

**NURIA PÉREZ VICENTE**

**LA NARRATIVA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX  
EN ITALIA: TRADUCCIÓN E INTERCULTURALIDAD**

In copertina: Joaquín Sorolla (1863-1923), "La joven romana leyendo en el jardín"

Tutti i diritti riservati – Vietata la riproduzione anche parziale  
*es@* - Edizioni Studio *@lfa* - *info@studioalfa.org* - *www.studioalfa.org*

---

Stampa: Digital Team – Fano (PU) – Finito di stampare nel mese di febbraio 2006  
ISBN: 88-88699-37-6



# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. PREÁMBULO	7
2. LA LITERATURA ESPAÑOLA EN ITALIA: HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN	10
2.1. <i>La introducción de la literatura española en el siglo XX</i>	10
2.2. <i>La literatura española a partir de los años ochenta</i>	17
I. FIN DE SIGLO, 98 Y MODERNISMO	25
INTRODUCCIÓN	25
I.1. <i>BAROJA, Pío (1872-1956)</i>	28
I.2. <i>BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1867-1928)</i>	30
I.3. <i>MACHADO, Antonio (1875-1939)</i>	33
I.4. <i>UNAMUNO, Miguel de (1864-1936)</i>	37
I.5. <i>VALLE-INCLÁN, Ramón María del (1866-1936)</i>	46
CONCLUSIONES: FIN DE SIGLO, 98 Y MODERNISMO	52
II. NOVECENTISMO, VANGUARDIAS Y GRUPO DEL 27	56
INTRODUCCIÓN	56
II.1. NOVECENTISMO Y VANGUARDIAS	59
II.1.1. <i>BUÑUEL, Luis (1900-1983)</i>	59
II.1.2. <i>DALÍ, Salvador (1904-1989)</i>	62
II.1.3. <i>GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1888-1963)</i>	64
II.1.4. <i>JIMÉNEZ, Juan Ramón (1881-1958)</i>	70
II.1.5. <i>PÉREZ DE AYALA, Ramón (1880-1962)</i>	71
II.1.6. <i>PICASSO, Pablo (1881-1973)</i>	73
II.2. GRUPO DEL 27	74
II.2.1. <i>ALBERTI, Rafael (1902-1999)</i>	74
II.2.2. <i>CERNUDA, Luis (1902-1963)</i>	77
II.2.3. <i>GARCÍA LORCA, Federico (1898-1936)</i>	78
II.2.4. <i>SALINAS, Pedro (1892-1951)</i>	87
CONCLUSIONES: NOVECENTISMO, VANGUARDIAS Y GRUPO DEL 27	89
III. LA POSGUERRA	91
INTRODUCCIÓN	91
III.1. LA POSGUERRA EN ESPAÑA	94
III.1.1. <i>CELA, Camilo José (1916-2002)</i>	94
III.1.2. <i>DELIBES, Miguel (1920)</i>	102
III.1.3. <i>SÁNCHEZ SILVA, José María (1911-2002)</i>	108

III.1.4. TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1910-1999)	110
III.2. EL EXILIO	112
III.2.1. AUB, Max (1903-1972)	112
III.2.2. AYALA, Francisco (1906)	117
III.2.3. CHACEL, Rosa (1898-1994)	121
III.2.4. SENDER, Ramón J. (1901-1982)	124
III.2.5. ZAMBRANO, María (1904-1991)	128
CONCLUSIONES: LA POSGUERRA	131
IV. EL “MEDIO SIGLO”	133
INTRODUCCIÓN	133
IV.1. EL REALISMO CRÍTICO	139
IV.1.1. GARCÍA HORTELANO, Juan (1928-1992)	139
IV.1.2. SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (1927)	141
IV.1.3. SASTRE, Alfonso (1926)	146
IV.2. EL REALISMO INTIMISTA	148
IV.2.1. MARTÍN GAITE, Carmen (1925-2000)	148
IV.2.2. MATUTE, Ana María (1926)	155
CONCLUSIONES: EL “MEDIO SIGLO”	160
V. LOS AÑOS SESENTA	162
INTRODUCCIÓN	162
V.1. EL EXPERIMENTALISMO	165
V.1.1. BENET, Juan (1927-1993)	165
V.1.2. GOYTISOLO, Juan (1931)	170
V.1.3. MARSÉ, Juan (1933)	172
V.1.4. MARTÍN-SANTOS, Luis (1924-1964)	175
V.1.5. UMBRAL, Francisco (1935)	178
V.2. EL EXILIO IDEOLÓGICO	180
V.2.1. ARRABAL, Fernando (1932)	180
V.2.2. SEMPRÚN, Jorge (1923)	182
CONCLUSIONES: LOS AÑOS SESENTA	187
VI- LA TRANSICIÓN Y LA DEMOCRACIA	189
INTRODUCCIÓN	189
VI.1. EL PLACER DE NARRAR	195
VI.1.1. AZÚA, Félix de (1944)	195
VI.1.2. DÍEZ, Luis Mateo (1942)	197
VI.1.3. GALA, Antonio (1936)	198
VI.1.4. JIMÉNEZ LOZANO, José (1930)	199
VI.1.5. LANDERO, Luis (1948)	200
VI.1.6. MARÍAS, Javier (1951)	201
VI.1.7. MENDOZA, Eduardo (1943)	205
VI.1.8. MILLÁS, Juan José (1946)	209

VI.1.9. <i>POMBO, Álvaro (1939)</i>	211
VI.1.10. <i>RAMÍREZ, Víctor (1944)</i>	212
VI.1.11. <i>SAMPEDRO, José Luis (1917)</i>	214
VI.1.12. <i>SAVATER, Fernando (1947)</i>	215
VI.1.13. <i>TOMELO, Javier (1932)</i>	216
VI.1.14. <i>VICENT, Manuel (1939)</i>	220
VI.1.15. <i>VILA-MATAS, Enrique (1948)</i>	221
VI.1.16. <i>ZÚÑIGA, Juan Eduardo (1929)</i>	223
VI.2. LA NOVELA POLICIACA	224
VI.2.1. <i>CEBRIÁN, José Luis (1944)</i>	224
VI.2.2. <i>GONZÁLEZ LEDESMA, Francisco (1927)</i>	225
VI.2.3. <i>MADRID, Juan (1947)</i>	227
VI.2.4. <i>RIERA DE LEYVA, José María (1934)</i>	228
VI.2.5. <i>VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1939)</i>	229
VI.3. LA NOVELA HISTÓRICA Y DE AVENTURAS	240
VI.3.1. <i>ESCRIVÁ, Vicente (1913-1999)</i>	240
VI.3.2. <i>ESLAVA GALÁN, Juan (1948)</i>	241
VI.3.3. <i>SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando (1936)</i>	242
VI.3.4. <i>VALLEJO-NÁGERA, Juan Antonio (1926-1990)</i>	242
VI.3.5. <i>VÁZQUEZ FIGUEROA, Alberto (1936)</i>	244
VI.4. LA NARRATIVA FEMENINA	245
VI.4.1. <i>FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina (1945)</i>	245
VI.4.2. <i>GARCÍA MORALES, Adelaida (1946)</i>	246
VI.4.3. <i>MOIX, Ana María (1947)</i>	247
VI.4.4. <i>MONTERO, Rosa (1951)</i>	249
VI.4.5. <i>REGÁS, Rosa (1933)</i>	250
VI.4.6. <i>RICO-GODOY, Carmen (1939-2001)</i>	251
VI.4.7. <i>TORRES, Maruja (1943)</i>	253
VI.4.8. <i>TUSQUETS, Esther (1936)</i>	254
CONCLUSIONES: LA TRANSICIÓN Y LA DEMOCRACIA	255
VII- LOS ÚLTIMOS NOMBRES	258
INTRODUCCIÓN	258
VII.1. EL PLACER DE NARRAR	262
VII.1.1. <i>AMAT, Nuria (1951)</i>	262
VII.1.2. <i>BONILLA, Juan (1966)</i>	263
VII.1.3. <i>GARCÍA MARTÍN, Luis (1962)</i>	265
VII.1.4. <i>LLAMAZARES, Julio (1955)</i>	265
VII.1.5. <i>MARTÍN GARZO, Gustavo (1948)</i>	268
VII.1.6. <i>MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (1960)</i>	269
VII.1.7. <i>PRADA, Juan Manuel de (1970)</i>	270
VII.1.8. <i>SOLER, Antonio (1956)</i>	273
VII.1.9. <i>ZARRALUKI, Pedro (1954)</i>	274
VII.2. LA NOVELA POLICIACA	276

VII.2.1. <i>CHIRBES, Rafael (1949)</i>	276
VII.2.2. <i>GIMÉNEZ-BARTLETT, Alicia (1951)</i>	277
VII.2.3. <i>MARTÍN, Andreu (1949)</i>	278
VII.2.4. <i>MUÑOZ MOLINA, Antonio (1956)</i>	282
VII.3. LA NOVELA DE AVENTURAS	289
VII.3.1. <i>FAJARDO, José Manuel (1957)</i>	289
VII.3.2. <i>PÉREZ REVERTE, Arturo (1951)</i>	291
VII.4. EL PLACER DE LA TRANSGRESIÓN	295
VII.4.1. <i>ABAD, Mercedes (1961)</i>	295
VII.4.2. <i>ÁLAMO, Antonio (1964)</i>	296
VII.4.3. <i>ALMODÓVAR, Pedro (1949)</i>	298
VII.4.4. <i>ETXEBARRÍA, Lucía (1966)</i>	301
VII.4.5. <i>FERRERO, Jesús (1952)</i>	302
VII.4.6. <i>GRANDES, Almudena (1960)</i>	303
VII.4.7. <i>LORIGA, Ray (1967)</i>	307
VII.4.8. <i>MENDICUTTI, Eduardo (1948)</i>	308
VII.4.9. <i>TRUEBA, David (1969)</i>	309
CONCLUSIONES: LOS ÚLTIMOS NOMBRES	311
VIII. CONCLUSIONES GENERALES	313
VIII.1. EL MUNDO EDITORIAL ITALIANO Y LA NARRATIVA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX	313
VIII.1.1. <i>La dinámica editorial y la lectura a partir de los años ochenta</i>	313
VIII.1.2. <i>Las estrategias de mercado y la narrativa española</i>	319
VIII.2. LA NARRATIVA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX EN ITALIA DESDE 1975	325
IX. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	334
IX.1. TRADUCCIONES	334
IX.2. RESEÑAS	345
IX.3. ESTUDIOS CITADOS	349

# INTRODUCCIÓN

## 1. PREÁMBULO

El presente libro<sup>1</sup> pretende analizar la presencia de la narrativa española del siglo XX en Italia y su recepción por parte de un público que deberá inevitablemente acceder a ella a través de traducciones. Pero ¿qué autores y obras se conocen? ¿cuál es su alcance?, y sobre todo, ¿qué imagen de España puede hacerse el lector italiano a través de ellos?, porque,

“i libri, si sa, sono indispensabili per aprire una finestra sul mondo e costituiscono le tessere del puzzle con cui si compone, nella mente del lettore, l'identità di un Paese e di una cultura stranieri” (M. S. Zagolin, 1989: 3).

Trataremos de dar respuesta a los interrogantes considerando el género narrativo desde una concepción amplia: novela, narrativa breve, cuento y escritura autobiográfica. El periodo elegido es el heterogéneo siglo XX, muy marcado política e históricamente a la vez que esencial en el conjunto de la literatura española, siglo que verá nacer, en primer lugar, al magistral grupo del 98 que tan bien supo reflejar las corrientes renovadoras que recorrían Europa, así como su “dolor” de España. Es una etapa que por motivos políticos y culturales tiene una clara repercusión en la Italia intelectual de la época, lo cual condiciona el relativo éxito actual. Con la recepción de las influencias de los movimientos vanguardistas europeos, la aparición del novecentismo y sobre todo con la presencia capital del grupo del 27, cuyo fuerte eco repercute aún (a través de García Lorca o Alberti) en toda Europa, se cierra un periodo que culminará tristemente con el evento bélico que cambiaría las suertes de España. Tanto la posguerra (con los autores que permanecieron en el país y los que se fueron) como la preocupación social de los años cincuenta y la posterior experimentación de los sesenta, quedan reflejadas en mayor o menor medida

---

<sup>1</sup> Este estudio se basa en lo que fue nuestra tesis doctoral, del mismo título, dirigida por el prof. José Romera Castillo e incluida en el conjunto de actividades del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) de la Facultad de Filología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), que se manifiesta a través de la revista de la Asociación Española de Semiótica SIGNA, disponible en internet:

<http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>; continúa y complementa trabajos anteriores que estudian la presencia de la poesía y el teatro español del siglo XX en Italia (C. García Rodríguez, 2003a, 2003b). Sobre la citada tesis, *vid.* N. Pérez Vicente (2003).

en el panorama editorial italiano. Éste no podía ser insensible a la irrupción de la que se llamó “nueva narrativa”, es especialmente proclive a los autores más jóvenes y no olvida las literaturas del territorio nacional no expresadas en castellano (catalana, gallega y vasca)<sup>2</sup>.

El presente estudio se centra en las traducciones italianas desde 1975 hasta el 2000. La elección de la fecha inicial viene motivada por su importancia política y su influjo en la vida española, en la actividad literaria y editorial. El año 2000, en cambio, es un momento lo suficientemente lejano como para poder dar a nuestro estudio un mínimo de perspectiva<sup>3</sup> que nos permita sacar ciertas conclusiones. En cualquier caso, nuestra visión será global y no perderá nunca de vista el punto de vista literario: sólo un estudio en profundidad, que manejara estadísticas y cifras de producción, que revelara los entresijos del complejo mundo editorial, podría enfrentarse con cierta fiabilidad a estas preguntas. Dejemos esta tarea, que queda muy lejos de nuestra intención y capacidad, a los expertos del mundo editorial, y centrémonos en ver qué tratamiento se ha dado a los autores publicados y qué criterios se han seguido para su introducción en el mundo editorial italiano; qué aspectos suscitan más interés y en qué contexto se les enmarca.

Se trata de valorar cada obra en sí misma y dentro del contexto de la obra total del autor para intentar determinar por qué el sector editorial considera que un título concreto puede interesar al lector italiano, ya que aquél refleja a la vez que forma los gustos de éste. No entraremos en la descripción pormenorizada de cada volumen ni en la de eventuales introducciones o apéndices: aludiremos sólo a la orientación crítica en ellos adoptada; tampoco profundizaremos en el estudio de las traducciones, ardua tarea que necesita una atención mucho mayor de la que podemos dedicarle en esta sede<sup>4</sup>. Es evidente el papel fundamental de éstas últimas en el proceso descrito, ya que, como decíamos al principio, será el inevitable vehículo a través del cual el lector habitual, desconocedor de la lengua española, llegue a los textos. Establecer el

---

<sup>2</sup> Las cuales no hemos incluido en el presente volumen por problemas de espacio. Para ello, nos remitimos a la citada tesis doctoral (nota 1) depositada en la biblioteca de la UNED (Madrid).

<sup>3</sup> Las publicaciones posteriores al año 2000 se darán en nota.

<sup>4</sup> Aquí nos limitaremos a nombrar el criterio utilizado en cada caso, obviando el análisis mismo que constituyó una parte importante de nuestra investigación. Para ello remitimos de nuevo a la citada tesis (nota 1) y a un futuro volumen (título provisional: *Didáctica de la traducción literaria italiano-español y análisis textual*) en estos momentos en vías de preparación.



criterio (semántico o comunicativo)<sup>5</sup> que ha seguido el traductor en cada caso servirá para determinar a qué tipo de lector se dirige la edición y qué versión del original se está ofreciendo.

Por último y volviendo a las publicaciones, es importante recordar que no hemos pretendido ser exhaustivos: como se suele decir, “no están todos los que son pero son todos los que están”. Del mismo modo, no hemos considerado los muchos textos aparecidos en revistas, publicaciones locales y antologías<sup>6</sup>, que aumentan sin duda las posibilidades de que el lector italiano conozca a nuestros autores, y que nos hemos limitado a reseñar en nota.

---

<sup>5</sup> Nos hemos basado en los presupuestos de la Teoría de la Traducción, concretamente en la terminología de Peter Newmark (1995), diferenciando dos criterios fundamentales: el semántico, que hace hincapié en la lengua del texto original (LO), y el comunicativo, que lo hace en la lengua del texto de la traducción (LT). Ambos son igualmente válidos, aunque se suele considerar que el semántico es más adecuado para traducir textos de función expresiva (literatura imaginativa o textos autoritativos), mientras que el comunicativo es más oportuno para textos de función informativa (manuales, informes, artículos científicos...) o vocativa (como el lenguaje de la publicidad). Comprobaremos sin embargo que no todas las traducciones estudiadas son semánticas: a menudo el traductor intenta “acercar” el texto al mundo del lector, facilitando así la lectura. Hay que decir que a menudo son las propias características estructurales del idioma italiano, y entre ellas falta de un registro coloquial, las que condicionan su uso. Esto hace que debemos desligar la idea de negatividad del empleo de tal criterio que, si no es el más aconsejable, es tan digno como el primero, y en cualquier caso es fruto de la decisión del traductor, y como tal, totalmente respetable.

<sup>6</sup> Las principales publicadas entre 1975 y 2000 son: *Cuentos eróticos* [*Cuentos eróticos*] (Milano: Mondadori, 1991; tr. Hado Lyria); *Pecados capitales* [*Pecados capitales*] (Milano: Mondadori, 1992; tr. Maria Nicola); *Erotica: racconti di amore e sesso al femminile* (Milano: Marie Claire, 1992; tr. Ilide Carmignani, Laura Guarino, Amina di Dunno, Delfina Vezzoli, Hado Lyria, Manuela dal Fabbro, Maria Luisa Spaziani); *Racconti delle Canarie* (Roma: Stampa alternativa, 1992; ed. y tr. Danilo Manera); *Storie spagnole* (Roma: Stampa Alternativa, 1993; ed. Danilo Manera; nota Susanna Regazzoni; tr. Danilo Manera y Renata Londero); *L'ultima frontiera di Antonio Machado* (Roma: Biblioteca del Vascello, 1993; ed. Danilo Manera; tr. Daniela Rigamonti, Danilo Manera y Goffredo Fofi); *L'oceano, la chitarra e i vulcani. Narratori delle Isole Canarie* (Lecce: Argo, 1995; ed. Danilo Manera; ilustr. Stefano Fabbri; tr. Irina Bajini, Elena Liverani, Simona Geroldi, Luisa Chierichetti, Lidia Labianca, Biancalisa Rossetto, Maria Cristina Condemi, Sara Scrinzi, Laura Giani, Eleonora Iacobacci y Brigidina Gentile, Barbara Malanca, Anna Maria Zerla, Fabrizio Rossi, Alessia Tanara, Stefania De Grandis y Rossella Cerabolini); *Madri e figlie* [*Madres e hijas*] (Firenze: Passigli, 1997; ed. Laura Freixas; tr. Roberta Bovaia, Ilide Carmignani, Rosa Rita D'Acquarica, Silvia Sichel); *Racconti senza patria* [*Cuentos*

La clasificación de los autores en apartados nos ha hecho ser arbitrarios en muchas ocasiones, ya que lo más normal es que un mismo narrador participe de etapas y movimientos diferentes a lo largo de su vida. Hemos preferido ser flexibles y privilegiar criterios como la cercanía temática o de estilo, los años en los que dicho autor se da a conocer, etc. Del mismo modo, hemos encuadrado a los narradores según la tendencia mayoritaria de su obra, lo cual crea ciertamente incongruencias: no todas las novelas de Vázquez Montalbán, por ejemplo, son policiacas, aunque hayamos clasificado al autor en dicho género.

Hemos incluido también en este trabajo a autores que, aun no siendo escritores propiamente dichos, han publicado en Italia su obra en prosa influyendo sin duda en la ideas que de nuestro país pueda hacerse el lector italiano: nos referimos a Buñuel, Dalí o Picasso, cuya talla artística e intelectual justifica sobradamente nuestra decisión. Hemos excluido en cambio la literatura infantil o juvenil, que al ser extensa merece un estudio aparte<sup>7</sup>.

## **2. LA LITERATURA ESPAÑOLA EN ITALIA: HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN**

### **2.1. La introducción de la literatura española en el siglo XX**

Centrémonos ahora en la penetración de la literatura española en Italia, y en cómo fueron los comienzos de una interculturalidad que durará hasta hoy en día. Como explica Franco Meregalli (1974) la llegada del siglo XX abrió a España las puertas de Italia, país que hasta entonces había mantenido una reacción nacionalista en su contra al haber sido éste su dominador durante dos siglos. Dicha reacción resultaba anacrónica para las nuevas generaciones, y por otra parte, el anticatolicismo italiano se había atenuado: las mismas corrientes ideológicas y sentimentales, en suma, podían encontrarse en uno y otro país. Los años treinta marcan el inicio de una decidida atención de la cultura italiana

---

*apátridas*] (Parma: Guanda, 2000; tr. Pino Cacucci e Ilide Carmignani). Para más información, *vid.* N. Pérez Vicente (2001).

<sup>7</sup> Al clasificar cada obra, damos entre paréntesis sólo la fecha de la primera edición. En aquellos casos en que el texto presente diferencias entre el *copy right* y la fecha de ésta (oscilación que nunca abarca más de un año), hemos optado por referirnos a la última, ya que se corresponde con el momento real en que el público italiano ha recibido. Por último, cuando se dice que una edición es idéntica a otra se excluye la portada, que normalmente (por ley) varía.

por la literatura española contemporánea, y más en concreto por la poesía, atención encuadrable en una “vocación europea” que nace en el ambiente intelectual y siente la exigencia de profundizar en la cultura italiana relacionándola con las del resto de Europa:

“Questa vocazione europea si sostanzia appunto di una infaticabile, vorace appropriazione delle voci poetiche d’oltralpe realizzata attraverso lo strumento delle antologie e traduzioni in cui *appunto la traduzione si affranca dal servizio strettamente filologico o semplicemente divulgativo e diventa, insieme con l’antologia e il saggio introduttivo, quasi un genere letterario autonomo e originale dentro la categoria della poesia*” (G. Calabrò, 1997a: 140)<sup>8</sup>.

Aunque numerosos intelectuales como Giovanni Papini, Montale (seguidor de la *Revista de Occidente* y traductor después de Jorge Guillén<sup>9</sup>), Sergio Solmi (traductor de Ortega y Gasset), Orio Vergani, Mario Puccini, Gilberto Beccari, etc., habían comenzado ya a mostrar un interés por “lo hispánico”<sup>10</sup>, sobre todo en lo relacionado con las corrientes pragmáticas y modernistas de principios de siglo, los contactos con Italia hasta entonces habían sido más bien episódicos e individuales: Unamuno se escribía con Papini, Prezzolini, Croce y Boine; al igual que Baroja y Pérez de Ayala, había visitado Italia; Valle-Inclán dirigió la Academia Española en Roma; Gómez de la Serna -conocido por su obra *Senos* y por las *Greguerías*- vivió un tiempo en Nápoles; Blasco Ibáñez era muy conocido por la adaptación de sus novelas al cine. Hubo, sin embargo un triste desencadenante que fomentó que Italia despertara a nuestra cultura: la guerra civil española. Carlo Bo (1997) afirma que antes de este momento y fuera de los círculos intelectuales, de España, de su cultura y de su literatura, se sabía bien poco. Este acontecimiento bélico conllevó, además de una toma de posiciones al respecto, el apasionante

---

<sup>8</sup> Giovanna Calabrò (1997a) cita a Oreste Macrí (1996: 425).

<sup>9</sup> La de Montale será una de las primeras traducciones de Guillén en Italia; aunque apareció en 1948, su fecha de composición se remonta al periodo 1928-29 (Gabriele Morelli, 1997).

<sup>10</sup> Aunque los verdaderos “pioneros”, según Aldo Ruffinatto (1997: 125) a finales del ochocientos y en las primeras décadas del siglo, fueron una serie de estudiosos que no eran especialistas en el sector y que ejercían su actividad laboral al margen de España y su mundo: “Mi riferisco, in modo particolare, a filosofi come Benedetto Croce (1866-1952), a critici militanti come Giovanni Boine (1887-1917), a germanisti come Arturo Farinelli (1867-1948), a eruditi come Ezio Levi (1884-1941) e, infine, a comparatisti come Cesare De Lollis (1863-1928)”.

descubrimiento de que existía una cultura española que lejos de estar anquilosada, mantenía un firme contacto con lo que se hacía en el resto de Europa:

“Col ‘36, le cose cambiano radicalmente ed è simbolico che la guerra si apra con l’assassinio di García Lorca e la morte in esilio di Machado [...]. L’intelligenza europea si schierò in gran parte per i repubblicani. [...] In questo modo, quel Paese di cui si sapeva così poco prese un altro rilievo, diventò un simbolo di libertà e di indipendenza. La cultura spagnola entrò nel giro delle nostre idee e si cercò di rimediare alle colpe di una lunga vacanza, di una sciocca disattenzione” (C. Bo, 1997: 68).

El incipiente interés por la literatura española que había dado comienzo en los primeros años treinta (periodo difícil en Italia, marcado por la censura) se acrecentará, efectivamente, a partir de 1936. Pero a pesar del despertar que la guerra civil supusiera, hay que decir que el interés concreto por ella siguió circunscrito al mundo intelectual, llegando (aun ahora, como veremos) con evidentes carencias al lector común, al “hombre de a pie”<sup>11</sup>. Son de destacar, de todas formas, varias iniciativas que fueron de importancia fundamental para la introducción de nuestra literatura en Italia. Una de ellas es la de la editorial Bompiani, de Milán, que en 1941 publicó dos recopilaciones de textos de la literatura española: *Teatro spagnolo*, a cargo de Elio Vittorini, y *Narrativa spagnola*<sup>12</sup>, a cargo de Carlo Bo.

---

<sup>11</sup> Dario Puccini (1987: 480) se refiere, de hecho, a que el aislamiento en que vivía España no llega a romperse ni siquiera con “il rapido e per certi versi folgorante interesse per le sorti della guerra civile, con la fortuna distorta di Lorca e altre dure incomprensioni”. Vega Cernuda (1998), por su parte, resalta las ediciones y traducciones machadianas de Macrí, “oasis en el desierto de la afición hispánica de los italianos” (M. A. Vega Cernuda 1998: 12): ni un Bertini, Milanese, Laurenti o Paoli, ni más recientemente Profeti, Calderone o Gambini han podido hacerla fructificar, si bien es verdad que la recepción crítica es algo más halagüeña que la recepción primaria.

<sup>12</sup> El volumen contiene textos de todas las épocas, desde la Edad Media hasta los años cuarenta. En lo concerniente al periodo que nos ocupa, los autores seleccionados son: Miguel de Unamuno (*Un uomo tutto uomo*, tr. Bianca Ugo; pp. 697-737), Azorín (*Esistenze e momenti*, tr. Oreste Frattoni; pp. 738-759) y Eugenio D’Ors (*Storie delle Esparragueras*, tr. Oreste Macrí; pp. 760-778), compartiendo curiosamente apartado (“La poesia dell’intelligenza”) con Clarín (*Il cappello del signor curato*, tr. Carlo Boselli; pp. 686-696); en el apartado “Gli scrittori del Novecento”, en cambio, se incluye a Ramón del Valle-Inclán (*Sonata di primavera*, tr. Leone Traverso; pp. 782-845); Pío Baroja (*L’assalto alla locanda y Fisiologia dell’adulterio*, tr. Carlo Cordiè;

Será al término de otro conflicto bélico, la segunda guerra mundial, cuando la necesidad de una compensación espiritual ante la crisis moral y política de los valores occidentales produzca en Italia un segundo movimiento de apertura hacia las demás culturas europeas<sup>13</sup>. Se manifiesta entonces otra iniciativa de importancia decisiva para la implantación de nuestra literatura: surge la revista *Il Politecnico*, publicación cultural dirigida por Elio Vittorini y editada por Einaudi que nace en 1945 con el objetivo de establecer nexos y acortar distancias entre los distintos campos del saber, impulsando así la cultura italiana que había quedado rezagada tras la larga etapa del fascismo y la guerra. Contó con colaboradores como Cesare Pavese, Franco Fotini, Carlo Bo, Sergio Solmi y Vittorio Foà, que supieron hacerse eco de las influencias que llegaban de Europa, entre ellas de las de autores españoles como Sender, Lorca, Alberti, Machado o Juan Ramón Jiménez, que “llegan a tener una notable influencia en la literatura italiana, tanto por la temática tratada en sus obras como por su ideología antifascista” (Frigols, Scarpa, Pelegi, 1995: 277).

Los años cincuenta y sesenta constituyen otro momento de interés por nuestros autores, concretamente por nuestros narradores: la llamada “generación de medio siglo”, con Luis y Juan Goytisolo, Juan García Hortelano, Jesús Fernández Santos, Armando López Salinas, Jesús López Pacheco, Antonio Ferrés, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Carmen Laforet, etc., tiene un reflejo inmediato y potente en el panorama crítico y editorial italiano. Además de la anteriormente mencionada apertura que intentará buscar lazos comunes con una narrativa “de oposición”, no hay que olvidar el evidente paralelismo existente entre el llamado “realismo social” y el neorrealismo italiano (sobre todo reflejado en el cine), que promovió sin duda tal interés<sup>14</sup>. No es una casualidad, por ejemplo, que la traducción de *La*

---

pp. 846-857); Gabriel Miró (*Donna Francesca*, tr. Carlo Bo; pp. 873-892); Juan Ramón Jiménez (*Elegía andalusa*, tr. Carlo Bo; pp. 893-904); Ramón Gómez de la Serna (*Frottole*, tr. Eugenio Montale; pp. 905-920); Ramón Pérez de Ayala (*Luce domenicale*, tr. Angiolo Marcori; pp. 921-958). La introducción, de Carlo Bo, dice explícitamente que el volumen pretende dar al lector un panorama vasto y esencial de la narrativa española.

<sup>13</sup> En palabras de Giovanna Calabrò (1997a: 141) se establece “un dialogo ideale e spirituale dunque con la poesia di Spagna che si incarnò poi in forme concrete di incontro e amicizia personale tra poeti e critici di entrambe le sponde e in successive iniziative editoriali”, con dos acontecimientos clave: las estancias de Alberti y Guillén en Italia.

<sup>14</sup> Según Fernández Fernández (1992: 274) la novela neorrealista española reformula el contenido del movimiento italiano, “con el que coincide en cuanto a la revelación simbólica de lo oculto a través de lo aparentemente referencial, gracias al carácter

*resaca*, de Goytisolo, sea relacionada inmediatamente con *I ragazzi di vita*, de Pasolini:

“lo scrittore, infatti, proponendosi quasi come un analogo dell’imparziale occhio mecánico della cinepresa, scorre il mundo attorno a sé, lo fissa in immagini di cruda, intensa, essenziale verità e lo addita ancor palpitante all’altro occhio, quello del destinatario, spettatore/lettore. Libera, così, la sua coscienza [...] può contare sulla immediatezza della ricezione e comunicabilità del senso, che è affidato tutto alla ‘oggettività’ delle cose; mobilita un potenziale di reattività emotiva ed etica che si giova proprio della aparente assenza di un punto di vista o di una parzialità soggettiva” (G. Calabrò, 1997b: 173)<sup>15</sup>.

Fue decisiva, en este sentido, la celebración del 14 al 21 de Noviembre de 1951 de la “Primera Semana del Cine Italiano” (que tendría su continuación en una “Segunda Semana” dos años después, del 2 al 8 de Marzo) en el Instituto Italiano de Cultura de Madrid, a la que asistieron gran número de intelectuales de aquel entonces. El acontecimiento sirvió para establecer un nudo de relaciones culturales (y no sólo en lo que respecta al cine) que afectó sin duda a los jóvenes que empezaban a escribir en los primeros años cincuenta. No es aventurado afirmar, por tanto, que el conocimiento del cine italiano abrió las puertas del mundo intelectual español a la literatura de este país:

“Aunque a partir de 1958-59 la novela incida en una visión de intencionalidad política más acusada y escorada hacia postulados ideológicos marxistas, no cabe duda de que hasta ese momento por lo menos cine y novela fueron considerados como parte de un proyecto común realista de toda una generación, la cual se reconocía admiradora de un cine, primero, y de una novela, después, de hondo contenido humanista y humanitarista a los que estimaban como algo propio a pesar de ser italianos. Esa conciencia de que cine y novela formaban algo interrelacionado [...] también propició que directores y críticos de cine sintiesen a los nuevos narradores como partícipes de un proyecto común” (L. M. Fernández Fernández, 1992: 115).

---

epifánico de la narración, y todo ello articulado por la mirada de un personaje con el que el lector se identifica y del que se distancia al mismo tiempo”. Por “mirada epifánica” Fernández (1992: 253) entiende “el extrañamiento de lo habitual mediante la profundización de lo trivial”.

<sup>15</sup> Fernández Fernández (1992: 157) insiste en las profundas coincidencias entre ambas novelas.

La atención en España a partir de estos años parece centrarse sobre todo en autores como Pavese -“por aquellos años abundaban los pavesianos entusiastas” (J. García Hortelano, 1991)-, Levi, Moravia y Vittorini, muy válidos para quienes intentaban describir una realidad semejante a la italiana. Con este último autor se produce una corriente de influencia que actúa en doble sentido: al igual que su revista *Il Politecnico* había servido para dar a conocer a nuestros autores en este país, será su obra *Conversaciones en Sicilia* una de las que más aporte a los narradores españoles de los cincuenta.

Todo ello coincide con la promoción en España de una serie de manifestaciones que alcanzarán resonancia internacional: las *Conversaciones poéticas* y el *Coloquio Internacional sobre la novela* de 1959 en Formentor (Mallorca), además de la institución del premio del mismo nombre, y del “Prix international des Editeurs”, celebrados en 1961 y 1962. En estos coloquios se oponían dos posturas básicas: la de los que defendían una novela desligada de los acontecimientos políticos y sociales, como Robbe-Grillet, y aquellos que creían en una novela realista y testimonial que pudiera ayudar de alguna manera a la transformación de la sociedad, postura ésta última representada por el propio Vittorini y la mayoría de los jóvenes narradores españoles, “señal inequívoca de la coincidencia entre los postulados de aquél y el sentir de éstos, y reflejo, en última instancia, de una preocupación que ya se había venido formulando [...]: la de un arte testigo de la realidad de su época” (L. M. Fernández Fernández, 1992: 115).

Tales iniciativas respondían además, según Calabrò (1997b: 171) a un intento de abrirse al mundo y de entrar en un diálogo activo, tanto en lo relacionado con la cultura como con el mercado. En ello Italia tuvo un papel fundamental:

“agì insieme da cassa di risonanza e da promotrice di questa folgorante riattualizzazione della letteratura spagnola [...]”<sup>16</sup>. Tornano a farsi ascoltare in Italia e in Europa le voci di una cultura che da lungo tempo sembrava assente e silente, di un Paese che dalla guerra civile [...] sembrava definitivamente destinato ad essere ‘el furgón de cola’ dell’Europa” (G. Calabrò, 1997b: 171).

Tanto el premio Formentor como las manifestaciones anexas nacen gracias al profundo entendimiento entre Giulio Einaudi (“editore affermato, paladino dei valori e della cultura democratica nata dalla resistenza, al cui

---

<sup>16</sup> “Valga, a conferma esemplare, la foto dell’archivio Einaudi, in cui sono ritratti Contini, Calvino, Ripellino, Piovene, Vittorini, a Maiorca, per l’ edizione del 1962 del ‘Premio Formentor’” (G. Calabrò, 1997b: 171).

fianco aveva lavorato Cesare Pavese e lavoravano ora Elio Vittorini e Italo Calvino”) y Carlos Barral (“giovane poeta ed editore”) (G. Calabrò, 1997b: 172)<sup>17</sup>. Se instauran así los dos premios antes nombrados, que aunaban motivos culturales y comerciales, ya que el primero se destinaba a nuevos descubrimientos - más de acuerdo con los objetivos de Barral- y el segundo a escritores de fama ya asentada -lo que interesaba más al editor Einaudi-. Barral se convirtió en el editor de la España inconformista y en el de todos los libros que por aquella época se leían en Italia, que “rivelavano a un pubblico più vasto, per la prima volta, l’esistenza di una cultura spagnola del franchismo, nata, cioè, sotto il regime, ma che non si identificava con i suoi valori, più spesso anzi li denunciava fortemente e li contrastava” (G. Calabrò, 1997b: 172). En ese sentido Formentor no fue un simple premio<sup>18</sup>, sino “un ordito complesso e ambizioso, azione concertata di molte intelligenze e coagulo di un investimento ideale, di cui la promozione dell’estetica del realismo era solo un aspetto. L’emozione, sfiorata, della cultura al potere” (G. Calabrò, 1997b: 173)<sup>19</sup>.

De modo algo más velado la crítica italiana recoge en los años sesenta y setenta la andadura del experimentalismo español y traduce el fundamental ensayo de Castellet *La hora del lector* (1957)<sup>20</sup>, así como *Tiempo de silencio*

---

<sup>17</sup> Barral supo conectar con el espíritu de la época y dio a conocer en España -apoyado en un legendario comité de lectura (Goytisolo, Ferrater, Castellet, Gil de Biedma y Joan Petit)- a los mejores autores contemporáneos a través de la “Biblioteca Breve” de Seix Barral, con cuyo premio se fraguó el *boom* de la novela hispanoamericana [vid. Jorge Herralde (1989)]. No hay que olvidar que en la creación del Formentor también participó Jaime Salinas, secretario general del galardón: García Hortelano (1991) afirma que fue muy bien recibido en Einaudi gracias a su posición de amistad con éste último.

<sup>18</sup> De la misma opinión es Vázquez Montalbán (1994d: VII): “...Formentor [...] era più di un premio: una conventicola di grandi editori europei (Gallimard, Einaudi, Rowohlt...) spalleggiava la politica editoriale di Carlos Barral e Víctor Seix alla guida della casa editrice spagnola Seix y Barral, che fronteggiava il franchismo in una dura e convergente lotta estetica e politica”. García Hortelano (1991) es más contundente al afirmar que “Carlos Barral había italianizado Formentor”.

<sup>19</sup> Según Calabrò (1997b) la misma elección de Formentor como sede del premio no fue casual: el prestigio y la resonancia internacional del mismo podrían ser usados sin duda por la política editorial de Seix Barral -la editorial de Carlos Barral- como arma de presión contra el régimen.

<sup>20</sup> J. M. Castellet, *L’ora del lettore* (Torino: Einaudi, 1961; tr. Rafaella Solmi); también se traduce *Nueve novísimos* (1970): *Giovani poeti spagnoli* (Torino: Einaudi, 1975; tr. Rosa Rossi); anteriormente había aparecido *Spagna poesia oggi: la poesia spagnola dopo la guerra civile* (Milano: Feltrinelli, 1963).



(1962), de Luis Martín-Santos (Milano: Feltrinelli, 1970; tr. Enrico Cicogna). Es opinión de Rossi (1991) que con esta obra la literatura española se abre a Europa, pero la falta de un eco internacional y la inmediata invasión de los narradores hispanoamericanos, que acaparan el panorama editorial de los años setenta, hizo que no se apreciara debidamente la innovadora mirada de otros escritores como García Hortelano o Sánchez Ferlosio. Giovanni Allegra (1982), en cambio, culpa al realismo social del escaso eco de la moderna narrativa española fuera de la Península Ibérica en las décadas posteriores: se tendió a publicar cualquier texto con tal de que fuera documento de “la Otra España”, sin tener en cuenta su real valía; ello produjo una desconfianza instintiva hacia cualquier cosa que se escribiera en España.

Sea por los motivos aludidos o por otros diferentes, como la fallida llegada de la “gran novela española” que, escondida en los cajones, se esperaba que saliera a la luz apenas muriera el dictador, la realidad es que los años setenta suponen para nuestra narrativa un paréntesis tanto crítico como editorial. Habrá que esperar a los años ochenta y noventa para que la situación cambie. Veámoslo.

## **2.2. La literatura española a partir de los años ochenta**

¿Cuál es en estos momentos el panorama de la literatura española en Italia? Los estudios que de ello se ocupan coinciden en denunciar que hasta bien entrados los ochenta su presencia es más bien débil e inconstante. Yendo aún más allá, Maria Grazia Profeti (1986) se refiere a la “neurótica” relación intercultural de ambos países:

“Lunghi periodi di intensi amoreggiamenti, seguiti da rotture e ripulse; uno scambio di esperienze, dati, testi; e poi zone bianche di disinteresse ostentato; ora un consegnarsi da discenti ed imitatori di modi e mode, e ora un dispregio evidente” (M. Grazia Profeti, 1986: 365).

Efectivamente, periodos de luces y sombras que responden a veces a modas o caprichos de los editores hacen que sea muy difícil averiguar las líneas o criterios de guía del periodo. Goffredo Fofi (1988) se lamentaba en este sentido de lo poco que se sabía de la cultura española y que se traducían en comparación con la ferviente actividad de los años treinta. Los motivos, según él, tenían que ver con un cierto complejo del que mira hacia Europa y prefiere tomar como modelo una cultura “mitteleuropea”, “spia di un bisogno di

nobilitarsi molto spesso risibile” (G. Fofi, 1988: VIII) en vez de tener en cuenta la de otro país mediterráneo:

“La cultura spagnola ci rimane dunque nel complesso estranea, soggetta semmai a un gioco delle mode che ne salva e ne pesca periodicamente un titolo, un nome” (G. Fofi, 1988: IX).

Volviendo a Maria Grazia Profeti (1986), ésta analiza los posibles motivos de tal irregularidad, entre ellos el cierre de la España franquista, que provocó un desconocimiento de la realidad española fuera de sus fronteras y que hizo que sólo se considerara dignos de publicación a los “mártires o los exiliados” como Lorca o Alberti; o la influencia de intelectuales como Croce, que leyeron la cultura española como decadencia y oscurantismo. Según ella se tiende a seguir esta línea, aceptando al mismo tiempo unos tópicos (la España de la corrida y el flamenco) que al repetirse y transmitirse, condicionan la recepción. Sólo factores extra-literarios, ideológicos y políticos modifican momentáneamente la situación, haciendo entrar en juego a autores como los antes nombrados<sup>21</sup>.

A pesar de haber pasado tantos años, la autora confirma en un estudio posterior (M. G. Profeti, 1995) su punto de vista, añadiendo un nuevo tópico al de la España de “sangre y arena”: el de la “trasgresión” tipo Almodóvar. Pero según ella, por lo demás, la situación poco ha cambiado: aunque se concede más atención a los autores contemporáneos, y concretamente a la narrativa, la mayoría de ellos, publicados en editoriales de poca difusión, quedan sepultados por la avalancha de obras de ciertos autores de éxito (*best-sellers*) como Vázquez Montalbán o Almudena Grandes. Por otra parte, denuncia el hecho de que debido a caprichos editoriales se den a conocer más los textos marginales de los grupos del 98 y del 27 que los textos básicos. Por último, los autores que destacan del resto (Valle-Inclán, Gómez de la Serna, Ortega y Gasset, y por supuesto, Lorca), hacen más visibles las evidentes ausencias.

De opinión similar es Vega Cernuda (1998), el cual, refiriéndose sobre todo a los autores del 98, achaca la falta de interés editorial por España y del resto de Europa entre otros motivos a lo que llama “síndrome Lorca”:

---

<sup>21</sup> Un año después del artículo de Profeti apareció en la misma revista la respuesta al mismo de Dario Puccini (1987), el cual, además de confirmar el peso de los autores contemporáneos e insistir en la importancia de la presencia de Alberti y Guillén en Italia, lo cual justificaría plenamente su mayor difusión, sostiene que el principal problema de las ediciones de textos españoles no es otro que el de las traducciones, rara vez encargadas a hispanistas de calidad.

“El día en que tanto nuestra cultura oficial como la crítica internacional dejen de ver nuestra literatura y cultura hodiernas a través de *Yerma* o *Bernarda Alba*, podrá emerger esa serie de autores que duermen el sueño de los justos - Azorín, Benavente, Clarín, Ganivet, Maeztu, Costa, Miró, etc.-, no digamos los que yacen en el limbo del olvido, como Jardiel Poncela, Muñoz Seca, Mihura o Pemán” (M. A. Vega Cernuda, 1998: 13).

A ello se unen, según Vega Cernuda (1998), las deficiencias de la política cultural, ya que nuestras autoridades no han sido conscientes hasta ahora del valor multiplicador que para la imagen de un país puede tener la traducción a través de una política literaria exterior correcta. En segundo lugar se refiere a los resabios de la pasada dictadura, tanto del anti-franquismo militante que olvidaba a un Manuel Machado como del franquismo auto-complacido que apelaba a la sonrisa fácil. Finalmente no hay que olvidar la concepción trasnochada y falsamente científica de la filología que ignora que el filólogo extranjero es el mejor diplomático y que sitúa en un segundo plano el valor de la traducción.

En contraste con los precedentes, Lucrecia B. Porto Bucciarelli (1990) es mucho más optimista, sobre todo por lo que respecta al final de los años noventa. En un primer trabajo afirma lo siguiente:

“scorrendo i cataloghi tuttavia, non è sempre facile individuare *il filo di Arianna* che ha orientato la selezione degli autori da proporre al lettore italiano, né si può fare a meno di lamentare le numerose lacune che ancora rimangono” (L. Porto Bucciarelli, 1990: 225).

Pero tres años después matiza su opinión:

“Uno sguardo retrospettivo al trascorso triennio rivela un crescente interesse per la letteratura spagnola, frutto di una rinnovata creatività e del fermento di una Nazione tesa a superare rapidamente le tappe che la separavano dagli altri paesi europei” (L. B. Porto Bucciarelli, 1993: 46).

Porto Bucciarelli destaca que acontecimientos como las Olimpiadas de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla o la nominación de Madrid como capital europea de la cultura, todos en 1992, sin perder de vista el Nobel concedido a Cela en 1989 (a lo que habría que añadir, creemos nosotros, los mundiales de fútbol en 1982 que prepararon el escenario, y un evento más puramente lingüístico y cultural como es el de la fundación del Instituto Cervantes en 1990), promovieron sin duda una atención por España, “anche tra il pubblico non addetto ai lavori” (L. B. Porto Bucciarelli, 1993: 46). La

misma autora, en un tercer trabajo (1997), sigue denunciando la carencia de un plan editorial coordinado, pero reafirma la existencia de dos claras líneas de publicación: una que privilegia a los clásicos destinados a aparecer regularmente en los estudios críticos y reseñas<sup>22</sup>, incluidos los modernos, que al cuidado de notables hispanistas aparecen en reimpressiones, versiones recientes o nuevos títulos; otra que va a la búsqueda de nombres nuevos o autores del pasado que habían quedado en el olvido (como Pardo Bazán o Blasco Ibáñez), y que demuestra particular interés por la literatura contemporánea, especialmente por aquellos autores que han encontrado ya la predilección del público (Vázquez Montalbán o Martín Gaité), publicados casi siempre por las mismas editoriales.

Lo que parece evidente es que la España de la democracia ofrece “otra” imagen que incide directamente en su expansión cultural. Como dice Jordi Gracia (2001: 196), “[...] España ha modificado su comportamiento con respecto a la literatura española, porque también nuestras letras han modificado la imagen que de sí mismas emiten y quieren emitir”. Los frutos de tal interés no se harán esperar:

“Si plaude al ‘miracolo’ capace di trasformare una provincia impacciata e sonnolenta in un paese che moltiplica produzione e scambi, concede prestiti, diffonde look e programma faraoniche fiestas cultural-sportive [...]. Cambiando in fretta alcuni radicati tratti di costume, la Spagna si è allineata agli stati europei cosiddetti più avanzati, avviandosi ad assumere spensieratamente anche le caratteristiche meno nobili. È dunque sempre più a portata di mano, simile a noi e comprensibile” (D. Manera, 1991b: 28)<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Aldo Ruffinatto (1997: 130) se lamenta en cuanto a los clásicos de la tendencia de las grandes editoriales al “estatismo”, en el sentido de que difícilmente se tienen en consideración propuestas diferentes a las habituales, y a la “repetición”, ya que se tiende a reeditar las mismas versiones de cada obra. Pero él también es optimista: “tuttavia, e nonostante le ferree leggi di mercato, il panorama delle traduzioni italiane di classici spagnoli appare per molti versi confortante”.

<sup>23</sup> También según Manera (1991b: 28) se suele olvidar la parte negativa del fenómeno: “Poco importa se tanta effervescenza nasconde (oltre alla greve e non liquidata eredità franchista, col suo trionfo apparato militar-poliziesco e i danni arrecati al paesaggio naturale e morale) seri problemi sociali e ambientali, di prassi politica, etica economica e qualità e indipendenza dell’informazione. L’euforia delle energie liberate, della carta bianca al mercato, ha prevalso sulla difficile opzione di gestire uno sviluppo più sostenibile e immaginato per lo specifico nazionale proprio in base alle potenzialità rimaste a lungo inesprese”.

El tópico “sangre y arena” se ha roto<sup>24</sup>, y aunque algunos opinen, como veíamos más arriba, que su sustitución por la imagen desinhibida y alocada de la movida es hablar de los mismos perros con diferentes collares (M. G. Profeti, 1995), son muchos los que conceden una influencia beneficiosa para nuestra imagen a la nueva estética planteada por Almodóvar:

“Reactualizó la fórmula del esperpento, aplicado a la cultura urbana y con sensibilidad postmoderna, lo que le permitió entrar en pronta sintonía con los nuevos públicos y alcanzar un enorme éxito comercial. Porque pese al carácter grotesco o desmadrado de algunos de sus personajes y de muchas de sus situaciones, encierran una verdad esencial y profunda, que los hace reconocibles, entendibles y hasta entrañables [...]. El éxito internacional de su comedia de situación *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) ha resultado utilísimo para romper los tópicos obligados de la España eterna en los mercados exteriores, representada por ancianas vestidas de negro, curas intransigentes y toreros, arrojando una visión trágica y telúrica del sexo. Almodóvar ha tenido la sanísima función de homologar la representación de nuestra vida cotidiana y de nuestra cultura a la que es propia de las restantes sociedades postindustriales europeas, aunque sin traicionar nuestra verdad antropológica y sociológica profunda” (R. Gubern, 1995: 109).

Hasta la época de la transición, según Manera (1991b), la imagen artística española se sostenía gracias a las artes figurativas y a nuestra literatura de principios de siglo (unido a algunos exponentes aislados en el campo de la música y el cine). A partir de 1989, en cambio, se produce “un’espansione senza precedenti” (D. Manera, 1994) que atañe sobre todo a nuestra narrativa:

“Negli ultimi cinque anni si è verificato da noi un grande sviluppo di traduzioni dalla letteratura spagnola, che ha interessato anche i classici, la saggistica e in qualche caso la poesia, ma ha moltiplicato soprattutto i titoli di narrativa contemporanea” (D. Manera, 1994: 86).

Tal expansión tiene mucho que ver con los nuevos contactos editoriales entre ambos países así como con el apoyo del Ministerio de Cultura español en la traducción y promoción (a través de la presencia en ferias del

---

<sup>24</sup> “Se ha hecho añicos aquel espejo nuestro que mostraba pintorescas formas de folclore, o hábitos mentales excéntricos [...]. Ahora el espejo donde nos miramos es a menudo la gran pantalla de un cine que ya no es de barrio, ni de pueblo, ni está montado sobre cuatro tablones y una sábana parcheada. La España cañí, la España castiza, torera y temible ha ido perdiendo fiereza, ha ido difuminándose y tiene ya caso sólo la vigencia de la leyenda” (J. Gracia, 2001: 28).

libro, por ejemplo<sup>25</sup>) literaria en el extranjero. Respecto al primer factor, es fundamental el desarrollo de la industria editorial española:

“Se la letteratura italiana, soprattutto tramite l’intelligenza barcellonese, giungeva tempestivamente in Spagna, ora si può contraccambiare grazie al nuovo dinamismo delle case editrici spagnole (che hanno moltiplicato le collane, imparando alla svelta sia la confezione accattivante del prodotto medio o basso sia gli sconsolanti meccanismi promozionali in uso) e grazie allo sbarco di editori italiani tra i media dei nostri ‘cugini’” (D. Manera, 1991b: 28).

Porque, obviamente, a la hora de evaluar la presencia de la literatura española en aquel país no se puede olvidar la transformación sufrida por el mercado editorial en todo el occidente europeo. También en Italia:

“Nel dopoguerra [...] gli editori vivevano grazie al mecenatismo o a forme criptomecenatesche. Alcuni editori venivano da famiglie molto ricche; per altri, l’editoria libraria era il fiore all’occhiello, l’omaggio alle arti, fatto da imprese che traevano i loro redditi da altre fonti, specie la stampa periodica [...]. Gli editori non si ponevano neppure il problema di considerare il libro come una fonte di reddito e l’attività editoriale come un’attività imprenditoriale. Solo alla fine degli anni Sessanta questa mentalità è cambiata” (F. Gambaro, 1996: 149).

La figura del asesor literario se transforma en la de *manager* editorial<sup>26</sup>. Las editoriales se convierten en empresas que tienen que sobrevivir económicamente, es decir, tienen que distribuir y vender su producto de forma rentable, para no acabar engullidos por otra editorial más fuerte. De ahí que se den fenómenos como la agrupación editorial, la especialización en campos selectivos, las cadenas de librerías, la venta fuera de ellas, el lanzamiento de *best-sellers* o la aparición de los *economici*. A su vez, el tipo de lector ha cambiado<sup>27</sup>: ya no es homogéneo; los límites entre la literatura de elite y de

---

<sup>25</sup> Danilo Manera se refiere concretamente a la presencia de un *stand* dedicado a España en la Buchmesse di Frankfurt en 1991.

<sup>26</sup> Se ha producido “l’espulsione [...] dei letterati dall’editoria, per sostituirli con un funzionariato di formazione manageriale. Effettivamente, è finita l’epoca dei grandi consulenti, direttori di collana o anche dirigenti redazionali, con scarse competenze e responsabilità di tipo economico-gestionale” (V. Spinazzola, 1995: 12).

<sup>27</sup> Ha cambiado la “fisionomia socio-culturale del lettore [...]. Il pubblico si avvia verso una segmentazione sempre più articolata: esprime -a prescindere del canale di vendita-comportamenti che di volta in volta intersecano gusti più o meno transitori (che in certi

entretenimiento parecen haber desaparecido, y “il lettore umanista, quello che cerca nel catalogo di una casa editrice risposte a 360 gradi, è un soggetto in via di estinzione” (R. Cardone, 1996: 290).

El mundo literario español no se halla, lógicamente, al margen de todos estos mecanismos, y el mercado editorial, aunque mantenga ciertas directivas culturales, no perderá nunca de vista los criterios económicos: buscará un público determinado, irá a donde pueda encontrarlo, y le ofrecerá el producto justo.

Lore Terracini (1993) considera que las traducciones españolas se dirigen a cuatro niveles de lectores: los profesionales del hispanismo, los literatos y poetas, las personas de cultura y el lector virgen del hispanismo. Éste último plantea a las editoriales un problema más sociológico que literario, ya que siguiendo impulsos ocasionales, puede comprar un libro atraído por la portada o el título, o porque tiene un vago conocimiento del nombre del autor. Es en este caso las traducciones tienden a descuidarse: Maria Grazia Profeti (1995) se lamenta de la cantidad de reediciones de viejas o viejísimas traducciones, que demuestran “una tendenza miope al *risparmio*”, así como de la existencia de otras de muy baja calidad, basadas en la aparente y engañosa “facilidad” de la lengua española:

“ [...] dove talora non appare garantito nemmeno il livello minimo di professionalità necessario a condurre in porto in maniera accettabile, se non felice, imprese tutt’altro che semplici, nonostante l’illusoria (e fuorviante) somiglianza delle due lingue” (M. G. Profeti, 1995: 44)<sup>28</sup>.

Dario Puccini (1987: 477) insiste en lo mismo: “sempre meno sono chiamati, a questo compito difficile e ingrato, ispanisti di qualità”, sobre todo si comparamos la situación con la de los años cuarenta, cuando gran parte de los traductores eran a su vez escritores “che traducevano per sopravvivere alle penurie della guerra” (D. Puccini, 1987: 478). Hoy, en cambio, pertenecen más al ámbito crítico y universitario y sobre todo al propiamente editorial.

---

casi *fanno* il best seller), specifici interessi, sollecitazioni del prezzo, tempo da dedicare alla lettura, necessità di approfondimento, fascinazione di un genere” (R. Cardone, 1996: 289).

<sup>28</sup> Leemos sin embargo en *Tirature* ‘96 (D. Moretti, 1996) que, debido posiblemente a la mayor difusión de las lenguas extranjeras, el colectivo de los traductores parece estar más preparado (de hecho, prevalece el criterio semántico de traducción); pero no es mérito de las editoriales, que, en términos económicos, invierten menos que antes en las traducciones. Es muy raro que hoy se dé una a un escritor: se dedica más atención a la búsqueda de la persona adecuada.

Creemos, en resumen, que la situación actual de nuestra literatura, y concretamente de nuestra narrativa, ha variado, arrastrada en buena medida por una diversa actitud hacia nuestro mundo cultural además de por las corrientes editoriales que fomentan, como veremos, nuevas traducciones. A lo largo de este trabajo tendremos ocasión de comprobar la validez de las opiniones dadas, y de ver hasta qué punto siguen prevaleciendo los estereotipos clásicos, verificando si existe o no un conocimiento válido de la realidad española.



# I. FIN DE SIGLO, 98 Y MODERNISMO

## INTRODUCCIÓN

Como afirma Miguel Ángel Vega Cernuda (1998), con el cambio de siglo se abre posiblemente la época de mayor creatividad cultural en la España moderna:

“El potencial de recepción pasiva -basado en la internacionalidad y modernidad de sus planteamientos y soluciones- que tiene nuestro 98 le confiere una trascendencia historiográfica y crítica, si no equivalente, sí muy pareja a la de nuestro Siglo de Oro” (M. A. Vega Cernuda, 1998: 4).

Es ésta una época de apertura al resto de Europa: gracias a los viajeros que llegaron a lo largo del siglo XIX y sobre todo a finales del mismo, España empieza a conocerse fuera de nuestras fronteras (aunque arrastrando una pesada carga de tópicos: el bandolerismo, la inquisición, etc.). Del mismo modo, el mundo intelectual español empieza a relacionarse con el extranjero, bien estableciendo relaciones literarias o científicas, bien viajando a su vez. Es muy significativo que este dinamismo cultural coincida con la “furia traductiva” (M. A. Vega Cernuda, 1998: 5) de finales del XIX, lo cual hace por fuerza relacionar ambos fenómenos, traducción y renovación cultural, planteándose en qué medida la primera, ejerciendo como vehículo de novedades, ha podido contribuir a la segunda<sup>29</sup>.

En este contexto europeo abierto a novedades, Italia no podía ignorar un periodo tan prolífico de la literatura española. Constatamos, de hecho, la importancia que se le concede a la aún llamada “Generación del 98”, aunque los propios críticos italianos se planteen “se sia legittimo, sottolineando i tratti comuni che certo sono presenti nel gruppo” (A. Botti, 1987: 78) hablar de ella en estos términos. El mundo editorial se ocupará ampliamente de estos autores

---

<sup>29</sup> “Por muchos *Maines* que hubieran volado los americanos en el fondeadero cubano, el ‘fenómeno 98’ no habría sido lo que fue si borrásemos del panorama español la enorme empresa traductora que a lo largo del siglo XIX va haciendo más europeo el espíritu nacional y va homologando la alimentación espiritual nacional a la europea” (M. A. Vega Cernuda, 1998: 6). Sin embargo, hay que decir que los miembros del 98 no participan personalmente de ese afán: a excepción de Unamuno, que traduce del inglés (Carlyle, Hunter, Spencer), del italiano (Leopardi, Carducci) y del alemán (Schopenhauer); de Azorín (traductor de Kropotkin y Maeterlinck); de Marquina (Baudelaire) y de Valle-Inclán (Eça de Queiroz), la traducción seguía considerándose una actividad secundaria a la que se acudía por necesidad vital.

en los primeros decenios del siglo, y de hecho el bloque de obras publicadas antes de 1975 (y antes de los años sesenta, diríamos) será mucho mayor que el de las ediciones posteriores; muchas obras que se tradujeron en aquel entonces no volverán a publicarse.

El autor más relacionado con ese mundo intelectual es Unamuno, el cual puede ser considerado incluso hoy en día punto clave de los estudios de hispanística italiana. Ello no implica necesariamente que tal interés llegue al lector “de a pie”, y de hecho encontraremos su obra publicada en pequeñas o medianas editoriales, formando parte de colecciones de tirada reducida. Volviendo a la “Generazione del ‘98”, según Alfonso Botti (1987) la nómina del grupo sería la siguiente:

“In primissimo piano vi figurano: Miguel de Unamuno (1864), Ángel Ganivet<sup>30</sup> (1862), la cui collocazione nel gruppo è controversa dal momento che muore suicida proprio nel 1898, Ramón María del Valle-Inclán<sup>31</sup> (1866), Pío Baroja y Nessi (1872), José Martínez Ruíz *Azorin*<sup>32</sup> (1873), Ramiro de Maeztu<sup>33</sup> (1875) e Antonio Machado (1875)” (A. Botti, 1987: 78).

---

<sup>30</sup> Su *Ideario Spagnolo* se publica en Bonacci Editore (Roma, 1991) con prefacio de Francesco Perfetti e introducción y notas de Loretta Frattale, en la colección “Storia e Politica”, dirigida por el propio Perfetti. No es la primera vez que aparece en Italia: existen dos versiones anteriores, la de Carlo Bo (Milano: Maggiani tipografo ed., 1946) y la de Francesco Bertino, junto con *La conquista del regno di Maya* (Torino: Unione tipografica-ed. torinese, 1972), que también se edita independientemente (Milano: La Goliardica, 1965). Hay pocas publicaciones de otros intelectuales de la época, por ejemplo de los llamados “regeneracionistas”: no conocemos ninguna de Joaquín Costa, Lucas Mallada, Ricardo Macías Picavea, etc., ni de narradores como Ciro Bayo, Silverio Lanza, José Nogales, Manuel Bueno, Ricardo Baroja, etc. De Ramón Menéndez Pidal nos consta *La Spagna del Cid* (Milano: Ricciardi, 1966; tr. G. Caravaggi) y *Poesia araba e poesia europea* (Bari: Laterza, 1949; tr. E. Ruggiero).

<sup>31</sup> Aunque su inclusión en tal nómina es discutida por muchos, como veremos a continuación.

<sup>32</sup> De Azorín hay muy poco traducido tras 1975: una obra de teatro *-L'invisibile* (Verona: Libreria Universitaria Editrice, 1988; ed. L. Basalisco)- y un ensayo *-El político* (Messina: Edas, 1978; ed. G. Foresta)-. Anteriores a 1975 destacamos: *Don Giovanni* (Milano: Bompiani, 1944; tr. A. Dabini); *Vita di uno strano signore* (Milano: Rizzoli, 1959); *Antologia azoriniana* (Roma: Signorelli, 1962; ed. E. Milazzo); *Castilla* (Verona: Libreria Universitaria, 1973).

<sup>33</sup> De él, antes de 1975, se publica *Defensa de la hispanidad* con un título bastante alterado: *La Spagna e i popoli ispanici nel mondo* (Messina-Milano: G. Principato; tr. Domenico S. Piccoli).

El interés por este periodo literario en Italia tendrá mucho que ver con su implicación con la historia y la filosofía, y sus integrantes serán:

“quelli che hanno fatto del dibattito sull’*hispanidad*, sulle caratteristiche dell’essere e del sentire spagnolo, sui problemi di un contrastato rapporto tra dimensione nazionale e proiezione europea il tema privilegiato, e per molti versi angosciato, di una grande e problematica letteratura, espressa tanto in forma narrativa quanto in forma saggistica” (F. Perfetti, 1991: 8).

Efectivamente: se publicarán sobre todo obras de estos dos géneros; en cuanto a narrativa, la novela prevalece frente al cuento o narrativa breve. Incluso las manifestaciones de tinte autobiográfico están “camufladas” con ropajes de novela (*Juan de Mairena*, de Machado, o *Cómo se hace una novela*, de Unamuno), y no hay autobiografías puras, a excepción de los epistolarios de Machado y el libro de viajes de Blasco Ibáñez<sup>34</sup>.

En el presente capítulo nos referimos, por tanto a Vicente Blasco Ibáñez, que alejado del 98 se puede considerar autor de “Fin de siglo”-aunque brillan por su ausencia contemporáneos suyos como Felipe Trigo, Alejandro Sawa o Eduardo Zamacois, interesantes exponentes de la narrativa erótica, del mismo modo que echamos en falta la presencia de Ricardo León o Concha Espina, de corte más tradicional-; a los más claramente generacionistas Pío Baroja y Miguel de Unamuno; a Antonio Machado<sup>35</sup> y a Ramón del Valle-Inclán, que si bien muchos consideran integrante de tal nómina, entronca de manera definitiva con el modernismo<sup>36</sup>. Hemos preferido no dar etiquetas que

---

<sup>34</sup> Una de las pocas autobiografías del periodo, la de Unamuno, no se reedita en Italia después de 1975 [vid. nota 46]. De la de Valle-Inclán (1903), publicada en *Alma española*, no nos consta ninguna traducción al italiano. En cuanto a epistolarios, en 1992 se traducen los de Boine y Unamuno: Giovanni Boine, *Carteggio* (Bologna: Boni, 1992), que no incluimos en este trabajo por aparecer bajo autoría de Boine.

<sup>35</sup> Laura Silvestri (1999: 270) justifica así la adscripción del poeta a la “generación”: “É chiaro che esiste un abisso tra Machado e Baroja. Se non altro perché il primo è essenzialmente un poeta e il secondo un romanziere. Eppure, grazie alla generazione del 98, essi si tengono per mano perché le generazioni sono vasi comunicanti che lasciano circolare il pensiero simbolico di cui la letteratura si alimenta”.

<sup>36</sup> “Valle-Inclán cronologicamente si colloca nella ‘generazione del ‘98’ [...], una generazione che vive la distruzione di una Spagna ‘cidiana’ che soffrì le sconfitte di Cuba e predicò il risveglio di una Spagna europea. Ma la lirica del poeta gallego stilisticamente si presenta legata al modernismo con una profusa ricchezza di sinestesie impresioniste, preferenze per ambiti misterioso e nascosti” (Lucrecia B. Porto Bucciarelli, 1990: 230).

podrían resultar asfixiantes, y considerarlos a todos ellos indistintamente como “Fin de siglo, 98 y modernismo”.

## I.1. BAROJA, Pío (1872-1956)

Es uno de los autores de la nómina del 98 menos conocido en Italia: Silvana Serafin (1991: 36) dedica un “plauso al Soria [el editor de *La sensualità perversita*] per avere publicato un autore quale Pío Baroja, da troppo tempo trascurato in Italia e divenuto un illustre *sconosciuto*”; de hecho sólo hay traducciones suyas en el periodo 1920-45, con pocas excepciones en los años sesenta<sup>37</sup>. Giuliano Soria (1990: VII), a su vez, se refiere a este “autore singularissimo, che il lettore italiano non ha ancora potuto conoscere in modo sistematico” aunque “il suo posto nel panorama letterario europeo è a buon diritto tra i grandi”. Considera que Baroja es “una delle figure di riferimento obbligato della Spagna della generazione del ‘98” y cree fundamental su papel en el desarrollo de la novela como género. Su discutida relación “amor-odio” mantenida con Italia (país que conocía y del que procedían sus abuelos maternos) fue probablemente uno de los factores que provocó tanto la atracción del público italiano como su rechazo (Monica di Costanzo, 1996).

De su extensísima producción hay sólo dos novelas traducidas después de 1975. *La sensualità perversita* [*La sensualidad perversita*] (1920) (Roma: Lucarini, 1990; ed. Giuliano Soria) es una obra tardía en forma de confesión que pertenece a la trilogía “Las ciudades”. Fue escrita en su último periodo creativo, etapa de consolidación y madurez. G. Soria (1990: XIII) considera que su tema principal es “l’amore, la sessualità” y destaca el carácter autobiográfico de la misma. En relación con el título, éste advierte que “sensualità deve essere intesa nell’accezione che la parola aveva in latino: *sensualitas* é la sensibilità, così come il verbo *pervertere* rimanda a un’idea di

---

<sup>37</sup> Sólo nos consta una anterior a 1920: *La scuola dei furbi* (Milano: Fratelli Treves, 1907). Posteriormente a esta fecha las principales son: *Paradox, re* (Milano: Modernissima, 1923; tr. G. de Medici y G. Beccari); *Zalacain l’avventuriero* (Perugia-Venezia-Firenze: Novissima editrice, 1923; tr. G. Beccari y G. de Medici); *Casa Aizgorri* (Milano: Morreale, 1926; tr. G. Medici y G. Beccari); *Avventura picaresca* (Roma: Astrea, 1945; tr. C. Vian); *Malaerba* (Roma, Astrea, 1945; tr. C. Vian); *Le inquietudini di Shanti Andía* (Milano: Lerici, 1960; tr. I. Acuti) y *La via della perfezione* (Milano: Rizzoli, 1960; tr. A. Gasparetti); *Il volto degli italiani* (Bologna: Patron, 1967). Más reciente es *Cammino di perfezione* (Firenze: Le lettere, 2002; intr. F. J. Martín; tr. F. Fratagnoli).

rovesciamento, di cambiamento, non solo di *perversione* quale la intendiamo noi”, y de hecho afirma en nota que dudó mucho entre traducir el título con la palabra “sensibilità” o con “sensualità”, “che oggi acquisisce particolari valenze erotiche, diverse semanticamente dal contesto storico e di costume di Baroja”. Dice haberse decidido por “sensualità” porque “nella sfera semantica a cavallo tra Ottocento e Novecento comprendeva l’ambito della sensualità vera e propria e anche quello della sensibilità”.

*L’albero della scienza* [*El árbol de la ciencia*] (1911) (Genova: Marietti, 1991; ed. Fiorenzo Toso) forma parte de una de sus principales y más conocidas trilogías (“La raza”), y es una obra encuadrable en la etapa de plenitud, ciertamente representativa del 98, que refleja perfectamente uno de los problemas de los intelectuales de Fin de Siglo: la lucha entre acción y contemplación. En palabras del propio Baroja (1959-1963: 801), “es el libro más acabado y completo de todos los míos”. El traductor añade un epílogo que lleva el mismo título que el último capítulo de la obra de Baroja: “Tenía algo del precursor” (pp. 263-270). En él se lamenta, al igual que hacía Serafini, de la poca difusión concedida en Italia a la obra de este autor, con el cual “la tradizione spagnola ottocentesca sembra esaurirsi per riaffacciarsi, in salutare aggiornamento, sulla scena delle nuove correnti europee” (F. Toso, 1991: 270). Toso lo relaciona concretamente con el positivismo antropológico, Claude Bernard y Schopenhauer.

Sólo dos obras narrativas nos parece poco para dar a conocer a este importantísimo exponente del 98 español, y nos asombra que el número nada despreciable de títulos aparecidos en los años 1920-1940 no se haya reeditado. La situación de este autor en Italia es quizás buena prueba de lo que ocurre con el resto de los considerados clásicos contemporáneos: el sector editorial anda con pies de plomo, y sólo se atreve con las obras más conocidas o representativas, como *El árbol de la ciencia*. Las únicas excepciones responden a motivaciones muy concretas, y la propuesta de una obra como *La sensualidad pervertida*, inédito hasta ahora en Italia, puede tener que ver en primer lugar con el título, atrayente por el supuesto erotismo corroborado por una sugestiva portada -el *Baño turco* de Ingres, 1857-; es evidente que la palabra “sensibilità” habría atraído a muchos menos lectores, así que a los motivos expuestos por Soria para tal elección hay que sumar uno más: el comercial. En segundo lugar, con su condición autobiográfica, género de creciente auge. Por último, y como se nos dice en contraportada, es también un “romanzo di iniziazione”: sus planteamientos filosóficos pueden conquistar al público de los umbrales del siglo XXI, envuelto en un nuevo “despertar espiritual” (New Age, etc.).

Lucarini es una pequeña editorial de criterios más bien innovadores, que decide arriesgarse a menudo con títulos nuevos (tiene incluso un premio para “primeras novelas”). Por otra parte Giuliano Soria, que se ocupa de dicha edición y es profesor en la Universidad de Turín, está muy relacionado con el mundo intelectual y editorial italiano: es uno de los promotores del premio “Grinzane Cavour”. Fiorenzo Toso, traductor de *L’albero della scienza*, pertenece al mundo editorial, y forma parte de la también genovesa “Le Mani”.

## I.2. BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1867-1928)

Autor muy controvertido: naturalista por época pero relacionado con los movimientos literarios de principios de siglo por formación<sup>38</sup>, su presencia en Italia es mayor de lo que cabría esperar al no formar parte de la nómina del 98. Aunque la crítica le haya sido hostil, sus lectores han sido fieles, y en las primeras décadas del siglo tuvo un gran éxito de público, también en Italia<sup>39</sup>, fomentado sin duda por su estancia allí y su fama como guionista en Estados Unidos. “Poi il silenzio, interrotto solo da qualche sporadica pubblicazione o ristampa” (L. B. Porto Bucciarelli, 1997: 216). En el mismo sentido Teresa Cirillo opina que a pesar de que su obra se suela etiquetar con la voz

---

<sup>38</sup> Antonio Ramos-Gascón (1980: 83) afirma que “la crítica del siglo XX ha venido con frecuencia situando al primer Blasco Ibáñez en la tradición naturalista de la generación anterior, cuando es claro [...] que sus novelas sociales están en la más pura línea de la *gente nueva*”.

<sup>39</sup> Porto Bucciarelli (1997) afirma que entre 1929 y 1930 fueron traducidas veintiséis de sus novelas. Entre ellas: *Sangue e arena* (Sesto San Giovanni [Mi]: Madella, 1915) (Roma, 1965); *I quattro cavalieri dell’Apocalisse* (Milano: Sonzogno, 1918, 1953); *Mare Nostrum* (Firenze: Bemporad, 1921) (Venezia: La Nuova Italia, 1929); *I morti comandano* (Firenze: Bemporad, 1924; Roma: La Voce, 1928; Francavilla: Ed. Paoline, 1969) (Milano: Bietti, 1930); *I nemici della donna* (Firenze: Bemporad, 1924) (Milano: Bietti, 1929); *Il papa del mare* (Milano: Bietti, 1926); *Lunita Benamor* (L’Aquila: Vecchioni, 1926) (Milano: Bietti, 1929); *Fra gli aranci* (Milano: Bietti, 1928); *Racconti valenziani* (Milano: Bietti, 1929); *Ai piedi di Venere* (Milano: Bietti, 1930); *La baracca* (Milano: Bietti, 1930) (Milano: Rizzoli, 1955); *La cattedrale* (Milano: Bietti, 1930); *Tre mesi in Italia. Nell’ paese del arte* (Milano: Bietti, 1930); *Sónnica, la cortigiana* (Milano: Bietti, 1930); *Alla ricerca del Gran Kan* (Sesto San Giovanni [Mi]: Barion, 1931); *Il paradiso delle donne* (Milano: Bietti, 1931); *L’orda* (Sesto San Giovanni [Mi]: Barion, 1933); *La cantina* (Milano: Bietti, 1933); *Fango (racconti)* (Milano: Minerva, 1934); *Fango e canetti* (Milano: Rizzoli, 1960).

despreciativa de “españolada” y quede a menudo relegada en los estantes de la “paraliteratura”, no hay que olvidar méritos como la sabia delineación de tipos populares, la escritura fluida y sugerente, etc.

Hay cuatro títulos traducidos después de 1975 y todos corresponden a novelas menos un libro de viajes que significativamente tiene como escenario la ciudad de Milán. De las primeras, sólo *La barraca* (1898) pertenece a la serie de costumbrismo valenciano, que la crítica suele reconocer como el género más logrado de su producción; de su etapa de novela psicológica, alejada ya del naturalismo, se publica *Sangre y arena* (1908) que, de tema taurino, refleja una España folclórica; por último, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916), que da lugar a su éxito internacional, es de tema bélico: el protagonista morirá como un héroe al servicio de la causa aliada, que Blasco Ibáñez siempre defendió.

*Tre romanzi* (Firenze: Edizioni Casini, 1989; tr. María de la Fuente) es el primero de los volúmenes publicados. Comprende tres novelas: *I quattro cavalieri dell'Apocalisse* [*Los cuatro jinetes del Apocalipsis*] (pp. 1-268) y *Sangue e arena* [*Sangre y arena*] (pp. 269-519), que volverán a traducirse separadamente; y *La baracca* [*La barraca*] (pp. 520-646). Forma parte de la colección “I grandi maestri” -más adelante veremos el volumen dedicado a Unamuno-, tiene finalidad divulgativa y ofrece a buen precio lo principal de la obra de cada autor. Es una iniciativa que no ha debido de tener, sin embargo, mucho éxito, ya que la colección se encuentra a menudo en las ventas de libros “a mitad de precio”. Incluye una breve introducción de la traductora de título muy significativo, “Dimenticato o sconosciuto?” (pp. I-III), que parece corroborarse con la presencia del nombre del autor tal como lo encontramos en la portada: “B. Ibanez”. Ni los propios editores han sabido escribirlo correctamente. Todo ello se corresponde con una traducción comunicativa.

*Milano, seduzione e simpatia* (Napoli: Guida, 1993; ed. Teresa Cirillo; tr. Gerardo Grossi) es una pequeña y cuidada edición de lujo, en papel grueso, con tapas de cartón duro. La portada, con una litografía en blanco y negro de La Scala de Milán, presenta el tema de la obra. Pertenece a la colección “Ritratti di Città”, dirigida por Vito Cardone, en la que se incluyen las páginas que diversos autores han escrito sobre ciudades diferentes. Este texto concreto se ha extraído de la obra más amplia titulada *En el país del arte (Tres meses en Italia)* (1896) y recoge los reportajes realizados para el periódico valenciano *El pueblo* durante su primer viaje a Italia, en 1895, cuando embarcándose clandestinamente huyó de España recalando en este país.

*Sangue e arena* [*Sangre y arena*] (1908) (Roma: Newton Compton, 1995; ed. Elena Clementelli) se edita en la Biblioteca Economica Newton al reducido precio de 2.000 Liras (dato que aparece bien claro en la portada). La

obra, aparecida anteriormente en Italia en 1915 y en 1965 (Sesto San Giovanni [Mi]: Madella; tr. Ida Mango), consta de una introducción de Elena Clementelli (pp. 7-14) -de la cual se nos dice en contraportada que es una poetisa e hispanista, crítica literaria y traductora del inglés, portugués y español.

Según Porto Bucciarelli (1997: 216) “si tratta forse di uno dei romanzi meglio riusciti, appartenente al secondo periodo creativo dell’autore che contribuì ad accentuare uno dei *cliché* che caratterizzano la Spagna avendo come protagonista un torero, Juan Gallardo, e, come scenario, il mondo taurino”. Efectivamente, así lo confirman la portada, de tema torero (*Plaza de toros* de J. L. Gêrôme), y la contraportada, que anuncia que la obra gira en torno a “la corrida, spettacolo di ardimento e di eleganza, di tradizione e di violenza”. A nuestro juicio, la presente edición confirma un éxito que parece haber sobrevivido hasta nuestros días, ya que la decisión de incluir esta obra en “gli *economici*” supone la seguridad por parte de Newton Compton de que la obra va a tener salida. El bajo precio no perjudica a la calidad de la traducción y estamos de acuerdo con Porto Bucciarelli (1997: 216) cuando se refiere a la “accurata versione di Elena Clementelli corredata di una piacevole e amena introduzione con nota biobibliografica”. Ésta sigue un criterio semántico, preciso, fiel a la estructura y hasta donde es posible, al léxico: es una traducción más cercana al original que la de María de la Fuente, incluida en *Tre romanzi*.

*I quattro cavalieri dell’Apocalisse* [*Los cuatro jinetes del Apocalipsis*] (Roma: Newton Compton, 1995; ed. Maurizio Fabbri; tr. O. Borgia), editada como la anterior en la Biblioteca Economica Newton, contaba ya con dos ediciones (Milano: Sonzogno) en 1918 y 1953 -ésta junto con *Mare Nostrum* (1918) y *I nemici della donna* (1919)-. Es la primera de las obras de una trilogía dedicada a la condena de la guerra, inmortalizada por varias versiones cinematográficas realizadas en Estados Unidos. La introducción (pp. 7-11) y la nota bio-bibliográfica (pp. 12-15) son de Maurizio Fabbri. Ésta última incluye una amplia relación de publicaciones españolas y de traducciones italianas, además de una bibliografía crítica. La edición está anotada. La traducción de O. Borgia sigue un criterio semántico que contrasta notablemente con el comunicativo elegido por María de la Fuente.

Como vemos, de Blasco Ibáñez se ocupan editoriales muy diversas: desde las más divulgativas (Casini o Newton Compton) hasta las más especializadas (Guida). Insistimos en lo significativo del hecho de que este autor se publique en los *economici*: reeditando a ciertos autores de los que no hay que pagar derechos de autor, se consigue ofrecer un precio realmente



bajo<sup>40</sup>. Otro “cebo” para el lector: en la contraportada se indica que el libro está impreso en papel ecológico.

Como parecen demostrar los textos Newton Compton, que una edición sea divulgativa no significa que descuide la traducción, ya que ambas, como la de Guida, siguen un criterio semántico. Sin embargo en una de ellas (la de Clementelli) nos sorprende algo que, por otra parte, es muy frecuente en las versiones italianas: que el lenguaje popular o los rasgos dialectales no traten de conservarse y sean sustituidos por un italiano “clásico” o como mucho, coloquial (volveremos a referirnos de este fenómeno cuando hablemos de Valle-Inclán). Por último, señalemos que tres de estas cuatro ediciones han sido confiadas a profesores universitarios o hispanistas: Maurizio Fabbri (Universidad de Boloña) Teresa Cirillo y Gerardo Grossi (Universidad de Nápoles), y Elena Clementelli (hispanista y traductora). María de la Fuente, en cambio, ha sido colaboradora radiofónica en programas sobre folclore español. Significativamente, su traducción es la más comunicativa de las cuatro.

### I.3. MACHADO, Antonio (1875-1939)

Autor del que se conoce sobre todo, es evidente, su poesía, que se publica ampliamente tanto antes como después de 1975<sup>41</sup>, Antonio Machado

---

<sup>40</sup> En contraportada se especifican los objetivos de la misma: “I grandi autori e le opere più celebri della letteratura di ogni tempo e paese in una nuova collana supereconomica: tre sezioni -classici, contemporanei, ragazzi- per raggiungere il pubblico più vasto, con l’ausilio di specialisti del settore e di godibilissime traduzioni”.

<sup>41</sup> Anteriores a 1975 destacamos: *Campi di Castiglia* (Milano: Ceschina, 1957, ed. D. Puccini) (Milano: Paperbacks Lerici, 1966; ed. O. Macrí); *Poesie* (Milano: Lerici, 1959, 1962, 1969; ed. O. Macrí); *Campi di Castiglia. Poesie (Soledades e Campos de Castilla)* (Roma: Newton Compton, 1971; ed. C. Rendina); de su prosa: *Prose* (Milano: Lerici, 1968; tr. y notas E. Terni Aragonese; intr. O. Macrí). Posteriormente a 1975 contamos principalmente con: *Poesie - cosa cordiale* (Milano: Accademia, 1977; ed. O. Macrí); *Poesie (Soledades. Campos de Castilla)* (Roma: Newton Compton, 1978) (La Spezia: Casa del Libro Fratelli Melita, 1980); *Soledades* (Napoli: Mediterranea, 1979; ed. F. Guazzelli); *Poesie complete* (Milano: Il Vascello, 1979; ed. O. Macrí); *Campos de Castilla* (Milano: Il Saggiatore, 1983; ed. B. Spaggiari); *Poesie* (Ponzano Magra [SP]: Casa del Libro, 1989; ed. C. Rendina); *Solitudini* (Milano: Crocetti, 1989; ed. F.T. Montalto); *Machado. Soledades. 1903* (Viareggio: Mauro Baroni Ed., 1992; ed. F. Guazzelli); *Canzoni a Guiomar* (Brescia: L’Oliquo, 1993; ed. F. Scarabicchi); *Il seminatore di stelle. Poesie scelte* (Ripatransone [AP]: Sestante, 1993; tr. F. Scarabicchi); *Poesie scelte* (Milano: Mondadori, 1993, 1996); *Opera poetica* (Firenze: Le Lettere, 1994); *Le più belle poesie di Antonio Machado* (Milano:

ha sido y es un mito, cubierto sólo por la amplia sombra de García Lorca. Pero para comprender y apoyar su producción lírica es imprescindible su prosa y concretamente el trabajo de crítica, meditación y discusión llevado a cabo en las páginas de *Juan de Mairena* (1936), que no se traduce al italiano hasta 1993. Tampoco hay que olvidar el género epistolar, que suscitará la atención de los editores italianos dando lugar a dos volúmenes bilingües, buena muestra de la existencia de ediciones de tipo filológico destinadas a un público entendido<sup>42</sup>.

El primero, *Lettere a Guiomar* (Firenze: Anno Machadiano-II Ponte, 1990; ed. y tr. Giancarlo Depretis; intr. Alfonso Guerra González), patrocinado por la Real Academia Española y editado por iniciativa del Rector de la Universidad de Turín como homenaje al poeta en el cincuenta aniversario de su muerte, fue publicado en trescientas copias numeradas<sup>43</sup> y se compone de treinta y seis cartas en edición bilingüe, con numerosas notas a pie de página. A una “Aclaración innecesaria” (pp. 9-10), firmada por Pilar de Valderrama, que sostiene que las presentes cartas son las únicas que pudo coger apresuradamente antes de marchar a su exilio, y que se ofrecen sin orden cronológico alguno, sigue la introducción de Depretis (pp. 17-20) que, tras justificar el título dado a la obra (*Lettere a Guiomar*) a fin de salvaguardar el tono de clandestinidad que acompaña a la historia de Pilar Valderrama y Antonio Machado, respetando la recreación poética que encierra tal nombre femenino, explica cuáles han sido las diferentes reescrituras que han experimentado las cartas: publicadas por primera vez de forma muy fragmentaria por Concha Espina (1950), amiga de Pilar Valderrama, vuelven a aparecer en edición de la propia Pilar dos años después de su muerte (1981) y posteriormente en *Poesía y Prosa* (1989)<sup>44</sup>. Señala además la importancia de

---

Crocetti, 1995, 1997); *Poesie scelte* (Milano: Mondadori, 1996; tr. O. Macrí); *26 Poesie. Machado* (Milano: Mondadori, 1996); *Soledades. Campos de Castilla* (Roma: Newton Compton, 1996; ed. C. Rendina). Para ampliar, *vid.* C. García Rodríguez (2003a).

<sup>42</sup> *Vid.* N. Pérez Vicente, “De máscaras y (re)escrituras: los epistolarios de Antonio Machado y García Lorca traducidos al italiano”. En M. Arriaga Flórez (et alii, eds.) (Sevilla: Arcibel); en prensa.

<sup>43</sup> Nosotros hemos consultado la número 300, en la Biblioteca Nacional de Madrid.

<sup>44</sup> P. Valderrama, *Sí, soy Guiomar. Memorias de mi vida*, Barcelona: Plaza & Janés, 1981; y *Poesía y Prosa*, en *Obras completas* (Madrid: Espasa-Calpe, Fundación Antonio Machado, 1989, Tomo III, pp. 1668-1755; ed. Oreste Macrí y Gaetano Chiappini). A ellas hay que añadir la carta enviada por Machado a Julián de Zugazagoitia (22.11.1938) publicada por Sabina de la Cruz (*Antonio Machado hoy*,

tales cartas para conocer mejor tanto la obra del poeta como los grandes y pequeños acontecimientos de la vida cultural y política de esos tiempos, sin olvidar que éstas incluyen numerosos fragmentos líricos y teatrales del autor. A la introducción sigue una “Avvertenza” (pp. 21-24) del mismo Depretis en la cual explica que las cartas fueron donadas por las hijas de Pilar Valderrama a la Biblioteca Nacional de Madrid, donde actualmente se encuentran, y que se publican en el mismo orden reflejado en la edición de la poetisa. Depretis advierte además de la manipulación de que las cartas, a lo largo de sus ediciones, fueron objeto, y señala que los errores de transcripción o interpolaciones encontrados se indican en nota. Aunque afirma que sería imposible establecer un orden preciso, añade una lista adjudicando a cada una de ellas una datación aproximada.

Sólo un año después el mismo estudioso imprime otro volumen que contiene las mismas cartas (por lo tanto, la misma traducción) pero en distinto orden: *Lettere a Pilar* (Torino: Edizioni dell’Orso, 1991; ed. y tr. Giancarlo Depetris), publicado igualmente gracias a la contribución del Departamento de Ciencias Literarias y Filológicas de la Universidad de Turín. Lo sorprendente es su siguiente afirmación, que supone un cambio de tono radical con respecto a la edición anterior y revela una ulterior manipulación del texto original:

“...queste 36 lettere, che intenzionalmente ho voluto intitolare *Lettere a Pilar*, esigono, fin dove è possibile, un intervento di restauro che le ripulisca non solo delle grossolane manipolazioni subite ma anche delle numerose mutilazioni e vistose inesattezze sofferte nelle loro precedenti pubblicazioni. Mi riferisco, ovviamente, alle già citate pubblicazioni della Espina e della Valderrama da cui hanno dipeso le successive edizioni e che hanno finito per contagiare anche alcune pagine della critica” (G. Depretis, 1991: XII).

Depretis asegura que la edición de la Valderrama estuvo sujeta a “amputazioni, cancellature e raffinati interventi di ricomposizione, sopravvissute al rogo da lei stessa allestito prima della sua partenza per il Portogallo” (G. Depretis, 1991: XII), aunque ella, como hemos visto más arriba, afirme lo contrario (“...escogí al azar las que estaban encima, sin releerlas siquiera por la premura del tiempo. Sólo retuve un puñado, unas cuarenta que le llevé a mi amiga María”):

“Quegli scritti escludono la scelta casuale e si presentano invece, anche se ripartiti in quattro anni, con un ordine di stretta continuità all’interno di ogni

reparto. Il fatto é che la Valderrama, scompaginando l'ordine cronologico delle lettere, dava inizio a una prima operazione censoria per occultamento e premeditato disorientamento del lettore, cui sarebbero seguiti i successivi interventi di alterazione per correzione dei testi machadiani" (G. Depretis, 1991: XII).

El hispanista cree que el velado deseo de protagonismo por parte de Valderrama incide sobre el mensaje de forma absoluta. Por ello en la presente obra se indican, al principio de cada carta, las correcciones y amputaciones efectuadas sobre la escritura de Machado; todo ello parece obedecer al menos a tres tipos de censura: una histórica-ideológica que evita los fragmentos que defienden demasiado directamente a la República, de la que la poetisa no era claramente partidaria; socio-cultural, cuando se suprimen aquellos en que Machado expresa sus reservas sobre poetas más jóvenes, como Jorge Guillén o Pedro Salinas; y amoroso-pasional, destinada a suprimir cualquier indicio de que entre los dos hubiera podido existir momentos de amor físico.

¿Es adecuada esta tajante reinterpretación de Depretis, de tono tan diferente al volumen anterior? Franco Meregalli (1992: 56), en reseña, considera que "non c'è dubbio che così l'epistolario a Pilar [...] risulti meglio ordinato ed utilizzabile, non solo per ricostruire l'esperienza privatissima del poeta, ma anche per documentare il suo rapporto con l'ambiente", pero confiesa que le ha molestado, sin embargo, su postura tan crítica acerca de Pilar Valderrama, de la cual niega abiertamente su buena fe<sup>45</sup>.

Por último, *Juan de Mairena. Sentenze, arguzie, appunti e ricordi di un professore apocrifo* [*Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*] (Roma: Biblioteca del Vascello, 1993; nota de Rafael Sánchez Ferlosio; ed. y tr. Elisa Aragone Terni y Oreste Macrí), consta de cincuenta artículos del autor, escritos entre los años 1934 y 1936 y publicados en diversos periódicos. El epílogo es de Oreste Macrí (pp. 179-185); la nota, de Rafael Sánchez Ferlosio (pp. 187-188) -nombre que junto con el de Macrí aparece muy destacado en la primera página-, se titula "Interpretazione arbitraria dell'inizio del *Juan de Mairena*", y está traducida por Danilo Manera (a quien corresponde la idea y asesoramiento editorial). Biblioteca del Vascello destaca por su labor de hacer llegar los clásicos contemporáneos (veremos más adelante las ediciones de Gómez de la Serna, Cernuda y el propio Sánchez Ferlosio) a un amplio sector del público. Hay

---

<sup>45</sup> "Che ci sia in lei l'intenzione di disorientare il lettore 'scompaginando l'ordine cronologico delle lettere' (p. XII) mi pare un'affermazione gratuitamente maliziosa" (F. Meregalli, 1992: 56).

abundantes notas de los traductores (133 en total), la mayoría de tipo lingüístico, otras muchas de tipo cultural.

Macrí (1993a: 179) define en su epílogo al libro como “non facile e multigenere”, sólo comprensible en el conjunto de la obra machadiana, y especialmente a la luz del *Cancionero apócrifo (1924-1933)* donde aparecen ya tanto Abel Martín como Juan de Mairena. Pero este desdoblamiento o “complementariedad”, “si differenza dall’eteronimia pirandelliana o pessoana, in quanto è azione d’una memoria-coscienza, che coscienzializza anche il sogno e la fantasia. I personaggi inventati di Machado vogliono essere oggettivi d’una realtà ideale, vera e migliore” (O. Macrí, 1993a: 181). Relaciona el texto, además, con corrientes filosóficas de la época como las de Husserl, Heidegger, Kant, o Krauss.

El volumen responde también al reciente interés por el género epistolar (A. Blarzino, 1994a), y el propio nombre del poeta sirve de reclamo para la publicación (en la portada leemos: “Burle, sentenze, appunti, ricordi nell’única prosa del grande poeta spagnolo”); en la contraportada se alude en cambio al aspecto religioso de la obra (“manuale di pensiero ironico e scettico, ma anche appassionato e intriso di cristianesimo evangelico”). Una última referencia al año 2000 (“un grande classico letterario e filosofico inesauribile e necessario per la fine del millennio”) parece dar a entender que, en estos días, los temas espirituales y filosóficos son otro reclamo importante del sector editorial. Sus traducciones no son, sin embargo, las acordes con el planteamiento habitual de este tipo de ediciones: la “filológica” no es tan semántica como esperaríamos, ya que Giancarlo Depretis, profesor de la Universidad de Turín muy relacionado con el mundo intelectual italiano, realiza una versión muy personal en lo que respecta al plano léxico. La edición del conocido hispanista Oreste Macrí y de Elisa Aragone Terni (profesora de la Universidad de Florencia y alumna del primero), planteada en cambio como “divulgativa”, cuenta con una traducción bastante fiel al original, y como es habitual en la Biblioteca del Vascello, con un buen apoyo crítico.

#### **I.4. UNAMUNO, Miguel de (1864-1936)**

Llama la atención el éxito de este autor: se encuentran obras suyas, en versión española o italiana, en casi todas las bibliotecas. Hay de él un buen número de ediciones a partir de 1975, y muchas anteriores, desde los años

veinte<sup>46</sup>. Son también numerosísimos los estudios críticos sobre su obra y los hispanistas italianos que a lo largo de los años se han especializado en ella (Papini, Croce, Puccini, Meregalli, etc.). Parece admitida su condición de “padre de la Filosofía” -“contemporaneo di James e Bergson, nutrito delle letture di Pascal, Lutero, studioso di Kant e Schopenhauer e soprattutto aderente alla filosofia de Kierkegaard” (F. Rossini, 1987: VII)-, de autor clásico con el que diversas editoriales parecen arriesgarse. Por otro lado, se hace normalmente hincapié en su modernidad: precursor del existencialismo, supo transmitir el ansia del hombre del siglo XX. Pero hay un motivo más que ha influido en su éxito: sus estudios e interpretación de otro clásico, de Cervantes, y concretamente de una de sus obras, el *Quijote*; ello es tenido en cuenta por toda la crítica y resulta fundamental a la hora de valorar la relación de Unamuno con el mundo intelectual italiano, especialmente con autores como Papini o Pirandello. De ello nos informa Franco Meregalli (1974)<sup>47</sup>, que

---

<sup>46</sup> Recordemos las principales ediciones anteriores a 1975 [vid. una detallada lista de traducciones italianas en vida del autor en González Martín (1998: 41-42)]. Poesía: *Antologia poetica* (Firenze: Fussi, 1949; ed. C. Bo); *Il Cristo di Velázquez* (Brescia: Morcelliana, 1948, 1963; tr. A. Gasparetti); *Poesie* (Firenze: Vallecchi, 1968; ed. R. Paoli). Prosa: *Il fiore dei miei ricordi* (Firenze: Vallecchi, 1920; tr. G. Beccari); *Nebbia* (Firenze: Battistelli, 1922) (Edizioni dell’arte, 1946) (Milano: Club degli Editori, 1961); *Del sentimento tragico della vita negli uomini e nei popoli* (Firenze: La Voce, 1924) (Milano: Rinascimento del libro, 1938) (Milano: Dall’Oglio, 1964); *La sfinge senza Edipo* (Milano: Corbaccio, 1925; tr. P. Pillopich); *Le agonie del Cristianesimo* (Milano: Monanni, 1926) (Venezia: Accademia, 1944; 1952); *Commento al Don Chisciotte* (Lanciano: Carabba, 1934; ed. G. Beccari); *Commento alla vita di Don Chisciotte* (Milano: Corbaccio, 1938; tr. C. Candida); *Soliloqui e conversazioni* (Firenze: Rinascimento del libro, 1939); *Essenza della Spagna* (Milano: Editrice Antonioli, 1945; tr. C. Bo); *Della dignità umana e altri saggi* (Milano: Bompiani, 1946); *Tutto un uomo* (Roma: De Carlo, 1949; tr. M. Puccini); *La agonia del Cristianesimo* (Venezia: Accademia, 1952; tr. C. Bo); *Pace nella guerra* (Firenze: Vallecchi, 1952; tr. G. Beccari); *La mia religione e altri saggi* (Torino: SEI, 1953; tr. N. Chiusa); *Romanzi e drammi* (Roma: Casini, 1955; ed. F. Rossini); *Nebbia, La zia Tula* (Milano: Club degli Editori, 1961; tr. F. Rossini); *Vita di Don Chisciotte e di Sancio* (Milano: Rizzoli, 1961); *Sombras de sueño* (Milano: La Goliardica, 1961; con litografías); *Saggi scelti* (Milano: La Goliardica, 1962; ed. G. Bellini); *L’ultima leggenda di Caino (Abel Sánchez)* (Milano: Dall’Oglio, 1965); *Lo scandalo della Croce* (Torino: Borla, 1968, tr. L. D’Arcangelo); *Diario intimo* (Bologna: Patron, 1974; tr. V. Passeri Pignoni).

<sup>47</sup> Vid. también Oreste Macrí (1993b) con referencia a su relación con la intelectualidad italiana: “En Italia fue conocido [...] por los escritores de la revista *La Voce*; Papini y Soffici fueron amigos suyos y fautores editoriales”. Se nos informa

sostiene la existencia de una analogía temperamental entre Papini y Unamuno<sup>48</sup>, si bien mientras el español ha conquistado un lugar de excepción en la literatura, Papini es en este momento un punto referencia marginal.

Unamuno y su comentario del Quijote, por tanto, contribuyeron de forma decisiva al florecimiento de la crítica cervantina en Italia desde 1905 hasta la guerra mundial. De esta forma “Cervantes è entrato più nel profondo del patrimonio culturale tradizionale degli italiani” (F. Meregalli, 1974: 69). Todo ello nos lleva a las posibles relaciones de Unamuno con otro importante autor italiano: Luigi Pirandello, “personaggio che presenta qualche analogia con Unamuno, per esempio un particolare rapporto col *Chisciotte*” (F. Meregalli, 1974: 70). Al analizar los puntos de contacto entre *Niebla* y *Seis personajes en busca de un autor*, Meregalli llega a la siguiente conclusión:

“Non sembra [...] che ci sia una derivazione di Pirandello da Unamuno. Non si può invece ignorare che il tema del personaggio che si ribella e critica il suo autore è un tema tipicamente cervantino [...]; poiché ambedue gli scrittori furono documentatamente assidui lettori del *Chisciotte*, possiamo affermare che da questo essi trassero la spinta alla loro invenzione” (F. Meregalli, 1974: 70).

El propio Unamuno fue consciente de la importancia de la traducción de *Vida de don Quijote y Sancho*, que llegaba tras el éxito de sus escritos propagados por la revista *La Voce*; de ahí que siguiera con especial esmero las vicisitudes de la misma<sup>49</sup> y resolviera una a una la interminable lista de dudas

---

incluso de que “la primera traducción de la obra *Del sentimiento trágico de la vida* estuvo a punto de salir en Florencia un año antes que el original en España” (O. Macrí, 1993b: 618). Los artículos de Aldo Ruffinatto (1997) y Dario Puccini (1997) amplían el tema. Es especialmente interesante el segundo de ellos, ya que Mario Puccini mantuvo, según describe su hijo, una intensa y duradera relación intelectual con Unamuno, relación que partiría, como no, de la lectura de un “libro che gli sembra una rivelazione: il *Commento alla vita di Don Chisciotte*” (D. Puccini, 1997: 133).

<sup>48</sup> “Il primo scritto papiniano su Cervantes uscì quando l’autore aveva ventitré anni. Di Unamuno, Papini parlava nel *Leonardo*, nel 1906; la stessa rivista pubblicava nel 1907 la traduzione di un saggio unamuniano sul chisciotismo; nel 1913 faceva tradurre a Lanciano la *Vita di don Chisciotte*” (F. Meregalli, 1974: 64).

<sup>49</sup> Vicente González Martín (1998) nos informa de una interesante triple vertiente del autor: la del Unamuno que traduce, que es traducido y que da ideas sobre la traducción de sus propias obras. Fue ésta, en su conjunto, una tarea muy valorada por él, lo cual le llevó a desempeñar un papel muy activo en lo relativo a sus propias obras, colaborando desde el inicio en el desarrollo de las mismas. Contribuía normalmente en la selección

al traductor, Gilberto Beccari. La misma diligencia emplea con otros traductores como Mario Puccini, Giovanni Papini, etc. Se inauguraba así una nueva relación instaurada entre la literatura española e italiana: Unamuno comenta, incluso, que era en Italia donde mejor se conocía la literatura española del momento<sup>50</sup>. Del mismo modo mostró siempre un fuerte interés por este país. Ello se debió a motivos de diversa índole (V. González Martín, 1998), como el tipo de modelo cultural que podía ofrecer, en contraposición al francés, más conocido. Además, el éxito y la fama conseguidos eran fundamentales para conseguir la tan ansiada “inmortalidad literaria” cuyo instrumento fue, sin duda, la abrumadora correspondencia y la gran cantidad de artículos que publicó en medio mundo. Por no olvidar otro motivo más trivial pero no menos importante: la aportación económica que supone su popularidad, la cual le ayuda a completar su modesto sueldo de catedrático.

En vida del autor se traducen sobre todo sus ensayos (con *Vida de don Quijote y Sancho* a la cabeza); les sigue la narrativa (sobre todo *Niebla*) y a bastante distancia el teatro y la poesía<sup>51</sup>. Aunque hoy en día no podríamos encontrar comentarios como el realizado por Fausto María Martín en relación a una representación romana de *Fedra* - “troppo si è scritto in questi ultimi tempi su giornali e riviste italiane intorno alla figura e all’opera del grande scrittore spagnolo contemporaneo” (G. Mazzocchi, 1994: 9)-, es bien cierto que existe un renacer del interés por este autor, tanto por su obra narrativa como por la ensayística<sup>52</sup>. En cuanto a la primera, a partir de 1975 se vuelven a

---

de los textos, en los contactos con el editor (buscándolo él en persona en algunas ocasiones) e incluso en la elección del título.

<sup>50</sup> Dario Puccini (1997: 135); se trata del artículo de Unamuno “A nuestros autores” traducido por Gabriele Morelli y extraído de “Mario Puccini e la letteratura spagnola degli anni 1918-39”. En Titus Heydenreich, *Cultura italiana e spagnola a confronto: anni 1918-1939*, Stauffenberg Verlag, Tubinga 1992, pp. 31-36.

<sup>51</sup> *Vid.* V. González Martín (1998: 36). Aunque Unamuno se da a conocer con su narrativa: la primera traducción fue en el temprano 1901, año en que aparecieron algunos fragmentos de *Paz en la guerra* en la *Antologia degli scrittori spagnoli* (Catania, 1901; tr. Arturo Frontini). En la primera década del siglo se traducen diversas poesías: en 1908 Beccari tradujo *Nubi d’ocaso* para la *Nuova Rassegna di letterature moderne* 9, 10 (p. 1.203), la cual se volvió a publicar en la revista de Marinetti (*Poesia*) en 1909. En 1908 el mismo Beccari traduce y publica los capítulos II y XI de *Vida de don Quijote y Sancho* en la primera revista mencionada (números 2 y 3); además de un capítulo de *Recuerdos de niñez y mocedad* para el número tres [*vid.* V. González Martín, 1978].

<sup>52</sup> Posteriormente a 1975 se traduce fundamentalmente su ensayística: *Vita di Don Chisciotte e di Sancio* (Milano: Rizzoli, 1983) (Milano: Mondadori, 2005; tr. Antonio



traducir sus obras más importantes: *Niebla* (1914) y *Abel Sánchez* (1917), “nivolas” de madurez en que se hace presente un proceso de interiorización similar al de *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920); y otras en las que el individuo se relaciona con la colectividad: *La tía Tula* (1921) y del conjunto *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más* (1933), la primera nombrada y *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*. Contamos además con un escrito difícil de encuadrar, *Cómo se hace una novela* (1927), cercano a la confesión o memoria.

*Niebla* se publica en tres ocasiones. *Nebbia* (Roma: A. Curcio, 1978; nota Angela Bianchini; tr. Flaviarosa Rossini) pertenece a la colección “I classici della Narrativa”, donde encontramos publicados a autores como Zolla, Valera o Proust. Para este volumen, no anotado, se ha utilizado una portada que reclama la atención del lector: una mujer desnuda (*Irene*, de Ignacio Zuloaga -Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna-) que lleva por los hombros, como único distintivo relacionado con el mundo cultural español, un mantón de Manila. Otra particularidad del presente volumen es que invierte el orden habitual de la obra: el texto (pp. 11-184) aparece tras la presentación (pp. 5-6) y una nota de Angela Bianchini titulada “Miguel de Unamuno” (pp. 7-10); sólo al final y paradójicamente encontramos el prólogo (pp. 185-192), el post-prólogo (p. 193) y la “Storia di Nebbia” (pp. 194-203) del propio autor, que en el original español (y en el resto de las versiones italianas) van delante. En él podemos obtener datos importantes sobre la traducción: se explica que ésta es una de las obras que más éxito tuvo en el extranjero y que la traducción italiana de Gilberto Beccari (con prefacio de Ezio Levi) fue la primera (1921), siete años después de su nacimiento. El motivo de esta predilección, según Unamuno, es su naturaleza fantástica y tragicómica, mientras que otras obras como *El Sentimiento trágico de la vida* (por requerir ciertos conocimientos filosóficos y teológicos) o *Vida de Don Quijote y Sancho* (por referirse al *Quijote*, no tan conocido y popular fuera de España como pudiera parecer) no se difundieron tanto.

---

Gasparetti); *La tragedia del vivere umano: la sfinge senza Edipo* (Milano: Dall’Oglio, 1987); *Commento alla vita di don Chisciotte* (Milano: TEA, 1988); *Del sentimento tragico della vita* (Milano: S.E., 1989); *Le agonie del Cristianesimo* (Milano: Corbaccio, 1993); *Il risentimento tragico della vita (note sulla rivoluzione e sulla Guerra Civile di Spagna)* (Genova: Melangolo, 1995); *Del sentimento tragico della vita negli uomini e nei popoli* (Casale Monferrato [AI]: Piemme, 1999; tr. J. López y García Plaza); *Nicodemo il fariseo e altri saggi* (Genova, Marietti, 2001; ed. Elisabetta Noe); *L’agonia del cristianesimo* (Casale Monferrato [AI]: Piemme, 2004; tr. Justino López, García Plaza); *Nuovo mondo* (Caserta: Saletta dil’Uva, 2005).

El segundo volumen de igual título (Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1982; intr. A. Lugli; tr. Flaviarosa Rossini) se publica en una editorial raramente dedicada a narrativa, perteneciente al importante grupo De Agostini. El texto está precedido de una breve introducción de A. Lugli (“Miguel de Unamuno”, pp. I-VII), “Interpretazione critiche” de diversos autores (Julián Marías, Cesco Vian, etc.; pp. VII-VIII), y “Consigli per altre letture” (p. VIII), que incluye una pequeña selección de sus obras, algunas de las traducciones italianas y estudios críticos sobre el autor. La última versión (Roma: Fazi, 1997; pref. Franco Marcoaldi; tr. Stefano Tummolini) contiene un prefacio de Franco Marcoaldi titulado “Un sogno di carne” (pp. VII-XIII) y una nota bio-bibliográfica (pp. XV-XVI) que hace especial hincapié en las traducciones italianas. La traducción de Stefano Tummolini cuenta con algunas notas y al contrario de la de Rossini, sigue un criterio comunicativo.

*Romanzi e drammi* (Roma: Edizioni Casini, 1987; ed. Flaviarosa Rossini) encuadra bajo un título muy genérico las siguientes narraciones: *Nebbia* [*Niebla*] (pp. 1- 159), *Abele Sánchez* [*Abel Sánchez*] (pp. 161- 250), *La zia Tula* [*La tía Tula*] (pp. 251- 336), *Tre novelle esemplari e un prologo* [*Tres novelas ejemplares y un prólogo*] (pp. 337-412) -que incluye *Prologo* (pp. 339-346), *Due madri* (pp. 347-368), *Il marchese de Lumbria* (pp. 369-379) y *Nientemeno che un vero uomo* (pp. 380-412)-; *Sant’Emanuele Buono, Martire* [*San Manuel Bueno, mártir*] (pp. 413- 444) y *Il romanzo del signor Sandalio giocatore di scacchi* [*La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*] (pp. 445-476); y dos obras de teatro: *Fratel Giovanni* [*El hermano Juan*] (pp. 477-548) y *L’altro* [*El otro*] (pp. 549-582). Es, como ya vimos al ocuparnos de *Tre romanzi*, de Blasco Ibáñez, un volumen de recopilación divulgativo. A la introducción sigue una brevísima nota biográfica (p. XV), un elenco de las obras de Unamuno junto al año de su publicación (pp. XVI-XVII), y dos páginas de bibliografía sobre el autor (pp. XVIII-XIX).

El mismo año aparece *Tre novelle esemplari e un prologo* [*Tres novelas ejemplares y un prólogo*] (Roma: Lucarini, 1987; pref. Rosa Rossi; tr. Mario Puccini), que se compone de un prólogo (pp. 15-29) y tres cuentos o narraciones cortas: *Due madri* [*Dos Madres*] (pp. 31-66), *Il marchese di Lumbria* [*El marqués de Lumbria*] (pp. 67-82), y *Nientemeno che tutto un uomo* [*Nada menos que todo un hombre*] (pp. 83-126). Es una edición no anotada y cuenta con una brevísima nota biográfica en la contraportada. Rosa Rossi exalta en el prefacio (pp. 7-12) la modernidad de la obra, enlazándola con el feminismo de los años setenta. Propone así una nueva lectura basada en el tema central del autor, la identidad humana, y en una de sus proyecciones más evidentes, la identidad sexual:

“Come non vedere la straordinaria attualità di questi temi, nel momento in cui la trama simbolica relativa ai suoi ruoli sessuali sta venendo allo scoperto, tra rifiuti del ruolo materno e ricerca affannosa di un figlio attraverso la ricerca biomedica; tra emersione dell’omosessualità ed esasperazione del tema della bellezza femminile?” (R. Rossi, 1987: 9).

Rossi va aún más allá, haciendo mención de la actualidad de la oposición entre el hombre de la voluntad y el hombre de la razón “in un momento in cui tale opposizione viene fortemente riproposta dal pensiero postmoderno” (R. Rossi, 1987: 9). Exalta también la relación entre Unamuno y Cervantes y destaca la conexión del título con la conocida obra cervantina, y su carácter de ejemplaridad como “possibilità di dare vita a enti di invenzione e di offrire, per questa via, al lettore la possibilità di uscire dalla morta ripetitività dell’esistenza, e di ri-crearsi leggendo” (R. Rossi, 1987: 12). Esta indudable referencia unamuniana justifica la elección italiana de traducir al pie de la letra el título con la palabra “novelle”, “per designare quelli che sono in realtà tre romanzi brevi o racconti lunghi” (R. Rossi, 1987: 8). La traducción incluye numerosos cambios estructurales y léxicos que si bien no alteran el sentido, inciden en la forma de expresión. Pero es difícil juzgar, y sobre todo, no se trata de hacerlo: Lucarini ha elegido en este caso una antigua traducción en vez de realizar una nueva. Además, Mario Puccini, noto hispanista amigo del autor, era también escritor, y esto probablemente influye en su expresión lingüística. Todo ello choca, sin embargo, con el criterio innovador del prefacio realizado desde una ideología feminista.

La tan famosa como breve *San Manuel Bueno, martire* cuenta también con diversas ediciones. La primera (Milano: Tranchida, 1993; ed. y tr. Paolo Pignata) está publicada en la colección “Il bosco di latte”, dirigida por Paolo Pignata, y parece seguir sus criterios personales: ésta se dedica a autores no italianos muy diversos entre sí (Rosseau, Goethe, Proust, Eça de Queiroz, etc.) con obras que parecen tener como denominador común la búsqueda espiritual relacionada con la Naturaleza. El libro se compone de una introducción de Pignata (pp. 9-18) y el texto de Unamuno, no anotado. La introducción se centra en la obra narrativa del autor y en su original concepto de “nivola”. De esta obra concreta se nos dice que “oltre che un’esposizione sintetica del suo pensiero, è anche una sorta di testamento spirituale dello scrittore” (P. Pignata, 1993: 16). Es un volumen, por tanto, más bien divulgativo, sin grandes pretensiones filológicas y a un precio contenido que pretende tranquilizar al hipotético lector que se acerque a él afirmando en contraportada que se encuentra “privo delle lungaggini e dei difetti di costruzione che spesso appesantiscono la sua opera”.

El segundo volumen (Rimini: Il Cerchio, 1994; ed. Gianni Ferracuti), editado por la Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori de la Universidad de Trieste, en formato “cuaderno”, está constituido en casi dos terceras partes por un estudio muy especializado y anotado de Gianni Ferracuti sobre la concepción filosófica y religiosa del escritor, titulado “Unamuno o dell’immortalità” (pp. 7-38). Basándose en diferentes obras de Unamuno, Ferracuti analiza en profundidad las ideas del escritor vasco, refiriéndose continuamente a sus propias palabras. No se hace, en cambio ningún hincapié en esta obra concreta. Es decir, éste se plantea como un ensayo filosófico sobre Unamuno, no como guía de lectura de *San Manuel Bueno, mártir*. El texto del autor (pp. 39-61), no anotado, queda algo “perdido” dentro de este volumen que sólo le concede un tercio de su extensión. Es, por tanto, una edición de finalidad universitaria, para uso académico, con un precio no muy elevado y escasísima difusión: sólo se encuentra en bibliotecas o adquiriéndolo directamente a la Universidad de Rimini.

La versión más moderna de esta novela (Pordenone: Edizioni Studi Tesi, 1995; ed. Gianni Ferracuti) aparece en edición económica (4.000 liras) y formato pequeño en la Piccola Biblioteca Universale; es la única presencia de un autor español en la colección (en la que entre Schnitzler, Schopenhauer o Rilke encontramos sin embargo a Bioy Casares y Borges); la distribución corre a cargo de Mondadori. La portada no incluye la “coma” propia del título, que sí aparece en la primera página. Es un ejemplar difícil de encontrar, porque aunque es bastante reciente está ya fuera de comercio. La edición y traducción (como el volumen anterior) es de Gianni Ferracuti, autor también del prefacio consistente en diecisiete páginas (pp. VII-XXIII) de introducción a la poética unamuniana, a su temática, y en particular a esta obra. Es, en suma, un estudio muy diferente al visto precedentemente, más general y de tono más divulgativo.

El último volumen corresponde a una producción difícil de encuadrar. *Come si fa un romanzo [Cómo se hace una novela]* (Como-Pavia: Ibis, 1994; ed. y tr. Giuseppe Mazzocchi) se presenta en una edición crítica, cuidadosamente anotada. Se publica en la colección “L’Ippogrifo” precedida de un largo prefacio de Giuseppe Mazzocchi (pp. 9-28). A continuación se incluyen las diferentes partes de las que consta el texto definitivo que Unamuno escribió durante su exilio en Francia: “Prologo” (pp. 13-36), “Ritratto di Unamuno di Jean Cassou” (pp. 37-46), “Commento” (pp. 47-62), “Come si fa un romanzo” (pp. 63-112), “Continuazione” (pp. 113-127); además de una serie de días que corresponden al diario del autor (pp. 128-139). El prefacio de Mazzocchi se basa en la figura de Unamuno y su obra, además

de ser una espléndida guía de lectura a la presente edición. En él se nos informa de que el texto fue publicado por primera vez en el *Mercure de France* por Jean Cassou (1926), hispanista y amigo de Unamuno, acompañado del retrato que éste hiciera del escritor. Al haberse perdido el original, fue vuelto a traducir por el propio Unamuno a partir del texto francés, y ampliado, se publicó en Buenos Aires en 1927.

Mazzocchi (1994: 9), que considera al autor “uno dei più grandi scrittori spagnoli del nostro secolo, certo il massimo filosofo iberico insieme a Ortega y Gasset”, destaca el actual interés que suscita, del cual son buena prueba varias recientes ediciones y algunas reediciones de traducciones “clásicas”. En este contexto era indispensable la publicación de esta original obra, inédita hasta este momento en Italia, que el propio autor no quiso encuadrar en ningún género -“saggio, romanzo, *nivola*, poema?”<sup>53</sup> (G. Mazzocchi, 1994: 17)-, fundamental para comprender la génesis unamuniana. Resulta muy interesante la información suministrada por el propio Mazzocchi sobre el proceso y criterios de traducción, que raramente se da en el caso de la prosa. Tras explicar los avatares de las diferentes ediciones de la obra<sup>54</sup>, dice haber basado su versión en la primera y en la de Paul R. Olson (Madrid: Guadarrama, 1977), la mejor y más cercana a la del 27, según el hispanista. El “Retrato”, en cambio, ha sido traducido directamente de la primera edición francesa. Mazzocchi realiza una muy válida traducción, siguiendo un criterio semántico que mantiene la estructura y no desmerece en absoluto del original.

Para concluir diremos que no son pocas las obras narrativas publicadas de Unamuno, pero el conjunto de títulos es muy limitado: predominan *Niebla* y *San Manuel Bueno, mártir*, con cuatro ediciones, y *Tres novelas ejemplares* y *un prólogo* con dos. De ellas se ocupan editoriales grandes (Istituto Geografico De Agostini), medias (Curcio) pero sobre todo pequeñas, ya sea

---

<sup>53</sup> Mazzocchi cita las palabras de Unamuno en una carta a Cassou del 17 de Julio de 1927 (*Epistolario inédito*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991; pp. 225-226). Por otra parte, Unamuno dice en su obra: “¿Y la novela? Si por novela entiendes, lector, el argumento, no hay novela” (*Tres novelas ejemplares; Cómo se hace una novela*. Madrid: Alianza, 1983: 120). *Vid.* también al respecto F. Merregalli (1996a).

<sup>54</sup> El texto argentino de 1927 no pudo circular fácilmente en la España franquista, y fue recogido solamente en dos volúmenes de obras completas: el primero a cargo de Afrodísio Aguado de Madrid, en 1950 y 1958, y el segundo de Manuel García Blanco, ambos mutilados en aproximadamente un 8% de su totalidad por la censura. Sólo en las *Obras Completas* (Madrid: Escelier, 1966-1971, Vol. VII, pp. 707-769) García Blanco pudo dar el texto íntegro. La edición económica del 1966 (Madrid: Alianza) se basó en la incompleta de 1958, y sólo recientemente se ha propuesto el texto completo (la novena edición, de 1979, tiene todavía el texto censurado).

especializadas en temas filosóficos y espirituales (Il Cerchio, Ibis, Studio Tesi o Tranchida), o más divulgativas, como Casini, Fazi o Lucarini<sup>55</sup>. Las dos últimas, de línea innovadora, quieren adaptarse al máximo al mundo del lector (una de ellas relaciona el texto con el feminismo de los años setenta) y realizan las traducciones más comunicativas: Lucarini, buscando como apoyo el nombre de una autoridad del hispanismo elige una antigua versión de Mario Puccini, publicada en su tiempo por Sansoni; Fazi, de reciente creación, elige en cambio la asequible versión de Tummolini. El resto opta por traducciones más sobrias, apegadas al original, como la de *Come si fa un romanzo*, obra difícil y poco conocida incluso en España, dirigida a un público universitario y fomentada por considerarse “de exilio”.

Son volúmenes muy cuidados, con aparato crítico, aunque sólo tres están anotados. Unamuno parece suscitar un gran interés a niveles muy diferentes de lectura, pero más como ensayista -concretamente en lo referido a temas filosóficos o existenciales- que como narrador. No olvidemos, además, que es uno de los autores preferidos por la hispanística italiana, así que siempre habrá editoriales que le dediquen su atención pensando en un público especializado o universitario, como las vistas precedentemente. Este hecho se puede comprobar observando que sus traductores pertenecen preferentemente al mundo del hispanismo, empezando por Mario Puccini y siguiendo por Giuseppe Mazzocchi y Gianni Ferracuti.

## **I.5. VALLE-INCLÁN, Ramón María del (1866-1936)**

El éxito en Italia de este autor de novelas y dramaturgo<sup>56</sup> es menor que el de contemporáneos como Unamuno. Dianella Gambini, una de las más

---

<sup>55</sup> Sin embargo de su ensayística se encargan en general editoriales algo mayores [vid. notas 46 y 52] como TEA, Piemme y sobre todo Rizzoli, que reedita un clásico muy bien asentado (*Vita di Don Chisciotte e di Sancio*).

<sup>56</sup> Las obras teatrales publicadas después de 1975 son: *Luci di Bohème* (Milano: Einaudi, 1975; ed. M. L. Aguirre D'Amico); *La Rosa de Papel e altre "marionetas" e "siluetas"* (CUECM, 1991; tr. E. Sicurella); *Polittico dell'avarizia, la lussuria e la morte, Luci di Bohème* (Genova: Costa & Nolan, 1991; ed. M. L. Aguirre D'Amico). Ésta última cuenta con la introducción “Valle-Inclán nel teatro spagnolo”, de Alfonso Sastre (1991: 6) quien defiende la faceta de dramaturgo de Valle, aunque éste “mori senza vedere rappresentati i suoi drammi [...] e mori convinto lui stesso che il teatro non lo riguardasse”. Añade su desilusión al comprobar que la representación en París y posteriormente en Italia de *Luces de Bohemia* y *Divinas Palabras* no fue la “travolgente scoperta” que debería haber sido. Confía por ello en traducciones como la

importantes valleinclanistas italianas, constata que “si bien es verdad que ya a principios de los años veinte la Italia literaria empezaba a ocuparse de Valle-Inclán, no es menos cierto que desde entonces se ha publicado muy poco en italiano de su obra” (D. Gambini, 1994: 491)<sup>57</sup>. Considera que tras una primera predilección “por la fase de transición valleinclanesca entre el modernismo decadente y el esperpento, que Franco Meregalli prefiere llamar acertadamente ‘época bárbara’ o el ‘aspecto bárbaro’ de la obra de Valle-Inclán” (p. 493), confirmada con la publicación, muy posterior sin embargo (1974), de *Divine parole, La lampada meravigliosa* y su poesía, el hispanismo italiano parece decantarse hacia lo esperpéntico, como confirman *Tiranno Banderas* (1984) y las obras teatrales publicadas posteriormente. Mientras que ahora se le dedica mayor atención al Valle “proto-decadente”, el rasgo que caracteriza más fuertemente al autor, cuya referencia no falta en ninguna de las introducciones a las obras que hemos manejado, es su creación del “esperpento”.

La narrativa traducida posterior a 1975 se compone de *Tirano Banderas* (1926), “ritratto di un dittatore ispanoamericano che avrà una lunga discendenza letteraria -da *Il signor presidente* (1946) de Asturias a *L'autunno del Patriarca* (1975) di García Márquez-” (N. von Prellwitz, 2001: 148); *La*

---

presente, que deben superar la dificultad de plasmar en italiano la escritura “a volte un po' *lambiccata*” del maestro gallego (A. Sastre, 1991: 12). Sin embargo de *Divinas palabras* no hay más que la de 1974 (Torino: Einaudi; tr. M. Luisa Aguirre D'Amico). En el nuevo milenio aparecen *Eroi del martedì grasso* (Roma: Bulzoni, 2000; tr. Luisa de Aliprandini) y *Commedie barbare* (Roma: Bulzoni, 2003; tr. Luisa de Aliprandini). Su obra poética está recogida en la edición bilingüe *Aromi di leggenda. Il passeggero* (Palermo: Novecento, 1987, ed. G. Allegra).

<sup>57</sup> Ya en 1923 ve la luz *Romance de lobos* (en *I maestri del teatro*, Milano: Piantanida, 1923; tr. Alessandro de Stefani) estimulada posiblemente por la traducción al francés de la misma en el *Mercure de France* (1914); cuatro años más tarde, en 1927, Edoardo Persico traduce y publica *El anillo de Giges*, parte fundamental de *La lámpara maravillosa*, en la revista *Il Baretto*. En 1941 encontramos textos de él en las dos grandes antologías de la Bompiani (Milán): *Teatro spagnolo*, ed. Elio Vittorini, y *Narrativa spagnola*, ed. Carlo Bo -*vid.* nota 12-; en la primera se incluye una parte de *Divinas Palabras*, y en la segunda la *Sonata de Primavera* (tr. Leone Traverso). En 1944 Cesco Vian publica la traducción de *Gerifaltes de antaño (Falchi e colombi)* (Milano: Garzanti, 1944), y en 1946 Oreste Macrí la de las cuatro *Sonatas (Memorie del Marchese di Bradomín*; Firenze: Sansoni), el mismo año en que Aldo Camerino traduce i *Tirano Banderas* (Milano: Bompiani, 1946). En 1960 Antonio Gasparetti completa la trilogía carlista (*I romanzi della guerra carlista -I crociati della causa, Il bagliore del falò, Falchi d'altri tempi-*, Milano: Rizzoli); de 1962 es el *Esperpento de los cuernos de D. Friolera* (Milano: La Goliardica) y de 1974 *Divinas palabras* (Torino: Einaudi) [*vid.* D. Gambini: 1994].

*corte de los milagros* (1927), perteneciente a la trilogía “El ruedo ibérico”, crítica caricatura del reinado de Isabel II; las *Sonatas* (1902-1905), de su etapa modernista (la de Primavera en dos ediciones); y *La lámpara maravillosa*, “saggio di estetica con risvolti etici, scritto in forma autobiografica, nel quale l’autore riflette sull’arte in genere e sulla letteratura in particolare. Importante per la comprensione della sua scrittura e il concetto di armonia dei contrari” (N. von Prellwitz, 2001: 145).

Ésta última *-La lampada meravigliosa [La lámpara maravillosa]* (Lanciano: Carabba, 1982; ed. y tr. Giovanni Allegra)- es una obra de interés filológico o literario, con evidentes tintes autobiográficos. Consta de una introducción de Giovanni Allegra -“Un breviario dell’estetismo europeo” (pp. 5-38)-, una noticia biográfica (pp. 38-40) y una bibliografía (pp. 41-44) dividida a su vez en “Opere di Ramón del Valle-Inclán” (pp. 41-42), “Bibliografia critica essenziale” (pp. 42-44) y “Sulle fonti gnostiche e sui mistici” (p. 44); a todo ello sigue el texto (pp. 45-145) y un “Schema delle glosse” (pp. 146-150). Franco Merregalli (1983: 41) destaca la amplia introducción y las notas del volumen, que “colgono con precisa documentazione le implicazioni e i riferimenti dello *happax teorico* di Valle Inclán”. Reafirma su carácter elitista al considerarla parte de “l’attività quasi solitaria, coraggiosa, personalissima di Giovanni Allegra”, recordando además que ha sido incluida en la reaparición de la selecta colección de marcado corte filosófico “La Cultura dell’Anima”, de Carabba. Sólo un capítulo de esta obra de 1916 (“El anillo de Giges”) se había publicado anteriormente en Italia, en 1927, traducido por Edoardo Persico en la revista *I Baretti*, precedida por un “Ritratto di Valle-Inclán”. Francisco Javier Blasco Pascual (1995: 9) afirma que este texto, clave para comprender al autor, es sin embargo una producción insólita, difícil de encuadrar en la literatura española de Fin de Siglo; y si bien la crítica se muestra de acuerdo al valorar la calidad de su prosa, hay diversidad de opiniones a la hora de juzgar sus contenidos: desde C. Flynn, que lo lee en clave de parodia de los ejercicios espirituales de la Compañía de Jesús, hasta Díaz-Plaja, que lo califica como el texto más significativo y logrado del pensamiento estético modernista. En esta última línea parece moverse Giovanni Allegra, el cual resalta también el contenido autobiográfico.

*Tiranno Banderas [Tirano Banderas]* (Milano: Feltrinelli, 1984; epíl. Otello Lottini; tr. Aldo Camerino) pertenece a la colección “Impronta” de Feltrinelli. Incluye un largo epílogo de Otello Lottini (pp. 221-251) que comienza con una somera biografía del autor, deteniéndose en la personalidad extravagante por él construida, para pasa a estudiar su trayectoria literaria. Destaca su relación con figuras de la cultura española como Goya, Quevedo o Solana; con filósofos como Ortega, Unamuno, Heidegger; con el teatro del



absurdo de Becket e Ionesco; y con las formas experimentales de Brecht y Pirandello. Se referirá también al profundo y significativo interés de Valle por América Latina.

Se nos dice que la novela aparece en episodios sueltos durante el 1925 en la revista de Salamanca “El estudiante” y al año siguiente sale la primera edición en volumen; la segunda y definitiva se publica en 1927. Se hace hincapié en el uso que de la intertextualidad hace el autor y se plantea una reflexión histórica sobre el tema del “caudillaje”. Se le concede además especial interés a lo que será una constante de la obra valleinclanesca, lo que se ha venido definiendo como “ascesis estética”: “Valle [...] elabora uno stile fondato su una diversità di modi linguistici: non solo americanismi, ma anche gerghi, galiziano popolare, gitanismi, neologismi, ecc., che producono uno strumento linguistico di straordinaria concisione e ricchezza espressiva” (O. Lottini, 1984: 228), dando respuesta así al problema de la unidad y de la norma de la lengua española mediante un “documento eccezionale di quello che Unamuno chiamava il *sovracastigliano*”. Éste es el reto al que tendrá que enfrentarse el traductor, Aldo Camerino, cuyo mérito Lottini no deja de constatar<sup>58</sup>.

*La corte dei miracoli* [*La corte de los milagros*] (Palermo: Sellerio, 1988; ed. y tr. María Luisa Aguirre D’Amico) es una edición anotada que se abre con una introducción de María Luisa Aguirre D’Amico (pp. 11-14). En ella y tras una referencia a la etapa histórica en que se desarrolla la acción, se pasa a considerar la evidente relación entre teatro y narrativa en esta “novela

---

<sup>58</sup> Hemos observado que la edición italiana tiene supresiones con respecto a la española: parece estar basada en alguna versión censurada (aunque no se nos da noticia de ello), ya que faltan las partes más “escabrosas”; puede deberse a una censura religiosa o de otro tipo. Veamos algunos ejemplos (entre corchetes la parte que ha sido eliminada en la versión italiana): “Estudia el mejor modo de meter fuego en un convento [de monjas, y a toda la comunidad, en camisa, ponerla en la calle escandalizando. Ésa es tu misión. Si hallas alguna monja de tu gusto, cierra los ojos]. A la gente que no se tome de la bebida. Hay que operar violento, con la cabeza despejada” (p. 6)/ “Studia il miglior modo per dar fuoco a un convento. E che gli uomini non bevano. Bisogna operare con violenza, a testa sgombra” (p. 4). Otras veces los motivos no son claramente religiosos: “Y muy confiado de darle una sangría a Tirano Banderas [Mi jefesito, en este alforjín que cargo en el arzón van los restos de mi chamaco. ¡Me lo han devorado los chanchos en la ciénaga! No más cargando estos restos, gané en los albuces para feriar guaco, y tiré a un gachupín la mangana y escapé ileso de la balasera de los gendarmes]. Esta noche saldré bien en todos los empeños” (p. 8)/ “E spero molto di fare un salasso al Tiranno Banderas. Stanotte, me la caverò bene in qualsiasi prova” (p. 5).

histórica”. La traducción se ha realizado a partir de la edición de 1938, publicada en Barcelona con prefacio de Antonio Machado. Se nos aclara que no incluye el breve capítulo inicial “Aires nacionales”, que Valle añadió en 1931 y que hace que los capítulos sean diez<sup>59</sup>. “Il ritmo della struttura primitiva basato sul geometrico alternarsi di capitoli brevi e lunghi, non certo frutto del caso, ne risulta alterato” (M. L. Aguirre D’Amico, 1988: 14). Esta elección se debe a la voluntad de Jaime del Valle-Inclán, a quien está dedicada la edición.

*Sonata di primavera* [*Sonata de Primavera*] (Firenze: Passigli, 1992; ed. Oreste Macrí) es la primera de las cuatro *Sonatas* publicadas en Passigli, y por ello la única que tiene prefacio de Macrí (pp. 5-24); éste va seguido de una “Biobibliografía” del autor (pp. 25-26), “Opere” (pp. 27-28), en las que se señalan algunas de las ediciones italianas, y “Critica” (pp. 28-29). Macrí aclara que las cuatro traducciones están basadas en la edición de *Obras completas* (Madrid: Rivadeneira, vol. V-VIII, 1940-41). Es de las pocas ocasiones en que nos encontramos el nombre del editor en la portada del libro, debido en este caso a la importancia del mismo en el mundo de la hispanística italiana. La obra se incluye en la colección “Le lettere” que se autodefine como “alcuni momenti della cultura europea in una collana di scritti inediti o rari”; ello certifica su carácter minoritario, si bien en esta colección aparecen nombres como los de Stendhal, Flaubert, Tolstoj, etc., así como el de Juan Ramón Jiménez (del cual más adelante estudiaremos su *Platero e io*). Se ha elegido para ella, como para las otras tres, una portada que tema goyesco. Fue la primera de las Sonatas que se publicó, en 1941, formando parte del volumen *Narrativa spagnola*<sup>60</sup>, fomentada seguramente por el sugestivo ambiente romano. Para que se publiquen las demás habrá que esperar hasta la versión de Oreste Macrí (Firenze: Sansoni, 1946), reeditada ahora por Passigli. Curiosamente, dicha traducción le procuró la crítica de Bodini, que decía que la fisonomía del autor aparecía en ella violentada (D. Gambini, 1994: 492).

Hay una segunda edición (Venezia: Marsilio, 1995; ed. Giovanni Battista De Cesare) bilingüe, algo muy poco frecuente en el caso de la prosa; el traductor es autor también de una introducción anotada, titulada significativamente “Una scrittura eccentrica”. De hecho, De Cesare (1995: 10) hace hincapié en su manera de escribir “estetizzante e trasgressiva”, que lo sitúa “in sintonia con le novità moderniste introdotte in Spagna dal nicaraguense Rubén Darío”, así como con D’Annunzio y Casanova, pasando

---

<sup>59</sup> Tampoco incluye la primera parte del capítulo XXI de “Ecos de Asmodeo” (“Gli echi di Asmodeo”), que sí aparece en el texto español que hemos manejado (Madrid: Austral, 1973).

<sup>60</sup> *Vid.* nota 12.

por Barbey d'Aureville o Mérimée. A la larga introducción (pp. 9-28) se suma el apartado "L'autore e l'opera" (pp. 29-34) y una "Nota al testo" (pp. 35-36) en la que se nos da noticia sobre las primeras traducciones italianas de la obra. El texto original del que se parte es la versión de 1929, publicada en Rivadeneyra, que varía considerablemente de la de 1904.

El hecho de tratarse de una edición bilingüe condiciona profundamente la traducción: el texto está limitado espacialmente por la página; se procura que las dos versiones ocupen similar extensión y terminen en el mismo punto. Como expone Salvador Peña (1997: 29), desaparece la "ficción" de hacer creer al lector que existe un texto original, y la traducción tiende a ser en ocasiones una suerte de paráfrasis o explicación del mismo. De hecho, si comparamos entre sí las dos traducciones (M. G. Scelfo, 2001), la de Macrí y la de De Cesare, ésta última resulta más comunicativa.

En resumen: parece que el teatro, la parte sin duda más destacada y novedosa de la producción de Valle-Inclán, queda oculta (como ocurre con otros dramaturgos españoles de este siglo) bajo el aura de García Lorca. Por otro lado Giovanni Allegra dice no asombrarse de la poca atención dedicada a esta faceta del autor, ya que toda parece haberse concentrado siempre en la prosa. Pero, ¿de verdad se le ha dedicado tanta atención? No es sorprendente que se publique *Tirano Banderas*. Feltrinelli sabe que puede arriesgarse con la elección de este título: cuenta con el nombre del autor, su filiación a la nómina del 98, y un público seguro que conoce ya las incursiones de la editorial en la temática hispanoamericana (M. G. Profeti, 1986: 369) y que sentirá interés por una novela que evoca el eterno problema de las dictaduras en esta parte de nuestro mundo.

Motivos similares tienen que ver probablemente con la decisión de publicar las *Sonatas*: la atmósfera exótica o el ambiente italianizante en que se desarrollan, la cálida sensualidad prometida ya desde solapas y contraportada<sup>61</sup>, etc. Se trata además de relatos breves, con una portada atrayente (de tema goyesco, muy "español"), que interesará a un público instruido y minoritario que no busca una edición filológica sino una obra asequible pero de gran calidad. Recordemos que Passigli es una pequeña editorial bastante especializada pero de muy buena difusión que las incluye en

---

<sup>61</sup> "La reciprocità tra le stagioni, gli scenari, l'età e gli amori del protagonista narrante, ultimo e originale Don Giovanni Iberico, compongono pagine intrise di sensualità e misticismo che possono piacere al lettore contemporaneo. La voluttà della seduzione è il sentimento ispiratore della *Sonata di Primavera*, mentre la *Sonata d'Estate* è centrata sulla grande malinconia che lascia dietro di sé l'amore sensuale" (L. B. Porto Bucciarelli, 1993: 52).

“Le lettere”, colección dedicada a textos inéditos o raros. Por su parte Marsilio, que realiza una nueva edición de la de Primavera, es una editorial media dirigida al mundo universitario que publica a otros clásicos universales en versión bilingüe. La elección de *La corte de los milagros*, en cambio, se explica por la habitual cuidada política cultural de Sellerio; la de *La lámpara maravillosa*, aparecida en una firma pequeña y a cargo de un hispanista caracterizado por su investigación personalísima e independiente, responde sin duda a un interés filológico o literario. Es una de esas obras que gustan al editor: joyas elitistas, que no tienen nada que ver con el *best-seller*, y que buscan un público restringido y muy selecto.

En cuanto a las traducciones, impera el criterio semántico aunque con ciertas libertades en el campo léxico o gramatical. En conclusión: Valle-Inclán es un ejemplo de intelectual español con el que no se arriesgan demasiado los editores. Son textos, como muchos de los de Unamuno, de evidente interés universitario; sus obras menos conocidas se publican en editoriales más pequeñas, destinadas a un público de entendidos.

## CONCLUSIONES: FIN DE SIGLO, 98 Y MODERNISMO

En general podemos decir que a esta importante etapa de la literatura española se le dedica una discreta atención en Italia, siendo Unamuno y Valle Inclán los autores más traducidos. Numerosas editoriales cubren el periodo, pero pocas son de gran entidad (De Agostini, Feltrinelli y Newton Compton). Predominan las firmas medias (Curcio, Guida, Marsilio, Sellerio, etc.) o pequeñas (Biblioteca del Vascello, Lucarini, Marsilio, Passigli, etc.). De entre todas ellas hay que destacar a Passigli o Biblioteca del Vascello (actualmente incluida en Robin), que deciden arriesgarse con importantes obras: la primera con las *Sonatas* de Valle-Inclán; la segunda con *Juan de Mairena*, de Machado. La siciliana Sellerio, que ha vivido momentos de crisis, ha logrado remontar la situación y volver a ser una de las pequeñas editoriales de más prestigio y mayor difusión.

La más divulgativa de todas es, sin embargo, la ya nombrada Newton Compton, que ha desencadenado todo un fenómeno editorial basado en los *economici*, volúmenes que, con el mínimo de aparato crítico, ofrecen a los clásicos universales a precios irrisorios y que utilizan como canal de difusión los quioscos, supermercados y cadenas de librerías. Sin embargo las masivas ventas de este tipo de producto no se corresponden con un incremento de la lectura. Así lo explica Daniele Giglioli (1995) refiriéndose a la publicación de *La Divina Comedia* de Dante:

“Gli ostacoli che si frappongono tra Dante e un ipotetico *lettore comune* non sono computabili soltanto in migliaia di lire. Ci sono anche alcuni secoli di distanza, un universo culturale quasi totalmente altro rispetto al nostro, una lingua spesso oscura e difficile [...] che istituiscono la letterarietà come scarto, distanza, alterità rispetto alla comunicazione quotidiana, e che necessitano appunto di una competenza, di un addestramento, per poter essere decodificati [...]. Ma il lettore *comune* [...] o il non lettore [...] sono coloro che di questo sistema di riferimento, l’educazione letteraria, non partecipano per definizione” (D. Giglioli, 1995: 52).

Claramente, en referencia a Blasco Ibáñez no puede hablarse de distancia temporal o dificultad lingüística, pero sí de un diferente contexto cultural que debería ser bien entendido. Además, queda en la más absoluta oscuridad el planteamiento de tal colección, ya que es imposible dilucidar a qué tipo de lector está dirigida: nada se sabe de su cultura, gustos o instrumentos críticos de que dispone. Y “senza un’ipotesi sul pubblico, come decidere quali classici proporre, con quale taglio interpretativo, per quali finalità?” (D. Giglioli, 1995: 53).

Caso aparte es el de las editoriales Fazi (con *Niebla*, de Unamuno) y Lucarini (con *La sensualità perversita*, de Baroja, y *Tre novelle esemplari e un prologo*, de Unamuno), dos firmas que desean acercarse al máximo al lector y que por ello llevan a cabo una política cultural innovadora, proponiendo títulos nuevos o presentando de forma singular otros ya conocidos. Así ocurre con la obra de Baroja, de original título, y con las de Unamuno, que ambas editoriales afrontarán a través de una traducción comunicativa<sup>62</sup>. El panorama del periodo se completa con una serie de ediciones muy especializadas -Il Ponte, Edizioni dell’Orso, Ibis, Carabba e Il Cerchio- apoyadas por reconocidos hispanistas que, centradas en el género autobiográfico o en temas filosóficos y religiosos, van dirigidas a un público restringido. Es de destacar el caso de Marsilio, que realiza el esfuerzo de producir una edición bilingüe, lo cual se explica, sin duda, por la dedicación de la firma véneta al mundo universitario.

En cuanto a las traducciones, si bien el criterio predominante es el semántico, el comunicativo está presente en aproximadamente la cuarta parte de los volúmenes. Son las grandes las que más usan el primero, seguidas de las

---

<sup>62</sup> Hay que decir que Fazi “è ancora alla ricerca di un’identità che abbia un effettivo confronto con il mercato: visibilità conquistata [...] grazie a notevoli concessioni economiche ai librai e alle spalle coperte da capitali extra-editoriali che permettono alla piccola casa editrice pubblicità sui quotidiani e una produzione che non ha riscontro di pubblico. Rese alte nel ‘98” (R. Cardone, 1999: 228).

pequeñas, mientras que las medias, más atentas a temas de rentabilidad, reparten su producción de forma simétrica entre ambos criterios de traducción. De la misma manera, observamos que diversas ediciones divulgativas se alejan del texto original (por ejemplo, la de María de la Fuente en Casini, la de Stefano Tummolini en Fazi o la de Mario Puccini en Lucarini), pero ello no siempre sucede, ya que Newton Compton utiliza versiones que aun siendo antiguas (como la de O. Borgia), siguen un criterio semántico. Recordemos también el caso de *Tiranno Banderas*, traducido por Aldo Camerino para Feltrinelli, en la que el lenguaje indigenista de Valle se pierde, confirmando una tendencia a eliminar los rasgos populares y dialectales o el argot (es el mismo caso de *La corte dei miracoli*, del mismo Valle o de *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*, de Blasco Ibáñez). Las ediciones filológicas, sin embargo, que por definición deberían seguir un criterio semántico, no siempre se atienen a él: es el caso de las de Giovanni Battista De Cesare (Marsilio), Mario Puccini (Lucarini) o Gianni Ferracuti (Il Cerchio).

Un alto porcentaje de traductores proviene del mundo universitario; el resto son intelectuales como Maria Luisa Aguirre D'Amico, y sólo en determinadas ocasiones el texto se entrega a profesionales de la traducción (Paolo Pignata, Flaviarosa Rossini, Elena Clementelli, etc.). Es frecuente que el traductor permanezca fiel al autor, trabajando en diversas editoriales (como Flaviarosa Rossini o Gianni Ferracuti para Unamuno, o Depretis para Machado), pero a menudo los diferentes textos de un autor son encargados a personas distintas. La elección parece responder a decisiones ocasionales y varias editoriales prefieren aprovechar traducciones ya existentes en vez de apostar por versiones nuevas.

El predominio de la novela y la narrativa breve sobre el género autobiográfico y el ensayo literario es más que evidente. Por otra parte, son volúmenes muy cuidados desde el punto de vista editorial: la mayoría tiene aparato crítico, muchos se basan en la aportación de hispanistas de renombre (Macrí, Puccini, Allegra o De Cesare) y están anotados. Por último, el grueso de los mismos se publica entre los años 1987 y 1995, sobre todo en 1993 y 1994, tras el impulso que supuso el emblemático 1992.

En resumen, creemos que el lector italiano, basándose en las versiones italianas no logrará tener una idea muy clara ni generalizada de lo que significó este periodo de la literatura española, ya que, como señala Maria Grazia Profeti (1995), un porcentaje importante de las publicaciones corresponde a obras poco significativas de estos autores (*La sensualidad pervertida*, *La lámpara maravillosa* o la correspondencia de Antonio Machado). No es ésta una situación exclusiva de Italia: como afirma Vega Cernuda (1998: 9), la presencia del 98 en Europa es hoy día “desalentadora” y el *elan* hispanista que

sacudió Europa durante el siglo XIX y la primera mitad del XX no llega hasta nuestros días.

El lector, dadas las circunstancias, obtendrá una información más bien anecdótica, orientada hacia aspectos muy concretos (lo sensual, lo existencial, la aventura, el “tipismo” español, lo filosófico -muy en boga con el cambio de milenio-) que no le ofrecerá unas claras coordenadas de lectura. Por otro lado no se observa continuidad en las publicaciones: los autores aparecen en firmas muy diferentes, que la mayoría de las veces no vuelven a ocuparse de ellos. Son casos aislados que no fomentarán su introducción en el panorama editorial italiano, máxime cuando el peso recae en pequeñas editoriales (alguna de las cuales ha quebrado, como Curcio) dirigidas a un público restringido. La ayuda estatal, como hemos visto, es casi inexistente, así que la única posibilidad para dar a conocer a nuestros autores del fin de siglo y del 98 se basa en iniciativas privadas.

## II. NOVECENTISMO, VANGUARDIAS Y GRUPO DEL 27

### INTRODUCCIÓN

Es éste un periodo rico y complejo de la literatura española en el que confluyen diferentes movimientos y tendencias, a veces contrapuestos entre sí, pero basados en principios comunes y herencia todos ellos de una época de crisis que desembocará en la guerra civil. Se vive un verdadero resurgir poético centrado en torno al Grupo del 27: Ignazio Delogu (1977: XXV) afirma que “la passione per Góngora finisce per rivelarsi una metafora, uno degli *exempla* in cui si manifesta la *contraddizione principale*, cioè il conflitto tra il vecchio e il nuovo, fra progresso e reazione”, conflicto que queda muy lejos de ese “andalucismo popularista” que Alberti definía en sus seguidores como “facile, frivolo e persino rozzo”, y que es aún ahora en muchos casos el símbolo de la España de pandereta. El objetivo era hacer una literatura a la altura de los tiempos, “una poesia contemporanea delle inquietudini, dei mutamenti”, reflejo de la Europa de la época.

Las tensiones derivadas de tales contradicciones se manifiestan en la interacción entre cultura y sociedad, o lo que es lo mismo, entre cultura y Estado. Esto supone un replanteamiento del papel del intelectual, y el consiguiente rechazo de las formas antiguas “artríticas” o “putrefactas”. En España cumplirá un papel fundamental la Institución Libre de Enseñanza, donde talentos tan diversos como los de Dalí, Lorca, Alberti o Buñuel encontrarán un lugar en el que intercambiar ideas y trabajar en proyectos comunes; porque otra de las características de este periodo va a ser precisamente que todas las artes confluirán en una sola y única concepción de “Arte”. La literatura, de hecho, no podrá entenderse al margen de las otras, especialmente de la pintura y el cine. Es más:

“l’approccio all’avanguardia sarebbe stato meno rapido e insieme meno autonomo, se fosse avvenuto solo o prevalentemente a contatto con le avanguardie letterarie spagnole e europee”<sup>63</sup> (I. Delogu, 1977: XVIII).

---

<sup>63</sup> La presencia del cine en los autores del 27 es constante y cumple un papel esencial en la nueva relación instituida con la ciudad, entendida como “metrópoli”. Aparte del cineasta Luis Buñuel, Lorca, Alberti y Dalí también escribirán guiones cinematográficos: Alberti -recordemos sus conocidas palabras: “Yo nací, ¡respetadme!- con el cine” (R. Alberti, 1998: 260)- colabora en *Las Hurdes* y Dalí en *El perro andaluz*, ambas de Buñuel. Chaplin, Keaton o Lloyd son considerados los supervivientes de una especie destinada a extinguirse, los únicos capaces de dejarnos el mensaje de una libertad que parece “vanificare tutte le imposizioni, tutte le regole e



Giovanni Battista De Cesare (1983: 48) se refiere al “polimorfismo artístico” presente en varios compañeros generacionales (Dalí, Buñuel, Lorca o Alberti, que son significativamente los más conocidos en Italia) “sedientos” de los nuevos aires que corrían por Europa:

“Tutti essi perseguirono uno svecchiamento della cultura spagnola mettendo in cantiere nuove modalità espressive nell’alveo del fecondo ventennio avanguardistico. E tutti essi appartennero alla generazione che nacque con il cinema e che il cinema intese come un moderno linguaggio dell’arte, il quale avrebbe inevitabilmente interagito con quello letterario dando origine a nuove forme espressive che caratterizzeranno gran parte della letteratura del nostro secolo” (G. B. De Cesare, 1983: 48).

Aunque el género que mayor repercusión tiene es, lógicamente, la poesía, tampoco teatro, ensayística<sup>64</sup> y por supuesto narrativa estarán a la zaga.

---

gli arbitri di una umanità che sembra andare inesorabilmente verso un automatismo anonimo e inumano” (I. Delogu, 1977: XXXIII).

<sup>64</sup> Hay muchas obras de ensayistas publicadas antes de 1975 (algunos no vuelven a publicar, como Manuel Azaña, Ramón Menéndez Pidal, Gregorio Marañón o Salvador de Madariaga) que no vamos a indicar aquí. Es interesante, en cambio, hacer una selección de las numerosísimas publicadas después de esta fecha: de Américo Castro, *Il pensiero di Cervantes* (Napoli: Guida, 1991; ed. M. Cipollini); *La Spagna nella sua realtà storica* (Milano: Garzanti, 1995; intr. S. Romano; tr. L. Falzone, P. Spadafora, G. Cardillo); de Claudio Sánchez Albornoz: *Spagnoli davanti alla storia* (Napoli: Morano, 1979); de Eugenio D’Ors, *Oceanografia del tedio* (Venezia: Arsenale, 1984; ed. y tr. Oreste Macrí); pero el autor que supera claramente a los otros es José Ortega y Gasset, que cuenta con gran cantidad de publicaciones, entre las cuales: *Carte su Velázquez e Goya* (Milano: Electa, 1978); *Cos’è la filosofia?* (Milano: Marietti Scuola, 1978; ed. N. González Caminero; tr. M. De Niccolò; reed. 1994); *L’uomo e la gente* (Milano: Giuffrè, 1978; tr. L. Infantino); *Paradossi pedagogici* (Napoli: San Giorgio, 1978; ed. N. Ciusa); *Saggi di filosofia e di vita* (Napoli: San Giorgio, 1978; ed. N. Ciusa); *Una interpretazione della storia universale* (Milano: Sugarco, 1978; tr. L. Pajetta); *Missione del bibliotecario e miseria e splendore della traduzione* (Milano: Sugarco, 1979; 1984; ed. de bolsillo: 1984); *Scritti politici* (Torino: UTET, 1979; ed. L. Pellicani y A. Cavicchia Scalamonti); *La disumanizzazione dell’arte* (Cosenza: Lerici, 1980; ed. O. Lottini); *Saggi sull’amore* (Milano: Sugarco, 1982 [reed. 1992: *Sull’amore*, Carnago: Sugarco, 1992; ed. F. Alberoni]); *Aurora della ragione storica* (Milano: Sugarco, 1983); *Idee per una storia della filosofia* (Firenze: Sansoni, 1983; ed. A. Savignano); *Scienza e filosofia* (Roma: Armando, 1983; pr. L. Pellicani; tr. L. Gallinari, M. Amparao Lozano, R. Claudio); *Storia e sociologia* (Napoli: Liguori, 1983; tr. L. Infantino); *Sul romanzo* (Milano: Sugarco, 1983; pref. O. Lottini); *La ribellione della mase* (Bologna: Il Mulino, 1984) (Milano: Tascabili Ed. Associati,

A partir de 1975 encontraremos publicada buena parte de la prosa de los poetas del 27 (Alberti, Lorca, Cernuda o Salinas); de ciertos modernistas (Juan Ramón Jiménez) o integrantes de la vanguardia (Ramón Gómez de la Serna); junto con la de autores que han desarrollado la mayor parte de su actividad fuera del campo de la literatura, como es el caso de Dalí, Picasso o Buñuel; el único novelista propiamente dicho es Ramón Pérez de Ayala<sup>65</sup>.

---

1988; ed. L. Pellicani y A. Cavicchia Scalamonti); *Lo spettatore* (Parma: Guanda, 1984; ed. C. Bo; reed. 1993); *Il tema del nostro tempo* (Milano: Sugarco, 1985; ed. C. Rocco); *Meditazioni del Chisciotte* (Napoli: Guida, 1986; tr. B. Arpaia); *Meditazioni sulla felicità* (Milano: Sugarco, 1986; intr. D. Argeri; reed. 1994); *Vitalità, anima, spirito* (Rimini -Forlì: Il Cerchio, 1986; ed. G. Ferracuti); *Metafisica e ragione storica* (Milano: Sugarco, 1989; ed. A. Savignano); *Discorso sulla caccia* (Firenze: Vallecchi, 1990); *La missione dell'Università* (Napoli: Guida, 1992; ed. A. Savignan); *Pensare e credere* (Firenze: Alinea, 1995; ed. E. Pavani); *Il politico* (Pordenone: Biblioteca dell'immagine, 1995; tr. e intr. E. Macola; postf. A. Brandalise); *La scelta in amore* (Milano: SE, 1997; ed. E. Carpi Schirone); *Vives o l'intellettuale* (Padova: Essedra, 1997 ed. E. Macola Brandalise).

<sup>65</sup> Ello nos lleva a reflexionar sobre por qué no hay ninguna obra de otros como Gabriel Miró o Wenceslao Fernández Flórez, que sí fueron traducidos antes de 1975. De Miró nos constan: *Le ciliegie del cimitero* (Milano: Garzanti, 1943; ed. A. Bonzo); *Itinerario nel nulla* (Milano: Accademia, 1959); *Il libro di Sigüenza* (Roma: Sandron, 1945; M. Puccini) (Milano: Rizzoli, 1958; ed. A. Gasparetti); *Oleza* (Vicenza: Ed. Paoline, 1968); *Storia della passione del Signore* (Torino, 1924); *Il vescovo lebbroso* (Vicenza: Ed. Paoline, 1968); recordemos además que se incluía un escrito suyo en la importante selección de prosa de 1941 [vid. nota 12]. Fernández Flórez publica, entre otros, *Un'isola nel mare rosso* (Milano, 1940); *Le sette colonne* (Roma, 1929); *Storia immorale* (Milano, 1933); o *La vita burlona* (Milano, 1929). Ambos han caído en el olvido también en España, en lo cual ha podido influir su ideología conservadora.

## II.1. NOVECENTISMO Y VANGUARDIAS

### II.1.1. BUÑUEL, Luis (1900-1983)

Sus publicaciones en Italia son muy numerosas<sup>66</sup> para ser un autor que, paradójicamente, no pertenece de por sí al mundo de la literatura. Por lo que se refiere a su estilo literario, sin embargo, la crítica no se pone de acuerdo. Francesco Tatò (1981: VI) es categórico: “la prima cosa che viene da dire su Buñuel scrittore di cinema è appunto che Buñuel è uno *sceneggiatore*, non uno scrittore”, y es de esa “consapevolezza stupefacente del regista, che deriva la scrittura così cinematografica dello sceneggiatore” (F. Tatò, 1981: VIII). Agustín Sánchez Vidal (1996) reivindica sin embargo al Buñuel escritor, echando la culpa al cine de que esta faceta suya quedara oculta. Pero lo que es evidente es que aunque el desarrollo de su labor culminara en las pantallas en vez de en los libros, sus escritos son una pieza clave en la historia de las vanguardias españolas.

El primer texto autobiográfico es *Dei miei sospiri estremi* [*Mon dernier soupir*], libro de memorias fruto de la colaboración con el cineasta Jean-Claude Carrière que se edita, con idéntica traducción, en dos diferentes editoriales milanesas en un plazo de ocho años (Milano: Rizzoli, 1983; Milano: SE, 1991; tr. Dianella Selvatico Estense); este “testamento spirituale” (M. G. Profeti, 1987: 45) del autor, va seguido de un índice onomástico (pp. 253-261).

*Scritti letterari e cinematografici* (Padova: Marsilio, 1984; ed. Agustín Sánchez Vidal; tr. Donatella Pini Moro) contiene gran parte los escritos de Buñuel, de los cuales se tuvo un conocimiento bastante incompleto -sólo a través de los apéndices recogidos por J. F. Aranda (*Biografía crítica*. Barcelona, 1975)- hasta que Agustín Sánchez Vidal los publicó en *Obra Literaria* (Zaragoza: Ed. Heraldo de Aragón, 1982). Maria Grazia Profeti (1987) expresa en su reseña una grata sorpresa, ya que:

---

<sup>66</sup> No hemos incluido en este estudio sus guiones cinematográficos: *Quell'oscuro oggetto del desiderio* [*Cet Obscur Objet du Désir*] (Torino, Einaudi, 1981; nota de Francesco Tatò; tr. Ana Maria e Francesco Tatò); *Sette film* (Torino, Einaudi, 1989; ed. Goffredo Fofi; tr. Saverio Esposito) -que se había publicado anteriormente (Milano: Einaudi, 1974)-; *I figli della violenza (los olvidados)* [*Los olvidados*] (Milano, Linea d'Ombra, 1993; epíl. José de la Colina y Tomás Pérez Turrent; tr. Alberto Cristofori); *Là'bas/L'abisso* [*Là'bas*] (Milano, Ubulibri, 1994; tr. Fabio Paracchini); y *Goya 1926. Il pittore e la duchessa* [*Goya*] (Venecia, Marsilio, 1994; ed. Auro Bernardi; tr. Olivo Bin).

“Nel generale disinteresse italico per la letteratura spagnola è dunque una piacevole novità la tempestiva apparizione degli *Scritti*, importati per interessamento di Giorgio Tinazzi, editi da Marsilio e tradotti con grande competenza da Donatella Pini Moro” (M. G. Profeti, 1987: 46).

Es, por cierta intención divulgativa, una edición abreviada con una “drastica riduzione dei rimandi più tecnici” (M. G. Profeti, 1987: 46). Las curiosidades culturales están, sin embargo, debidamente anotadas. Ya en la portada, de vistoso dibujo (dos mujeres desnudas cubiertas por unos mantos de flores), se encuadra la siguiente inscripción: “Gli straordinari racconti surrealisti del grande maestro del cinema”<sup>67</sup>.

Sánchez Vidal (pp. 7-51) elabora un amplio y valioso estudio sobre el autor y su contexto histórico y cultural, así como sobre su concepción del cine y el importante papel de éste en el surrealismo, ahondando en las raíces y desarrollo de dicho movimiento y estableciendo una muy interesante

---

<sup>67</sup> El libro se divide en 1.- “Primi scritti” (pp. 55-94) divididos a su vez en: *Un tradimento inqualificabile* (pp. 57-59); *Strumentazione per A. Salazar* (pp. 60-62); *Sobborghi. Motivi* (pp. 63-64); *Tragedie inavvertite come temi per un teatro nuovissimo* (pp. 65-72); *Perché non uso l’orologio* (pp. 68-72); *Teorema* (pp. 73-74); *Lucille e i suoi tre pesci* (p. 75); *Diluvio* (pp. 76-77); *Ramuneta sulla spiaggia* (pp. 78-79); *Cavalleria rusticana* (pp. 80-81); *Una storia per bene* (p. 82); *Una storia per male* (p. 83); *La piacevole consegna di Santa Huesca* (pp. 84-86); *Lettera a Pepin Bello nel giorno di San Valero* (pp. 87-90); *Progetto per un racconto* (p. 91); *La Sancta Misa Vaticanae* (p. 92); *Ménage a trois* (pp. 93-94). 2.- *Amleto* (pp. 95-106). 3.- *Un cane andaluso* (p. 107-120), dividido a su vez en “Mi piacerebbe per me” (p. 109); “Limetta miracolosa” (p. 110); “Non mi sembra né bene né male” (p. 111); “Entrando nel letto” (p. 112); “L’arcobaleno e l’impiastro” (p. 113); “Redentrica” (p. 114); “Baccanale” (p. 115); “Odore di santità” (p. 116); “Palazzo di Ghiaccio” (p. 117); “Uccello d’angoscia” (pp. 118-120). 4.- *Una giraffa* (p. 121-128). 5.- “Scritti cinematografici” (p. 129-168) divididos a su vez en: *Una sera allo “Studio des Ursulines”* (pp. 131-134); *Sull’inquadratura fotogenica* (pp. 135-139); *“Metropolis”* (pp. 140-142); *“La signora delle camelie”* (pp. 143-146); *“Napoleone” di Abel Gance* (pp. 147-148); *“Nel gorgo del peccato” di Victor Fleming* (p. 149); *“Tuo per sempre” di Buster Keaton* (pp. 150-151); *Variazioni sui baffi di Menjou* (pp. 152-154); *“Découpage” o segmentazione cinegrafica* (pp. 155-159); *Notizie da Hollywood* (pp. 160-161); *I nostri poeti e il cinema* (pp. 162-163); *“La passione di Giovanna d’Arco” di Carl Dreyer* (pp. 164-165); *Il comico nel cinema* (pp. 166-168); 6- *Il cinema, strumento di poesia* (pp. 169-176); 7- *La duchessa d’Alba e Goya* (pp. 177-196); 8- *Allucinazioni intorno a una mano morta* (pp. 197-202); 9- *Illeggibile, figlio di Canna* (pp. 203-232); 10- *Ricordi medievali della Bassa Aragona* (pp. 233-242). Los relatos aparecen bajo la forma de prosa, menos *Amleto* (forma teatral en dos escenas) y *Un cane andaluso* (poesía).

equivalencia entre la greguería de Ramón y el típico *gag* del cine mudo<sup>68</sup>; señala también la influencia de Buñuel en la obra de Alberti y de Lorca, en concreto en el guión cinematográfico del poeta granadino, *Viaje a la luna*, a la vez que estudia las diferentes concepciones que ambos -Buñuel y Lorca- tenían sobre la poesía, lo cual llevó al cineasta, defensor acérrimo del más puro surrealismo y de la escritura automática, a afirmar que en Federico la poesía surrealista “risulta falsa perché a base d’intelligenza; e l’intelligenza è incapace di trovare quello che scova l’istinto” (A. Sánchez Vidal, 1996: 20).

El volumen se reedita con un nombre algo más largo: *Un tradimento inqualificabile: scritti letterari e cinematografici* (Venezia: Marsilio, 1996; ed. Agustín Sánchez Vidal; tr. Daniela Pini Moro) en la colección “Cinema”, dirigida por Cesare De Michelis. La traducción de Pini Moro es de tipo semántico.

Continuando en el terreno de lo autobiográfico se publica *Buñuel secondo Buñuel [Buñuel por Buñuel]* (Milano: Ubulibri, 1993; ed. Tomás Pérez Turrent, José de la Colina; tr. Patrizia Volterra), que incluye las entrevistas realizadas por los editores al cineasta entre los años 1975 y 1977. El texto, publicado en Méjico en 1986, quedó inédito para publicarse sólo diez años después de la muerte de Buñuel en 1983. Pertenece a la colección “le edizioni dello spettacolo”, sobre el mundo del cine y del teatro. Está ampliamente anotado e ilustrado con fotografías en blanco y negro. Termina con un apéndice que incluye filmografía (pp. 223- 242) e índice de nombres y títulos (pp. 245-251).

Los libros del conocido cineasta se encuentran con relativa facilidad en comercios y bibliotecas, bien en editoriales grandes (Einaudi o Rizzoli) o en colecciones especializadas (Ubulibri, SE, Marsilio, Linea d’Ombra), seguras del interés que producirá en los amantes de la literatura un autor coetáneo y amigo de Lorca, Alberti y Dalí, precursor del surrealismo, y en los aficionados al cine uno de los principales artífices europeos del mismo. Se publica por tanto su obra autobiográfica, que ayudará a profundizar tanto en su personalidad como en su producción artística, así como sus guiones más

---

<sup>68</sup> “La *gag*, inoltre, riuniva in sé le grandi qualità comunicative reclamate dall’avanguardia, ed era un esempio perfetto di comprensione complice e istantanea di una situazione che si afferra al volo, come la *gregueria*. Derivato diretto, dunque, dell’economia di mezzi che richiede il cinema muto, ed anche del nuovo linguaggio scarno, secco e sbizzato in pochi tratti, necessario alla metropoli, alla pubblicità, al telegrafo, alla radiofonia e a tutto il relativo contesto reso convulso dalla velocità” (A. Sánchez Vidal, 1996: 13).

señalados, incluso aquellos que nunca llegaron a ser película, hasta hace poco inéditos.

## II.1.2.- DALÍ, Salvador (1904-1989)

Su caso es análogo al de Buñuel: vivió en la Residencia de estudiantes, donde se relacionó con numerosos miembros tanto de las vanguardias como del grupo del 27 (Lorca, Alberti, etc), lo que unido a su fama como pintor y esencial exponente del movimiento surrealista, favorece el éxito de su obra literaria; sólo que en este caso la crítica la valorará positivamente. Así Robert Descharnes (1980: 6) hace hincapié en la versatilidad artística del “poeta e romanziere, saggista, soggettista cinematografico, autore di manifesti e di testi per il teatro”, versatilidad asumida por el mismo Dalí cuando repetía: “la pittura è la faccia visibile dell ‘iceberg del mio pensiero”.

Tommaso Trini (1978) refiere que su personalidad extravagante, motivo de intranquilidad para críticos e historiadores, condicionan que de él se haya escrito poco y que haya suscitado a menudo reacciones contrarias. Afirma que aunque entró tarde en el movimiento, surrealista “lo è di natura” (T. Trini, 1978: 16), y que su método paranoico-crítico es un método de vida más que de arte.

Dejando aparte sus ensayos<sup>69</sup>, se publican sobre todo volúmenes de tipo autobiográfico. *SÌ. La rivoluzione paranoico-critica. L'arcangelismo scientifico* [OUI: *La révolution paranoïaque-critique. L'archangelisme scientifique*] (Milano: Rizzoli, 1980; pref. Robert Descarnes; intr. Patrice Schmitt; tr. Moreno Manghi y Laura Xella), es un conjunto de textos muy variado que anuncian su conocido método artístico. Se abre con el prefacio de Descharnes (pp. 5-7) seguido de una cronología de la vida y obra del pintor (pp. 9-17). Tras la introducción -“Della psicosi paranoica nei suoi rapporti con Salvador Dalí” (pp. 21-33)- encontramos varias páginas de ilustraciones (pp. 37-43): reproducciones en blanco y negro de sus cuadros con comentarios del

---

<sup>69</sup> Posteriores a 1975 son: *Il mito tragico dell'Angelus di Millet* (Milano, Mazzotta, 1978; ed. Tommaso Trini y Armando Verdiglione; tr. del francés, Tommaso Trini), reeditado en la colección “Saggi e documenti del Novecento”, de SE (Milán, 1996) y en *Abscondita* (Milano, 2000); y *I cornuti della vecchia arte moderna* (Genova, Il Melangolo, 1991; pref. De Alain Bosquet; tr. Elvira Bonfanti) (Milano: SE, 2000). Su obra anterior a esta fecha está compuesta por *Visi celati* (Milano, Rusconi, 1974; tr. A. Falco Tedeschi), única “novela surrealista” del pintor –reeditada recientemente, con la misma traductora: *Volti nascosti* (Milano: Mondadori, 2005)-, y *Dalí di Dalí* (Milano, Garzanti, 1973; tr. I. Omboni).

autor. Al final hay una bibliografía (pp. 397-402) y un sumario. Es una edición brevemente anotada.

Sus dos obras más puramente autobiográficas son, sin embargo, *Diario di un genio* [*Journal d'un genie*] (Milano: Serra e Riva, 1981; tr. Elena Baggi Regard; y Milano: SE, 1996; ed. Fausto Gianfranceschi), que sin introducción ni notas, incluye pequeños dibujos en blanco y negro del autor (la única información se encuentra en la contraportada, donde se explica que el diario abarca los años 1952-1963); y *La mia vita segreta* [*The secret life of Salvador Dalí*] (Milano, Longanesi, 1982; tr. Irene Brin), grueso volumen (346 páginas) con 80 ilustraciones en blanco y negro. La obra fue publicada en Estados Unidos en 1942 y traducida en Italia en la posguerra. El presente volumen reproduce fielmente esa primera edición aparecida en la misma colección en 1949.

El panorama dedicado al pintor catalán culmina con el género epistolar: *Lettere a Federico* (*lettere a Federico García Lorca 1925-1936*) [*Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca*] (Milano: Archinto, 1987; ed. Rafael Santos Torroella; tr. Maria Edvige Caccialupi) pertenece a la colección “Le lettere”, dedicada a la correspondencia de muy diversos personajes, desde Rilke a Cocteau, pasando por Baudelaire o Flaubert<sup>70</sup>. Es un volumen de orientación filológica interesado en el origen de los textos, en su transcripción y traducción. Las treinta y nueve cartas van seguidas de un epílogo (pp. 87-98), notas (pp. 99-144) y cronología (pp. 145-155). Éstas son muy numerosas y contienen muchísima información, pero una letra demasiado menuda dificulta su lectura (al igual que ocurre con el epílogo). El volumen contiene numerosas ilustraciones: fotos, collages, autógrafos, dibujos postales, caricaturas, etc. La portada es una conocida foto de Lorca y Dalí en Cadaqués. En página introductoria se aclara que todos los manuscritos provienen de la Fundación Federico García Lorca, a excepción de la carta número 25, que es de la colección de Santos Torroella, y han sido transcritos y normalizados por la redacción de la revista española *Poesía*. Ello ha constituido un duro trabajo debido a los solecismos y anomalías gramaticales, y a la grafía de difícil lectura. La ordenación cronológica se debe a Rafael Santos Torroella. La traducción, como cabía esperar, sigue un criterio semántico.

---

<sup>70</sup> Incluye también autores españoles: Federico García Lorca, *Lettere da New York (1929-1930)* (1993) y *Un cuore colmo di poesia. Lettere 1918-1936* (1996) [Cf. II.2.3.]; Francisco de Goya, *Lettere a M. Zapater* (1990; tr. P. Scarlatta); y Mercé Rodoreda, *Un vestito nero con pailletes* (1992; ed. y tr. Clara Romanò; pref. Angela Bianchini).

Estamos ante un autor, por tanto, cuya fama literaria se alimenta claramente de sus propias circunstancias vitales y artísticas: de hecho, la mayor parte de los volúmenes presenta portadas en las que aparece su fotografía (que no necesita más presentación), la de Gala o sus cuadros y dibujos. Todas las editoriales que se ocupan de él son grandes o medianas (Rizzoli, Longanesi, Serra e Riva, SE) a excepción de Archinto, que con la colección de epistolarios “Le lettere” se dirige a un público culto. No hay que olvidar que el destinatario de las cartas es Lorca, cuyo nombre es suficiente para provocar una corriente de interés, y que este volumen es sólo el primero de los tres que la firma dedicará al poeta granadino<sup>71</sup>.

### II.1.3.- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1888-1963)

El enorme impacto de las vanguardias en Italia, y en concreto del futurismo (con Marinetti, del cual Gómez de la Serna escribiría una de sus famosas biografías) es probablemente uno de los factores que contribuyen a la introducción del autor en dicho país, en el cual vivió en 1926, tomando contacto con el mundo intelectual y editorial del momento -con Bontempelli y Pitigrilli entre otros (D. Manera, 2002: 11)-. Será precisamente este aspecto vanguardista y europeo el que más se tenga en cuenta al presentar a “Ramón” (nombre adoptado también por la crítica italiana<sup>72</sup>), tal y como se refleja puntualmente en las introducciones a sus traducciones. Tampoco hay que olvidar que el escritor tuvo mucha relación con los miembros del 27, que acusaron su influencia, y al igual que ellos, participó de una conciencia artística pluriforme que en su caso se manifiesta en su relación con el cine<sup>73</sup>. Su éxito crítico, según Gesualdo Bufalino (1997), fue muy amplio en la época (gustaba a Joyce, a Valéry Larbaud) y está todavía en vigor hoy en los países de habla hispana, pero aparece un poco “empañado” en Italia. El amplio conjunto de su obra editada en los últimos años parece desmentir, sin embargo, tal opinión. Todos los volúmenes hacen hincapié en el aspecto más destacado de su “ramonismo”, es decir, en la greguería, y hay tres volúmenes que las recopilan. También se publican varias novelas, más o menos breves: *El incongruente* (1922), de su primera etapa; *La virgen pintada de rojo* -

---

<sup>71</sup> Vid. nota anterior.

<sup>72</sup> Para una bibliografía crítica sobre el autor, vid. D. Manera (2002: 15).

<sup>73</sup> Ya hicimos referencia a la influencia de Gómez de la Serna en Buñuel: en la fragmentación que la greguería comporta y su relación con el *gag* cinematográfico [vid. nota 68].



pertenciente a *Seis falsas novelas* (1927)-, algo posterior; así como una de las últimas: *Las tres gracias* (1949). No vuelven a publicarse primeras obras narrativas<sup>74</sup> como *El doctor inverosímil* (1914) o *Circo* (1917), y nos resultan inéditas en Italia otras correspondientes a su etapa de plenitud como *La quinta de Palmyra* (1923) o *El torero Caracho* (1926). Comenzaremos por sus novelas.

*Le tre grazie (romanzo madrileno d'inverno)* [*Las tres gracias*] (Palermo: Sellerio, 1988; ed. y tr. Lucrezia Panunzio Cipriani) es un pequeño volumen de bella portada, no anotado, con introducción de Panunzio Cipriani (“Ramón, alchimista e funambolo della parola”; pp. 195-199). Pertenece a la prestigiosa colección “La memoria” y es la única de las novelas de Ramón no incluida en colecciones de humor. *L'incongruente* [*El incongruente*] (Roma: Lucarini, 1991; ed. y tr. Lucio D'Arcangelo), en cambio, está incluida en “Classici del ridere” dirigida por Roberto Bonchio. El propio Gómez de la Serna dice en el prólogo de la edición española<sup>75</sup> que se ha añadido algún capítulo -que se incluyeron sólo en la traducción francesa de 1927 (Ed. Kra)-; no sabemos si se modificaron también algunas partes del texto, ya que no se indica en qué versión se basa la traducción, pero lo cierto es que encontramos notables diferencias entre la versión italiana y el texto español, como cambios de orden o supresiones.

La tercera novela traducida es *La vergine dipinta di rosso* [*La virgen pintada de rojo*] (Nardo [LE]: Besa, 1995; ed. Danilo Manera; tr. Paolo Gimmelli; il. Stefano Fabbri), en la colección “Lune nuove”, reeditada en el 2000. Contiene ilustraciones en blanco y negro de Stefano Fabri (asiduo colaborador en los volúmenes editados por Danilo Manera) que también realiza la portada. La introducción de Manera (pp. 4-9) caracteriza a Ramón como el santón de todas las vanguardias del novecientos, destacando el aspecto

---

<sup>74</sup> Publicadas en cambio antes de 1975 -*Il dottore inverosimile* (Milano: Dall'Oglio, 1927; 1935; 1951; 1964); *Circo* (Milano: Dall'Oglio, 1964)- junto con otras como *Seni* (Milano: Dall'Oglio, 1960); *La vedova bianca e nera* (L'Aquila: Vecchioni, 1927); o *Il casino delle rose* (Milano: Corbaccio, 1928). Posteriormente a 1975 se reedita *Mille e una greguería* en Robin (Roma, 2002), editorial que engloba a la desaparecida “Biblioteca del Vascello”; y se traduce *Ciao! Come stai? Motti di spirito* (Florenca: Polistampa, 2005). Sus ensayos son: *Picasso e il picassismo* (Roma: Ed. Corso, 1949; trad. M. Puccini); *Completa e veridica istoria di Picasso e il cubismo* (Palermo: Sellerio, 1984; intr. y tr. G. M. Bertini); *Dalí* (Milano: Mondadori, 1978; tr. Sebastiano Grasso) (Milano: Abscondita, 2002); *El Greco, visionario illuminato* (Milano: Abscondita, 2005; tr. Enrico Miglioli).

<sup>75</sup> R. Gómez de la Serna, *El incongruente*. En *Obras Completas* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1998; vol. IX; pp. 601-762).

vanguardista y lúdico. Se ofrece una amplia lista de sus obras y traducciones en Italia, concediendo un lugar especial a su invención más importante y original: la greguería. La presente es clasificada como “novela corta” y participa en gran medida de la anterior al ser un conjunto de imágenes provocativas, metáforas lúdicas y manipulaciones expresionistas. El texto se ha extraído de *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras. 1918-1936* (Madrid: Clásicos Taurus, 1993; pp. 299-328; ed. Lily Litvak), completándolo con *Seis falsas novelas* (Madrid: Mondadori, 1989; pp. 89-114; ed. Ioana C. Zlotescu), diverso en varios detalles. Escrito a mediados de los años veinte, se publicó por primera vez en una revista “galante popular”, *La novela pasional*. La traducción sigue un criterio semántico.

Pasemos a la narrativa breve, parte más característica del autor y quizá por ello objeto central de la atención del mundo editorial. *Seni* [*Senos*] cuenta con tres traducciones. La primera (Milano: Dall’Oglio, 1978; tr. Mario Da Silva; pref. Orio Vergani) es una edición en rústica, no anotada. El prefacio de Vergani (pp. 5-17: “Il miracolo profano di Ramón”) recrea con estilo poético la atmósfera del café del Pombo, cayendo a menudo en el tópico. De *Senos* se nos dice que es el “capolavoro” de Ramón, y todo un desafío: el tema, muy arriesgado, “poteva rimanere un esercizio sterile di tattilismo letterario, di sottinteso sessuale, di pornografia estetizzante [...]. Soltanto un miracolo ha salvato per trecento pagine Ramón a tutti questi pericoli” (O. Vergani, 1978: 13).

La segunda (Milano: ES, 1991; tr. Elena Carpi Schirone; epil. Orio Vergani) es una edición algo menos cuidada, en cuanto que no hay un prólogo detallado de capítulos y faltan varios “senos” con respecto a la versión anterior: *I seni delle monache*, *Seni di cherubina*, *I seni dei cherubini*, *Ancora sui seni delle monache*, *Seni consacrati*. Claramente la presente edición, con ser más moderna, se ha basado en otra versión del original, pasado probablemente por la criba de la censura eclesiástica. La obra incluye el mismo texto de Orio Vergani de la edición de Dell’Oglio, que aquí aparece detrás (pp. 181-191), y una “Nota Bibliografica” de la editora sobre la vida y obra del autor (pp. 191-192). De este libro son significativas (y divertidas) la portada: un pecho -y pezón- de gran tamaño, con fondo de colores (Tom Wesselmann, *Bedroom Painting*, 1967-1971) y la contraportada: *Modello di corsetto americano* (1890). En cuanto a la traducción, la de Carpi Schirone sigue un criterio semántico, acercándose mucho más al texto que la de Mario Da Silva, que al preferir un criterio comunicativo que facilite la comprensión al lector (objetivo muy atrayente cuando se trata de la prosa de Ramón, cargada de acertijos y de dobles sentidos: de greguerías, en suma), cae en ocasiones en la

“versión libre”<sup>76</sup>. Vuelve a salir en edición de bolsillo, sin el epílogo de Orio Vergani (Milano: Sperling Paperback, 1995; tr. Elena Carpi Schirone). En portada, un sugerente *Desnudo femenino* de José Togores (1893).

Veamos por último lo que toda la crítica considera producción central del autor: las greguerías. Biblioteca del Vascello publica contemporáneamente dos volúmenes basadas en ellas y a cargo del mismo editor y traductor (Danilo Manera), en colecciones de muy diferente cariz: *Mille e una greguería* (Roma: Biblioteca del Vascello, 1993; ed y tr. Danilo Manera) en Serendipity, con otros autores de vanguardia como Valery Larbaud o Jean Cocteau. Es un texto planteado con seriedad e ilustrado por caricaturas del propio Ramón, publicado con la contribución de la “Dirección General del libro y Bibliotecas” del Ministerio de Cultura español. Da comienzo con un prólogo del autor (pp. 7-17), siguen las greguerías (pp. 19-98), y “Capriole, conterie e rivelazioni di Ramón, l’uomo-spugna”, di Danilo Manera (p. 99-105); al final, una bibliografía (pp. 107-111) con las principales obras del autor, traducciones italianas recientes, principales ediciones españolas de *Greguerías*, y una selección crítica.

El prólogo está extraído del largo comentario preliminar del autor que aparece a partir de la quinta edición (1952) de la antología preparada por él mismo para la colección “Austral” de Espasa-Calpe. La selección de greguerías se ha hecho a partir de la novena edición de tal volumen: *Greguerías. Selección (1910-1960)* (Madrid, 1991; ed. C. Nicolás), “vicina allo spirito dell’autore anche nella spigliatezza del montaggio, che ci esime dall’indicare le omissioni”. Se nos indica también que por motivos que resultarán obvios al lector, el término *greguería* no ha sido traducido. Manera, en el epílogo, vuelve sobre los criterios de la edición. Presenta el género como colectivo: “ogni nuovo montaggio o frullato lo interpreta e rinnova” (D. Manera, 1993a: 104); por ello el editor se ha permitido “ramonizar” la presente edición: “è però consigliabile non mettere troppo ordine e criterio in ciò che Ramón volle confuso, ingenuo, autoironico” (D. Manera, 1993a: 104). De hecho es la única de las tres que no sigue un orden temático. En cuanto a la traducción, aunque todo parecería indicar la preferencia por un criterio que facilitara la comprensión, se ha optado por uno semántico que da lugar a una versión muy cercana al original.

*Donne, libri, astri e animali/ un tesoro di battute a soggetto* (Roma: Biblioteca del Vascello, 1993; ed. y tr. Danilo Manera) es el segundo volumen de la misma editorial. De pequeñas dimensiones (7,5 x 14; 65 páginas) y

---

<sup>76</sup> Vid. N. Pérez Vicente (2004).

contenido similar al anterior, se le ha dado en cambio una orientación muy diversa. Ya en la portada, bajo el título, se añade el siguiente comentario:

“Questa raccolta di massime scherzose, paradossali accostamenti, frottole surrealiste e scampoli di poesia offre un campionario de *greguerías*, genere letterario creato dal vulcanico illusionista spagnolo. Tra barocco e avanguardia, una *metafisica ballabile* capta il vociare delle cose in un gioioso mosaico cubista”.

Tanto el subtítulo (“battute”) como la explicación (“gioioso mosaico”) confirman la finalidad lúdica de la obra. El tono del volumen es colorista y variopinto, muy ágil en su disposición, intercalado de dibujos del propio Ramón. En la contraportada se explican los criterios de la colección “I vascelli”: “veri libri con introduzione e apparato critico, di piccolo formato e basso costo [...]. Autori nuovi di tutti i paesi, scrittori italiani ancora sconosciuti o da riscoprire, testi classici, poesia e teatro, saggi e prose brevi”. Podemos concluir que se trata de una edición con fines divulgativos, aunque muy cuidada desde el punto de vista cultural, y que el hecho de que se den diferentes versiones italianas de las mismas greguerías del volumen anterior responde a su diferente orientación.

El tercer volumen que afronta el mismo género es *Sghiribizzi* (Milano: Bompiani, 1997; ed. y tr. Gesualdo Bufalino), incluido en los “Tascabili” Bompiani. En este caso las composiciones están ordenadas por temas y orden alfabético, “sorta di strategia di lettura che sarà gradita dai lettori” (L. B. Porto Bucciarelli, 1997: 217). Se basa en *Total de greguerías* (Madrid: Aguilar, 1955), así que la selección realizada es diversa a la de los anteriores. Comienza con una nota de Bufalino (pp. 5-10) que nos da una nueva definición de greguería:

“piroette e volteggi mentali, matrimoni morganatici fra creature di sangue diverso, combinati da un mezzano illusionista, dietro i cui passi penetriamo nel più mercuriale degli universi, un luogo ubiquo che è tutti i luoghi e nessuno, e dove fiori, pietre, animali, tavole pitagoriche e abbecedari, meteore e *wagons-lits* s’intrecciano con allegria, come un una quadriglia dei lancieri o in una tela di Miró. Giochi di prestigio adorabilmente datati, che domandano orecchie e occhi bambini” (G. Bufalino, 1997: 5).

Aunque toca el tema de la relación del autor con las vanguardias, es muy interesante la referencia a un Ramón “negro” que reflexiona sobre la falta de sentido de la existencia y sobre la muerte. Pasa a hablar de la traducción (comunicativa), capaz de “cogliere e trasmettere nella versione italiana gli

slanci immaginativi” (L. B. Porto Bucciarelli, 1997: 217), y pide que se le perdonen insuficiencias o licencias, como:

“...l’arbitrio di voler rendere con *sghiribizzo* l’intraducibile *greguería* [...] che in spagnolo vale *schiamazzo*, *vocio*, *baraonda*, ma a Ramón è servito, al di là d’ogni senso, per pura eufonia (è confessione sua) e *por los secretos que tiene en su sexo* [...]. *Sghiribizzo* io propongo in cambio, che secondo il vecchio Fanfani vale *capriccio*, *pensiero fantastico e strano*. Forse il meno indegno supplente del termine originario, non fosse che per la vaga (meno che vaga) assonanza” (G. Bufalino, 1997: 9).

Quizá una de las claves de este patente éxito la dé Stefano Tedeschi (1994a: 22) para quien la reaparición del autor se produce “sulla scia dell’incontrollato proliferare del genere aforistico, legato a operazioni editoriali che privilegiano i testi brevi, ancor meglio se ridotti in pillole”. A ello hay que sumar otros dos ingredientes muy relacionados con las actuales demandas del público: el humor y el sexo<sup>77</sup>, que parecen confluír aquí promoviendo un interés objeto no sólo de pequeñas editoriales como la prestigiosa Sellerio, o Lucarini, con su habitual criterio innovador, sino también de grupos mayores como Bompiani y ES, que se arriesgan con ediciones de bolsillo a buen precio. Son volúmenes avalados por firmas conocidas, como Danilo Manera (Universidad de Milán), responsable de la recuperación de clásicos contemporáneos españoles entre los que se encuentran Sánchez Ferlosio y Álvaro Cunqueiro; o Gesualdo Bufalino, conocido escritor e intelectual -motivo por el cual su nombre aparece en portada- fallecido hace algunos años y habitual de Sellerio que, al pasar a Bompiani, empujado quizá por presiones editoriales, se da a una “irrefrenabile smania di pubblicare” (C. Ruta, 1989: 15). Por otra parte la popularidad condiciona en este caso criterios más comunicativos de traducción, sobre todo cuando el autor destaca ya de por sí por un lenguaje personal y desordenado que podría dificultar la comprensión.

---

<sup>77</sup> Lucrecia Porto Bucciarelli (1993: 49) señala la “lenta riscoperta” del autor, que se manifiesta en la publicación de *Seni* por la editorial ES, “specializzata nella pubblicazione di libri erotici di qualità”. Además, Sperling Paperback anuncia la obra en contraportada como uno de “i grandi libri proibiti in edizione economica”.

## II.1.4.- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1881-1958)

Se conocerá (ampliamente) su poesía<sup>78</sup> pero, aunque su fama como poeta impulse evidentemente el interés por su prosa, hay un factor que por sí sólo bastaría para la publicación de la misma: nos estamos refiriendo a la concesión del Premio Nobel en 1956, hecho que todas las ediciones destacan. *Platero y yo* (1917) fue un hito editorial de la época<sup>79</sup> propiciado por la brevedad del volumen - ya que las ediciones se basan en el texto reducido por el propio Juan Ramón, que también circuló en España -, por su entidad de prosa lírica, y sobre todo por un equívoco que se ha mantenido hasta la actualidad: el considerarse una obra para niños. De hecho se reedita en estos últimos años en dos ocasiones incluido en colecciones infantiles o juveniles, teñido de un halo de tópico sobre una Andalucía melancólica y eterna.

*Platero* (Roma: Armando, 1983; tr. D. Francati y L. Volpicelli) se plantea como publicación de este tipo: nos lo confirman el dibujo de la portada, los caracteres grandes y los amplios márgenes de la página. Además, los traductores son a su vez autores de literatura infantil. La introducción de G. Gozzer (“Platero o la canzone del somarello”, pp. 5-11) es una descripción poética de la Moguer de la época, de sus gentes, y del conocido animal. *Platero e io* (Firenze: Passigli, 1991; ed. Carlo Bo), por el contrario, está pensada para un público adulto. El texto de la solapa ofrece todos los tópicos que el lector añorante de la Andalucía de Lorca podría esperar: “la [opera] più amata dagli spagnoli fra quelle di questo secolo [prende] come sfondo il

---

<sup>78</sup> De su obra anterior a 1975 destacamos: *Poesie* (Parma: Guanda, 1946, 1960; ed. F. Tentori Montalto); *La stagione totale* (Firenze. Vallecchi, 1963); *Romanzi. Racconti. Poesie* (Torino: UTET, 1967); *Poesie d'amore (Eternidades, Piedra y cielo)* (Roma: Newton Compton, 1971; ed. C. Rendina); *Poesie (Diario de un poeta recién casado)* (Roma: Newton Compton, 1971; ed. C. Rendina). Posterior a 1975: *Poesie* (Roma: Newton Compton, 1976); *Sonetti e altre poesie d'amore* (Roma: Newton Compton, 1976); *Antologia poetica* (Parma: Guanda, 1977); *Poesie d'amore* (La Spezia: Club del Libro Fratelli Melita, 1981); *Pietra e cielo* (Firenze: Passigli, 1989); *Eternità* (Firenze: Passigli, 1989); *La stagione totale* (Firenze: Passigli, 1998). Para ampliar, vid. C. García Rodríguez (2003a).

<sup>79</sup> Las ediciones anteriores a 1975 son: *Platero e io: elegia andalusa* (Siena: Maia, 1958; trad. S. Pellegrini); *Platero y yo* (Milano: Nuova Accademia, 1959; ed. A. Gasparetti); *Platero y yo: elegía andaluza* (Napoli: Pironti, 1960; intr. y notas, A. M. Gallina); *Platero* (Roma: Armando, 1962; tr. D. Francati); *Platero y yo* (Milano: Signorelli, 1962; intr. y notas E. Milazzo); *Platero e io, Siviglia, Ritratti lirici* (Roma: I Nobel letterari, 1970; ed. A. Gasparetti). Hemos tenido recientemente noticia de otra publicación: *Platero e io* (E. Schalge, 1999).

legendario paesaggio dell'Andalusia [...]. La traduzione di Carlo Bo ci restituisce intatto il magico incanto di queste bellissime pagine". El prefacio de Carlo Bo, "Il poeta e l'asino" (pp. 7-14), acentúa el tópicico y describe el libro como un himno a la Andalucía eterna expresado a través del diálogo entre el poeta y la Naturaleza. Hay sensibles diferencias entre esta traducción y la realizada por Francati y Volpicelli, vista precedentemente: mientras la de Bo sigue un criterio claramente semántico, la otra, dirigida a niños, trata de ser clara y concisa, para lo cual escoge un criterio comunicativo. Es algo más breve, y llega en ocasiones a la "versión libre".

La editorial Armando, de tipo medio, publica muchos ensayos y se caracteriza por un gran número de libros en catálogo; no es extraño, entonces, que apueste por un clásico de todos los tiempos como *Platero y yo*. Por su parte Passigli sigue la misma línea de publicación de clásicos españoles contemporáneos que continuará (con formato y portada similares) con las *Sonatas* de Valle-Inclán en los años 1992 y 1993 [Cf. I.5.], apoyadas en este caso por otro célebre hispanista, Oreste Macrí. No es de extrañar, por tanto, que este clásico de todos los tiempos se siga publicando, pero la transmisión de su texto será acorde al tipo de editorial que lo publique y al género literario en el que se encuadre.

### II.1.5.- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1880-1962)

Según González Martín (1979: 47) "el interés de Pérez de Ayala por Italia, su cultura, sus gentes, no es un interés aislado, sino que se inserta dentro de la atracción general que Italia produjo en los escritores de la generación del 98 y en la inmediatamente posterior". Dicho interés influyó seguramente en la difusión de sus obras. Si a todo ello sumamos que, junto con otros intelectuales de la época como Unamuno, Azorín o Araquistain, formó parte activa del grupo pro-aliados en la primera guerra mundial, apoyó con sus artículos en la prensa la entrada en la guerra de Italia, y luchó en el bando republicano, viviendo el exilio en Francia y Argentina, podemos comprender el porqué de un más que discreto éxito en la época<sup>80</sup>. Hoy en día estos factores no son,

---

<sup>80</sup> Sus principales traducciones anteriores a 1975 son: *La vita in un collegio di gesuiti (A.M.D.G.)* (Milano, Modernissima, 1925; tr. M. Puccini); *Bellarmino e Apollonio*, (Torino, Slavica, 1931; tr. A. Marcori) (Milano, Lerici, 1959); *La caduta della casa Limones (Tres novelas...)* (Milano, Bompiani, 1942; tr. A. Marcori); *Giovanni Tigre (Tigre Juan e El curandero de su honra)* (Milano, Garzanti, 1942; tr. C. Boselli); *Luna di miele, luna di fiele* (Roma, Atlantica, 1945; tr. G. Cecchi).

evidentemente, tan importantes, pero contribuyen a que un autor ya introducido en el panorama editorial italiano pueda volver a publicarse.

En consecuencia podemos constatar, después de 1975, la presencia de dos volúmenes. *Bellarmino e Apollonio* [*Belarmino y Apolonio*] (Firenze, Sansoni, 1988; ed. Goffredo Fofi; tr. Angiolo Marcori) está precedido de una introducción de Goffredo Fofi (pp. VII-XVI); una cronología (pp. XVII-XXI) y una bibliografía (pp. XXII-XXVI) sobre el autor, este título en concreto y las principales traducciones italianas. Es una edición anotada. En apéndice, “Alcune voci del lessico bellarminiano” (pp. 195-196).

Obra muy poco conocida en Italia -según nos cuenta Fofi- a pesar de la óptima traducción realizada por de Angiolo Marcori diez años después de su publicación en España (1931)<sup>81</sup>, este volumen inauguró, con los cuentos de Sherwood Anderson y *Sotto gli occhi dell'Occidente*, de Conrad, la colección “Occidente” de la prestigiosa editorial turinesa Slavia, que a pesar de durar poco transmitió su proyecto a la colección “Medusa” de Mondadori. Lericci vuelve a publicar la obra en 1959 en una “coraggiosa collana” (G. Fofi, 1988: VII) dirigida por Romano Bilenchi y Mario Luzi. El desconocimiento de *Belarmino y Apolonio* no deriva, en opinión de Fofi (1988: VII), de la calidad de la novela, una de las más interesantes de este siglo, “ma dalla scarsa penetrazione della cultura spagnola nella nostra, soprattutto dal secondo dopoguerra a oggi”. Si a ello unimos el carácter de novela intelectual, aplicable a toda la obra del autor, podemos explicarnos que tampoco en España, a pesar de la recuperación en los últimos años del franquismo, sea éste un autor popular. Su estilo, moderno en cuanto a fluidez discursiva, refleja un léxico arcaizante. La dificultad de la traducción, por tanto, es evidente, y ésta intentará mantener en lo posible la estructura, adoptando un criterio comunicativo para el vocabulario que hace inevitable que se pierda en cierto modo su riqueza.

*La caduta della casa Limones* [*La caída de los Limones*] (Milano, Linea d'Ombra, 1993; tr. Angiolo Marcori) incluye el relato *Luce domenicale* [*Luz de domingo*] y se publica anexa a la revista *Linea d'Ombra*, ya desaparecida, que dedicó amplio espacio al tema de la traducción. Como la anterior, reproduce la versión de 1942<sup>82</sup>.

Sansoni apunta en contraportada hacia un interés basado en la presunta relación de la obra con la literatura hispanoamericana actual, lo cual parece una asociación elegida más por motivos comerciales que reales (ya que este tipo de literatura “vende”), mientras que Linea d'Ombra publica dos obras

---

<sup>81</sup> Tanto para esta edición como para la posterior nombrada, *vid.* nota anterior.

<sup>82</sup> *Vid.* nota 80.



breves, menos conocidas, haciendo una fuerte propaganda en portada para atraer a los posibles lectores. Estos constituirán un público culto o especializado, interesado en un autor de talante intelectual cuya comprensión, a pesar de sus connotaciones realistas, no es precisamente fácil. El hecho de que ambas versiones estén tomadas de las que hizo Angiolo Marcori en los años cuarenta<sup>83</sup> confirma el mecanicismo demostrado hacia ciertos “clásicos” que son reeditados sin realizar revisiones o actualizaciones. El producto final se resentirá, lógicamente, de esta tendencia.

### II.1.6.- PICASSO, Pablo (1881-1973)

Después de haber comprobado el éxito editorial de Buñuel o Dalí no nos puede extrañar, aunque éste se dedicara menos a la literatura que los anteriores, encontrar una traducción de un autor de fama internacional como Picasso. *Scritti* (Milano: SE, 1998; ed. y tr. Mario De Michelis) es un volumen de miscelánea que recopila gran parte de sus textos: artículos periodísticos, poesías, cuentos, reflexiones, juicios críticos, retratos, panfletos políticos, etc. Se trata de una publicación muy cuidada, que no deja cabo suelto desde el punto de vista editorial: referencias, citas, etc. Ya en la nota inicial se aclara su motivación:

“Essendo ormai esaurite da tempo sia l’edizione Feltrinelli (Milano 1964) che le riprese minori fatte in seguito, riteniamo doveroso riproporre, in forma sostanzialmente immutata, i pensieri di Picasso, le sue sentenze, i suoi fulminanti paradossi e le sue prese di posizione politiche, non solo come atto di omaggio alla sua memoria, ma per riproporre alla riflessione una materia viva, stimolante, fitta di intuizioni, di verità scoperte nell’esperienza del suo atto creativo” (p. 8).

Termina con los apartados “Nota ai testi e Bibliografia” (pp. 181-186); “Le origini liguri di Picasso” (pp. 187-188) y “Postfazione” (p. 189-209), los tres de De Michelis. Éste único volumen aparece en una editorial especializada en ensayística que interesará tanto a expertos como a profanos. Ojalá encontráramos más a menudo ejemplares tan precisos, especialmente por lo que respecta al trabajo crítico y editorial de Mario De Michelis.

---

<sup>83</sup> Vid. nota 80.

## II.2. GRUPO DEL 27

### II.2.1.- ALBERTI, Rafael (1902-1999)

Diferentes motivos influyen sin duda en la importante presencia de este autor en Italia. Dejando aparte su reconocida entidad como poeta, que se manifiesta en la gran cantidad de publicaciones anteriores y posteriores a 1975<sup>84</sup>, hay que tener en cuenta su relación con este país (descendiente de italianos, vivió exiliado en Roma durante quince años<sup>85</sup> participando activamente en el ambiente cultural de la época<sup>86</sup>) y sobre todo con Lorca,

---

<sup>84</sup> De sus traducciones anteriores a 1975 destacan: *Ritratti di contemporanei* (Milano: Il Saggiatore, 1961; tr. D. Puccini); *Miliziani a Ibiza* (Milano: Parenti, 1961; tr. D. Puccini); *Poesie* (Milano: Mondadori, 1964; ed. V. Bodini; reed. 1998); *Poesie d'amore* (Milano: Mondadori, 1966; ed. M. Eusebi Ciceri); *Il mattatore* (Roma: Vento Ed., 1966; tr. M. Eusebi Ciceri); *Degli angeli* (Torino: Einaudi, 1966; ed. V. Bodini); *Lo spauracchio - Il trifoglio fiorito - La losana andalusa* (Milano: Mondadori, 1967; ed. D. Puccini); *Il poeta nella strada* (Milano: Mondadori, 1969; ed. V. Bodini); *L'uomo disabitato - Notte di guerra al Museo del Prado* (Torino: Einaudi, 1970; ed. D. Puccini); *Cal y canto* (Milano: Sansoni Accademia, 1971; ed. M. Eusebi Ciceri); *Alla pittura* (Roma: Ed. Riuniti, 1971; ed. I. Delogu); *Gli otto nomi di Picasso* (Roma: Grafica Internazionale, 1971; I. Delogu); *Disprezzo e meraviglia* (Roma: Ed. Riuniti, 1972); *Picasso in Avignon: commenti a una pittura in movimento* (Milano: Garzanti, 1972; tr. I. Delogu); *Roma, pericolo per viandanti* (Milano: Mondadori, 1972; ed. V. Bodini; reed. 1981); *Picasso, il raggio ininterrotto* (Roma: Ed. Riuniti, 1974). Posteriores a 1975 son, en cambio: *Il poeta nella strada. Poesia civile, 1931-1965* (Milano: Mondadori, 1979; tr. V. Bodini; 1ª ed. 1969); *Ritorni del vivo lontano* (Parma: Guanda 1976; ed. S. Grasso); *Poesie: tra il garofano e la spada* (Roma: Newton Compton, 1977; ed. I. Delogu); *Degli angeli* (Torino, Einaudi, 1980); *Verrà il giorno: Agenore Fabbri escultor* (Venezia: ed. del Leone, 1984); *Poesie* (Milano: Mondadori, 1998; tr. V. Bodini); *47 poesie d'amore* (Milano: Mondadori, 1998; tr. M. Eusebi Ciceri). Vid. C. García Rodríguez (2003a: 52).

<sup>85</sup> Vid. Giulia Mastrangelo Latini (1996). Sebastiano Grasso (1997: 159) analiza las causas de que Alberti eligiera Roma para su exilio: primero, porque París había perdido su atracción (el mismo Picasso se había trasladado a la Costa Azul); después, fue decisiva su amistad con el poeta Giuseppe Eugenio Luraghi, su primer traductor en este país (*Poesie*, 1949); por último, el origen italiano (un abuelo “garibaldino toscano”) tuvo sin duda influencia en tal decisión. Alberti guardaba, además, un grato recuerdo de Roma, donde había estado en 1934 invitado por Valle-Inclán, director por aquel entonces de la Academia Española.

<sup>86</sup> En Roma “...Alberti ha attorno a sé un ambiente stimolante. Poeti, artisti, scrittori, critici, traduttori. Giuseppe Ungaretti e Alfonso Gatto. Pier Paolo Pasolini e Vittorio Bodini, Dario Puccini e Ignazio Delogu, Corrado Cagli e Umberto Mastroianni,

autor español por antonomasia: el hecho de pertenecer a su misma generación poética, de haber sido su amigo y de haber sufrido las consecuencias de la guerra civil, son sin duda factores importantes en la valoración de Alberti en Italia. Su éxito está condicionado, pues, por su actividad política y su vivencia del exilio; buena prueba de ello es su participación en numerosos textos-homenaje a otros intelectuales con los que compartía ideología<sup>87</sup>.

Se publican dos obras en prosa coincidiendo con la vuelta a España del poeta después del larguísimo exilio. Una es un volumen de recopilación que contiene poesía, prosa -extraída de *Prosas encontradas 1924-1942* (1973)- y teatro titulado *Per conoscere Alberti* (Milano: Mondadori, 1977; ed. y tr. Ignazio Delogu). Las páginas iniciales se dividen en una introducción (pp. XIII-XL), notas bibliográficas (pp. XLI-XLVI) de sus primeras ediciones y principales traducciones; cronología (pp. XLVII-LVI), frases de Rafael Alberti (pp. LVII-LVIII), una carta de Juan Ramón Jiménez (Madrid, 31 Mayo 25) al autor (pp. LIX-LX) y juicios -de Carlo Levi, Oreste Macrí, etc- (pp. LXI-LXIII). A continuación comienza la selección de textos, dividida en tres secciones: “Poesía” (pp. 2-198), “Prosa” (pp. 199-282) y por último “Teatro” (pp. 283-326).

Delogu, amigo del poeta en la etapa romana, hace en la amplia introducción un recorrido por su vida y obra. Considera excesivo el valor dado a su condición de exiliado, “tant’è che, se comparato con quello che la critica ha riservato ad altri poeti della generazione del ‘27, il corpus critico albertiano si presenta relativamente modesto” (I. Delogu, 1977: XIV)<sup>88</sup>. Si consideramos los “pregiudizi di ordine ideologico e politico, più che estetico” y las “cospicue

---

Renato Guttuso e Dario Bellezza, Alberto Moravia e Dacia Maraini” (S. Grasso, 1997: 160).

<sup>87</sup> *Ritorni di un poeta assassinato* (Belluno: Nuovi Sentieri Editore, 1977; ed. F. Zagato), dedicado a Lorca con motivo del cuarenta aniversario de su muerte; *Cile nel cuore, omaggio internazionale a Pablo Neruda* (Roma: Newton Compton, 1977; ed. I. Delogu); y *Augusto Murer, opere di un artista per la resistenza e per la libertà* (Modena: Artioli, 1989; ed. C. F. Teodoro), catálogo de la exposición de dicho escultor en Módena, en la que Alberti participa, entre otros. Por último, con Ernesto Guevara y Fidel Castro escribe *Trentanove anni di Ernesto Che Guevara (I)* (Isonomia, 1992; ed. y tr. R. Zanetti).

<sup>88</sup> No es Delogu el único que se detiene en analizar el riesgo que se corre al ver al autor sólo como producto del exilio. Bellini (1978: 73), en la reseña a *Cile nel cuore*, se lamenta de que el generoso homenaje a Neruda “riveli troppo scopertamente il suo carattere d’occasione”, ya que aunque sólo Alberti figure como autor, contiene en realidad intervenciones de otros muchos poetas (cincuenta y cinco páginas de Alberti frente a setenta y ocho del resto).

resistenze a riconoscere il valore strettamente poetico di una poesia civile” que se mantienen todavía, “non causa stupore che la critica abbia in così larga misura taciuto [...] e che solo tardivamente abbia cominciato a impegnarsi, lavorando di preferenza sui primi libri” (I. Delogu, 1977: XIV). La traducción adopta un criterio semántico.

Se traduce después el primer tomo de sus memorias, *La arboleda perdida (1902-1931)* (1959): *L'albereto perduto* (Roma: Editori Riuniti, 1976; ed. Dario Puccini); éste se abre con un pequeño epígrafe titulado “L'autore e la critica” (pp. VII-VIII) que incluye una breve biografía seguida de la opinión de diferentes personajes del mundo literario (Vicente Aleixandre, Vittorio Bodini, Jean Cassou, Mario De Micheli, Ignazio Delogu). El texto (con una errata al dar título original: “La arboleta perdida”), anotado, incluye sólo los dos primeros libros de memorias de Alberti y se corresponde con el primer volumen publicado en España. En cuanto a la traducción, hay que destacar una profunda diferencia entre el prólogo y las partes introductorias a los capítulos, escritas en prosa poética, en las que se sigue un criterio más libre que mantiene el tono lírico, y el propio texto, traducido de forma fiel al original, que conserva incluso la puntuación y los hipérbatos.

En resumen, podemos decir que la publicación en Italia de un autor como Alberti trasciende a lo meramente literario. De ahí que una editorial de tipo medio como Editori Riuniti, de marcado acento izquierdista, y una de gran entidad como Mondadori, se arriesguen con la escueta actividad narrativa del autor (aunque ambas habían publicado ya su poesía<sup>89</sup>), confiando sus ediciones a conocidos hispanistas; de ahí también la importancia dada a la participación del poeta, por pequeña que ésta sea, en diferentes manifestaciones. ¿Es esto oportunismo, como dice Bellini?<sup>90</sup> Respecto a sus memorias, hay que constatar que no se han reeditado, ni se han publicado los demás tomos: quizá se ha preferido el primero por ser aquel en que mayor presencia tienen los miembros del Grupo del 27. El hecho no deja de ser sorprendente, ya que su poesía ha sido largamente reeditada. Tampoco la muerte de Alberti en 1999 ha provocado su publicación. Pensemos también que los dos textos distan varias décadas del momento actual: demasiado tiempo sin dedicarle atención a la prosa de uno de nuestros mejores poetas.

---

<sup>89</sup> *Vid.* nota 84.

<sup>90</sup> *Vid.* nota 87.

## II.2.2.- CERNUDA, Luis (1902-1963)

Autor del que poco hay publicado, incluso en lo que a poesía se refiere<sup>91</sup>. Si el Cernuda poeta es tan poco conocido, podemos imaginar lo que sucede con el Cernuda prosista, aspecto poco célebre incluso en España. Refiriéndose a su importante labor de crítico literario, de la cual no nos consta ninguna traducción italiana, Maristany (1994: 18) asegura que “en realidad, una y otra actividad [crítica literaria y poesía] fueron en Cernuda connaturales e imprescindibles. El poeta se hallaba doblado, por instinto, de un crítico”<sup>92</sup>.

Cuenta con una edición, en cambio, *Ocnos*<sup>93</sup> (1942), importante colección de poemas en prosa que realiza una idealización de Andalucía, lo cual puede ser un motivo de interés para el mundo editorial italiano. No hay, sin embargo, ninguna de *Los placeres prohibidos*, otro poemario en prosa, Y sólo un relato: *L'indolente* [*El indolente*] (1938) (Biblioteca del Vascello, Roma, 1995; ed. y tr. Danilo Manera), un pequeñísimo volumen incluido en la “Serie Porpora”, la cual se define como “erótica y galante”. El texto se acompaña de unas páginas finales del editor, “Più dell'amore stesso” (pp. 79-89) y de una nota bibliográfica (pp. 90-92). Manera hace una breve biografía del autor para continuar con un recorrido por las etapas de su obra y sus principales influencias literarias (Becquer, Garcilaso, Mallarmé, Leopardi, la poesía británica del XIX). La presente narración, obra juvenil de un Cernuda (1929) que vivía todavía en España, es analizada en clave simbólica: “Al di là del paesaggio, vi si riconosce nella cornice il profilo di Cernuda, quella sua malinconia di *vecchio bambino*, e quasi una premonizione del lunghissimo

---

<sup>91</sup> Antes de 1975 sólo nos constan *La realtà e il desiderio* (Milano: Accademia-Sansoni, 1971; ed. F. Tentori Montalto); *Ocnos* (Torino: Studio Grafico Appiano, 1966; intr. C. Acutis); y *Poesie* (Milano: Lerici, 1962; ed. F. Tentori Montalto).

<sup>92</sup> De hecho, dos de los tres tomos de sus *Obras completas* (Madrid: Siruela, 1994; ed. Derek Harris y Luis Maristany) se dedican a prosa. Sus artículos fueron recopilados por el mismo autor en tres volúmenes: *Estudios sobre la poesía española contemporánea* (1957), *Pensamiento político en la lírica inglesa* (1958) y *Poesía y literatura* (1960).

<sup>93</sup> Es ésta la única obra que se publica después de 1975 -*Ocnos* (Genova: Marietti, 1990; ed. I. Carmignani)-, sin el texto original español, ya que la “Biblioteca in forme di parole” en la que se incluye tiene como finalidad integrar en el mercado italiano a los autores que no se mueven en los grandes circuitos de distribución [vid. C. García Rodríguez, 2003a]. Por otro lado, la traducción de sus primeras poesías está comprendida en el estudio *La lingua poetica di Luis Cernuda (I)* (Torino: Pluriverso, 1993).

esilio nella vicenda dell'alter ego, l'improbabile *Don Míster*" (D. Manera, 1995b: 82). El criterio de traducción es el semántico.

Es curioso encontrar uno de estos relatos traducidos, ya que no destacan especialmente en el conjunto de la obra del autor. El "rescate" de esta obrita viene favorecido por su carácter semi-autobiográfico y sobre todo por su brevedad: recordemos que Biblioteca del Vascello había publicado precedentemente (en 1993) la narrativa breve de Gómez de la Serna (*Donne, libri, astri e animali*) [Cf. II.1.3.], también a cargo de Manera. La colección parece responder a criterios personales, y favorece la edición de obras menores no por ello exentas de calidad, pero poco conocidas. Por otra parte, el libro intenta atraer al lector con un precio muy contenido y una portada de tema flamenco.

### II.2.3.- GARCÍA LORCA, Federico (1898-1936)

Nos encontramos ante uno de los autores más conocidos y, sin duda, más editados en Italia: hay obras suyas en todas las librerías, en un sinfín de editoriales y en cualquier biblioteca. Se publica sobre todo su poesía y su teatro<sup>94</sup>: su prosa, menos sobresaliente y menor en cantidad, es en cambio fruto de un interés más reciente<sup>95</sup> y viene apoyada por su producción poética.

---

<sup>94</sup> De la gran cantidad de títulos del autor anteriores a 1975 cabe destacar: *Poesie* (Modena: Guanda, 1940; 1962; 1968; ed. C. Bo); *Canti gitani e prime poesie* (Parma: Guanda, 1949; ed. O. Macrí); *Canti gitani e andalusi* (Parma, Guanda, 1951; 1961; ed. O. Macrí); *Tutto il teatro* (Torino: Eianudi, 1952); *Teatro 1927-1928 (Mariana Pineda, Diálogos)* (Parma: Battei, 1959; ed. U. Bardi); *La poesia di Federico García Lorca* (Napoli: Fiory, 1966); *Poesie (Libro de poemas)* (Roma: Newton Compton, 1970; ed. C. Rendina). Posteriores a 1975 hay muchísimas [vid. C. García Rodríguez, 2003a]; daremos una selección: *Tutte le poesie* (Milano: Garzanti, 1975; ed. C. Bo); *Poeta a New York* (Milano: Guanda, 1976; ed. C. Bo); *Poesie inedite (Poemas, suites, canciones)* (Roma: Newton Compton, 1976; ed. C. Rendina); *Poesie sparse* (Parma: Guanda, 1976; ed. C. Bo). *Romancero gitano* (Parma: Guanda, 1977; ed. C. Bo); *Lamento per Ignacio Sánchez Mejías* (Milano: Guanda, 1978; ed. G. Raboni; tr. C. Bo, E. Vittorini, G. Caproni, L. Sciascia y O. Macrí); *Canti andalusi e poesia* (Roma: Newton Compton, 1978; ed. C. Rendina); *Sonetti dell'amore oscuro e altre poesie inedite* (Milano: Garzanti, 1985; tr. M. Socrate); *I capolavori di Federico García Lorca* (Milano: Einaudi, 1990; ed. Vittorio Bodini; incluye: *Mariana Pineda; La calzolaia ammirevole; Aspettiamo cinque anni; Nozze di sangue; Yerma; Donna Rosita nubile o il linguaggio dei fiori*); *Tutte le poesie* (Roma: Newton Compton, 1993; tr. C. Rendina); *Il divano del Tamarit* (Marsilio: Venezia, 1993; ed. A. Melis y comentario de E. G. Gómez); *Canti gitani e andalusi* (Parma: Guanda, 1993; ed. O.

Al plantear este panorama no estamos descubriendo nada nuevo, porque es sabido que la fama y el éxito de este autor es enorme tanto en nuestro país como fuera de él, y la situación italiana no supone ninguna excepción. Pero aunque sea uno de los escritores más traducidos, paradójicamente también se le considerará el “paradigma de un autor que se resiste a toda traducción” (F. García de la Banda, 1994: 509): tanto es así que quienes se ocupan de su poesía acaban convirtiéndose en “el traductor de Lorca”; no es éste el caso de la prosa, encargada a personas menos conocidas en dicho campo. Precisamente por el enorme valor concedido a su poesía, y por la dificultad a la que hemos aludido, todos los estudios sobre traducción referidos al autor se concentran en este género. Es extraño encontrar alguno sobre su prosa, obviamente menos difícil, pero no exenta de problemas para el traductor, ya que en ella utiliza las metáforas, imágenes surrealistas, epítetos, comparaciones, etc. propias de la poesía, por no hablar de los términos culturales y gitanismos que aparecen en cualquier tipo de escrito lorquiano.

La introducción de García Lorca en Italia comenzó con la publicación de *Poesie*, en traducción de Carlo Bo (Parma: Guanda, 1940):

“Da questa prima apparizione ha inizio l’opera sistematica di conoscenza e divulgazione lorchiana ad opera dello stesso Bo, di Oreste Macri, di Vittorio Bodini e altri, che darà al poeta granadino la consistenza che tutti sanno. Poesia e teatro, dunque, hanno rappresentato fino ad oggi, nell’editoria italiana, il repertorio fondamentale e pressoché unico della personalità letteraria di Lorca” (A. Ederle, 1993: 7).

Pero con Lorca entra también el mito de “lo español”: el flamenco, los toros, los gitanos. A pesar de que la obra del poeta se aleje muy pronto de este tipo de temática y se produzca en él un “rifiuto del mito del *gitanismo* e del popolarismo a tutti i costi e con l’avvicinamento, sempre più convinto, alle avanguardie europee” (R. Precht, 1996: 7), fuera de España se le sigue viendo casi exclusivamente desde esa óptica. Es más: su figura será utilizada a menudo para promover estos tópicos. A este respecto es importante la

---

Macri); *Romancero gitano* (Milano: Rizzoli, 1994; tr. L. Blini); *Poesie* (Milano: Rizzoli, 1995; ed. N. Von Prellwitz); *Lamento per Ignazio Sánchez Mejías e altre poesie* (Milano: Mondadori, 1996; intr. C. Greppi; tr. C. Bo). *Sulle ninne nanne* (Firenze: Salani, 2005; tr. Luciano Prada); *La ballata di Cappuccetto rosso* (Parma: Guanda, 2005).

<sup>95</sup> Antes de 1975 sólo nos consta *Prose* (Firenze: Cederna-Vallecchi, 1954; ed. C. Bo). En cambio hay una traducción reciente: *Impressioni e paesaggi della vecchia Castiglia* (Napoli: Guida, 2003; tr. Ugo Piscopo).

reflexión de Antonio Melis (1982) acerca de por qué, y a pesar de la cantidad de continuas reediciones del autor, hay una serie de obras “malditas”, prácticamente desconocidas. El que las circunstancias dolorosas de su vida hayan podido promover la dispersión de algún material corre el riesgo de ser una coartada ascética, que elude un problema de ocultamiento o rechazo. Melis afirma que en los últimos años del poeta se desarrolla el elemento de “lo desagradable”, que afecta tanto a la forma literaria como a los temas afrontados:

“Non si perdona a Federico lo sforzo cosciente di sottrarsi al *cliché* del poeta gitano, lanciandosi in un’ esplorazione vertiginosa dei limiti del linguaggio. Non gli si perdona soprattutto la decisione di toccare alcuni tabù particolarmente rigidi in una società come quella spagnola” (A. Melis, 1982: 84)<sup>96</sup>.

Un libro como “Poeta en Nueva York” se salva del rechazo por fomentar el culto de la *hispanidad* en polémico contraste con el mundo moderno. Éste se agrava, en cambio, en obras como *Diván del Tamarit* o *el Público*, y por supuesto en su guión cinematográfico *Viaje a la luna*, “ennesima testimonianza del polimorfismo artistico del poeta e del suo interesse acuto per il nuovo mezzo espressivo” (A. Melis, 1982: 85). El redescubrimiento en Italia de este tipo de obras no trascenderá a grandes editoriales, y quedará como “objeto de culto” para estudiosos: como en el resto de Europa, predominará el “otro” Lorca.

Recapitulando: dejando aparte pequeños opúsculos más bien elitistas como *Teoría y juego del duende*<sup>97</sup>, sus conferencias y el ya mencionado guión

---

<sup>96</sup> En la misma línea, De Cesare (1983: 48) se refiere a la “tradizionale ripulsa ispanica ad accogliere le *scabrose* tematiche esistenziali affrontate da Lorca nei suoi ultimi anni, quando, forse anche perché infastidito dal *cliché* di poeta gitano piovutogli addosso a seguito del successo riscosso dal suo *Romancero gitano* (1928), si diede a sperimentare forme espressive diverse nella trattazione di una serie di tabù di quella società”.

<sup>97</sup> Esta conferencia se publica en Italia en un volumen pensado para un lector culto o especializado en el tema, con el nombre de *Il Duende: teoria e giuoco* (Roma: Semar, 1996; ed. J. F. A. Oliver). Contiene una breve nota del editor (pp. VII-VIII) y tres introducciones: una en italiano (Elémire Zolla, “Duendear”, pp. IX-XII), una en alemán (J. F. A. Oliver “Die Ballade vom Duende/ La ballata del duende”, pp. XIII-XXII) y otra en español (V. Gómez i Oliver “...Habitaciones de la sangre/ ...Stanze del sangue”, pp. XXIII-XXV), estas dos últimas seguidas de su traducción al italiano. Sigue la conferencia pronunciada en Cuba en 1930, en edición bilingüe.



*Viaje a la luna* (1964)<sup>98</sup>, la narrativa en Italia se compone, en primer lugar, de un material epistolar de reciente pero intensa irrupción en el mundo editorial italiano, formado por volúmenes editados por estudiosos especializados en su obra, que se han ocupado ya del Lorca poeta o dramaturgo. Hay tres volúmenes que se nutren de las cartas del archivo de la Fundación García Lorca, algunas previamente publicadas en “Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana (1920-1930)” (*Poesía*, Madrid: 1985; nº 23-24). Por otro lado contamos con diversas ediciones de *Impresiones y paisajes* (1918). Empecemos por esta última manifestación de su prosa.

*Impressioni e paesaggi* (Roma: Newton Compton, 1976; ed. y tr. Claudio Rendina; reeditado en 1980 en edición de bolsillo) se abre con una introducción del editor (pp. 7-16), una “Cronologia della vita e delle opere” (pp. 17-19) y una bibliografía (pp. 20-23) compuesta por obras, traducciones italianas y diversos estudios. Hay notas de tipo cultural para aclarar nombres propios, referencias intertextuales, etc., y al comenzar cada capítulo, sobre la publicación del texto.

El libro es traducción íntegra del publicado en Granada por Traveset en 1918, reimpresso después fragmentariamente tanto por Losada como por Aguilar; hasta 1973 no fue editada la versión completa por Arturo del Hoyo para la XVIII edición de las *Obras Completas* de García Lorca. Como apéndice (pp. 135-156) se han añadido algunos escritos “che rivelano stretti rapporti tematici con *Impressioni e paesaggi*”: *Fantasia simbolica* (pp. 135-137), *Le monache di las Huelgas* (pp.138-139) y *Santiago* (pp. 140-141); un artículo sobre estética musical (*Divagazione. Le regole della musica*), además de ocho poesías<sup>99</sup> en traducción del propio Rendina.

Surge a partir de los viajes realizados con sus compañeros de la Residencia a través de Castilla, León y Galicia, con la guía del profesor de

---

<sup>98</sup> *Viaggio verso la luna (sceneggiatura per un film)* [*Viaje a la Luna*] (Reggio Emilia: Elitropia, 1982; ed. Maria Laffranque; epil. Paola Micheli, Maria Grazia Profeti, Antonio Melis; tr. Paola Micheli) es una edición muy exclusiva y bilingüe; una obra de calidad, pensada para un lector culto o especializado, ilustrada por dibujos en blanco y negro del autor. Los estudios sobre la obra casi igualan en número de páginas al propio texto: a la introducción de Marie Laffranque “Lettura e interpretazione” (pp. 7-15) sigue el texto en español, *Viaje a la Luna* (pp. 17-34) y su traducción italiana, *Viaggio verso la Luna* (pp. 35-55); a continuación “La storia di un testo”, de Paola Micheli (pp. 57-67); “Testo-scrittura/ Testo-immagine”, de Maria Grazia Profeti (pp. 69-80); y “Come di un poeta sconosciuto” (pp. 81-89), de Antonio Melis.

<sup>99</sup> *Granada (Elegia umile)* (pp. 145-146), *Il canto del miele* (p. 147), *Elegia a donna Giovanna la Pazza* (pp. 148-149), *Mare* (p. 150), *I gattici d'argento* (p. 151), *Prologo* (pp. 152-153), *Patio umido* (p. 155), *Carne* (p. 156).

estética Martín Domínguez Berrueta, entre 1916 y 1917. Según indica Rendina, puede tomarse como una obra de juventud de inspiración romántica, en parte debida a la educación musical recibida por el autor. Se trata sin embargo de un romanticismo redimensionado con matices vanguardistas, muy relacionado con el modernismo de Rubén Darío y Valle-Inclán. Según Rendina, de este “work in progress” se obtiene la imagen de una España mística y pagana, reflejo del conflicto existente en el poeta, atraído por lo infinito pero sensualmente arraigado a lo real y cotidiano, en una suerte de “cristianesimo umanistico o [...] teismo naturalistico” (C. Rendina, 1976: 13).

Aunque lleve el mismo título que el anterior - *Impressioni e paesaggi*-, el volumen perteneciente a la colección “Le lettere” (Firenze: Passigli, 1993; ed. y tr. Carlo Bo) es muy diferente, ya que se trata de una selección del original, hecho que no aparece, sin embargo, señalado en ningún sitio. Tras el breve prólogo de Carlo Bo (pp. 5-9), se presenta el texto dividido en: “Impressioni e paesaggi” (pp. 13-61), “Prose postume” (pp. 63-96) y “Conferenze” (pp. 97-173)<sup>100</sup>. Hay diversos capítulos que no aparecen en esta edición y muchos de ellos no están completos (por ejemplo de *Granada* sólo incluye *Albaicín*). Finaliza con tres conferencias, dos de las cuales están también incluidas en *Amanti assassinati da una pernice*. En resumen: se trata de una edición muy heterogénea que parece tener más que ver con el volumen que veremos a continuación que con su homónima. Se han puesto bajo el mismo epígrafe, sin dar explicaciones, textos muy diferentes que no pertenecen a la obra original del mismo título, lo cual es indicativo del descuido con que se trata algunas ediciones, sobre todo cuando se piensa que el nombre del autor es suficiente garantía de ventas.

En cuanto a traducciones, la de Rendina no desmerece de la mencionada fidelidad al original, ateniéndose mucho más a él que su homónima de 1993 y usando, por tanto, un criterio más semántico<sup>101</sup>.

*Amanti assassinati da una pernice (Racconti, dialoghi, conferenze)* (Parma: Guanda, 1993; tr. e intr. Arnaldo Ederle) aparece en la importante colección “Quaderni della Fenice”, en la que publican también Shakespeare o

---

<sup>100</sup> Y subdividido en: 1.-“Impressioni e paesaggi” (pp. 13-61): *La Certosa* (pp. 13-18), *Clausura* (pp. 19-28), *Monasterio de Silos* (pp. 29-46), *Città perduta (Baeza)* (pp. 47-48), *I crocifissi* (pp. 49-54), *Granata* (pp. 55-61); 2.- “Prose postume” (pp. 63-96): *Santa Lucia e San Lazzaro* (pp. 63-72), *Decollazione del Battista* (pp. 73-76), *Granata* (pp. 77-83), *Settimana Santa a Granata* (pp. 84-88), *Parole sul teatro* (pp. 89-96); 3.- “Conferenze” (pp. 97-173): *L’immagine poetica in Don Luis de Góngora* (pp. 97-130), *Le ninne-nanne* (pp. 131-156), *Teoria e gioco del demone* (pp. 157-173).

<sup>101</sup> Es el mismo tipo de criterio que utiliza en las traducciones de poesía del mismo autor [vid. C. García Rodríguez (2002)].

Hesse. Como ya dijimos, es muy parecida a la versión recién estudiada de Carlo Bo, y varias narraciones coinciden, pero aquí se nos explica en nota inicial de dónde se han extraído los originales, así como que el volumen recibe el mismo título de una de ellas. Los textos provienen de *Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1973; ed. Arturo del Hoyo) con excepción de los tres diálogos (*Tres diálogos*, Granada: Universidad de Granada, 1985; ed. Manuel Fernández Montesinos) y *Charlot*, inédito publicado en *El País* aparecido en primera versión italiana en “Poesía” (Marzo 1990; ed. Arnaldo Ederle). La edición está brevemente anotada.

Tras la breve introducción (pp. 7-13) siguen los textos divididos en “Narrazioni (Poemi in prosa)” (pp. 17-60), “Dialoghi” (pp. 61-82), “Giardini (da *Impressioni e paesaggi*)” (pp. 83-96) y “Conferenze” (pp. 97-138)<sup>102</sup>. Muchos de ellos son escritos compuestos en un periodo posterior al de las prosas de *Impresiones y paisajes* (de 1924 a 1928), de forma paralela a su actividad lírica y teatral<sup>103</sup>, cuyo principal interés estriba en ser la primera prueba elocuente de su personal participación en el surrealismo. Ederle profundiza en este aspecto afirmando que en todas las narraciones está presente lo que se podría llamar “assurdismo andaluso”, es decir: “la capacità innata di creare immagini fortemente trasgressive della logica, e di grande potenzialità espressiva” (A. Ederle, 1993: 9), así como la técnica de la escritura automática, germen del futuro *Poeta en Nueva York*<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> I. “Narrazioni (Poemi in prosa)” (pp. 17-60): *Santa Lucia e San Lazzaro* (pp. 17-25), *Storia di un gallo* (pp. 26-34), *Decollazione del Battista* (pp. 35-37), *La strage degli innocenti* (pp. 38-40), *Suicidio ad Alessandria* (pp. 41-43), *Una nuotatrice sommersa* (pp. 44-46), *Amanti assassinati da una pernice* (pp. 47-49), *La gallina* (pp. 50-51), *Meditazioni sulla morte della madre di Charlot* (pp. 52-60). II. “Dialoghi” (pp. 61-82): *Dialogo muto dei Certosini* (pp. 61-62), *Dialogo delle due lumache* (pp. 63-64), *Dialogo con Luis Buñuel* (pp. 65-66), *La passeggiata di Buster Keaton* (pp. 67-71), *La vergine, il marinaio e lo studente* (pp. 72-82). III. “Giardini (da *Impressioni e paesaggi*)” (pp. 83-96): *Giardino di convento* (p. 83), *Orti di vecchie chiese* (pp. 84-85), *Giardino romantico* (pp. 86-88), *Giardino senza vita* (pp. 89-90), *I giardini delle stazioni* (pp. 91-96). IV. “Conferenze” (pp. 97-138): *La ninnananna* (pp. 97-121), *Teoria e gioco del “duende”* (pp. 122-138).

<sup>103</sup> *Vid.* reseña de Vittoria Martinetto (1993a: 24). Según su opinión estos textos sirven para “verificare quanto sia labile, nell’opera del poeta, il confine tra i generi”.

<sup>104</sup> Es muy interesante sin embargo que el propio Lorca negara su incursión en el surrealismo. Ederle (1993: 9) retoma estas palabras de una carta escrita a Sebastián Gash en 1928: “Rispondono [i due poemi] al mio nuovo stile spiritualista, emozione pura, scarnificata, libera dal controllo logico, ma: attenzione! attenzione! con una tremenda logica poetica. Non è surrealismo, attento! la coscienza più chiara li

A los tres diálogos, inéditos en Italia, se ha añadido *La passeggiata di Buster Keaton* y *La vergine, il marinaio e lo studente*, incluidos normalmente en la producción teatral; los motivos aducidos son, en primer lugar, restituirlos al primitivo proyecto del autor; en segundo, remachar la idea de Christopher Maurer, editor de los inéditos juveniles lorquianos, que considera que el primero de ellos está en estrecha relación con el posterior *Meditaciones sobre la muerte de la madre de Charlot*. En cuanto a los textos pertenecientes a *Impresiones y paisajes* confiesa que se ha hecho una selección de “ciò che è parso più compatto e più esemplare dell’energia creativa dell’autore” (A. Ederle, 1993: 11). Con referencia a la traducción, Ederle usa un criterio de tipo comunicativo, en nuestra opinión, ciertamente alejado del original. Sabemos que traducir es siempre “interpretar” las palabras de una lengua, pero no hay que perder de vista que es ésta y no otra la forma en que los lectores italianos podrán acceder a nuestros autores.

Pasemos a los tres volúmenes epistolares. *Lettere da New York (1929-1930)* (Milano: Archinto, 1993; ed. Christopher Maurer; pref. Angela Bianchini; ed. y tr. it. Claudia Tacchi) es un pequeño y cuidado volumen de la colección “Le Lettere”, que se ha ocupado en otras ocasiones del mundo hispano y en concreto de la correspondencia de García Lorca, ya sea aquella por él mandada o a él dirigida: vimos el volumen *Lettere a Federico*, de S. Dalí (1987) [Cf. II.1.2.] y pronto nos referiremos a *Un cuore colmo di stelle*. Consta de quince cartas, traducidas y anotadas por Claudia Tacchi, catorce de las cuales fueron publicadas por Christopher Maurer (“Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana [1920-1930]”, en *Poesía*, Madrid: 1985; número 23-24); la restante, propiedad de un familiar de Lorca, se publicó en el suplemento literario del ABC en 1990. Como apéndice, la conferencia “Un poeta a New York”.

Todas las cartas, escritas por el poeta durante su estancia en Nueva York (menos la última, escrita en Cuba) están dirigidas a su familia. Nos hallamos, pues, ante un excepcional documento epistolar que, como apunta Angela Bianchini en el prefacio, no sólo servirá para conocer otras facetas del autor, sino también para tener una información de primera mano sobre las fuentes de inspiración y el proceso creativo de su último gran texto poético, *Poeta en Nueva York*. Las excelentes notas de esta edición nos desvelan una faceta interesante de la personalidad lorquiana, y es que el poeta presentará una realidad levemente modificada con el objetivo de tranquilizar a sus padres (sobre el éxito de sus exámenes de inglés, aunque sabemos que no llegó a

---

illumina”. Recordemos al respecto que Buñuel, como ya vimos, no consideraba a Lorca surrealista por hacer una poesía demasiado “inteligente”.

presentarse; sobre su asidua amistad con mujeres, para alejar la sombra de la homosexualidad; etc.)<sup>105</sup>.

*Lettere americane* (Venezia: Marsilio, 1994; ed. y tr. Gabriele Morelli), orientada de muy diferente manera, pertenece a la “Letteratura universale Marsilio” y dentro de ella a “Dulcinea”, colección de clásicos españoles dirigida por Elide Pittarello. Esta edición, bilingüe, se abre con un prefacio de Gabriele Morelli (“García Lorca in America: la creazione e la maschera”; pp. 9-34) al que siguen “L’autore e l’opera” (pp. 35-39) y “Nota del traduttore” (pp. 41-42); al texto (*Lettere americane*, pp. 43-300) y a las “Note al testo” (pp. 301-308) se añade una amplia bibliografía (pp. 309- 313) sobre el epistolario del autor y su periodo americano, con las principales monografías, traducciones y publicaciones italianas, con especial interés en las de dicho periodo.

El volumen se compone de 58 cartas dirigidas a su familia, amigos o diversas entidades; todas provienen del Archivo de la Fundación García Lorca. En la nota del traductor se nos dice que se trata de dos grupos de cartas: el primero coincide en parte (1929-30) con el volumen *Lettere da New York* (visto anteriormente); a ellas se añaden otras doce inéditas de las cuales siete están dirigidas a la familia y cinco a amigos. El segundo grupo está formado por 22 misivas (cartas y mensajes breves) enviadas desde Buenos Aires y Montevideo en los años 1933-1934, de las cuales 20 son inéditas. Sobre la traducción Morelli (1994) afirma lo siguiente:

“Ho cercato di rispettare il linguaggio metaforizzato, come anche il tono colloquiale e discorsivo del carteggio spagnolo, colmando o sciogliendo, dove è stato necessario, i frequenti salti ellittici e i moduli ripetitivi che caratterizzano la scrittura privata del poeta, di cui ho modificato l’uso della punteggiatura in corrispondenza di frasi troppo brevi e frammentarie. Nei punti di maggiore difficoltà ho poi preferito restituire una più idonea lettura italiana, confidando nella presenza a fronte del testo spagnolo” (G. Morelli, 1994: 42).

El principal mérito, según Morelli, es el de reunir por primera vez las cartas del primer y el segundo periodo americanos de García Lorca. Como ya se aludía en el volumen anteriormente visto, se confirma la imagen de un poeta en dramática tensión entre verdad y vida social, entre acto creativo y relación humana, vivida en gran parte a través del íntimo lazo familiar. Es por ello por lo que el poeta “indossa la maschera dell’allegria e della sicurezza, dando una

---

<sup>105</sup> Para ampliar, *vid.* N. Pérez Vicente (1998).

testimonianza gratificante della nuova esperienza giovanile” (G. Morelli, 1994: 9). Ésta es la conclusión a la que se llega:

“se l’esperienza americana -in particolare quella vissuta nel soggiorno a New York- porta Federico a un superamento dell’immagine falsamente tradizionale, gitana e andalusa, spingendolo attraverso una nuova scrittura verso una maggiore consapevolezza sociale e intimistica, la sua volontà di occultamento, insomma la maschera, continuerà a manifestarsi e a denunciare il segno di un malessere che, lungi dal risolversi, si prolungherà” (G. Morelli, 1994: 31).

El tercer epistolario, en la misma editorial y colección del primero, es *Un cuore colmo di poesia. Lettere 1918-1936* (Milano: Archinto, 1996; ed. y tr. Raoul Precht). El prefacio (pp. 5-8) presenta la correspondencia lorquiana como documento testimonial de una época, y más concretamente, del mundo cultural de las vanguardias. La obra consta de un numeroso conjunto de cartas dirigidas a amigos y a diferentes personajes de su época y ambiente. De ellas se excluyen casi todas las cartas familiares, tema monográfico en cambio del primer volumen. Hay algunas notas referidas a términos culturales, nombres propios, o al origen de la traducción de ciertos poemas, en edición de Carlo Bo (*Tutte le poesie*. Milano: Garzanti, 1975). Finaliza con un breve conjunto de poesías (“Suite del Ritorno”, pp. 227-235) que según se nos dice fueron encontradas entre los papeles de Melchor Fernández Almagro; las notas (pp. 237-244) y las “Note sui destinatari delle lettere”: una brevísima explicación sobre cada uno de ellos (pp. 245-250).

Analizando comparativamente las traducciones de los tres volúmenes de género epistolar se puede comprobar que las de Morelli y Tacchi son muy fieles al texto, lo cual en el caso del primero tiene relación sin duda con el hecho de que se trata de una edición bilingüe. La versión de Precht es mucho más libre, comunicativa y por tanto “explicativa” del texto original, y contribuye a la transmisión (sobre todo en el caso de un autor tan difundido) del tan manido tópico español de los toros y el flamenco.

La publicación de la prosa lorquiana, por tanto, constituye la confirmación del éxito del poeta y del dramaturgo. Tal como viene sucediendo también en España, cualquier documento que amplíe o explique el corpus de la producción de este autor será bien acogido por el mundo editorial, que cuenta con la existencia de un público mayoritario atraído por el fenómeno “Lorca” (y lo que éste conlleva de tópico), al que se añade otro de especialistas y universitarios, ávido de cualquier nueva información sobre él. De aquí el éxito del material epistolar, muy importante a la hora de conocer “más” tanto del

hombre como del literato, en editoriales especializadas como Archinto y Marsilio. El resto de su narrativa se publica en editoriales de buena difusión (Passigli; Guanda, con mucha narrativa extranjera; o Newton Compton, más grande). Echamos de menos a las grandes siglas que no dudan en cambio en elegir la obra literaria de Buñuel o Dalí (Feltrinelli, Mondadori, etc.), y que sí se ocupan de su poesía y teatro; pero no hay que olvidar que éste es un género menor del granadino, y es ya bastante significativo que haya seis obras en el mercado italiano. Son volúmenes muy cuidados editorialmente hablando: todos tienen aparato crítico y sólo dos no están anotados. Varios están avalados por hispanistas de renombre, que han participado ya en publicaciones de los géneros “mayores”, como Carlo Bo, Gabriele Morelli o Christopher Maurer, y muchas veces serán ellos mismos los que atraigan con su nombre al lector que desee una edición crítica en concreto. La mayoría de las traducciones siguen un criterio de tipo semántico; nos encontramos sin embargo con otras mucho más libres y explicativas: es el caso de las de Arnaldo Ederle y Raoul Precht. Aunque la proporción de éstas sea pequeña, la situación nos hace reflexionar sobre cómo los intereses editoriales pueden influir a veces en la difusión de un texto, hecho de no poca importancia en el caso de un clásico moderno consagrado como Federico García Lorca.

Recordemos, por último, que la narrativa de este autor es de tipo autobiográfico y epistolar, géneros predilectos hoy en día de muchas editoriales. Lorca es un producto editorial seguro, con el que el editor generalmente se arriesga (sin prestar atención a veces a la calidad de la traducción), ya que cuenta con el interés por un lado del lector medio-culto o especializado, y por otro con el del lector “de a pie”, atraído por el nombre del poeta.

#### **II.2.4.- SALINAS, Pedro (1892-1951)**

No es éste uno de los poetas del 27 más traducido en Italia, ni siquiera como lírico<sup>106</sup>. La narración no fue para él una actividad esencial ni constante: nunca se atuvo a los moldes típicos del género y más bien trasladó a éste los mismos temas que impregnaban su poesía. Sus dos novelas, *la bomba increíble* y *El desnudo impecable y otras narraciones* (ambas de 1951), obras de madurez en las que “ripropone, in linea con l’interesse mostrato dalla

---

<sup>106</sup> Se publican tres volúmenes poéticos posteriores a 1975: *Presagi, Sicuro azzardo* (Pisa: Guardini, 1978; ed. F. Guazzelli); *La voce a te dovuta* (Torino: Einaudi, 1979, tr. E. Scoles). Vid. C. García Rodríguez (2003a).

poesía, la condena e la sátira del racionalismo materialístico expresado dalla società moderna” (G. Morelli, 2001: 212), nunca se han publicado en este país, así como sus numerosos ensayos sobre la literatura española, fruto de su carrera de investigación en diversas universidades. El único de sus textos narrativos es editado por Einaudi, estimulada no sólo por el nombre del autor sino también por la brevedad del texto, y formando parte de una prestigiosísima colección en la que con anterioridad ya había aparecido su obra poética.

*Vigilia del piacere* [*Vispera del gozo*] (Torino: Einaudi, 1976; tr. Cesare Greppi) aparece en la importante colección “Nuovi Coralli” al lado de autores de la talla de Mann, Calvino o Borges. Este pequeño volumen (81 páginas) incluye los mismos siete cuentos o narraciones cortas que el original. La edición no está anotada ni introducida, pero en contraportada se nos da alguna información referente a la fama del autor como poeta, y a la relación de la obra (de 1926) con Proust, del cual Salinas había traducido al español los primeros dos volúmenes de su *En busca del tiempo perdido*<sup>107</sup>. A continuación, e insistiendo en su faceta poética, se añade:

“*Vigilia del piacere* si compone di sette racconti d’amore, quasi altrettante variazioni musicali sui temi del Tempo, del Viaggio e dell’Attesa. Come già nelle poesie, Salinas tende a trasfigurare il dato realistico in una serie di intense vibrazioni psicologiche, da cui prendono risalto alcuni ritratti di donne elusive e inafferrabili. Divagazioni fantastiche, trasalimenti, sogni di incontri mancati o fuggitivi, ricreati in visioni d’incanto dove la consapevolezza della loro labilità non esclude la ferma felicità della parola che li evoca: Salinas modula le risorse del suo temperamento lirico con un finezza di invenzione che a distanza di cinquant’anni sorprende per la sua modernità”.

Greppi (traductor entre otros de Góngora, importante referente del grupo del 27) intenta seguir un criterio semántico, pero la dificultad de la prosa poética de Salinas, de rico vocabulario y continuos hipébatos, condiciona diversas variaciones respecto al original. Retomamos las palabras de Guazzelli, traductor de su poesía, que se lamenta de las veces en que “forse in omaggio ad una più facile ricezione presso il nostro pubblico” se ofrece al lector italiano

---

<sup>107</sup> Esta supuesta influencia de Proust es negada por Azorín (1974), que aduce que el modo de novelar de ambos es muy diferente; añade, en cambio, que tras leer su poesía cabe plantearse nuevamente la cuestión, ya que será posible encontrar la huella del maestro francés no en la forma de narrar, sino en el tratamiento del tema y en la sensibilidad ante el gozo.



un Salinas que no es Salinas<sup>108</sup>. Esta situación puede ampliarse sin duda a muchos otros autores. Pensemos también en el hecho de que desde 1976 no se ha vuelto a publicar su prosa, lo cual constituye una laguna de treinta años.

## **CONCLUSIONES: NOVECENTISMO, VANGUARDIAS Y GRUPO DEL 27**

La representación de la narrativa española de este periodo en Italia es bastante amplia si consideramos que en ese momento preciso nuestra literatura no es especialmente rica en tal tipo de manifestación: predominan la poesía y el teatro, géneros en que alcanzarán sus mayores éxitos las glorias literarias del momento. El menor número de volúmenes editados por el grupo de 27 frente a los numerosos de novecentismo y vanguardismo, nos lleva a la conclusión de que la prosa de los primeros tiene en Italia menos éxito que la de los segundos, y que el mayor peso de la producción de narrativa del 27 se lo lleva, sin duda alguna, Federico García Lorca.

La variedad de editoriales es enorme en ambos grupos: las que destacan del conjunto son Archinto, Biblioteca del Vascello, Einaudi, Lucarini y SE/ ES, y en menor medida Passigli, Rizzoli, Ubulibri y Linea d'Ombra. Excepto Einaudi (que publica a Buñuel y Salinas), se trata de editoriales pequeñas y especializadas que a menudo ofrecen un único volumen. Las más grandes están interesadas en la prosa de los autores más conocidos que han conseguido hacerse un espacio en el mundo editorial gracias al resto de su producción, como es el caso de Alberti, García Lorca o Salinas. Se confirma también el importante peso de las firmas medias, mayor que en el periodo anterior.

En cuanto a modos de traducción, para los autores novecentistas y vanguardistas se elige a menudo criterios comunicativos. Esto puede significar que sus publicaciones, sujetas a fenómenos editoriales, deben ser adaptadas al público para favorecer su distribución, mientras que las del 27 están pensadas para un lector más especializado que aprecia el apego al texto original aun en detrimento de una mayor comunicabilidad. Si ponemos en relación los criterios de traducción y el tipo de editorial, comprobamos que el porcentaje de comunicativas en firmas pequeñas y medias es alto, lo cual confirma la necesidad de realizar un producto fácilmente comercializable.

Los traductores de los autores del 27 (que utilizan unánimemente un criterio semántico), proceden casi siempre del mundo universitario, al contrario

---

<sup>108</sup> *Vid.* C. García Rodríguez (2003a).

de los de novecentistas y vanguardistas. En general las ediciones no cuentan con la colaboración de hispanistas de renombre: se basan, en cambio, en docentes universitarios (Antonio Melis, Danilo Manera, Elena Carpi) y, sobre todo, en el mundo editorial e intelectual (Raoul Precht, Gesualdo Bufalino, etc.). Lo mismo sucede con la prosa de García Lorca, cuya producción dramática y poética venía en cambio respaldada por los ya mencionados Carlo Bo y Oreste Macrí.

En cuanto a géneros y como era de esperar, no se da preeminencia a la novela (inexistente por lo que se refiere a los autores del 27) sino a la narrativa breve y a la escritura autobiográfica. La gran mayoría de los volúmenes, sobre todo los correspondientes a los autores del 27, cuenta con aparato crítico, pero pocos están anotados y aún menos han sido traducidos con contribución oficial.

Cronológicamente, las publicaciones se concentran en los primeros años de la democracia española (1975-1977), y tras una breve alza en los ochenta, es en 1993 cuando más traducciones salen al mercado, probablemente como respuesta al impulso causado por el emblemático 1992; la situación decae a partir de 1997.

Podemos concluir diciendo que parecen observarse tres líneas de publicación. La primera corresponde a los autores de más fama; la difusión de su narrativa se basa en el éxito de otros géneros, bien artísticos (la pintura o el cine en el caso de Buñuel, Dalí y Picasso) o bien propiamente literarios (la poesía y el teatro en el de Alberti y García Lorca). El interés de estos autores a diferentes niveles favorece la exhaustividad a la hora de publicar sus obras: todo el material que se encuentre de ellos es susceptible de publicación (cartas, escritos breves, etc.), y a menudo más de una firma se dedicará a los mismos títulos. La segunda línea corresponde a autores y obras que interesan desde un punto de vista editorial: nos referimos a Gómez de la Serna, genial exponente del vanguardismo que se caracteriza por una literatura breve basada en el brillante juego intelectual de las *greguerías*, y a Luis Cernuda o Pedro Salinas, contemporáneos de Lorca y Alberti, cuyos textos constituyen pequeñas joyas atrayentes. La tercera línea es la de los más “clásicos”: Juan Ramón Jiménez, el “Nobel”, que suele leerse como literatura infantil; y Ramón Pérez de Ayala, único novelista propiamente dicho del periodo. En general éste está más sujeto que el anterior a motivaciones personales de los editores; el lector encontrará con cierta facilidad determinado material, del cual podrá elegir diversas versiones (de Gómez de la Serna, García Lorca, Buñuel, etc.), pero no podrá optar en otros casos (Cernuda o Salinas). En general su atención será captada por determinadas ediciones asequibles y llamativas, a buen precio, o por el nombre y la fama consolidada de ciertos autores.

### III. LA POSGUERRA

#### INTRODUCCIÓN

La literatura española de posguerra es, ante todo, un descubrimiento de la Italia actual. Al contrario de lo que ocurre con los autores de la llamada generación de medio siglo que, como veremos, después del más que destacable éxito alcanzado en Italia los años cincuenta y sesenta, quedarán casi relegados al olvido, la presencia de los que publican en España al terminar el conflicto bélico será mucho más evidente en estos últimos veinticinco años que anteriormente. Poco se sabe (aún ahora) de Cela o de Delibes, y el mundo editorial ahonda un poco más sólo cuando se trata de autores que han vivido el exilio, lo cual nos lleva a sospechar que el componente político o las circunstancias dramáticas de las vidas de éstos (recordemos los casos de Alberti o García Lorca), venden.

El motivo de la poca difusión de estas obras en la época tiene que ver, sin duda, con los problemas de censura a los que se vieron sometidas, que impedían que fueran fácilmente conocidas en el exterior. Natale Rossi (1976) se queja de un panorama que el define “assolutamente deludente” para el lector europeo:

“le proposte letterarie, soprattutto in fatto di narrativa, che gli intellettuali spagnoli, schiacciati dall'autocensura, dalla censura preventiva editoriale, dalla censura ufficiale sono in grado di offrire, nonostante che in forme individuali o appena organizzate, cominciano a far sentire la loro voce e a dare segni chiari di risveglio politico e ideale” (N. Rossi, 1976: IX).

De ello se deduce que el campo de la narrativa haya vegetado durante mucho tiempo al abrigo de obras como *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela o *Nada* (1945) de Carmen Laforet, puntos de referencia de un éxito literario que no superaba, por desgracia, las fronteras de España. Hay que esperar hasta los años cincuenta para que la situación se modifique:

“Negli anni cinquanta, via via che si andava stabilizzando l'apparato del regime e che la Spagna si apriva al riconoscimento e all'inserimento sul piano internazionale, la narrativa spagnola, in una pletora di romanzi di scarso rilievo mostra i primi sintomi della nuova atmosfera, si avvia ad una riflessione più da vicino delle condizioni del paese, con la riscoperta di venature di 'costumbrismo', a considerare i processi reali della società spagnola, ad orientarsi verso l'analisi della realtà quotidiana” (N. Rossi, 1976: IX).

Este cambio responde a la nueva fase de expansión económica que el capitalismo internacional exige también de España. Surgen entonces novelas con “impianto realistico” (N. Rossi, 1976: X), de las cuales, según el crítico, al menos dos deben ser recordadas: *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio, y *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos.

Y la verdad es que entre los años treinta y cincuenta, contando evidentemente con el lapsus creativo producido por la guerra, parece tenerse poco en cuenta a nuestra literatura en el país itálico. Mientras que *La familia de Pascual Duarte* se conoce muy tempranamente (Roma: Perrella, 1944; ed. S. Battaglia) y se vuelve a publicar en 1960 (Torino: Einaudi; ed. S. Battaglia), *Nada* saldrá sólo en 1967 para Einaudi y el Club degli Editori (tr. Angela Bianchini), sin aparato crítico. La solapa insiste, sin embargo, en su importante papel para el futuro de la narrativa española:

“Appena uscita dal disorientamento della Guerra Civile e dal torpore morale dei primi anni di regime franchista, [suscita] un effetto non dissimile da quello esercitato, sulla borghesia italiana [...] dagli *Indifferenti* di Moravia. Più della sua scrittura (in cui le tracce di esistenzialismo e del *tremendismo* di Camilo José Cela sono appena visibili) servi la puntualità del piccolo mondo rappresentato a indicare che una via, seppure modesta, esisteva per uscire dal vaniloquio dei pochi romanzi spagnoli di allora”.

Parece extraño por ello que *Nada*, coincidiendo con el renovado interés por la escritura femenina que lleva a la publicación de las obras de Carmen Martín Gaité o Ana María Matute, no se haya reeditado. Rosa Rossi (1991) dedica un gran espacio a la única edición italiana: alaba la decisión del traductor de conservar el provocativo título español y, coincidiendo con la opinión anterior, añade que representó para la narrativa española contemporánea “un’esplosione paragonabile solo a quella che costituì il *Pascual Duarte* di Cela” (R. Rossi, 1991: 218). No deja tampoco de valorar la obra en el contexto de la literatura femenina, ya que según ella “inaugurava anche una genealogia femminile, una narrativa scritta a partire da un processo di autoriconoscimento e autorappresentazione della donna” (R. Rossi, 1991: 219); y esto es importante porque sucedía precisamente en una época en que los vencedores de la guerra querían conducir la imagen de la mujer hacia el “hogar” o imponer la falacia de una Teresa de Jesús obediente y conformista. En esta novela la protagonista es en cambio rebelde, anticonformista e irreligiosa, y su repetida relación con Emily Brontë no responde más que al patrón común del modelo clásico de lo “novelesco”.

Pero centrémonos en lo que de nuestra narrativa de posguerra se conoce en Italia. Hemos dividido el capítulo entre los autores que se quedaron en España y los que fueron al exilio. En el primer grupo se encuentran Camilo José Cela, Miguel Delibes y Gonzalo Torrente Ballester, a los que hay que añadir un caso ligado a circunstancias muy precisas, de tipo religioso: el de José María Sánchez Silva. Notamos, en cambio, una ausencia total de los seguidores del realismo más tradicional (Juan Antonio Zunzunegui, Sebastián Juan Arbó o Ignacio Agustí), que tanto éxito tuvieron en cambio en España y que tampoco publican en los años cincuenta. En cuanto a la corriente denominada “tremendismo”, aparte de la conocida obra de Cela y de la no reeditada *Nada*, no se traduce a autores como Rafael García Serrano, Manuel Sánchez Camargo, etc.

En el segundo grupo hemos incluido a Max Aub y Francisco Ayala, conocidos sobre todo por su faceta de dramaturgos, cuya contribución a la prosa es sin embargo imprescindible; y a Ramón J. Sender, Rosa Chacel y María Zambrano, ésta última máspreciada como filósofa y seguidora del muy estimado Ortega y Gasset<sup>109</sup> (condición que comparte con Rosa Chacel). No se publica, ni antes ni después de 1975, a otros autores del exilio como Manuel Andújar, José Ramón Arana, Arturo Barea<sup>110</sup>, Eduardo Blanco-Amor o Segundo Serrano Poncela.

---

<sup>109</sup> *Vid.* nota 64.

<sup>110</sup> A Arturo Barea y su trilogía autobiográfica *La forja de un rebelde* se refiere extensamente Aldo Garosci (1981: 135-141). Caracteriza al autor como un autodidacta de cultura media, un empleado a quien la guerra le abre nuevos horizontes; según él es un episodio de acusado tinte propagandístico cuyo protagonista no es tan “rebelde” como indica el título, ya que no hace sino responder a una necesidad de evasión.

### III.1. LA POSGUERRA EN ESPAÑA

#### III.1.1. CELA, Camilo José (1916-2002)

Se dedican muy pocas páginas al autor gallego en los diferentes manuales de Literatura Española (dos líneas en la de Paolo Boselli y Cesco Vian -Firenze: Valmartina, 1958- y no más de diez en la de Franco Merregalli - *Storia della Civiltà spagnola*. Milano: Mursia, 1972-<sup>111</sup>), razón por la cual se puede afirmar que hasta el 19 de Octubre de 1989, fecha de la concesión del premio Nobel, el nombre de Cela en Italia resultaba conocido sólo a un muy limitado número de estudiosos y especialistas.

La etapa de su producción que más interés despierta es la primera, en la que podemos inscribir sus dos obras más decisivas: *La familia de Pascual Duarte* (1942) y *La colmena* (1951)<sup>112</sup>; ambas servirán de referencia a la “generación de medio siglo” que con tanta fuerza impactó, como veremos, en el público italiano; a ellas hay que sumar *Pabellón de reposo* (1943), ejemplo de prosa poética y definida por el propio autor como el “anti-Pascual”. De su posterior etapa de experimentación no interesan los primeros intentos -*San Camilo, 1936* (1969); u *Oficio de tinieblas 5* (1973)-, sino los últimos logros: *Mazurca para dos muertos* (1983) y *Cristo versus Arizona* (1988), posteriores al Nobel. Se publica sólo una obra de tipo autobiográfico, un particular libro de viajes: *Del Miño al Bidasoa. Notas de un vagabundaje* (1952). El resto son colecciones de relatos, terreno tan frecuentado por Cela: *El bonito crimen del carabinero y otros engaños y ofuscaciones* (1947), *Café de artistas* (1969), *Once cuentos de fútbol* (1963) y *Cachondeos, escarceos y otros meneos* (1991), volumen de temática erótica en el que no falta la personal ironía del autor. Mientras la primera es una producción temprana, de tinte humorístico, el resto pertenece a etapas posteriores de mayor complejidad narrativa<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> Pignata (1991: X) añade en nota: “Nella recente *Storia della civiltà letteraria spagnola* diretta da F. Merregalli (ediz. UTET, Torino, 1990), d'altronde, gli si concede poco più di mezza pagina, che, se è già più di quanto concesso ad altri romanzieri della stessa generazione, non è certamente molto, ove si tenga presente l'importanza dell'opera di Cela”.

<sup>112</sup> Traducidas ya antes de 1975: *La famiglia di Pascual Duarte* (Roma: Perrella, 1944; ed. S. Battaglia; y Torino: Einaudi, 1960; ed. S. Battaglia); y *L'alveare* (Milano: Aldo Martello, 1955; ed. S. Ponzanelli). Como podremos observar, se reeditan las mismas traducciones.

<sup>113</sup> En la bibliografía que se incluye en el volumen de UTET se anuncian dos publicaciones “en prensa” de las que no tenemos constancia: *Viaggio alla Alcarria*

Comencemos con las novelas para terminar refiriéndonos a autobiografía y cuentos.

En la portada de diseño cubista (*Il musicista*, de Ivan Puni) de *A tempo di mazurca* [*Mazurca para dos muertos*] (Milano: Frassinelli, 1985; tr. Tilde Riva; reed., 1989) aparece, junto al nombre del autor, la siguiente frase: “Premio Nobel per la Letteratura”. En la solapa anterior se recuerdan las palabras (repetidas en contraportada) con las que la Academia de Suecia le concedió el Nobel -“per la sua prosa ricca e intensa che, unita alla trattenuta compassione, costituisce una inquietante visione de la vulnerabilità dell’uomo”- y se sitúa la trama en el escenario de la España de 1936, es decir, de la guerra civil. En la solapa posterior, en cambio, se destaca la importancia del *Pascual Duarte*, que “segna una svolta fondamentale nella narrativa spagnola inaugurando uno stile schietto e crudo che si oppone al linguaggio velato e ambiguo imperante nel regime”. En contraportada se incluyen opiniones críticas breves de Carlo Bo, Angela Bianchini, Giuseppe Piacentino y Norbert von Prellwitz. Sin embargo y a pesar de la importancia que parece concedérsele a la obra, no hay aparato crítico ni notas, sólo una brevísima “Nota del traduttore” al final (p. 266), casi invisible, que avisa sobre el hecho de que la riqueza del léxico gallego no se conserva en la edición italiana y no se incluye, lógicamente, ningún glosario. Por lo demás, el criterio de traducción es semántico: sigue al máximo el texto original. Se observa también una tendencia a mantener en lo posible el lenguaje coloquial.

Como apuntábamos antes, Italia refleja casi inmediatamente la enorme conmoción que produjo *La familia de Pascual Duarte* en el ambiente literario español, traduciéndola a dos años de distancia del original (1944) y posteriormente en 1960<sup>114</sup>, en lo que será la tercera edición de la misma, tras las dos españolas salvadas milagrosamente de la censura y realizadas por Rafael Aldecoa. La importancia de la obra para el contexto narrativo contemporáneo y su integración en la corriente del tremendismo son circunstancias reconocidas por la crítica italiana:

“Pubblicato nel 1942, il libro ha [...] un successo senza precedenti tanto da ritenersi, dopo il *Quijote*, il romanzo spagnolo più noto e più letto. Non solo: esso dà il via in Spagna a un nuovo corso narrativo che riattinge alle fonti prime del romanzo d’impronta realista, ossia ai prodigiosi precedenti picareschi, a volte restaurandone, altre rinnovandone, immagini e ritmi” (L. Frattale, 1990: 12).

---

(Torino: Einaudi; ed. P. Pignata) y *Ms. Caldwell parla con suo figlio* (Torino: Einaudi; ed. P. Pignata).

<sup>114</sup> Vid. nota 112.

Opiniones similares detentan Rosa Rossi (1991: 199), que con respecto a su adscripción al tremendismo sostiene que “lungi dal proiettarsi verso la dimensione della libertà che dà il caso, su cui fa perno per esempio *Lo straniero* di Camus [...], ricade all’indietro verso il romanzo ottocentesco fondato sull’alternativa tra destino e carattere su cui sono fondate per esempio *Tristana* e *La Regenta*”; y Paolo Pignata (1991), para quien es la novela española más traducida después del Quijote, incluso al latín y a la lengua “gitana”. En el volumen que nos ocupa *-La famiglia di Pascual Duarte [La famiglia de Pascual Duarte]* (Torino: Einaudi, 1989; tr. Salvatore Battaglia)-, con portada de Picasso (*Meditación*, 1904), podemos leer en tira externa, en grandes caracteres, “Premio Nobel 1989”. La solapa lo considera “il primo e forse il migliore dei romanzi di Cela”, e incluye un párrafo firmado por Italo Calvino que insiste su entronque con la tradición castellana y la picaresca. No hay más aparato crítico ni notas, así que todo parece indicar que éste se reimprime con ocasión del reclamo del premio Nobel. La traducción, de Salvatore Battaglia, es la misma de las ediciones anteriores y sigue un criterio comunicativo, con numerosas paráfrasis explicativas y “rodeos” que ayudan al lector.

*La colmena*, adelante del realismo social fue, junto a la anterior, muy valorada en Italia. Rossi (1991) relaciona sus técnicas narrativas con las de Dos Passos o Huxley, mientras que Pignata (1991: XXIII) añade a la nómina a Sherwood Anderson y considera fundamental su “forte influo sui romanzieri spagnoli del cosiddetto *realismo critico oggettivo*”. Frattale (1990), por su parte, coloca la novela en la línea “tremendista” inaugurada por *Pascual Duarte* que se prolonga con *El nuevo Lazarillo*. En Italia cuenta con una edición posterior a 1975: *L'alveare* (Torino: Einaudi, 1990; tr. Sergio Ponzanelli), además de una idéntica en Club degli Editori (Milano, 1991).

Al igual que el *Pascual Duarte*, su publicación en España se caracterizó por numerosos problemas con la censura, aunque según Pignata (1991: XX) el comportamiento obtuso de las autoridades gubernamentales contribuyera indirectamente al gran éxito del libro y a la consagración definitiva de su autor. De hecho, la primera edición, de 1951, tuvo que salir en Argentina (Emecé Editores, Buenos Aires); el texto fue cribado por la censura del General Perón, y también son fragmentarias las tres ediciones sucesivas (1955, 1957 y 1962) de la editorial Noguer, impresas en Barcelona pero publicadas oficialmente en Méjico. La versión íntegra es ofrecida por primera vez por Alfaguara en 1966, pero el autor considera sólo definitiva la edición que en 1969 se incorpora al tomo VII de *Obra Completa* (Barcelona: Destino, 1962). No se nos dice en cuál de ellas se basa la presente traducción, pero creemos que se trata de la segunda, ya que la obra se publicó anteriormente en



1955 -es decir, cuatro años después de la española- en Milán<sup>115</sup> basándose en la versión de 1951 (de hecho, ésta es la fecha que se da en créditos como la del original), que era igual a la de 1955. Incluye, sin embargo, “notas” a cuatro ediciones: “Nota alla prima edizione” (pp. V-VI), “Nota alla seconda edizione” (p. VII), “Nota alla terza edizione” (pp. VIII-IX) y “Nota alla quarta edizione” (p. X); es de suponer que éstas -al menos la tercera y la cuarta- se hayan añadido sólo a la actual, la de 1990.

Tras otra portada picassiana (esta vez *Acquantina e Puntasecca*, de 1968) se nos presenta un volumen sin notas ni más aparato crítico que las solapas y la contraportada, en la cual se vuelve a hacer hincapié en el premio Nobel y en la trama situada en el Madrid de posguerra. En cuanto a la traducción, hay que considerarla comunicativa, y al ser una edición divulgativa que no incluye notas, son necesarias numerosas adaptaciones (otras veces se optará por dejar la palabra en español, en cursiva); a pesar de todo nos parece una válida traducción, considerando la dificultad del lenguaje coloquial y de los modismos de la época.

Ambas obras vuelven a publicarse en edición conjunta con ocasión del Nobel -*Camilo José Cela* (Torino: UTET, 1991; ed. Paolo Pignata; tr. Salvatore Battaglia y Sergio Ponzanelli; intr. Paolo Pignata)-, de hecho aparecen en la colección “Scrittori del mondo: i Nobel”. Incluye las traducciones anteriormente vistas -*La famiglia di Pascual Duarte* (pp. 1-146) y *L'alveare* (pp. 147-448)-, una introducción (pp. VII-XXXVII) y una detallada “nota bio-bibliográfica” (pp. 449-461). La primera, titulada “Camilo José Cela”, tras la consabida referencia al Nobel, realiza un recorrido por la larga y fecunda trayectoria del autor; considera que su celebridad se debe principalmente a la prosa, en la que asumen un papel principal el breve relato de costumbres, el libro de viajes y la novela de larga extensión. Se detiene en aspectos como la gran renovación que efectúa del lenguaje y los diferentes planteamientos y estilos que abarca en cada una de sus principales producciones; en sus problemas con la censura española -a pesar de haber sido él mismo censor<sup>116</sup> - pero también en su paradójico rechazo internacional (especialmente en Italia) por haberse comprometido con el régimen franquista

---

<sup>115</sup> Vid. nota 112.

<sup>116</sup> Según Pignata (1991: XVII) lo hizo por motivos exclusivamente económicos, ya que en esos graves momentos de la posguerra la literatura no era desde luego todavía para él fuente primaria de rentas; además, el hecho de que se dedicara exclusivamente a revistas y boletines de escasa relevancia, y de que permaneciera muy poco tiempo en el cargo, hace pensar que la acusación de la que se le hizo objeto de haber sido censor oficial del franquismo es, en sustancia, discutible.

y haber combatido incluso en sus filas. Nos parece interesante, por último, la especial mención de la revista por él fundada, “Los papeles de Sons Armadans”, definida como exponente de vanguardia del pensamiento hispánico, y de su papel cultural en la isla como organizador de las “Jornadas Europeas” y las “Conversaciones Poéticas de Formentor”, que constituirán un estímulo fundamental para la penetración del realismo crítico y social español en Italia.

Rossi (1991) opina que en *Cristo versus Arizona* [*Cristo versus Arizona*] (Milano: Frassinelli, 1990; tr. Tilde Riva) Cela vuelve a la narración de tipo picaresco que ya había recreado en *La familia de Pascual Duarte*. Con portada muy adecuada (una foto antigua de una calle de Tombstone, 1881) se nos presenta una obra sin aparato crítico ni notas. La información en solapas vuelve a referirse al Premio Nobel, y hace hincapié en el mundo salvaje, difícil, de sexualidad desinhibida en el que se sitúa la novela y a su lenguaje, “esempio magistrale di perizia tecnica e dominio espressivo, di una ricerca linguistica e stilistica che rivela ancora una volta le straordinarie capacità di fascinazione verbale dell'autore”. La explicación del título coincide con la de Rossi (1991: 202): “L'Arizona avrebbe intentato causa a Cristo ma a Cristo nessuno potrà fargli causa perché 'Cristo è Dio' e sarà Cristo ad aprire procedimento giudiziario 'versus Arizona'”.

La traducción de *Padiglione di riposo* [*Pabellón de reposo*] (Milano: Frassinelli, 1992; tr. Antonio Bertolotti), texto “lirico-drammatico di grande suggestione, forse un po' sottovalutato” (P. Pignata, 1991: XVI) se realiza con la contribución del Ministerio de Cultura español. Incluye una “Nota” (p. VII) y una “Nota alla seconda edizione” (pp. IX-XI) que coinciden con las del original, de 1944. No hay aparato crítico ni notas, y en solapa se alude, como no, al Nobel. De la novela se dice que parte de una experiencia personal y recuerda (con un planteamiento ibérico) a *La montaña encantada* de Thomas Mann. La traducción de Antonio Bertolotti es semántica.

Ocupémonos para terminar de la narrativa breve. *Divieto di accesso ai non addetti ai lavori* [*El bonito crimen del carabiniero y otros engaños y ofuscaciones*] (Milano: Marcos y Marcos, 1989; tr. Antonio Bertolotti) es una producción bastante temprana (1947)<sup>117</sup> para la que se escoge el nombre de uno de los cuentos: de ahí la sustanciosa diferencia de título con respecto al original, que toma el de otro relato. No parece, en cambio, una decisión

---

<sup>117</sup> Incluye: *Il delitto del poliziotto, altri inganni e offuscamenti* (pp. 9-70); *Racconti al naturale* (pp. 71-92); *Racconti dolci e tristi* (pp. 93-120); *Archivio di inesattezze* (pp. 121-158); *Divieto di accesso ai non addetti ai lavori* (p. 159- 168); *Racconti per orologiai* (pp. 169-175).

indiferente, ya que el primero es especialmente representativo de la vena humorística, esperpéntica y macabra del autor, rayana en el humor negro. Hay algunas notas culturales, sobre juegos de palabras, etc., pero no hay aparato crítico. No se nombra el premio Nobel, lo cual podría indicar que aunque la publicación es de 1989, es algo anterior a la concesión de éste.

*Il Caffè degli Artisti* [*Café de artistas*] (Milano: Editoriale Sette, 1990; pref. Milena Milani; intr. Loretta Frattale; ed. y tr. Cecilia Sandroni) es una novela corta de 1953 (publicada en 1963), con características muy similares a las de los relatos, que aparece en una pequeña edición muy cuidada y que, al contrario de casi todas las vistas hasta ahora, no sólo lleva apoyo crítico sino que lo especifica claramente en la portada. Aunque la traducción es de 1990, se quiere dejar claro que su aparición no tiene que ver con el premio Nobel: una hoja al final contiene el facsímil de la carta que Cela mandó a Milena Milani, directora de la colección, con fecha 22 de Febrero de 1985, en la que hace referencia a la futura publicación de esta obra en Editorial Sette. A pie de página encontramos una “Nota del editor” que especifica que la inclusión de dicha carta se debe a la intención de subrayar que la publicación del cuento estaba ya programada por la editorial cuatro años antes de que a Cela se le asignase el prestigioso premio. A la “Prefazione” de Milena Milani (pp. 5-7) siguen la “Introduzione” de Loretta Frattale (pp. 9-15), el texto (pp. 17-75) y una “Nota biografica” (pp. 77-78), no firmada, que contiene un resumen biográfico tanto de Cela como de Ernesto Treccani, pintor vanguardista autor de la obra en portada. Pertenece a la colección “Racconti”, que contiene obras de la propia Milani, Carlo Scgorlon y otros autores, casi todos italianos. Es una edición anotada, con entradas de tipo cultural. Esta pequeña editorial debe financiarse por medios propios, de hecho al final del texto, tras la carta, hay varias páginas de publicidad (de galerías de arte y hasta de medicamentos).

El prefacio de Milena Milani es un recuerdo de Cela, de la época en que se conocieron en Madrid, en 1948. De la introducción de Loretta Frattale ya hemos tenido oportunidad de hablar, dado que aporta bastante información sobre la percepción general de la obra del autor gallego. En relación a *Caffè degli artisti* avisa al lector de cómo afrontar su lectura -“con smalizata credulità e generoso distacco” (L. Frattale, 1990: 9)- para acoger personajes y hechos próximos a sobrepasar el umbral de la imaginación, y la relaciona con la vena “satírico-caricaturesca y grotesca” que aparece especialmente en sus narraciones cortas. La traducción no es estrictamente semántica, lo cual no es sorprendente dado el lenguaje coloquial lleno de casticismos.

*Undici racconti sul calcio* [*Once cuentos de fútbol*] (Milano: Leonardo 1990; tr. Bruno Arpaia) aparece en pequeño formato, aprovechando la

notoriedad alcanzada por el autor en esas fechas<sup>118</sup>. La portada reproduce una obra de Joan Miró (*Peinture*, 1933). No tiene notas ni introducción. En solapa leemos que se trata de “surreali racconti, dove il più travolgente umorismo appare sempre screziato di poesia [e] la prospettiva è genialmente eccentrica”. Se recuerda la concesión del Nobel y se afirma que estos cuentos “nel 1963 segnarono il passaggio di Cela dal realismo oggettivo ad un nuovo stile di narrazione che gioca sul paradosso con suprema maestria linguistica”. La traducción es semántica.

*Erezioni, introduzioni e molte sensazioni* [*Cachondeos, escarceos y otros meneos*] (Milano: Sperling Paperback, 1994; tr. Francesco Saba Sardi) se publica en “Sensi” (como *Senos*, de Gómez de la Serna), colección dirigida por Oreste del Buono que pretende ocuparse -como se dice en grandes caracteres en contraportada- de “i grandi libri proibiti in edizione economica”. De hecho ya la portada (*Gitana del pappagallo o Il nudo del pappagallo*, de Ignacio Zuloaga, 1906) anuncia el contenido. En el interior encontramos intercaladas al texto numerosas fotos eróticas antiguas, en blanco y negro. Es una obra muy poco conocida del autor que se incluye en el evidente reclamo de la literatura de género. En la primera página se especifica que se publicó en 1991 en la “Biblioteca Erótica” de las ediciones “Temas de hoy”. El volumen se abre con un prólogo de Pedro Abad Contreras (pp. VII-XII) que se centra en la relación extrema del autor con el lenguaje e insiste en su importancia en el campo de la lexicografía. A continuación se presentan los relatos<sup>119</sup>. Termina con un “Vocabolario segreto estratto da alcune opere di Camilo José Cela a cura di Pedro Abad Contreras” (pp. 125-202), además de una “Bibliografía” (pp. 203-204). En las páginas finales, “L’autore” (pp. 205-206), brevísima

---

<sup>118</sup> El texto se divide en: “La palla al piede o parabola della giovinezza a vita” (pp. 9-14); “Zibaldone primo. La loggia” (pp. 15-40); “Zibaldone secondo. La fortuna di Juan Tarafé (pp. 41-64); “Zibaldone terzo. Il puledro (pp. 65-78); “Zibaldone quarto. La solitudine e l’azzardo” (pp. 79-102); “Colophon avvolto nella ‘gazzetta del lunedì’” (pp. 103-106). El volumen se reedita para Passigli (Firenze, 2000).

<sup>119</sup> *Prima tappa* (pp.1-6); *La sfilza dei Saturnini* (pp. 7-13); *Costumi ancestrali* (pp. 14-19); *I palpeggi irreversibili* (pp. 20-25); *Gli amori pagani* (pp. 26-31); *La diaconessa Petra si spazzola il giudeo Cipollata* (pp. 32-37); *Il collezionista di scopate casuali* (pp. 38-43); *Teoria generale* (pp. 44-48); *Epistola amorosa di una signorina lesbichina* (pp. 49-53); *Soledad Mazcuerras Cipollara* (pp. 54-59); *Mia zia Claudia (brano di prosa contenente versi)* (pp. 60-66); *Canis futuens* (pp. 67-71); *Balle cinesi* (pp. 72-77); *Il cappellano e altre novelle* (pp. 78-84); *Circa la retribuzione della scopata coniugale* (pp. 85-94); *Parabola della donna intrappolata* (pp. 90-94); *Conversazione registrata su nastro magnetico* (pp. 95-100); *La manifestazione* (pp. 101-123).

biografía que no aparece en el original español. La traducción, como era de esperar, no sigue un criterio estrictamente semántico: son numerosas las dificultades que el traductor deberá superar, dado el original lenguaje de Cela.

*Dal Miño al Bidasoa* [*Del Miño al Bidasoa*] (Roma: Biblioteca del Vascello, 1992; ed. y tr. Maria Cristina Bolla) se incluye en la colección “Viaggi”. Se trata, como se nos indica en la última página, de una tirada reducida de 2000 ejemplares. El volumen contiene una “Prefazione” (pp. 7-8) de Maria Cristina Bolla que retrata al autor en su faceta de escritor de libros de viajes. La obra fue escrita en 1952 y está constituida por trece crónicas publicadas en el verano de 1948 en *Pueblo*, diario de Madrid del que era corresponsal. Bolla especifica la zona geográfica que se recorre en el libro y los tipos humanos que se van describiendo. Siguen una “Nota biografica” (pp. 9-10), y una “Introduzione” del propio Cela (p. 11). Se trata de una edición muy anotada, con entradas de tipo cultural y lingüístico. La traducción es semántica aunque inevitablemente se pierden los galleguismos incorporados por el autor.

Un total de diez títulos en doce volúmenes no es poco para un autor, insistimos, prácticamente desconocido en Italia. De hecho, la concesión del premio Nobel de Literatura promueve un nuevo interés por él, y casi todas las ediciones posteriores a esta fecha así lo señalan, dejándolo bien claro en la portada. Será precisamente este hecho el que condicione que la mayoría de ellas salga a la luz entre 1989 y 1991. A partir de 1992 sólo hay dos publicaciones más: el libro de viajes y *Erezioni, Introduzioni e molte sensazioni* (1994), en edición de bolsillo muy divulgativa que responde a la temática erótica que se ha abierto camino estos últimos años, lo que la desliga de los volúmenes anteriores.

De él se ocupan tanto editoriales grandes (Einaudi, Club degli Editori, UTET y Mondadori; ésta última basada más que en el nombre de Cela en el tema del fútbol, tan importante en Italia como en España<sup>120</sup>) como medias (Frassinelli y Sperling Paperback) y pequeñas (Marcos & Marcos, Biblioteca del Vascello y Editoriale Sette). No es una coincidencia que las más grandes se dediquen a sus obras “consagradas”, las que más influyeron en el desarrollo del realismo crítico. En el caso de la UTET, además, se editan en una colección dedicada ex profeso a los premios Nobel. Las más pequeñas, en cambio, se encargan de su narración breve (producto “más comercializable”) o siguen los criterios culturales personales de los editores, como es el caso de

---

<sup>120</sup> De hecho se publican sendos ensayos de Manuel Vázquez Montalbán -*Calcio* (Milano: Frassinelli, 1998; tr. Hado Lyria)- y Javier Marías -*Selvaggi e sentimentali. Storie di calcio* (Torino: Einaudi, 2002; tr. Glauco Felici). *Vid.* notas 231 y 261.

Biblioteca del Vascello, movida por el interés bibliográfico y filológico de Danilo Manera, o de Editoriale Sette, que se esfuerza por dejar claro su elección específica, no tanto por motivos comerciales como culturales.

Pocos volúmenes son entregados a profesores universitarios (como Loretta Frattale, Danilo Manera o Salvatore Battaglia): se pretende sobre todo divulgar el nombre de un autor de poca difusión en este país. Casi todos los traductores eligen un criterio semántico, aunque en general se homologan a un registro coloquial que elimina galleguismos, casticismos, etc.; las dos anteriores a 1975 (las de Salvatore Battaglia y Sergio Ponzanelli) son comunicativas y corresponden a los editoriales mayores orientadas hacia el gran público. En este sentido es también de señalar que las obras elegidas (como sucede con otros autores) no son las más complejas: se evitan textos difíciles como *San Camilo, 1936* al igual que sus “apuntes carpetovetónicos”, demasiado encuadrados culturalmente. Es decir: se pretende sobre todo aprovechar el “efecto” Nobel, apoyado por una temática que atraiga al gran público, de tipo sexual o deportivo. A pesar de todo, debido a la complejidad del lenguaje y a su representación de realidades locales lejanas, es un autor que no acaba de cuajar en el panorama editorial italiano: de hecho no hay títulos nuevos tras 1994.

### **III.1.2. DELIBES, Miguel (1920)**

Aunque Giuseppe Bellini (1996: 40) afirme que es “uno dei maggiori narratori spagnoli del dopoguerra, e forse il più significativo e valido della seconda metà del Novecento”, hay que decir que es otro de los grandes desconocidos para el lector italiano. En palabras de Stefano Tedeschi (1994c):

“rappresenta probabilmente il caso di maggiore disattenzione della cultura italiana verso la narrativa spagnola del Novecento. Scrittore di grandissimo valore [...], ha ormai raggiunto in patria un'importanza pari, se non superiore, a quella del Nobel Cela: in Italia invece le scarse traduzioni delle sue opere si sono disperse senza che gli venisse prestata una più approfondita attenzione, forse perché Delibes è sempre stato personaggio lontano dalle facili mode e perché il suo mondo narrativo è sempre stato popolato da personaggi difficili, spesso scostanti, marginali, fuori da troppo facili schematismi” (S. Tedeschi, 1994c: 22).

El interés por este autor parece renovarse a principios de los ochenta<sup>121</sup> con *El disputado voto del señor Cayo* (1978) -llevada al cine en 1986 por Antonio Giménez Rico-, seguida de su fundamental *Cinco horas con Mario* (1966) de la cual Rosa Rossi (1991: 198) recuerda “il forte impatto sui lettori quando uscì [...]; un romanzo del quale giustamente si è detto, proprio perché nasceva dall'interno della cultura spagnola sotto Franco, che segnava il definitivo superamento del franchismo come cultura dei vincitori”. Es el único ejemplo de su etapa experimental, de hecho se echa de menos obras menos significativas pero importantes, como *Parábola del naufrago* (1969).

En los años noventa se vive un nuevo momento de interés: de las novelas de su etapa de formación se publican *El camino* (1950) y un libro de cuentos, *7 relatos*<sup>122</sup>; y de las más recientes, que optan por un realismo menos naturalista, más estilizado e intenso, *Los santos inocentes* (1981), *Cartas de un sexagenario voluptuosos* (1983) y *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991). La serie culmina con *Diario de un cazador* (1955), volviendo así a su primera etapa productiva.

*Per chi voterà il signor Cayo?* [*El disputado voto del señor Cayo*] (Torino: SEI, 1982; tr. Giuliano Soria) aparece con una extraña portada poco sugerente -*Un critico e gli artisti suoi amici*, de D. Burljuk (1924)-, sin aparato crítico ni notas. En contraportada se resume el argumento de actualidad, situado en el contexto de las primeras elecciones democráticas tras la muerte de Franco, que confronta la España post-franquista con la integridad de la vieja Castilla agraria y arcaica. En cuanto a la traducción, nos llama la atención el cambio experimentado por el título, aunque sería muy difícil mantener el juego de palabras español (disputado/ diputado). El criterio seguido no es estrictamente semántico, ya que la dificultad principal está sin duda en un estilo coloquial que si bien no llega al virtuosismo del de *Cinco horas con Mario*, tampoco tiene nada que envidiarle. Hay una tendencia a suavizar las palabras malsonantes, y en ocasiones el texto italiano pierde fuerza expresiva, lo cual es analizado por Maria Grazia Scelfo Micci (1984) en un artículo dedicado a la traducción de la novela. Es sin embargo importante destacar que las sustituciones realizadas por el autor, en algunos casos,

---

<sup>121</sup> Antes tan solo hay una colección de relatos: *Siesta con vento sud*, editada por Bellini (Milano: Nuova Accademia Editrice, 1959) que incluía otros tres cuentos (*El loco*, *Los nogales*, *Los railes*). Bellini (1996) se refiere a una publicación más, *L'ombra del cipresso è allungata*, aprovechando el éxito del recién concedido premio Nadal, en 1947; sin embargo no hemos podido confirmar su existencia, ni aparece en los catálogos consultados.

<sup>122</sup> Que retoma *Siestas con viento sur* [vid. nota anterior].

parecen justificadas, y ello porque en italiano el uso de las expresiones vulgares es menos frecuente que en español, e insertarlas todas podría inducir a considerar a Delibes como un escritor “trivial”, cuando en realidad éstas dependen de situaciones precisas en el texto. A ello habría que añadir que hay más diferencia entre la lengua escrita y hablada en italiano que en español, ya que éste último utiliza una retórica que contrasta con el estilo mucho más directo de nuestra lengua.

*La strada [El camino]* (Padova: EDAS, 1983; tr. Lucio Basalisco) es una de las pocas ediciones que explican en contraportada quién es Lucio Basalisco, el traductor (“ordinario di lettere nella scuola media e da alcuni anni è incaricato di lingua spagnola presso la Facoltà di Economia e Commercio dell’Università di Verona”). El motivo tiene que ver con las intenciones de la publicación explicadas en nota inicial (pp. 5-6) por el propio Basalisco, ya que ésta va dirigida a alumnos de la escuela media:

“La mia lunga esperienza di insegnante di lettere in quell’ordine di scuola [scuole medie] mi ha fatto toccar con mano che spesso, anche i libri più belli e più validi agli occhi degli adulti, non sono in grado di suscitare l’interesse dei preadolescenti; verità lampante si dirà, che tuttavia stenta a farsi strada persino in certe grandi case editrici di opere narrative per la scuola media. I ragazzi hanno bisogno di nutrirsi di letture che soddisfino il loro spirito d’avventura e stimolino nel contempo la loro fantasia, questa preziosa qualità umana che i racconti televisivi, con le loro immagini già belle e pronte, contribuiscono potentemente a deprimere” (p. 5).

La portada corrobora la intención del volumen, presentando un dibujo *naïf* de Inos Corradin (*Casa e arcobaleno*). La edición está anotada y la traducción es semántica.

El mismo año aparece la fundamental *Cinque ore con Mario [Cinco horas con Mario]* (Reggio Emilia: Città armoniosa, 1983; intr. Carmen Castro; epil. Cesco Vian; tr. Olivo Bin) en una editorial muy pequeña, dentro de la colección “Invenzione”. Contiene una “Avvertenza” (p. 5) sobre el complicado lenguaje de la obra y una “Presentazione” (pp. 9-15) de Carmen Castro a la que sigue el texto (pp. 17-271). El volumen culmina con “Bibliografia e Note” (pp. 275-282) de Cesco Vian. La presentación nos habla del Delibes hombre y escritor, de sus aficiones e ideología así como de sus éxitos narrativos, para centrarse en la novedad que supone una novela en la que, en perpetuo juego con el tiempo y en perfecta realización literaria, permanecen encendidas las brasas de la guerra civil. El epílogo de Cesco Vian destaca la orientación ética de Delibes, cuya huella puede seguirse durante toda su desarrollo narrativo:



“Delibes intende protestare a modo suo (ossia raccontando *storie*) non solo contro la distruzione fisica della natura perpetrata dalla cosiddetta *civiltà moderna* ma soprattutto contro l’amputazione spirituale e vitale dell’uomo che di quella distruzione è necessariamente la ragione prima e l’ultima e più mortale conseguenza. Non si tratta più ormai della *morte della cultura contadina* [...] ma di ben di più e peggio: quello che sta morendo, divorato dal diabolico mostro della *massificazione*, è l’uomo semplicemente *umano*, fatto di corpo, cuore e anima, assetato di libertà e solidarietà vera, di affetti e di certezze trascendenti” (C. Vian, 1983: 277).

Considera *Cinco horas con Mario* novela de plena madurez, destaca su técnica (el monólogo interior) y el gran hallazgo que éste supuso, lo que le lleva a definirla, en términos unamunianos, un “monólogo existencial”. Recuerda también que se hizo una versión teatral en 1979 que fracasó<sup>123</sup>. La traducción de Olivo Bin sigue, a pesar de las evidentes dificultades, un criterio semántico.

*I santi innocenti* [*Los santos inocentes*] (Casale Monferrato [AL]: Piemme, 1994; tr. Giuliano Soria) es una obra de estilo árido que desentierra los tópicos de la “España profunda” y nos muestra un aspecto otras veces tratado por Delibes, el de un universo rural marcado por pasiones y sentimientos absolutos y crueles (S. Tedeschi, 1994c: 22) que se confronta con la modernidad. Se publica en la colección “Narrativa Piemme” con portada que anuncia el tema campesino (*Uomo con la zappa*, Millet). En la primera página se nos dice que la traducción se basa en la vigésima edición española (1990). Está anotada.

Correspondiendo al interés de Passigli de estos últimos años por la literatura española, se publica *Lettere d’amore d’un sessantenne voluttuoso* [*Cartas de un sexagenario voluptuoso*] (Firenze: Passigli, 1995; ed. y tr. Rosa Rita D’Aquirica.) en la colección “Passigli Narrativa”, con el asesoramiento de Geno Pampaloni y autores como Stephan Zweig o François Mauriac. La solapa encuadra al autor en la “generación de la guerra” y comenta que en Italia su obra es todavía increíblemente poco conocida, situación que contrasta enormemente con la de España, ya que en el país nativo se siguen publicando con gran éxito sus obras y el autor recibió el premio Cervantes en 1993. Ha debido influir en la publicación el sugerente título, que como indica Bellini (1996: 41), “potrebbe indurre a pensare chissà quali cose”. Él mismo se

---

<sup>123</sup> De opinión bien distinta es M. M. Langa Pizarro (2000: 132): “Conviene destacar el éxito de las adaptaciones de sus obras durante los años ochenta: la de *Cinco horas con Mario* (1979) se mantuvo en cartel durante una década, y el público acogió muy bien *La hoja roja* (1986) y *La guerra de nuestros antepasados* (1989)”.

apresura a explicar que “la *voluttuosità* del signor Eugenio Sanz Vecilla [...] non è che espressione di un velleitarismo ingenuo proprio di chi è giunto all’età crítica senza esperienze sentimentali, ignaro del tutto di cosa sia la donna”. Destaca, además, los “momenti ricchi di humour e di notte satiriche” (G. Bellini, 1996: 42).

En la misma colección y sólo un año después aparece *Signora in rosso su fondo grigio* [*Señora de rojo sobre fondo gris*] (Firenze: Passigli, 1996; tr. Rosa Rita D’Acquarica), “una delle opere più mature, insieme a *La hoja roja* e a *Cinco horas con Mario*” (G. Bellini, 1997: 59). En solapa, de hecho, se hace referencia a la novela anterior y al enorme éxito de la presente obra en España -“oltre venti ristampe nel giro di tre anni e il cui successo non accenna a diminuire”-, hechos que llevan a considerar al autor como “forse il maggiore dei narratori spagnoli viventi”. Se nos dice que la novela es la “storia d’un amore in corsa sfrenata verso la morte e straordinaria rappresentazione di un personaggio femminile”, pero curiosamente no se alude a su fuerte componente autobiográfico. Sí lo hace la reseña de Bellini (1997: 60), quien afirma que éste proporciona a la novela una dimensión muy íntima. Con un texto “perfitto letterariamente”, la dificultad vital personal que se nos narra se transmite a la de toda una nación “che anela alla libertà e alla democrazia”. Es una edición anotada y la traducción sigue un criterio semántico, manteniendo un tono muy elaborado.

Passigli decide seguir con la obra de Delibes publicando una de sus primeras producciones (1955): *Diario di un cacciatore* [*Diario de un cazador*] (Firenze: Passigli, 1998; ed. y tr. Rosa Rita D’Acquarica). La escena de una cacería (*Caccia al cinghiale*, de Nicola Palizzi) abre un volumen que no cuenta con aparato crítico, a excepción de un breve texto en solapa que recuerda que el libro fue Premio Nacional de Literatura. Señala además sus ingredientes tan cómicos como conmovedores, así como los rasgos autobiográficos de su protagonista. El volumen está anotado.

Ocupémonos por último de la narrativa breve. *7 relatos* (Messina: EDAS, 1984; ed. Ada Aragona), con el texto en español, es una original edición de una firma pequeña que tiene muy en cuenta la parte crítica: ya en portada, bajo el título, leemos “selezione, nota e preliminare, commento e note a cura di Ada Aragona”. Con poca tirada y un carácter escolar, se le dedica un amplio espacio al estudio del autor y de cada cuento, al que siguen los relatos en versión original española con numerosas notas a pie de página que traducen al italiano palabras o expresiones. Nos extraña, en cambio, que siendo una edición de características tan peculiares no se diga en ningún momento a qué tipo de público está dirigida o qué ha motivado la elección de incluir los textos sólo en español, mientras que el estudio está en italiano, o por qué no se ha

hecho directamente una edición bilingüe. Nos preguntamos si no responderá a la vana ilusión de que un lector italiano puede leer en español sin conocer la lengua, ayudándose sólo de un glosario. Esperemos que ésta, como la de *El camino*, publicada por la misma editorial, tenga una intención puramente escolar.

El volumen contiene: “Nota preliminar” (pp. 5-13), “I racconti (commento)” (pp. 15-39), “Bibliografia consultata” (pp. 40-41) y los cuentos (pp. 43-113)<sup>124</sup>. La nota preliminar comienza con una “biografía” (pp. 5-6) que de forma muy clara, muy “escolar”, introduce la obra del autor y al autor mismo. Aragona analiza cuento por cuento dando una introducción general en que confirma la presencia del relato corto desde el principio de la carrera literaria de Delibes y la enorme importancia de estos, al condensar en pocas páginas todo su arte creativo y estilístico. Son además el “germen”, en forma embrionaria, de la producción más amplia. Se nos dice que en la presente selección se ha preferido los cuentos que mejor revelaban las cualidades formales y temáticas, y que estos han sido extraídos de dos antologías: los seis primeros de *La partida* (Madrid: Alianza ed., 1967; 1ª ed.: 1957); el séptimo de *La mortaja* (1948-1963) (Madrid: Alianza, 1970).

Tres de los ocho volúmenes publicados responden al interés de Passigli, pequeña editorial que selecciona mucho a sus autores y que en los últimos años está dedicando un amplio espacio a las literaturas ibéricas: la colección de poesía, en manos de Mario Luzi, ha iniciado la publicación de las obras más importantes de Pablo Neruda, mientras que Geno Pampaloni se está encargando de la narrativa. Aunque los cinco volúmenes restantes pertenecen a editoriales pequeñas o medias que centran su catálogo en el sector escolar (recordemos la importancia de Piemme, con la colección “Batello a vapore”), los más claramente dedicados a este fin son los dos de EDAS, que recuperan obras de las primeras etapas del autor. Hay que decir que *7 relatos* es uno de los pocos ejemplos de narrativa española publicada en Italia en lengua original. Es de lamentar, en cambio, que la importantísima *Cinco horas con Mario* aparezca sólo en una pequeña editorial de Reggio Emilia y en muy pequeña tirada.

Al igual que Cela, sus obras se presentan de forma más bien divulgativa, con poco aparato crítico, pero al contrario que éste es aún más difícil de encontrar, incluso en bibliotecas. Recordemos además que, como ocurre con otros muchos autores, se evita publicar los textos más complejos, y

---

<sup>124</sup> *La conferencia* (pp. 43-52); *Una peseta para el tranvía* (pp. 53-63); *El traslado* (pp. 64-73); *En una noche así* (pp. 74-89); *El campeonato* (pp. 90-95); *El primer pitillo* (pp. 96-103); *El sol* (pp. 104-113)

los que se traducen, como *Cinco horas con Mario*, tienen una presencia muy marginal.

Encontramos cierta homogeneidad en los traductores, ya que las tres de Passigli están realizadas por Rosa Rita D'Acquarica, mientras que las de SEI y Piemme se deben a Giuliano Soria (Universidad de Roma), que también traduce a Pío Baroja [Cf. I.1.]. La de Lucio Basalisco (Universidad de Verona) es alabada por Bruna Cinti (1989), quien explica que el hispanista, además de ocuparse de literatura antigua (*La danza de la muerte*), lo ha hecho de varios textos contemporáneos: un drama social de Hernández (*El labrador de más aire*) en 1981; el auto de Alberti de los años treinta *-El hombre deshabitado-*; y en dos ocasiones, de textos de Azorín: *Angelita*, y en 1988, de “una traduzione preceduta da una accurata introduzione con note della trilogia *Lo invisibile*” (B. Cinti, 1989: 43). El criterio utilizado por todos los traductores es el semántico, incluso en el difícil caso de *Cinco horas con Mario*.

Confiemos, en suma, en que el interés por este autor en el que están presentes temas tan acordes con la nueva espiritualidad y la ecología (la conservación de la naturaleza, la vida del campo frente a la de la ciudad, etc.), del que se han ocupado hispanistas la talla de Giuseppe Bellini, no se detenga; pero Passigli no ha traducido nuevos títulos, aunque ha reeditado los ya existentes.

### III.1.3. SÁNCHEZ SILVA, José María (1911-2002)

Este autor, que tan poco tiene que ver con los anteriores, fue sin embargo uno de los más conocidos en la Italia de los años cincuenta, y su obra principal, *Marcelino, pan y vino* (1952), que se convirtió en *best-seller* no sólo en este país, sigue publicándose. En ello tuvo mucho que ver la conocida versión cinematográfica dirigida por Ladislao Vajda en 1955, que continúa emitiéndose de vez en cuando por televisión<sup>125</sup>. Es el único de los autores publicados después de 1975 que enlaza con las corrientes más tradicionales del realismo, lo que se podría llamar un “realismo esteticista”. Su éxito se debió a su orientación católica, de hecho su obra se consideró ejemplar para los niños.

---

<sup>125</sup> Hay tantas noticias de ediciones y reimpresiones (incluso actualmente) que es difícil seguirles la pista, pero anteriores a 1975 nos constan cinco: *La meravigliosa storia di Marcellino* (Torino, Paravia, 1957; tr. E. Polidori; il. A. Zoffili); *Quel birichino di Marcellino* (Torino: Paravia, 1958); (con Luis de Diego) *Luiso e il mare* (Torino: Paravia; tr. E. Polidori, 1962); *Colasin y Colason* (Roma: G. Semerano, 1967; tr. E. Polidori); *Adamo e il padre Iddio* (Torino: Paravia, 1968; tr. G. B. Carbonaro).

No es sin embargo un escritor de literatura infantil, aunque se centre en el mundo de los más pequeños.

*Marcellino pane e vino* (Torino: Paravia, 1978; tr. Erminio Polidori; il. Lorenzo Goñi) se publica en una editorial muy dedicada a la educación, de clara impronta católica, en la colección “Limpido rivo” de “narrazioni per la gioventù” junto con otras obras del mismo autor (*Quel birichino di Marcellino!*, 1958). Es el único escritor español o hispanoamericano de la misma, lo cual contrasta con la situación actual, ya que es frecuente encontrar entre los autores de literatura infantil nombres de clara procedencia hispana<sup>126</sup>. En la primera página se especifica que ganó el premio Andersen en 1968, máximo reconocimiento mundial en este género literario. El volumen está precedido de una carta (p. V) de la “Segreteria di Stato di Sua Santità” (11 de Junio de 1953) que alaba los valores religiosos y morales del libro. En las páginas VII-VIII hay una dedicatoria del autor a su hija. El texto (pp. 1-85) está ilustrado con dibujos de Lorenzo Goñi en blanco y negro y láminas a colores de Enric Sacchi.

La misma editorial propone varios años después otro texto similar, *La meravigliosa storia di Marcellino* (Torino, Paravia, 1986; tr. Erminio Polidori; il. Antonio Zoffili), reedición del volumen publicado en 1957. En un formato muy grande y con enormes ilustraciones de vivos colores, se divide en tres partes: “Marcellino pane e vino” (pp. 1-51); “Marcellino in cielo” (pp. 53-101); “Quel birichino di Marcellino” (pp. 103-177). Cada una lleva delante una hoja de introducción del autor. La traducción es idéntica a la de Paravia (1978), pero ésta es más completa, aunque no es igual a la llamada “Edición íntegra” de Paoline que veremos a continuación.

*Marcellino Pane e Vino* (Cisinello Balsamo [MI]: Ed. Paoline, 1991; tr. Maura Ferrari; il. Ugo Marantonio) pertenece a la colección “Grandi Narratori- testi integrali”, que incluye a autores como London, Twain o Dickens. Está ilustrada por Ugo Marantonio y cuenta con una introducción (pp. 7-11) que no va firmada. En ella se describe la historia, conocida a través de la película de 1955, dirigida por Ladislao Vajda e interpretado por Pablito Calvo, que gana ese mismo año el Oso de Plata de Berlín y una mención especial en el festival de Cannes. Se da a continuación la referencia del video, que todavía es posible encontrar (Mastervideo, Sampaolo Audiovisivi). El

---

<sup>126</sup> Ya explicamos en la introducción que no entraremos en este amplio terreno. Hemos decidido incluir, sin embargo, a Sánchez Silva (igual que a Juan Ramón Jiménez [Cf. II.1.4.]) porque su obra (como la del escritor onubense) no estaba dirigida, en un principio, al público infantil, y porque su éxito, aún ahora, es un fenómeno digno de interés.

libro se divide en tres partes: “Marcellino pane e vino” (pp. 15-52); “Altre avventure di Marcellino” (pp. 53-120); y “Marcellino in cielo” (pp. 121-153). La primera parte coincide (aunque es más larga) con el texto de Paravia (1978). Es curioso comprobar que, si bien se insiste en que es la versión íntegra, es más breve que la de Paravia (1986), lo que demuestra que la amplia difusión de la obra ha dado lugar a muy diversas ediciones.

Poco tiene que ver el éxito circunstancial de esta autor, referido por tanto a motivos religiosos o educativos, con la situación general de la literatura española de posguerra, de la que como hemos visto se conocen pocos exponentes. Publicado sólo en editoriales grandes o medias de marcada orientación católica centradas en libros de texto, y clasificado como autor de literatura infantil (aunque no lo sea exactamente), sus volúmenes tienen escaso aparato crítico (el que hay se orienta de forma religiosa) y no están anotados. Las traducciones son comunicativas, lo cual no es extraño si pensamos que ésta es la tónica general cuando se trata de literatura infantil. Pero no hay que descartar tampoco que los textos italianos estén tomadas de diferentes versiones del popular cuento.

#### **III.1.4. TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1910-1999)**

Sólo dos obras, muy diferentes entre sí, se publican de este importante autor, inédito en Italia antes de 1975. Echamos de menos la que probablemente es la cumbre de su producción, *La saga/fuga de J.B.* (1972), que obtuvo un inmediato éxito en España y enlaza con la corriente experimentalista que dominaba en el momento. En Italia se publica *Don Juan* (1963) -*Don Juan* [*Don Juan*] (Milano: Jaca book, 1985; pref. Paolo Mauri, tr. Angela Ambrosini)-, novela intelectual y densa pero estilísticamente más fácil, que al contrario que la *Saga/fuga* no obtuvo un éxito de público ni de crítica en el país nativo. Pertenece a la colección “Jaca letteraria”, donde se incluye a autores como Steinbeck, Lewis o el español Cunqueiro. El prefacio de Paolo Mauri (pp. V-VIII) se detiene en el personaje de Don Juan, que escapó pronto de la obra de Tirso de Molina para trascender lo meramente literario: Torrente lo sitúa en el París de los años sesenta, donde sufre una seducción intelectual cuya finalidad es sobre todo “la storia stessa [...], il gusto per la narrazione, capace di rendere reale, o addirittura realistico, l’insolito, il metafisico, il divino, il demoniaco” (P. Mauri, 1985: VI-VII). Mauri alude también al inmenso material histórico-literario que la obra utiliza: “in realtà -erudizione a parte- l’autore ha voluto puntare sul fascino del già noto, sul piacere del riscolto”. Relaciona el punto de vista narrativo con el “ojo irónico” de Buñuel

y concluye juzgando negativamente el hecho de que la narración pase por demasiados narradores: “e forse qui la liberalità della storia verso se stessa è un po' eccessiva: rischia di far pensare ad una vertiginosa rappresentazione ‘totale’, con la quale don Giovanni c'entra relativamente” (P. Mauri, 1985: VIII).

En segundo lugar se traduce *Crónica del rey pasmado* (1989) -*Scherzo in Re maggiore. Allegro ma non troppo* (Milano: Frassinelli, 1992; tr. Antonio Bertolotti)-, perteneciente a una etapa más tardía que no abusa de técnicas experimentales. En esta línea más realista y asequible al lector no se publican, sin embargo, ni sus primeras novelas, como la trilogía *Los gozos y las sombras* (1957-62) ni obras posteriores como *Filomeno, a mi pesar* (1988), *La novela de Pepe Ansúrez* (1994), etc<sup>127</sup>.

Frassinelli elige una novela breve de tema histórico, escrita en 1989 y caracterizada por una buena dosis de humor e ironía. Desde la portada, que elige un particular de *La Venus del espejo*, de Velázquez<sup>128</sup>, se hace hincapié en el género erótico -aunque la obra no participe exactamente en este tipo de literatura-. Llama la atención el completo cambio de título, ya que para la versión italiana se ha elegido el del subtítulo -“Scherzo en Re(y) mayor. Alegre, mas no demasiado”- que contribuye a dejar claro el tono humorístico del libro. Además, el juego de palabras realizado con la palabra “Re” resulta muy adecuado en italiano, donde las palabras “re” (nota musical) y “rey”, son homónimas (mientras que en español es necesario un paréntesis clarificador). Por otro lado, se mantiene la mayúscula, como en el original.

La solapa intensifica aún más la idea del humor afirmando que se trata de una “feroce satira dell'ignoranza, della stupidità e dell'arroganza del potere; ma forse come recita il titolo, essa è soltanto uno *scherzo in Re maggiore, allegro ma non troppo*”. A continuación explica el argumento, de fondo erótico, y resalta el papel de la Inquisición (otro de los tópicos que atañen a lo español). Concluye alabando el acierto de saber “mescolare con abilità generi letterari diversi, dal racconto erotico al romanzo picaresco, a quello comico, al giallo”. La tira externa del volumen confirma lo anteriormente dicho: “Sesso, politica e inquisizione alla corte del re”.

Como decíamos, son dos obras demasiado diferentes entre sí para poder decir que la aparición de la primera ha favorecido la segunda, aparte del

---

<sup>127</sup> Uno de sus relatos aparece en *Cuentos eróticos (Il re attonito)*, pp. 181-210 [vid. nota 6].

<sup>128</sup> La edición española que hemos manejado (Barcelona: Círculo de lectores, 1990) opta por *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, de Tiziano, retrato también de una mujer desnuda.

hecho de que entre ambas han pasado siete años. Creemos por ello que la de Jaca Book, editorial media que a menudo colabora con universidades, responde a los criterios personales de los editores que han querido recuperar un texto desconocido para el público italiano y que aprovecha, además, la universalidad del mito de Don Juan. *Scherzo...*, en cambio, tiene una intención mucho más divulgativa (propia de Frassinelli) y pretende aprovechar dos grandes “motores” de la industria editorial: la literatura erótica y el libro de humor. Llevada al cine por Imanol Uribe en 1991, cuenta con financiación estatal. Las traducciones son semánticas, más estrictamente la de Angela Ambrosini.

## III.2. EL EXILIO

### III.2.1. AUB, Max (1903-1972)

“Il lettore italiano conosce poco o non conosce affatto quella singolare personalità di scrittore che è Max Aub” (I. Delogu, 1996: IX)<sup>129</sup>. Su situación en España no parece ser muy distinta, tal como leemos en la introducción a *San Juan* de Dario Puccini (1974), que cita a Pedro Altares<sup>130</sup>:

“Di Max Aub si è parlato molto ultimamente a proposito del suo ritorno in Spagna [...]. Anche troppo, se si pensa quanto poco siano noti qui i suoi libri. Egli si è rifiutato a ogni genere di manovra di recupero, di ritorno definitivo, che non comportasse la libera circolazione della sua opera completa. Quell’opera che abbraccia tutti i campi letterari e che lo colloca tra le vette della letteratura spagnola moderna” (D. Puccini, 1974: V).

La crítica italiana resalta el hecho de que a pesar de su ascendencia alemana y francesa, elija libremente “ser” un escritor ibérico (L. Panunzio Cipriani, 1997: 65) con “piena e totale pertinenza all’area linguistica, culturale, ideologica ispanica e, da un certo momento in poi, ispano-americana” (I. Delogu, 1996: IX). Al mismo tiempo se señala su adopción del castellano como lengua creativa, que convive con el valenciano, usado en familia. Delogu lo considera cronológicamente perteniente a la “mítica”

---

<sup>129</sup> Quizá hoy es más conocido en Italia por su *Storia della letteratura spagnola dalle origini ai giorni nostri* (Bari: Laterza, 1972; ed. D. Puccini).

<sup>130</sup> En *Cuadernos para el diálogo* (sept. 1972, p. 108).



Generación del 27<sup>131</sup>: tiene los mismos maestros (Jiménez y Gómez de la Serna), participa en la conmemoración del tercer centenario de Góngora y en los “ismos”. Ya con su primera obra, de 1925, acepta junto a Chacel y Ayala la provocación de Ortega y Gasset sobre la “muerte de la novela” y la “deshumanización del arte”. Delogu reconoce al autor, por último, el valor de haber expresado la reacción y el rechazo hacia la novela del XIX y haber dado fin de ese modo a un gran número de tópicos, contribuyendo al nacimiento de la “nueva narrativa metropolitana”.

Los dos volúmenes de teatro anteriores a 1975<sup>132</sup> no se reeditan. Se publican, en cambio, tres novelas: *Jusep Torres Campalans* (1958), que ya editara Mondadori en 1963; *Conversaciones con Buñuel* (1984) y *Campo cerrado* (1944), dura crónica de la guerra civil española. A ello hay que añadir una obra compuesta por lo que hoy se llama “microrrelatos”, *Crímenes ejemplares* (1957), que ve la luz en dos editoriales diferentes. Comencemos por las primeras.

*Jusep Torres Campalans* [*Jusep Torres Campalans*] (Palermo: Sellerio, 1992; tr. Giuseppe Cintioli), obra verdaderamente original y miscelánea, no lleva más crítica que la incluida en la solapa interna, la cual explica que se trata de una falsa biografía, una ficción literaria acompañada por un falso muestrario de los cuadros de Campalans, un falso catálogo de las obras, y una falsa entrevista en una provincia mexicana. “Tutto [...] è frutto di una beffa riuscita, che Aub ammise soltanto all’atto della traduzione francese di questa biografia”. Se añade que su objetivo no fueron la provocación o el barroquismo, a los que “tiende tanto la cultura ibérica”, sino la reflexión sobre la evolución de las ideas artísticas en la que se formó la Europa en la que vivimos. Como Panunzio Cipriani (1997: 67) nos recuerda, no es la única vez que el autor realiza este tipo de experiencia<sup>133</sup>: “nel 1963 [año en que se publica la obra en Mondadori] simulò addirittura una *Antologia* di poeti e scrittori stranieri da lui stesso commentati e tradotti in spagnolo”, y en un periódico (*Il Corriere di Euclide*) que dirigía, escribía y distribuía entre sus amigos, publicó el famoso texto de su apócrifo discurso de ingreso en la Real

---

<sup>131</sup> Nosotros hemos preferido considerarlo autor de posguerra, tal y como se le viene encuadrando recientemente.

<sup>132</sup> *L’impareggiabile malfidato, seguito da Il ritorno e I morti* (Torino: Einaudi, 1965); y *San Juan* (Torino: Einaudi, 1974).

<sup>133</sup> No podemos dejar de insistir aquí en la idea revolucionaria y tan actual de lo que es la creación literaria que Max Aub demostró poseer. Como él mismo dice, “¿qué más da que mi Salomar haya vivido -o viva- y mi Campalans sea una composición? A veces las biografías -en el papel o el celuloide- son las historias más falsas que he contado” (M. Aub, 1985: 15).

Academia Española, además de la igualmente apócrifa respuesta de Juan Chabás<sup>134</sup>.

Una “Nota dell’editore” al final reincide en el hecho de la falsedad de la biografía. La portada, *Natura Morta* (1910), es de Torres Campalans (es decir, de Max Aub). Se incluyen seis láminas. La traducción es comunicativa, con numerosas paráfrasis que la alejan notablemente del original. El estilo de Aub es sin duda difícil, ya que el uso del habla mejicana hace que las estructuras sean complejas, y muchas veces será el propio lector quien realice su personal interpretación. El traductor, en cambio, interpreta el texto según su criterio para facilitar la comprensión, con lo que se da la paradoja de que la versión italiana es mucho más asequible que el texto original.

*Buñuel: il romanzo [Conversaciones con Buñuel]* (Palermo: Sellerio, 1992; ed. e intr. Federico Álvarez; tr. Lucrezia Panunzio Cipriani) es una biografía novelada de Buñuel perteneciente a la colección “Il castello”. Comienza con una introducción de Federico Álvarez (incluida también en la edición española: *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar, 1985) (pp. 9-14) que presenta esta obra inconclusa, un proyecto de novela sobre su gran amigo Luis Buñuel realizado por sugerencia de Agustín Caballero, Enrique Montoya e Antonio Ruano, de la editorial Aguilar, en 1967. Álvarez encontró en la mesa de trabajo de Aub las transcripciones literales de entrevistas, documentos y toda la obra escrita de Buñuel, unido a sus propias reflexiones sobre el surrealismo y la generación que los dos amigos compartieron. Con tono subjetivo, como si se tratara de un diario íntimo, Aub pretende, según Álvarez, dar un novelesco, testimonio generacional de la realidad cultural y social de los años veinte en España. De la misma opinión es Dario Puccini (1974):

“Si tratterebbe, e si dovrebbe trattare, a quanto lui stesso mi diceva, di un romanzo-saggio [...], una storia ‘a contropelo’ della famosa generazione del ‘27 spagnolo veduta attraverso un suo protagonista [...]. Un libro composito e molto più autobiografico del suo singolarissimo *Torres Campalans*: una specie di antiromanzo, da cui la realtà doveva uscire esaltata dalla fantasia, in un accorto montaggio di ‘pezzi’ disparati” (D. Puccini, 1974: VI).

Aub construye la obra sobre el modelo formal ya usado en la ficticia biografía antes nombrada -que consistía en “lo stralcio degli elementi strutturali basilari di ogni narrazione [...] e la loro successiva presentazione,

---

<sup>134</sup> La edición española que hemos manejado [*Jusep Torres Campalans* (Barcelona: Destino, 1999)] se encuentra en la sección “Biografías” de la biblioteca de la UNED, en Madrid. Prueba de que la estrategia de Max Aub está aún en vigor...

insertando en ognuno di essi un'ironia relativa al genere -narración? saggio? historia? biografía?" (L. Álvarez, 1992: 12)-, basándose para su título en el del libro de Luis Aragon, *Matisse: romanzo*<sup>135</sup>, y dando así una visión no de biógrafo o de historiador, sino de novelista. Es decir: nos encontramos ante la reconstrucción póstuma del material con el que Aub hubiera construido su "novela-ensayo", material que tuvo que ser seleccionado y cribado evitando perder la sustancia. "Il lettore deciderà se questi sono gli *Scritti di Buñuel* che Max Aub lasciò inediti, o se il lavoro intenso che si cela in essi ha raggiunto quel cambio di qualità che ora può permetterci di chiamarli *Buñuel: romanzo*" (L. Álvarez, 1992: 14).

La versión tan libre del título y el larguísimo subtítulo italiano de *Campo cerrado* (1944) - *Barcellona brucia. Un affresco della guerra civile spagnola in un grande romanzo del Novecento* (Roma: Editori Riuniti, 1996; ed. y tr. Ignazio Delogu)- indican una intencionalidad que confirma la contraportada: se dice que la obra está marcada "dall'esperienza terribile e indimenticabile della guerra". La portada es de Joan Miró (*Studio per 'La Défense'*, 1975) y se edita de forma anotada en la "Biblioteca tascabile narrativa". Como Delogu explica en la introducción (pp. IX-XIII), se trata del primero de los seis volúmenes de *El laberinto mágico* que según Garosci (1981: 133) "tiene como tema principal la condición humana, sobre todo del militante, en la guerra civil". Aub fue testigo privilegiado de los hechos, antes y durante la guerra, lo cual lleva a Delogu a hablar de *El laberinto mágico* en términos de "romanzo-verità"<sup>136</sup>:

"Nel *Labirinto magico* Max Aub capitalizza, in realtà, tutta la sua esperienza precedente, quella di ispirazione avanguardista, 'intellettuale' e gongorina non meno di quella di un Rafael Alberti o di un Ayala, ai quali è inevitabile accostarlo; come pure taluni elementi di quell'espressionismo più d'origine

---

<sup>135</sup> Nos extraña esta afirmación de Álvarez, ya que el título en español, *Conversaciones con Buñuel*, no sigue la misma pauta del de la versión italiana, la cual ofrece también en créditos ese título original. Sin embargo y evidentemente, el subtítulo "novela" tenía que formar parte del texto escrito por Aub, ya que ello provoca las reflexiones del autor sobre el mismo, como veremos a continuación.

<sup>136</sup> En cambio Garosci (1981: 134) considera que tales hechos son tratados por el autor desde el punto de vista de la crónica y que carecen, salvo pocas excepciones, de las dosis de elocuencia y solemnidad de otras obras españolas que versan sobre el mismo tema; ve sobre todo un defecto en el que Aub reincide, el de la tipificación. "Los rasgos más expresivos del gran fresco son, en definitiva, los que tienen un matiz coloquial de crónica: las charlas de la gente corriente, que traducen con realismo el tono cotidiano".

iberica, penso a Valle Inclán, che più latamente europea [...]. Senza dimenticare quella sua straordinaria capacità di costruire dialoghi -che ne ha fatto uno degli autori teatrali più originali e vigorosi del dopoguerra, tra Brecht e Piscator, per intenderci” (I. Delogu, 1996: XII).

Por último, Delogu manifiesta claramente que la edición tiene unas intenciones de tinte político e ideológico apoyadas en el papel social e historiográfico de la literatura:

“Proporre, a sessant’anni dall’inizio della guerra civile spagnola, il primo dei sei volumi del *Labirinto magico*, significa offrire un materiale ancora prezioso alla riflessione [...] ma soprattutto contribuire a far conoscere ai giovani uno degli episodi più drammatici e gravidi di conseguenze della storia del secolo e del millennio che stanno per concludersi. Ma significa anche sottolineare il ruolo della narrativa come fonte de conoscenze da parte della storiografia [...]. Il *Labirinto magico* può contribuire in misura decisiva a far superare pregiudizi e resistenze che da tempo appaiono prive di fondamento. Come si conviene a un’opera che anche nella storia della letteratura è entrata nella storia della Spagna” (I. Delogu, 1996: XIII).

La traducción, centrada en un “linguaggio nuovo, rapido, nervoso, asciutto e concreto che rifiutando la metafora, privilegiava le ellissi e le immagini, meglio se multiple” (I. Delogu, 1996: XI), elige un criterio semántico.

Pasemos a los microrrelatos. Hay dos ediciones italianas de *Crímenes ejemplares -Delitti esemplari-*. La primera (Palermo: Sellerio, 1981; tr. y nota Lucrezia Panunzio Cipriani; reed. 1985 y 1999) se vuelve a proponer en volumen prácticamente idéntico en Editori Riuniti (1997). Tal como leemos en los créditos, la “traduzione [è stata] condotta sull’edizione curata e pubblicata personalmente da Max Aub nel 1957 [a] México D.F.”. La “Nota” final (pp. 65-69) de la traductora destaca el contraste entre sus principales novelas, ejemplo de prosa seria y comprometida, y el género satírico-humorístico que siempre cultivò: “non c’è, in questi scritti, nessun moralismo, nessuna chiamata di responsabilità: solo un desiderio puro d’ironia, di divertimento, e una personale irresistibile forma d’anarchia verso qualsiasi tipo di società” (L. Panunzio Cipriani, 1997: 66). Sin embargo Panunzio (1997: 69) reconoce que no es posible leerlos sólo en clave de humor, ya que el libro “proprio uno scherzo non è [...]. Max Aub, a furia di scherzare, qui ha impugnato la frustra, e giù colpi dove capitava; [...]. Ed è giusto: altrimenti divertirsi e basta, sarebbe troppo comodo, no?”.

De forma parecida a como sucede, según veremos, con Fernando Arrabal [Cf. V.2.1.], se puede afirmar que antes de 1975 interesaba sobre todo la faceta teatral de Aub, de la cual se ocupa una editorial de gran entidad, Einaudi<sup>137</sup>; es el aspecto de su producción más cargado políticamente al tratarse de un teatro activista y comprometido. Su obra en prosa, en cambio, es más variada, ya que si bien cuenta con un testimonio muy comprometido de la guerra civil (*Barcellona brucia*), incluye también el libro de memorias “fantásticas” *Jusep Torres Campalans*, así como el editado y reeditado *Delitti esemplari*, circunstancia ésta última que nos hace pensar en que aunque no haya servido para dar a conocer al autor, al menos ha sido un éxito editorial. Por último la publicación de *Buñuel: il romanzo* parece corresponder sobre todo al tema del libro: Buñuel interesa [Cf. II.1.1.], al igual que interesa el testimonio de alguien que conoció a los autores vanguardistas y del 27, lo que significa hablar de Lorca, Alberti y Dalí. La contraportada del libro, de hecho, insiste mucho en la unidad generacional de Aub con estos personajes.

No se puede negar, en cualquier caso, la relación existente entre estas publicaciones y el compromiso político de Aub, ya que se ocupan de él Sellerio y, sobre todo, Editori Riuniti, que fue la editorial del partido comunista: de hecho todas (excepto *Jusep Torres Campalans*) cuentan con un aparato crítico que sitúa la obra en un contexto preciso, aunque ninguna de ellas esté anotada; y como sabemos, lo concerniente a la guerra civil española suscita interés a nivel editorial. Es significativo además que la edición de *Barcellona brucia* esté a cargo de Ignazio Delogu, igual que la de Alberti publicada por la misma editorial [Cf. II.2.1.]. Recordemos que aunque *Delitti esemplari* parece responder al interés actual por el humor y las vanguardias, Panunzio Cipriani (traductora también de Gómez de la Serna) no deja de señalar que por debajo de la fachada únicamente divertida, la obra puede leerse en una clave mucho más crítica.

### III.2.2. AYALA, Francisco (1906)

De la vasta y variada obra del autor granadino se conoce muy poco en Italia. Nunca se publicaron sus primeros trabajos; interesó sin embargo su producción de posguerra, que da paso a una etapa de plena madurez. De hecho en 1965 aparecen sus dos grandes novelas americanas, cuya temática gira en torno al mundo corrupto de las dictaduras: *Muertes de perro* (1958) y *El fondo*

---

<sup>137</sup> Vid. nota 132.

*del vaso* (1962)<sup>138</sup>. Sólo hay dos publicaciones recientes: la que comprende dos colecciones de relatos vanguardistas, *El boxeador y un ángel* (1929) y *Cazador en el alba* (1930), que toma el título del primero; y *Los usurpadores* (1949), muy apreciada por la crítica, que abre la etapa de madurez a la que acabamos de referirnos y está formada por ocho relatos de inspiración histórica. No se han traducido nunca, en cambio, otras colecciones posteriores de orientación similar, como *Historia de macacos* (1955) o *El jardín de las delicias* (1971), que recibió el Premio de la Crítica en 1972.

*Il pugilatore e un angelo* [*El boxeador y un ángel; Cazador en el alba*] (Empoli [Fi]: Ibiskos, 1991; ed. y tr. Ignazio Delogu) es un volumen breve pero de amplio formato que ya en portada, bajo la obra cubista *Portrait d'un médecin militaire* (1914-15), de Albert Gleizes, especifica que contiene “saggio critico e traduzione di Ignazio Delogu”; la contraportada recoge varios párrafos de la introducción y una detallada bio-bibliografía del editor. Dicha introducción, anotada, es muy extensa (pp. 5-34); le siguen las dos colecciones de relatos: *Il pugilatore e un angelo* (pp. 35-68) y *Cacciatore al alba* (pp. 69-99)<sup>139</sup>.

Delogu sitúa al joven Ayala vanguardista en el contexto de la época (con la renovación de la novela de Pérez de Ayala o Miró y el “arte deshumanizado” de Ortega), cercano por una parte a los movimientos que sacudían Europa (las vanguardias, Proust, Joyce, etc.) y por otra a las mismas experiencias de sus coetáneos (Alberti o García Lorca). Aunque la crítica esté dividida en cuanto a la valoración de estos relatos (Ellis o Marra-López hacen un juicio negativo tanto del plano formal como de los contenidos; Amorós muestra cautela al decir que no constituyen sólo una etapa de transición en su narrativa, sino que presentan un interés especial para la crítica literaria), Delogu afirma su autonomía respecto a otras etapas del autor y su valor intrínseco:

---

<sup>138</sup> *Il fondo del bicchiere* y *Morire da cani* en versión italiana, ambas en Longanesi (Milano, 1965; tr. Maria Vasta Dazzi); no han sido reeditadas. Recientemente se traduce *La testa del agnello* (Firenze: Alinea, 2003; tr. Donatella Pini).

<sup>139</sup> El primero contiene: *Il pugilatore e un angelo* [*El boxeador y un ángel*] (pp. 37-40); *Ora morta* [*Hora muerta*] (pp. 41-48); *Polar, stella* [*Polar, estrella*] (pp. 49-55); *Susanna esce dal bagno* [*Susana saliendo del baño*] (p. 57); *Il gallo della passione* [*El gallo de la pasión*] (pp. 59-60); y *Medusa artificiale* [*Medusa artificial*] (pp. 61-67) dividido a su vez en *Mari-Tere, Taquimeca* (pp. 61-62); *L'annuncio* (pp. 62-64); *Incidente* (pp. 64-65) y *Martirio in cucina* (pp. 65-67). El segundo tiene sólo dos cuentos: *Cacciatore all'alba* [*Cazador en el alba*] (pp. 71-90) y *Erika di fronte all'inverno* [*Erika ante el invierno*] (pp. 91-99).

“Le novità formali [...] si comprendono pienamente e superano quel livello di ‘retórica nueva y rebuscada de imágenes sensoriales’, che l’Autore spesso è disposto a riconoscere loro – solo se le si mette in rapporto con la novità dei contenuti, che sono, fundamentalmente, le storie metropolitane che Ayala racconta e che esigono, per essere raccontate, lo strumento linguistico pertinente e cioè un vero e proprio codice espressivo metropolitano” (I. Delogu, 1991: 27).

La edición no está anotada, pero se nos indica a pie de página el título original de cada relato y su procedencia<sup>140</sup>.

*Gli usurpatori* [*Los usurpadores*] (Roma: Biblioteca del Vascello, 1995; ed. y tr. Irina Bajini), en cambio, aparece dentro de la colección “Serendipity - Pourquoi pas?”<sup>141</sup>, bajo la dirección editorial del factótum Danilo Manera para el sector de “letterature di espressione spagnola”. Se abre con una introducción de Irina Bajini (pp. 7-11) a la que sigue una “Nota del traduttore” (p. 12). Siguen el prólogo (pp. 13-22) del autor y los ocho relatos<sup>142</sup>. Se trata de la versión íntegra de la obra, que en una primera edición contenía sólo los seis primeros.

Ya en portada se nos indica el tema del libro: “Otto racconti ispirati a episodi e personaggi della storia iberica”; en contraportada se repiten las palabras que el autor usa en el prólogo: “cualquier poder ejercitado por el hombre sobre su prójimo es siempre una usurpación”. Se añade que estas pequeñas obras de arte entre dramatismo shakesperiano e ironía cervantina han sido escritas justo después de la lacerante experiencia de guerra civil española, circunstancia que también se destaca en solapa. La introducción define al autor como intelectual antifranquista exiliado en América Latina y traza sus

---

<sup>140</sup> *El boxeador y un ángel* se publicó en Madrid -*Cuadernos literarios* (1929)- y contenía los mismos relatos que el presente volumen, dos de los cuales habían salido previamente en otras revistas: *Hora muerta* en *Revista de Occidente* (número 47, 1927) y *El gallo de la pasión* en *Revista de Avance* (número 17, 1928). *Cazador en el alba* y *Erika ante el invierno* aparecieron en *Revista de Occidente* (1930) en la colección “Valores actuales” y en el número 88, respectivamente; luego se publicaron juntos (Madrid-Buenos Aires: Ulises, 1930) con el título del primero.

<sup>141</sup> Cuyo planteamiento se define así: “La letteratura contemporanea si interroga sulla contemporaneità, ne coglie la magia, il dramma, le ardite sottigliezze, scopre che è vita. Per questo *Serendipity*: la facoltà di compiere felici e inaspettate scoperte, il piacere di leggere oggi i classici di domani”. La obra se reedita en Robin (2002).

<sup>142</sup> *San Giovanni di Dio* (pp. 23-72); “*El Doliente*” (pp. 51-72); *La campana di Huesca* (pp. 73-88); *Gli impostori* (pp. 89-110); *L’Incantato* (pp. 111-126); *L’inquisitore* (pp. 127-148); *L’abbraccio* (pp. 149-178); *Dialogo dei morti* (pp. 179-189).

influencias literarias refiriéndose a Ortega y Gasset y el 98, Shakespeare y Quevedo, y más recientemente a Borges, que definió su cuento *El encantado* como uno de los más memorables de las literaturas hispánicas.

En la “Nota del traductor” Bajini hace referencia a la obra de Ayala *Breve teoría de la traducción* (1946), en la cual el autor sostiene la imposibilidad de la empresa traductora, ya que se trata de transferir un objeto espiritual de un universo a otro. La operación comporta necesariamente un truco de ilusionista, un engaño. Según Bajini, Ayala ve sólo un modo de resolver el dilema, que ella ha intentado seguir aquí:

“Disintegrare tutti gli elementi, cercare nella propria lingua gli equivalenti possibili e ricostruire il testo secondo la struttura originale. È ciò che ho tentato di fare, consapevole di compiere, in analogia con i personaggi del libro, una piccola usurpazione” (I. Bajini, 1995: 12).

El resultado es una traducción que elige un criterio comunicativo: la riqueza adverbial y adjetival disminuye, simplificándose el mensaje y la forma de expresarlo. La altisonancia de la prosa de Francisco Ayala, verdadero reto para cualquier traductor, es sustituida por un lenguaje culto pero más común.

En resumen, podemos decir que después de un relativo éxito en los sesenta, cuando se editan dos de sus principales obras que datan de pocos años antes, el eco de Francisco Ayala se acalla hasta los años noventa. Las únicas publicaciones con las que contamos tienen relación directa con el interés de dos estudiosos: Ignazio Delogu, (Universidad de Bari), que ya se ocupara de la obra de Alberti [Cf. II.2.1.] y Danilo Manera (Universidad de Milán). Esta trayectoria coincide con la situación del autor en el país nativo, ya que sólo a partir de los años sesenta (en 1972 recibe el Premio de la Crítica) empieza a conocerse en España su obra, y hasta 1980 no es reconocida por completo su valía literaria.

Mientras que el volumen de Ibiskos (pequeña editorial toscana) se centra sobre todo en la trayectoria literaria del autor granadino y en la profunda significación de las vanguardias, en el volumen del Vascello se dejan bien claras las circunstancias de la vida de Ayala. Ello, además de ser acorde con el compromiso social y político de la editorial, es sin duda un aspecto que interesa, igual que el que antes de la guerra colaborara en la famosa *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset (la introducción alude explícitamente a la relación de ambos intelectuales), hecho que influirá en la recepción de otros escritores como Rosa Chacel [Cf. III.2.3.] o María Zambrano [Cf. III.2.5.]. En relación con el carácter especializado de las ediciones, ambas llevan un amplio aparato crítico aunque no están anotadas.



### III.2.3. CHACEL, Rosa (1898-1994)

Aunque Rosa Rossi (1991: 221) la considere, junto con Mercé Rodoreda, una de las escritoras que, siguiendo la suerte del exilio, ofrecen un ejemplo de “intreccio forte tra scelte femminili e passione politica”, forma parte del elenco de autores casi desconocidos para el lector italiano. Cuando en 1998 se publica *Barrio de las Maravillas*, Maria Nicola (1999d: 19) se extraña y se lamenta de que sus producciones anteriores no hayan conseguido abrir camino en este país a una autora de prosa a la vez bella y difícil, siendo como es una de las figuras intelectuales más auténticas, fecundas y vigorosas de la España del siglo XX. Chacel tuvo, sin embargo, un estrecho contacto con Italia en los años anteriores a la guerra civil, ya que tras casarse en 1922 vivió durante seis años en Roma<sup>143</sup>, donde trabajó sobre la obra de Ortega; fue de hecho al volver a España cuando empezó a publicar en la *Revista de Occidente*.

Efectivamente, parece haber más interés por su narrativa breve que por sus novelas, ya que de éstas sólo aparece, y bastante tardíamente, la mencionada *Barrio de Maravillas* (1976), último componente de una trilogía cuyas dos primeras entregas -*Acrópolis* (1984) y *Ciencias naturales* (1986)- no se publican. Se traducen en cambio su colección de relatos *Sobre el piélagos* (1951) y uno de sus primeros cuentos: *Chinina Migone* (1928), que encontramos también en una popular antología en versión diferente<sup>144</sup>. No hay, en cambio, ningún volumen anterior a 1975.

*Relazione di un architetto* [*Sobre el piélagos*] (Palermo: Sellerio, 1986; tr. y epíl. Francesco Tentori Montalto) toma el título de uno de los cuentos de la antología, aunque no se nos explican los motivos del cambio<sup>145</sup>. La breve información de las solapas afirma que es una narración sugestiva, “ispanicamente lírica”, se insiste en su relación con Ortega y Gasset y en su

---

<sup>143</sup> Esta estancia condicionó que no se vinculara a la generación del 27 (aunque por edad podría haber pertenecido a ella), ya que en el momento en que se desarrollan en Sevilla los actos del tercer centenario de la muerte Góngora, ella se encuentra en la capital italiana.

<sup>144</sup> Se trata de *Madres e hijas* (pp. 41-54) [vid. nota 6], con traducción de Roberta Bovaia.

<sup>145</sup> La obra contiene los siguientes cuentos: *Sul pelago* (pp. 9-21); *La camera dai cinque fori* (pp. 22-34); *Sera in Estremadura* (pp. 35-49); *Testimoni del prodigio* (pp. 50-58); *Eros bifronte* (pp. 59-70); *Nella città delle grandi prove* (pp. 71-85); *I domini del Re Sapiente* (pp. 86-103); *L'ultima battaglia* (pp. 98-103); *Tre paesi e tre sorgenti* (pp. 104-114); *Il Genio della notte e il Genio del giorno* (pp. 115-121); *Icada, Nevada, Diada* (pp. 122-134); *Relazione di un architetto* (pp. 135-148).

largo exilio. Pertenece a la prestigiosa colección “La Memoria”, en la que también tienen espacio Max Aub, Manuel Vázquez Montalbán y Teresa de Jesús. El volumen se cierra con el epílogo de Francesco Tentori Montalto, “Le magie di Rosa Chacel” (pp. 149-154), que se centra en la conflictiva relación de su narrativa con la realidad, a la cual concede “ambiguità, dimensioni e prospettive molteplici e il prestigio di uno spessore insospettato” (F. Tentori Montalto, 1986: 151), y a algo que hoy parece valorarse mucho en el mundo editorial, es decir, a la imaginación. Tras resumir los temas de los cuentos, Tentori encuentra relaciones con Wells, Proust, Rilke y Hofmannsthal. Pero el resto de las referencias son españolas:

“c’è da dire che siamo inequivocabilmente in territorio iberico, e che il linguaggio smagliante e insieme diafano della Chacel regge, per il nitore e l’eco della parola e la lentezza liturgica del dettato, il confronto col meglio della prosa lirica e di evocazione del secolo: *Diario di poeta e mare* di Juan Ramón Jiménez, *Ocnos* di Luis Cernuda, certe pagine d’implacabile purezza di Gabriel Miró e di Azorín, di María Zambrano, del cubano Eliseo Diego” (F. Tentori Montalto, 1986: 153).

*Chinina Migone* (Roma: Empiria, 1987; tr. Francesco Tentori Montalto) es un delgadísimo volumen que contiene únicamente el cuento así denominado, definido por Nicola (1999d: 19) como “raro, visionario y vanguardista”. Pertenece a la colección “Le narrazioni” de la pequeña editorial Empiria. Tiene ilustraciones en blanco y negro de Bruno Conte. Tras el texto se incluye “Da una lettera al traduttore” (p. 33), carta de Rosa Chacel de enero de 1987. En ella explica las circunstancias que dan lugar a su redacción y que éste fue publicado por primera vez en la *Revista de Occidente* (número 28-29) y posteriormente añadido a su novela *Estación, Ida y vuelta* junto con otro cuento más, ya que la editorial en cuestión quiso alargar el texto.

*Quartiere di meraviglie* [*Barrio de maravillas*] (Palermo: Sellerio, 1998; tr. Nadia Maino), una de sus últimas novelas, aparece dos años después de su muerte bajo la vistosa portada del pintor trentino Fortunato Depero (*Marionete*). En el volumen se destaca la particular concepción de la infancia que se refleja en su narrativa y cómo en esta obra, “filtrati attraverso lo sguardo [delle bambine], luoghi e personaggi di ogni giorno si trasformano, aureolati di magia”. *Quartiere di meraviglie* plantea al lector, además, ciertas preguntas existenciales como “Cosa siamo? In cosa consiste essere? Cosa ci accade esistendo e avendo coscienza di essere?”. En la solapa posterior hay una pequeña biografía de Chacel en la que se resalta su trabajo en la *Revista de Occidente*. Tras el texto se incluyen las notas de Nadia Maino (pp. 238-241)

de tipo cultural, referencias literarias, etc. La reseña de Maria Nicola (1999d) concede a la obra una dimensión muy amplia:

“Libro difficile, enigmatico e sfuggente, perché si porta dietro tutta la riflessione sul romanzo e sull’arte del Novecento. Da Proust al Nouveau Roman, passando da Nathalie Sarraute. Le coordinate spazio-temporale si scardinano, il tempo è tutto interiore, il punto di vista veleggia da un personaggio all’altro, il procedere narrativo avviene per giustapposizioni di dialoghi puri e parti descrittive, gli avvenimenti sono sempre fuori scena, ma soprattutto, ciò che con più prepotenza emerge o si sente in agguato in ogni pagina è il non detto, che scava vertiginosamente sotto ogni comunicazione, dando una risonanza rara alle voci dei personaggi, quasi tutti femminili” (M. Nicola, 1999d: 19).

Nicola insiste en la orientación femenina de la obra, porque de una novela de “mujeres y muchachas” se trata; una novela que pone en escena una formación intelectual y sentimental desarrollada a través de una fuerza de voluntad y una pasión que se convierte en energía creadora, negada por la educación tradicional. La traducción se ha realizado con la contribución del Ministerio de Cultura español y el criterio empleado es el semántico.

Como podemos comprobar, es Sellerio la editorial que más se ocupa de esta autora, con dos traductores diferentes. La colección “I narratori” de Empiria, según se nos dice en contraportada, “propone azioni letterarie brevi e autonome, stilisticamente perfette, letture ogni volta straordinarie, esperimenti, ‘pezzi unici’ di autori contemporanei, senza tuttavia escludere scrittori del passato, storie curiose, dimenticate...”. La definición encaja muy bien con el relato de Chacel. El carácter elitista de la editorial es confirmado con una lista al final del libro de las librerías donde se pueden encontrar sus títulos (una treintena en toda Italia).

Creemos que el discreto interés de estas editoriales tiene que ver tanto con el éxito de lo existencial y autobiográfico como con la relación de la autora (puesta de manifiesto) con *La Revista de Occidente* y Ortega y Gasset, filósofo conocido y admirado en el ámbito italiano<sup>146</sup>, así como a su temática basada en el mundo femenino (Maria Nicola, 1999d); recordemos además su condición de exiliada y testigo de una guerra que capta enormemente el interés fuera de España.

---

<sup>146</sup> Vid. nota 64.

Los traductores son el poeta e intelectual Francesco Tentori Montalto<sup>147</sup>, que lo es también de numerosos volúmenes poéticos de García Lorca, Antonio Machado, Aleixandre y Jiménez<sup>148</sup>; y Nadia Maino, traductora profesional. Impera el criterio semántico, exceptuando la versión de *Chinina Migone* de Roberta Bovaia para la antología antes nombrada<sup>149</sup>. Ello se relaciona directamente con el tipo de edición: se escoge la semántica para la pequeña y selecta (Empiria) que no pretende llegar al gran público y respeta al máximo el texto del autor; la comunicativa (en Passigli) es para un público mucho más amplio: de ahí el intento de facilitar las cosas al lector, y más tratándose de un texto francamente difícil, tan hermético y lírico como el presente.

### III.2.4. SENDER, Ramón J. (1901-1982)

Resulta especialmente esclarecedor el estudio de Franco Meregalli (1988), “Sender en la literatura de su tiempo”, para entender los posibles motivos del desconocimiento de este autor:

“La obra de Ramón Sender se conoce menos de lo que merece en Europa, acaso con una punta extrema de indiferencia en mi país, Italia, donde ni siquiera se tradujo *El rey y la reina*, libro del que existen traducciones en las principales lenguas europeas, y también en algunas de las menores” (F. Meregalli, 1988: 95).

La situación en España no es muy diferente (hasta 1969 no obtiene un reconocimiento significativo con el Premio Planeta por *En la vida de Ignacio Morel*). Es sin embargo más conocido en las dos Américas, lo cual es natural si pensamos que pasó cuarenta años en Estados Unidos y colaboró con los más importantes periódicos hispanoamericanos. Meregalli se propone analizar esa “desproporción entre fama y mérito”. El primer motivo es que Sender apareció en la escena literaria española en un momento poco oportuno:

---

<sup>147</sup> Vid. F. Tentori Montalto (1989), de significativo título: “Esperienze di un poeta traduttore”. Tomo la referencia de C. García Rodríguez (2002).

<sup>148</sup> Para Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, *vid.* notas 41 y 78. De Vicente Aleixandre citaremos sólo *Poesie della consumazione* (Torino: Einaudi, 1977; Milano: Rizzoli, 1981), del nombrado traductor.

<sup>149</sup> Vid. nota 144.

“Cronológicamente podría colocarse en [...] la generación del 1925 o de 1927. Pero ¿qué tiene en común con Guillén o Salinas o Alberti o Diego o Lorca o Aleixandre o Alonso? [...]. Los citados tuvieron relaciones personales entre ellos; se apoyaron mutuamente, pero no le apoyaron a él, que desde luego no pensó en apoyarlos. En los años veinte no era *chic* escribir novelas, y muchos menos novelas ‘realistas’. Dominaba la ‘deshumanización del arte’, como notaba Ortega y Gasset” (F. Meregalli, 1988: 96)<sup>150</sup>.

Es decir: el mundo editorial italiano, tan incondicional de los autores del 27, ignorará (o casi) a un autor que si bien es de la misma época, estilísticamente no tiene nada que ver. Un segundo motivo puede encontrarse en que a pesar del evidente parentesco literario con Valle-Inclán, Sender se acerca más a Galdós y a Baroja en cuanto a facilidad de invención y fabulación, y en su carácter prolífico, rasgo que contribuye a explicar el carácter incierto de su recepción. Se conocen un total de cincuenta y siete libros suyos, todos muy diferentes entre sí: “de esta forma el público y la crítica quedaban desorientados” (F. Meregalli, 1988: 97). El tercer motivo es su descuido estilístico, ya que Sender era un “narrador por instinto”<sup>151</sup>: como Blasco Ibáñez, que cuenta en cambio con un buen número de publicaciones en Italia. Quizá todo se explique por otro tipo de razones que hoy en día

---

<sup>150</sup> Según Meregalli hay un malentendido en cuanto a la actitud de Ortega frente a la deshumanización del arte: no es que éste no aceptara el compromiso activo con las circunstancias. Además, Sender tuvo contactos con él, y cierto componente de la “deshumanización” se encuentra ya en la dimensión surrealista de la narrativa senderiana, por ejemplo en *La noche de las cien cabezas*.

<sup>151</sup> Garosci (1981: 144) justifica su estilo literario: “¿Qué podría esperarse de un escritor semejante frente a la guerra civil, cuando hemos visto a todos los poetas [Lorca, Alberti, Hernández] refinados ponerse a cultivar el romance heroico y a los empleados técnicos [Arturo Barea] descubrir un alma de escritor movida por el afán propagandístico de hacer saber al mundo lo que estaba ocurriendo? ¿Quizá una épica aún más desmesurada, una carrera hacia la muerte aún más frenética que en los *Siete domingos rojos*? ¿Tal vez una didáctica que se ha vuelto prudente merced a la ya consumada militancia literaria y política?”. En su novela nacida directamente de la guerra española, *Contraataque*, huye de ambos peligros, y aunque ésta haya sido definida (con ánimo elogioso) como reportaje realista, Garosci (1981: 147) cree que en realidad “Sender había dado durante la guerra civil lo que un ánimo conmovido puede dar bajo el efecto de la impresión inmediata, pero en modo alguno un informe frío y realista; a pesar de lo cual, aún tendría que recorrer un largo camino indirecto para dar una forma más elaboradamente fantástica a los fantasmas del conflicto. Así lo dice, o lo sugiere, en la *Crónica del alba* [...]”

llamamos de *marketing*: Sender era de carácter difícil y tendía a aislarse. Haciendo un parangón con Luis Buñuel, aragonés como él y nacido sólo un año antes, que se mueve también entre el realismo y el surrealismo, parece ingenuo pensar que Buñuel sea más celebre porque vale más:

“...me parece evidente que, en una medida difícil de precisar, la mayor fama de Buñuel se debe al hecho de que frecuentó las [...] fábricas parisienses, y Sender no. En la historia de la recepción es importantísima la habilidad de *manager* de su fama que tiene el autor” (F. Meregalli, 1988: 98).

Sender se vio también perjudicado por inconvenientes políticos: comenzó como “individualista anarquizante” para acercarse después al comunismo - hasta 1938, todas sus obras fueron traducidas al ruso en la Unión Soviética y fue tabú durante muchas décadas en la España franquista- para hacerse después anticomunista. No supo congeniar con las personas que habrían podido ayudarle a reinsertarse en España, pero tampoco con las que compartieron el exilio con él, como Chabás, Aub o Serrano Poncela. Por ello:

“quedó fuera de todas las propagandas: de la pobre, pero en el interior de España sólida, propaganda franquista, como de la poderosa internacional comunista, a la que tanto deben personas que no es preciso nombrar, como de la del refinamiento parisiense, o de la monstruosa máquina consumidora yanqui” (F. Meregalli, 1988: 100).

Meregalli observa que Sender no es sin embargo un hecho aislado en las letras occidentales de su época: la deformación surrealística y onírica de la realidad junto con una rebelión en el nivel sociopolítico se encuentra en muchos contemporáneos de Sender, desde Barbusse y Remarque a Upton Sinclair o Sean O’Casey, por no hablar del paralelo con Ignacio Silone (propuesto ya por Arturo Barea<sup>152</sup>); ambos se relacionan íntimamente con una

---

<sup>152</sup> Aldo Garosci (1981: 141), que no duda en calificarlo como el más dotado de los escritores españoles del exilio, sale al paso de la crítica de Segundo Serrano Poncela (haberse alejado de su país al publicar sus obras en inglés) diciendo que es el mismo caso de Barea en Inglaterra o de Silone, al que nadie podría reprochar no haber seguido unido sentimentalmente a su país de origen. Según Garosci no se puede decir que Sender no haya sido fiel a los motivos de su exilio, si bien haya sido una fidelidad sutil, pero no por ello menos completa: “no ha sido por casualidad el que Sender nos haya dado, junto con Azaña, la principal obra de creación nacida de los sucesos de la guerra civil”.

tierra: Aragón el primero, Abruzzo el segundo. Todo ello le lleva a concluir que:

“Sender no se puede colocar en la generación de 1927, que es española; pero se puede colocar en una serie internacional (y en efecto fue más intrínsecamente internacional que sus coetáneos líricos, aunque al mismo tiempo era más visceralmente español que muchos de ellos)” (F. Meregalli, 1988:100).

Sólo hay una traducción posterior a 1975, lo cual es muy poco para tan prolífico escritor, y aunque como decía Meregalli tampoco en España se conocen más allá de unas pocas obras determinadas, últimamente parece haber un cierto redescubrimiento gracias al patrocinio de la Diputación de Huesca y su “proyecto Sender”. Volviendo a la situación italiana, se publica su famoso *Requiem por una campesino español* (1953), una de sus primeras novelas cortas, de fondo social. No se vuelven a editar *Crónica del alba* (Milano: Longanesi, 1948 y 1955; ed. M. Hannau Pavolini; y Torino: Einaudi, 1964) que incluía la homónima novela (1942), *Hipógrifo violento* (1954) y *La quinta Julieta* (1957); ni *I cinque libri di Arianna* (Venezia: Sodalizio del libro, 1960; tr. Paolo Venchieredo), que si bien se basa en la guerra civil, es un ataque a la actuación de las fuerzas comunistas de Stalin en la misma, lo cual puede haberla hecho “impopular”.

La crítica italiana se muestra unánime al reconocer el valor de *L’attesa di Mosén Millán* [*Requiem por un campesino español*] (Genova: Marietti, 1986; tr. y epílogo Maria Silvia Malossi): Meregalli (1988) alude a la importancia de la narrativa breve del autor y en concreto de *Réquiem...*, su obra más divulgada, lectura predilecta en Estados Unidos tanto en las *high school* como en la universidad. Rosa Rossi (1991) la considera su novela más significativa, y aclara:

“Il titolo è stato tradotto nell’edizione italiana, con scelta assai discutibile, *L’attesa di Mosén Millán*, ricavato per estensione dal titolo *Mosén Millán* [1953] con cui il romanzo uscì nella prima edizione per assumere poi nel 1960 il titolo definitivo<sup>153</sup>; un titolo che sottolinea invece il carattere mitico e di *cantata* che ha questo romanzo” (R. Rossi, 1991: 204).

---

<sup>153</sup> El epílogo del presente volumen nos dice que, efectivamente, la obra se publicó por primera vez en México, en 1953 con tal título. Fue publicada nuevamente en Nueva York en 1960, en edición bilingüe, con el actual, “más enfático”.

Según Rossi, los acontecimientos de la guerra civil marcan la obra y constituyen un cambio epistemológico y creativo<sup>154</sup>. Se refiere además a la estructura mítica que ya había sido notada por la hispanista Donatella Pini Moro: el significado del caballo -elegido como motivo para la portada (de Giancarlo Cancelli)-, elemento mítico por excelencia desde Lorca a Lawrence, y el paralelismo con la historia de Jesús. La edición está ilustrada (en blanco y negro) por Andrea Musso. El volumen contiene una “Posfazione” de Malossi (pp. 91-99), recorrido ideológico y literario de la vida del autor. De la novela se nos dice que obtuvo un éxito inmediato, que es la segunda en España por número de traducciones detrás sólo del Quijote<sup>155</sup> y que circuló clandestinamente, prohibida por la censura desde los años sesenta, hasta que, coincidiendo con el regreso a España del autor, aparece oficialmente en 1974. En contraportada se alude a la guerra civil y al hecho de que en su época fue *cult-book* del antifranquismo.

Es una edición anotada, sobre todo en lo referente a términos aragoneses o a explicaciones sobre la traducción. Como cabía esperar, la traducción es semántica, y se prefiere dejar en lengua original las notas “locales” antes que dar una versión que no se corresponda exactamente con el original. La pequeña editorial genovesa Marietti selecciona bastante sus títulos y suele tender a temas teológicos y filosóficos, dentro de los cuales, de alguna manera, es posible encuadrar esta obra que gira en torno a la figura de Mosén Millán y que plantea un problema de conciencia del mismo.

### III.2.5. ZAMBRANO, María ( 1904 -1991)

Muy conocida en Italia como filósofa, María Zambrano es sin duda una de las grandes figuras de la cultura europea del siglo XX y la última personalidad española en regresar del exilio, en 1984. La crítica italiana resalta

---

<sup>154</sup> “Saltata cioè nel Sender dei primi anni Cinquanta ogni fiducia nel parallelismo e omologia tra la Storia e il racconto, [...], si è stabilito invece un diverso modello conoscitivo [...] che vede al centro la vita interiore di un personaggio come destinata a sostenere e gestire lo sviluppo della narrazione. Sender dimostra cioè di avere sviluppato, come altri grandi narratori del Novecento, da Svevo a Thomas Mann, una concezione ampia e problematica del ‘realismo’ ovvero della formula narrativa fondata sul principio di fedeltà alla realtà osservabile, allargandola anche alle forme di realtà invisibile come i processi di coscienza” (R. Rossi, 1991: 204).

<sup>155</sup> Parece que tal mérito se lo disputan varias obras españolas: recordemos que se decía lo mismo de *La familia de Pacual Duarte* [Cf. III.1.1.].



su condición de discípula destacada de Ortega y Gasset<sup>156</sup>, así como su participación en publicaciones de prestigio y su labor académica. En palabras de G. Morelli (2001: 337): “partecipa attraverso le pagine della *Revista de Occidente*, e poi di *El Liberal y la libertad*, alla campagna di rinnovamento della cultura nazionale”. De igual modo se suele hacer referencia a sus dos premios más importantes: el Príncipe de Asturias (1981) y (“prima donna nella storia spagnola”; G. Morelli, 2001: 337) el Cervantes (1989). No olvidemos, además, que residió en Roma más de diez años.

Su introducción en Italia (donde publica sobre todo ensayos filosóficos<sup>157</sup>), como en España, es más bien tardía, pero ello no impide el enorme impacto de su escritura. Aquí nos ocuparemos sólo de dos obras de tipo autobiográfico: *Claros del bosque* (1977) y *Delirio y destino* (1989). Son libros, según G. Morelli (2001: 337) que “insistono, oltre che sul tema della Spagna moderna, sulle ragioni ultime dell’essere e sulla serena meditazione riguardo alla vita e alla morte, seguendo il cammino dell’amato Spinoza, oggetto tra l’altro del suo primo lavoro di tesi dottorale [...]”.

*Chiari del bosco* [*Claros del bosque*] (Milano: Feltrinelli, 1991; tr. y epíl. Carlo Ferrucci) contiene una “Postfazione” del traductor (pp. 165-171); una “Nota biografica” (pp. 172-174); y “Bibliografía essenziale” (pp. 175-177). Según se nos cuenta en el epílogo, el libro se publica con motivo de la

---

<sup>156</sup> Vid. nota 64.

<sup>157</sup> *I beati* (Milano: Feltrinelli, 1992; tr. C. Ferrucci); *La tomba di Antigone. Diotima di Mantinea* (Milano: La Tartaruga, 1995; tr. C. Ferrucci); *Verso un sapere dell’anima* (Milano: Raffaello Cortina, 1996; tr. E. Nobili); *All’ombra del dio sconosciuto. Antigone, Eloisa, Diotima* (Pratiche, 1997; ed. E. Laurenzi); *Le confessioni come genere letterario* (Milano: Mondadori, 1997; tr. E. Nobili). *Filosofia e poesia* (Bologna: Pendragon, 1998; ed. P. de Luca); *Seneca* (Milano: Mondadori, 1998); *Seneca: con i suoi testi scelti dall’autrice* (Milano: ESBMO, 1998; ed. C. Mardeguerra, tr. dal latino A. Tonelli); *L’agonia dell’Europa* (Venezia: Marsilio, 1999); *Dell’aurora* (Genova: Marietti, 2000; ed. E. Laurenzi); *Persona e democrazia. La storia sacrificale* (Milano: Mondadori, 2000; tr. C. Marseguerra); *Spagna: pensiero, poesia e una città* (Troina: Città aperta, 2004; tr. Francesco Tentori); *Pensiero e poesia nella vita spagnola* (Roma: Bulzoni, 2005; ed. Carlo Ferrucci). Anteriores a 1975, en cambio, hay sólo tres ensayos, a cargo de importantes hispanistas: *I sogni e il tempo* (Roma: De Luca ed., 1960; tr. Elena Croce); *Frontiere infernali della poesia* (Firenze: Vallecchi, 63; tr. Leonardo Cammarano); *Spagna* (Firenze: Vallecchi, 1964; tr. Francesco Tentori Montalto). La filósofa publicó diversos artículos, algunos en *Boteghe Oscure* [vid. “Bibliografía” en Ferrucci (1991: 176)], importante revista para los escritores españoles del exilio romano; servirá a su vez de mediadora para que publiquen en ella poetas de la nueva generación como Carlos Barral o Gil de Biedma.

reciente desaparición de la autora, ese mismo año. Ferrucci se refiere a las circunstancias del exilio, que marcan la vida y obra de la filósofa, especialmente al “exilio romano” (1953- 1964). Clasifica el género de la obra como guía e insiste en la experiencia de tipo iniciático manifestada a través de una escritura fuertemente elíptica que requiere una participación activa del lector. Relaciona el texto con la filosofía de Nietzsche, en neta separación de la claridad cartesiana puramente intelectual. Por último e inevitablemente, Ferrucci nombra su “deuda” con Ortega y Gasset. En cuanto a la traducción, que elige un criterio semántico, se nos dice que:

“L’importanza di questo ultimo [Cartesio] è avvertibile sin dal titolo, nel quale [...] si é preferito tradurre *claros* con *chiari* piuttosto che col più corrente *radure*. Soltanto il primo termine, infatti, riflette anche in italiano l’intenzione della pensatrice andalusa di nominare non semplicemente uno spazio, ma anche una particolare forma di luminosità, non molto diversa da quella dei chiari di luna” (C. Ferrucci, 1991: 166)<sup>158</sup>.

*Delirio e destino* [*Delirio y destino*] (Milano: Raffaello Cortina Editore, 2000; tr. Rosella Prezzo y Samantha Marcelli; nota Rosella Prezzo, intr. Jesús Moreno Sanz) se basa en la versión de 1998. Aunque la obra aparece por primera vez en 1989, el manuscrito estaba escrito desde hacía más de treinta años. Zambrano afirma haberlo publicado tras cumplir su “ciclo de preparación” para ver la luz, y lo sitúa dentro del género de la “confesión”. Lleva un amplio aparato crítico: “Solo un’ autobiografía”, de Prezzo (pp. IX-XVIII) e “Introduzione”, de Moreno Sanz (pp. 3-10).

Prezzo nos habla de la omisión, contrariamente a lo que el lector esperaría, de los momentos determinantes de su vida (los años de la guerra civil, la victoria del franquismo): de hecho se produce un salto temporal de la “feliz alba” de 1931 al momento oscuro de 1939. Ello es debido a que el texto no es una autobiografía sin más, ya que lo que se expone en esencia es “el pensar que hace posible la experiencia del vivir”. Se centra en aspectos como el paso de la primera a la tercera persona y la multiplicidad de planos y tiempos, y termina con una nota final que justifica la decisión de realizar una edición anotada para que el lector italiano tenga el adecuado cuadro histórico-político y cultural de referencia.

La introducción de Moreno Sanz, que no aparece en el original español, se basa en las circunstancias de publicación en 1989, cuando ve la luz

---

<sup>158</sup> Pero en un artículo de la propia Zambrano (*Leggere* 11, 5, 26-30; 1989) el título de la obra se traduce como “Radure del bosco”. *Chiari del bosco* se reedita en 2004 (Milano: Mondadori; tr. Carlo Ferrucci).

sin los pasajes relativos a la monarquía y a la figura de Alfonso XIII. Este hecho oculta algo muy relevante en la vida de la autora: su republicanismo, y explicaría, por ejemplo, su enfrentamiento al maestro Ortega y Gasset. De ahí la intención de mantener el texto integral, para ser absolutamente fiel al espíritu del libro. Se ha realizado únicamente una leve labor de limpieza, debido a la rapidez con que fue escrito, centrada en la puntuación y en la concordancia sintáctica, aunque quedan pasajes dudosos donde la sintaxis sugiere la presencia de imprecisiones; pero cualquier modificación habría alterado la sintaxis de la frase. La traducción es, como cabía esperar, comunicativa: se aleja del original sobreexplicándolo cuando éste es más confuso o críptico; en caso contrario lo sigue bastante al pie de la letra.

Es por tanto una obra narrativa, *Claros del bosque*, homenaje a la autora entonces fallecida, la que abre las puertas de Italia a su ensayística<sup>159</sup>. Sin embargo y como hemos visto, hay más interés por la filósofa que por la narradora, y lógicamente sus obras autobiográficas también están impregnadas de su característico pensamiento filosófico. Si de esta faceta se ocupan editoriales de todo tipo, en lo que respecta al género autobiográfico se da la misma variedad: Feltrinelli es grande y más divulgativa; Raffaello Cortina es una pequeña firma turinesa centrada en las ciencias humanas y concretamente en temas filosóficos, psicológicos y epistemológicos. Nótese además que ambos volúmenes poseen abundante aparato crítico y el de Cortina está anotado, lo cual indica un interés especializado. Sus traducciones no son siempre semánticas, pero ello se debe sin duda a la dificultad de un estilo que ha provocado el exceso sobreinterpretativo de Prezzo y Marcelli.

## CONCLUSIONES: LA POSGUERRA

La mayoría de los volúmenes publicados pertenece a los autores que permanecieron en España y no a los que vivieron el exilio; ello parece ir en contra de la argumentación que venimos haciendo a lo largo de este trabajo: que las circunstancias políticas de la España de posguerra y la postura anti-franquista son fuente de interés en Italia. No es así si pensamos que el tema de la guerra civil y sus consecuencias es tan tratado por los que se fueron como por los que no.

El grueso de los volúmenes se concentra en Frassinelli y Sellerio, seguidas por Passigli, pero prevalecen las editoriales que publican un solo texto. En general y hablando de ambos grupos, notamos un predominio de

---

<sup>159</sup> *Vid.* nota 157.

firmas medias, en situación bastante paritaria con las pequeñas. El porcentaje de las grandes aumenta gracias a los autores “que se quedaron”, más que a Aub, Chacel, Zambrano y Ayala. Todo ello significa un evidente esfuerzo por dar a conocer a nuestros narradores de posguerra, que se consideran atrayentes para públicos más extensos. No hay que olvidar, sin embargo, la aparición de firmas con marcado tinte político, como Editori Riuniti, lo cual nos hace pensar que el interés por ellos tiene que ver con la ideología política que sustentan, al margen de la mayor o menor productividad de la obra en sí.

Las traducciones siguen casi siempre un criterio semántico, pero es diferente la distribución de las mismas entre los distintos tipos de editorial: mientras que en los autores “que se quedaron” las firmas pequeñas eligen mayoritariamente el criterio semántico y las grandes el comunicativo, en los del exilio la situación se invierte por completo. Recordemos además que en ese porcentaje de comunicativas influyen dos traducciones (la de Irina Bajini para Ayala y la de Prezzo y Marcelli para Zambrano) que resultan, contra toda previsión, de tipo comunicativo, y que ello es achacable principalmente a la dificultad de los textos escogidos. En cuanto a traductores, hay pocos que procedan del mundo universitario.

Los altos porcentajes de novela para los autores del primer apartado y de narrativa breve para los del segundo, se compensan al valorar a todos los autores en su conjunto; el resultado es un predominio de la novela, seguida de cerca por la narrativa breve; la escritura autobiográfica queda en pequeña proporción. Un buen número de volúmenes, más de la mitad, se acompaña de aparato crítico, pero pocos están anotados.

La mayoría de las publicaciones se concentran entre 1989 y 1992, creemos que por motivos ya vistos (impulso editorial de la primera fecha y “eventos” de la segunda); después hay una cierta continuidad, aunque con pequeños altibajos, lo cual alimenta la idea de un interés bajo pero estable por estos autores, fomentado por pequeñas y medias editoriales, ya que en los últimos años son éstas las que más publican (Passigli, Biblioteca del Vascello, Sellerio, etc.). Las más grandes (Einaudi, Frassinelli, UTET) parecen concentrarse, en cambio, en el auge que sigue a los acontecimientos de 1992. Recordemos, por último, que el peso del capítulo recae en dos autores, Camilo José Cela y Miguel Delibes, objeto del mayor interés editorial. Por lo que concierne al resto, tendremos que conformarnos con pocas publicaciones, aparecidas sobre todo en editoriales medias y pequeñas, a las cuales el público italiano accederá de forma bastante ocasional.

## IV. EL “MEDIO SIGLO”

### INTRODUCCIÓN

Si de los autores de la inmediata posguerra podíamos afirmar que son un descubrimiento reciente de la Italia editorial, de la llamada “generación de medio siglo” hay que decir exactamente lo contrario, y excepto pocos casos marginales más conocidos, por motivos a los que aludiremos en su momento, el éxito con que éstos fueron acogidos en la Italia de los años cincuenta no tiene nada que ver con su escasa presencia actual en bibliotecas y librerías: no hay más que comparar el caudal de publicaciones anterior a 1975 con la menguada producción posterior, por no hablar de los autores que no vuelven a ser editados.

La narrativa de los años cincuenta en España está marcada por lo que se llamó “realismo social”. Desde 1950 y tras el aislamiento impuesto por la guerra civil y por la segunda guerra mundial, se registra en los nuevos escritores españoles un acercamiento progresivo a las grandes corrientes de la literatura y, en general, del pensamiento europeo, a la vez que un interés por la realidad social y política que les rodea. Es decir, vinculado a determinadas ideologías políticas y en un “clima de libertad vigilada”, se desarrolla una orientación crítica que cuestiona y rechaza los valores de las generaciones precedentes. Lo interesante es cómo ese cambio de actitud en la literatura de aquella época pudo llegar a impactar tanto a la crítica italiana, que durante los años cincuenta y sesenta se ocupó considerablemente de estos autores. Según recordábamos en capítulos anteriores, no hay que olvidar la importancia que factores como la guerra civil o el despertar de una conciencia crítica tras la segunda guerra mundial, tuvieron para el desarrollo del hispanismo de los años cuarenta y cincuenta. En palabras de Acutis (1972: 8): “nella mente di noi stranieri all’idea della Spagna si associa quasi automaticamente, piuttosto che la figura di un oleografico don Chisciotte, il ricordo di quella guerra sanguinosa”.

Pero lo que parece de fundamental importancia es el hecho de que esta literatura tiene un tinte inconfundiblemente antifranquista. Es decir: el factor político condiciona que igual que son conocidos los autores en el exilio (algunos de ellos en Italia, y más concretamente en Roma<sup>160</sup>), lo sean también los jóvenes que en aquel entonces configuran un núcleo, por así llamarlo, de

---

<sup>160</sup> ...donde “una piccola schiera di ispanisti, accademici e non, Puccini, Bodini, Di Pinto, R. Rossi, Macrì, Socrate, segue da presso i nuovi fermenti della cultura contemporanea” (G. Calabrò, 1997b: 171).

“resistencia”, muy en sintonía con la reciente batalla ganada contra el nazismo en Europa. En este sentido son muy significativas las palabras de Juan García Hortelano (1991):

“Por entonces, un joven escritor español que viniese del calor del infierno franquista suscitaba en los medios italianos una curiosidad, una admiración y una conmiseración absolutamente injustificadas, por supuesto, pero a las que no resultaba fácil sustraerse. Yo me dejé querer y quise”.

Ya nos referimos en la introducción [Cf. 2.1.] al paralelismo existente entre el “realismo social” y el neorrealismo, que condiciona sin duda el interés por nuestra narrativa. Recordemos también en este sentido, la celebración en 1951 de la “Primera Semana del Cine Italiano” (y una “Segunda Semana” dos años después) en el Instituto Italiano de Cultura de Madrid, que sirvió para establecer firmes relaciones culturales entre ambos países. El conocimiento del cine italiano abrió las puertas del mundo intelectual español a la literatura de este país<sup>161</sup>, que a su vez se interesó enormemente por unos autores que coincidían en gran medida con su estética y sus planteamientos: un ejemplo ya nombrado es el de la revista *Il Politecnico*, de Vittorini [Cf. 2.1.], que dio a conocer a nuestros principales nombres. Todo ello viene acompañado por la promoción en España de una serie de manifestaciones que nacen de la colaboración de dos editores, el italiano Giulio Einaudi y el español Carlos Barral, y que alcanzarán resonancia internacional: las *Conversaciones poéticas* y el *Coloquio Internacional sobre la novela* de 1959 en Formentor (Mallorca), además de la institución del premio del mismo nombre, y del “Prix international des Editeurs”.

Da así comienzo una serie de éxitos editoriales españoles en Italia: en 1962 Einaudi publica *Tormenta de verano*, de García Hortelano, que había ganado el Formentor en 1961 y que saldrá contemporáneamente en trece países. Ese mismo año aparecen el fundamental ensayo de José María Castellet *La hora del lector*<sup>162</sup> y *La isla*, de Juan Goytisolo (que en Einaudi había traducido ya *Fiestas*), y sucesivamente, en Feltrinelli, *La resaca*, que incluye una entrevista al novelista de Dario Puccini. Vázquez Montalbán (1994d) insiste en la importancia de la obra de Castellet, crítico muy señalado en aquellos años (en la misma dirección de Giancarlo Vigorelli en Italia). Este

---

<sup>161</sup> Algunos de nuestros autores, además, viajaban a Italia a menudo por motivos personales, como la pareja formada por Martín Gaité y Sánchez Ferlosio (éste último nacido en Roma) o Fernández Santos (casado con una italiana).

<sup>162</sup> *Vid.* nota 20.

“saggio ambizioso per la media spagnola”, que seguía, por otra parte, la tendencia europea al definir la relación entre literatura y sociedad<sup>163</sup>, fue una puesta al día de lo que se hacía entonces en el resto de Europa:

“Dalla sociologia letteraria di Goldman fino all’oggettivismo del *nouveau roman*, passando dal behaviorismo nordamericano (spiccava [...] Dashiell Hammet), il lettore e l’aspirante scrittore aggiunsero alla logica interna della tradizione del romanzo spagnolo un innesto di culture più sviluppate [...]. Il libro di Castellet venne letto come Summa Theologica del lavoro letterario” (M. Vázquez Montalbán, 1994d: VIII).

Mientras, en España, a la sombra de manifestaciones como las que acabamos de mencionar, y con Seix Barral como empresa más europeísta y activa del sector -se les llegó a acusar de un “oportunismo de izquierdas” que no fue otra cosa, según Calabrò (1997b: 172) que “l’intuire le possibilità fruttuose di un coordinamento interno e internazionale della cultura democratica e antifranquista”-, se hacía cada vez más fuerte un grupo de intelectuales anti-franquista para los que la literatura debía ser la depositaria de la memoria histórica traicionada, el testimonio de todo aquello que instituciones civiles, ausentes o manipuladas, no podían expresar. Castellet la llamó la “generación del medio siglo” con una amplia nómina que según Calabrò (1997b) incluye, alrededor del polo de Barcelona, a autores como los Goytisolo, el mismo Castellet, Manuel Sacristán, Gil de Biedma, Carlos Barral, Alberto Oliart, Jaime Ferrán, Gabriel e Joan Ferraté y Juan Marsé; y contemporáneamente, en Madrid, a Armando López Salinas, Jesús López Pacheco, Blas de Otero o Gabriel Celaya. Acutis (1972) amplía el elenco con nombres como Ana María Matute, Mario Lacruz, Ignacio Aldecoa, Lauro Olmo, Juan García Hortelano y Antonio Ferres.

Estos escritores, a pesar de la diversidad con respecto a la situación italiana -porque la censura “fa [...] più urgente il compito documentario della letteratura” (G. Calabrò, 1997b: 174)-, sienten la misma exigencia neorrealista de testimoniar, de reflejar la objetividad real:

“fioriranno racconti di viaggi (*Campos de Nijar* di Goytisolo) o caleidoscopiche visioni urbane ricostruite da un impassibile occhio fotografico (*La colmena* di Cela, per esempio); storie di adolescenti frustrati dinanzi al nulla che gli riserva l’esperienza del vivere (*Nada* di C. Laforet) o

---

<sup>163</sup> “Valga, sommariamente, il richiamo a Lukács di *Saggi sul realismo*, a Sartre di *Qu’est-ce que la littérature* e al concetto gramsciano di letteratura nazionale-popolare” (G. Calabrò, 1997b: 174).

cronache di una quotidianità che si impenna in tragedia (*El Jarama*, di Ferlosio). E Goytisolo condivide con Pavese l'interesse per il behaviorismo del romanzo americano, un narrare tutto risolto in gesto, dialogo, comportamento, di cui Castellet illustra criticamente i fondamenti” (G. Calabrò, 1997b: 174).

A partir de los años sesenta comenzará, en cambio, un progresivo desacuerdo entre el realismo social y las literaturas del resto de Europa, que ponían su mirada en formas más ágiles y novedosas. Autores como Juan Goytisolo<sup>164</sup> llegarán pronto al convencimiento de la imposibilidad de dar cuenta de la complejidad de la realidad a través del mero reflejo de la misma. Será ésta la vía al experimentalismo, que comienza ya en el “medio siglo” y se desarrolla en las décadas siguientes, con una presencia en la Italia posterior a 1975 muy relativa, ya que se tiende a no publicar los trabajos más complicados o innovadores. Resulta además patente, como decíamos antes, el número de volúmenes que no se reedita. Es más: hay autores que desaparecen totalmente del escenario editorial, como Jesús Fernández Santos (Madrid, 1926-1988), que publica en los años sesenta una novela, *Los bravos* (de 1954) - traducida con el título “vagamente pratoliniano” (R. Rossi, 1991: 235) de *Cronaca di un estate* (Roma: Editori Riuniti, 1960; tr. Rosa Rossi)- y una colección de cuentos, *Cabeza rapada* (de 1958) -*Testa rapata* (Milano: Rizzoli, 1964; tr. Dario Puccini)-, ambas en importantes editoriales y traducidas por hispanistas de prestigio. Lo mismo ocurre con Luis Goytisolo (1935) y su fundamental *Las afueras*, de 1958 (*I sobborghi*. Torino: Einaudi, 1961; tr. Luisa Orioli), cuyo éxito en la época se apoyó en el de sus hermanos mayores. Así, en la contraportada de esta edición leemos lo siguiente: “I lettori italiani conoscono già il romanziere Juan Goytisolo, l'autore di *Fiestas*, come uno dei capofila della giovane letteratura spagnola. Ecco ora il primo romanzo di Luis, fratello di Juan, il minore dei tre fratelli Goytisolo (il maggiore, José Agustín Goytisolo<sup>165</sup>, è un poeta tra i più quotati della nuova generazione)”. Se añade

---

<sup>164</sup> De hecho hemos preferido incluir al escritor en el siguiente capítulo, el correspondiente a “experimentalismo”, ya que si bien comenzó en el cauce del realismo crítico, con obras muy traducidas en los años cincuenta y sesenta, pronto se dirigió hacia dicho movimiento, entre otras con *Reivindicación del conde Don Julián* [V.1.2], única novela publicada en Italia tras 1975.

<sup>165</sup> Este autor cuenta con tres publicaciones anteriores a 1975: *Prediche al vento e altre poesie* (Parma: Guanda, 1963; tr. Adele Faccio); *Qualcosa accade* (Urbino: Argalia, 1967; tr. Ubaldo Bardi); *Pierre le maquis* (Firenze: collettivo r, 1972; ed. Ubaldo Bardi); y una posterior: *Poeti a Cuba* (Firenze: Cultura, 1980; ed. Ubaldo Bardi, J. A. Goytisolo).



que de él ya había hablado la prensa europea en 1960, en una “ocasión dramática”: el texto alude a su arresto por la policía franquista en Barcelona, donde permaneció encarcelado siete meses.

La situación de los autores cuyas obras están más estrictamente inscritas en el realismo social es similar: Armando López Salinas (1925), con *La miniera* [*La mina*, 1960] (Milano: Lerici, 1961); Jesús López Pacheco (1930-1997) y su *Centrale elettrica* [*Central eléctrica*, 1958] (Milano: Lerici, 1961)<sup>166</sup>; y Antonio Ferres (1924), de quien no se edita su obra más emblemática, *La piqueta*, sino *I vinti* [*Los vencidos*] (Milano: Feltrinelli, 1962; tr. Emilia Mancuso), primera edición de la obra de 1960 que no pudo publicarse en España al ser prohibida por la censura; cuenta con una segunda en París, en 1965. Es sorprendente, por otro lado, la absoluta ausencia de Ignacio Aldecoa.

Hay que decir, en cualquier caso, que todos los escritores de los cincuenta que publicaron en aquella época o que siguen publicando ahora pertenecen a la corriente del realismo social o neorrealismo; aquellos que cultivaron un realismo más tradicional (Manuel Halcón, Darío Fernández Flórez, Mercedes Salisachs, José María Gironella<sup>167</sup>, Tomás Salvador, Torcuato Luca de Tena, Carmen Kurtz, Emilio Romero, Rafael Sánchez Mazas, etc.) no fueron prácticamente publicados ni entonces ni lo son ahora<sup>168</sup>.

---

<sup>166</sup> De López Pacheco se publica también un volumen de poesía, *Pongo la mano sobre España* (Roma: E. Rapporti europei, 1961; ed. biling., tr. Arrigo Repetto); el original es del mismo año.

<sup>167</sup> Hay dos obras suyas: *I cipressi credono in Dio* [*Los cipreses creen en Dios*] (Milano: Longanesi, 1959; tr. Romeo Lucchese, Adriana Pellegrini) y *Le croci non si muovono* [*Un hombre*] (Milano: A. Martello, 1958; tr. Antonio Araneo).

<sup>168</sup> Habría que añadir un caso especial: el de Vintila Horia, escritor rumano que vive en España a partir de 1953, donde se nacionaliza. No lo incluimos en el presente trabajo porque, a pesar de ser oficialmente español, no contribuye a dar una imagen determinada de España a través de sus publicaciones. Es integrante de la corriente de “novela metafísica junto con García-Viñó, Andrés Bosch o Carlos Rojas, autores que se oponen a la tendencia realista dominante trascendiendo a la realidad y elevándola a categoría simbólica: de hecho varios de ellos parten de posturas religiosas conservadoras, y el propio Horia tuvo un éxito más que discreto en la España de estos años ayudado por su ideología política y religiosa. Algo similar sucedió en Italia, donde antes de 1975 publica: *Il cavaliere della rassegnazione* [*Le chevalier de la resignation*] (Milano: Ed. del Borghese, 1961; tr. Orsola Nemi); *Dio è nato in esilio: diario di Ovidio a tomi* [*Dieu est né en exil*] (Milano: Ed. del Borghese, 1961; tr. Orsola Nemi); *Quaderno italiano* (Pisa: U. Giardini, 1962); *La rivolta degli scrittori sovietici* [*La rebeldía de los escritores soviéticos*] (Milano: Ed. del Borghese, 1963; tr. Orsola Nemi); *Gli impossibili* [*Les impossibles*] (Milano: Ed. del Borghese, 1964; tr.

Tampoco los cultivadores de lo que se ha denominado “realismo existencial”, como Elena Soriano, José Luis Castillo Puche, Elena Quiroga, Luis de Castresana<sup>169</sup>, Dolores Medio, Luis Romero o Manuel Arce<sup>170</sup>; ni, por último, los del “realismo testimonial”, como Angel María de Lera, Francisco Candel, Ramón Solís, Medardo Fraile, Josefina R. Aldecoa<sup>171</sup>, etc.

Sólo cinco autores de la “generación del medio siglo” tienen una presencia editorial posterior a 1975. Tres están dentro de lo que hemos denominado “realismo crítico”: Juan García Hortelano, Rafael Sánchez Ferlosio y Alfonso Sastre. Parece haber más interés, en cambio, por las dos autoras que hemos encuadrado en el “realismo intimista”: Carmen Martín Gaité y Ana María Matute. El auge ya mencionado de la literatura femenina no provoca la publicación de escritoras como Dolores Medio o Elena Quiroga, de las que habla en cambio Elisabetta Rasy (2000: 146), quien se refiere al denso silencio femenino, interrumpido por pocas voces aisladas<sup>172</sup> hasta los años

---

Orsola Nemi); *La settima lettera* [*Le septième lettre*] (Milano: Ed. del Borghese, 1965; tr. Orsola Nemi); *Diario di un contadino del Danubio* [*Journal d'un paysan du Danube*] (Milano: Ed. del Borghese, 1967; tr. Orsola Nemi); *Una donna per l'Apocalisse* [*Una femme pour l'Apocalypse*] (Milano: Ed. del Borghese, 1968; tr. Orsola Nemi); *Giovanni Papini* (Roma: Volpe, 1972; tr. Orsola Nemi); *Viaggio al San Marcos* [*Voyage a San Marcos*] (Roma: Ege, 1974; tr. Orsola Nemi. Después de 1975 hay dos ensayos: *Viaggi ai centri della Terra* [*Viajes a los centros de las tierras*] (Roma: Ed. Mediterranee, 1975; ed. Gianfranco De Turrís, tr. Luciano Arcella) y *Considerazione su un mondo peggiore* [*Consideración sobre un mundo peor*] (Roma: Ciarrapico, 1982; tr. Claudio Quarantotto); y dos novelas: *Dio è nato in esilio: diario di Ovidio a tomi* (Torino: Fógola, 1979; tr. Orsola Nemi; pref. Daniel Rops; Milano: Il Falco, 1987; tr. Orsola Nemi), y *La settima lettera* [*La septième lettre*] (Milano: Rizzoli 2000; pref. Dario del Corno; tr. Orsola Nemi).

<sup>169</sup> Que cuenta con una biografía: *Dowstoevskij* [*Dostoievski*, 1953] (Modena: Ed. Pauline, 1961).

<sup>170</sup> Con una sólo obra: *Amara è la speranza* [*Testamento en la montaña*, 1955] (Milano: Silva ed., 1960; tr. Elisa Aragone).

<sup>171</sup> Aunque esta escritora publica un cuento -*Miraggi* [*Espejismos*]- en *Madri e figlie* [vid. nota 6] (pp. 15-25).

<sup>172</sup> Rasy (2000) dedica dos páginas escasas a la literatura femenina en España. Denuncia la desaparición de la mujer de la escena cultural hasta el ochocientos (a excepción de Lucia [*sic*] de Madrano, Francisca de Lebrija, sor Juana Inés de la Cruz o María de Zaias [*sic*]; y la más conocida: Santa Teresa d'Avila) cuando aparecen Gertrude Gomez de Avellaneda y Rosaria Castro [*sic*]; del siglo XIX destaca a Emilia Pardo Bazan. Nos extraña mucho que nombre a autoras prácticamente desconocidas como Lucía de Madrano e ignore a Carmen Martín Gaité, por no hablar de las más modernas (Roig, Montero, Tusquets, Mayoral... –la primera edición del libro es de

cuarenta, “quando sono molte le donne ad avere un ruolo di primo piano nell’ambiente intellettuale che cerca di reagire agli orrori della guerra civile e alla repressione del regime de Franco”. Entre ellas nombra a Carmen Laforét [sic], Elena Quiroga y su *Vento del Nord* (1950), Dolores Medio y *Nosotros los Rivero* (1952), pero considera que la más importante escritora de la posguerra española es Ana Maria Matute, en cuyas novelas los temas de la historia y del individuo se mezclan dando un convincente retrato de la sociedad contemporánea<sup>173</sup>.

## IV.1. EL REALISMO CRÍTICO

### IV.1.1. GARCÍA HORTELANO, Juan (1928-1992)

Del importante novelista se publica en estos últimos años una sola obra: una colección de cuentos perteneciente a su última etapa, *Mucho cuento* (1987), lejos de la intención social de las primeras obras<sup>174</sup>. Dos de sus novelas se publicaron en los años sesenta: *Nuove amicizie* [*Nuevas amistades*, 1959] (Milano: Lerici, 1961; tr. Arrigo Repetto) y *Temporale d’estate* [*Tormenta de verano*, 1962] (Torino: Einaudi, 1962; tr. Luisa Orioli). Ésta última, en estrecha relación con el premio Formentor, sirvió para abrir las puertas en Italia a las corrientes de narrativa social que surgieron en esos años en nuestro país. En este sentido es importante la opinión de Vázquez Montalbán (1994d), ya que según él, al ganar el Formentor, Hortelano estuvo a punto de convertirse en el escritor español contemporáneo más universal: el texto fue traducido a diversas lenguas y, sobre todo, supuso “il primo frutto esportabile di una letteratura plasmata negli anni Cinquanta sotto l’imperativo dell’etica della resistenza e dell’estetica della sperimentazione” (M. Vázquez Montalbán, 1994d: VIII). El libro de Castellet, *La hora del lector*, había asentado la teoría; la obra de García Hortelano fue la prueba tangible de que, a través de una técnica behaviorista que no era sólo una garantía para huir del ojo determinista

---

1984-). Sirva esto como ejemplo de visión parcial - y descuidada: nótese los errores en los nombres- de la literatura española.

<sup>173</sup> Como ejemplo muy diferente nos gustaría nombrar al humorista Chumi Chúmez (José María González Castrillo), que cuenta con tres obras: *Sopra e sotto* (Milano: Feltrinelli, 1971), *Una biografía* (Milano: Milano Libri, 1974; 1981) y *Siamo tutti di extra* (Reggio Emilia: Città armoniosa, 1978).

<sup>174</sup> Se publica otro relato, *Una festa campestre*, en *Cuentos eróticos* (pp. 57-78) [vid. nota 6].

del censor, sino también una apuesta por la obra abierta en la que el autor se volvía coautor, la modernidad era posible. Es más: “*Tormenta de verano* fu [...] inteso a dimostrare al mondo intero, nel 1962, che la società civile, al di fuori del franchismo o contro il franchismo, era già internazionalmente omologabile” (M. Vázquez Montalbán, 1994d: IX). Sin embargo, la obra fue acogida con escepticismo. A continuación apareció *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, que demostraba que era posible ser político en la intención y barroco en la forma:

“L’impatto di *Tiempo di silencio*, la mancanza di un’eco internazionale e l’immediata invasione degli scrittori dell’America Latina produssero una crisi di identità e di progetto nei nostri migliori scrittori e soprattutto in García Hortelano, che non aveva ottenuto quanto ci si aspettava nel primo grande assalto all’europeismo fin dai tempi della generazione del ‘27” (M. Vázquez Montalbán, 1994d: VIII).

Vázquez Montalbán concluye confirmando su actual revalorización:

“Negli anni più recenti, un nuovo sguardo critico da lettore su García Hortelano ha scoperto il suo valore giudicandolo uno dei grandi scrittori spagnoli di questo secolo, vittima transitoria del disorientamento di una società letteraria posta sotto la pressione eccessiva di un volere, e non sempre di un potere, di tempi eccezionali, quasi un perenne stato d’assedio franchista” (M. Vázquez Montalbán, 1994d: XII).

*Mucho cuento, tante storie* [*Mucho cuento*] (Milano: Frassinelli, 1994; intr. Manuel Vázquez Montalbán; tr. Claudio M. Valentineti) consta de veinte relatos<sup>175</sup> escritos entre 1978-1986 en los que ofrece una visión irónica e incluso sarcástica, a la vez que evocadora, de la guerra civil y la posguerra. La solapa define al escritor como un “gigante della letteratura spagnola misconosciuto in Italia”, que vivió en un Madrid que pasa de la guerra civil a la *movida*. Se le señala también como gran amigo di Manuel Vázquez

---

<sup>175</sup> *Giganti della musica* (pp. 1-33); *Carne di cioccolato* (pp. 34-47), *Il cielo buzzurro o mistica e asceti* (pp. 48-57), *Dietro il monumento* (pp. 58-63), *La capitale del mondo* (pp. 64-75), *Questioni ventagliesche* (pp. 76-79), *Uscita di scena* (pp. 80-83), *Nostalgia* (pp. 84-86), *Elasticità* (pp. 87-91), *Preparativi di nozze* (pp. 92-109), *Le variazioni dell’uno* (pp. 110-115), *Ragli di coscienza* (pp. 116-122), *In forma di donna* (pp. 123-129), *Il ritorno dei barbari* (pp. 130-136), *Smarrimenti* (pp. 137-143), *Weekend storici* (pp. 144-150), *L’invasione dell’ufficio* (pp. 151-156), *Un delitto* (pp. 157-172), *Le Domeniche del quartiere* (pp. 173-179), y *Il padrone dell’hotel* (p. 180-193).

Montalbán. En contraportada, opiniones de éste último, de Armando López Salinas y de Vargas Llosa. Se elige para su publicación la colección “Narrativa Frassinelli”, en la que aparecen otros muchos españoles como el mismo Vázquez Montalbán [Cf. VI.2.5.]. La traducción ha sido realizada con la contribución del Ministerio de Cultura de España y está brevemente anotada.

El volumen aprovecha sin duda el éxito de éste último (cuyo nombre se anuncia ya en la portada, en grandes caracteres), que introduce el texto con el ensayo “Juan García Hortelano: behaviorista appassionato e scettico” (pp. VIII-XIV; tr. de Hado Lyria). Tras él hay una nota (“Davvero. Nota all’edizione originale spagnola”; p. XV) que no va firmada. En ella se nos da noticia de la proveniencia de los cuentos: dos son inéditos, diez han sido publicados de 1978 a 1986 en *El País*, y los otros en *Revista Hiperión*, *Revista de Occidente*, *Estaciones*, *Hombre de Hoy*, en el catálogo (*Altri ventagli*) de una exposición, en una antología de Josefina Rodríguez Aldecoa (*Los niños de la guerra*; 1983) para Anaya y en una colección (*Textos tímidos*) de la editorial Almarabú. Han sido ordenados por un criterio “más obsesivo que temático”, en parte cronológicamente, limpios de errores de manipulación.

Stefano Tedeschi (1994b: 22), que reseña el volumen, destaca la “levità” en el narrar, “la ‘leggerezza’ di cui parlava Calvino”, a la vez que la “qualità della sua prosa, nella ricchezza di una scrittura mai banale, alla quale non rende sempre un buon servizio la traduzione”. Ésta, de hecho, sigue un criterio semántico no muy estricto, con continuas adaptaciones que “ayudan” al lector, interpretando por él en los casos de duda.

No parece equivocado decir, por tanto, que el interés que puede existir en Italia en este momento por un autor como García Hortelano poco tiene que ver con la atención que se le dispensó en los años sesenta. Están lejos los ecos del premio Formentor, desconocido para las generaciones actuales, al igual que la situación de opresión que promovió el desarrollo de una literatura de tintes sociales. Hortelano atrae como cuentista y como evocador de la guerra y posguerra. Es de notar que el volumen, que sale en una editorial de buena difusión, Frassinelli, necesita apoyarse en el nombre de un autor tan asentado como Vázquez Montalbán. Además en la solapa se nombra la tan manida “movida madrileña”, y en la introducción a Almudena Grandes, otro *best-seller* en Italia.

#### IV.1.2. SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (1927)

Fue bastante conocido en la Italia de los años sesenta: su novela *El Jarama* (1956), máximo exponente del objetivismo, se publica en Einaudi

(1963; tr. R. Solmi), pero no se reedita. Sin embargo, la crítica italiana reconoce su valor en el contexto de la literatura española. Rossi (1991) le dedica un párrafo entero a esta obra, “destinata a restare punto di riferimento stabile di ogni discorso storico-critico sulla narrativa spagnola di questa seconda metà del Novecento” (R. Rossi, 1991: 206). Insiste en la importancia que alcanza la forma lingüística, responsable en última instancia de la evolución de la historia de la novela, y en su convicción de que la literatura puede influir en la sociedad, lo cual confiere una responsabilidad ética y política al escritor. Relaciona el texto con el neorrealismo italiano, afirmando que es “leggibile” en el sentido que Roland Barthes ha dado al término:

“È infatti un romanzo che riprende a fondo il tentativo condotto avanti dai neorealisti italiani di assumere il parlato come consapevole scelta di stile; solo che Ferlosio lo fa in una situazione storica-politica, e linguistica, radicalmente diversa. In primo luogo perché quel parlato colloquiale castigliano, che forma tanta parte de *El Jarama*, veniva a coincidere con la lingua parlata in gran parte della penisola, sicché i narratori spagnoli non si trovavano alle prese con i grossi problemi tra dialetto, lingua letteraria e varietà regionali con cui dovettero misurarsi i neorealisti italiani. Inoltre *El Jarama*, come gli altri romanzi spagnoli in quegli anni, non veniva scritto in un clima di ritrovata libertà, ma negli anni della ancora intatta dittatura franchista. Eversiva era, in ogni caso, nei confronti del trionfalismo del regime, la proposta di un mondo minimo a protagonista di un romanzo, così come l'adozione di quel colloquiale dimesso” (R. Rossi, 1991: 208).

El interés actual por Ferlosio responde al esfuerzo de un estudioso, Danilo Manera, que profundiza en sus facetas de literatura fantástica, ensayística y narrativa breve (comprometida política y socialmente), ajenas al realismo social en que originariamente se encuadra. Se publican cuatro títulos: una de sus primeras novelas, *Alfanhuí* (1951)<sup>176</sup>, y una de las últimas, *El*

---

<sup>176</sup> Manera edita y recupera también al gallego Álvaro Cunqueiro (1911-1981) y al catalán Joan Perucho (1920) que enlazan con la misma temática fantástica de *Alfanhuí*. Del primero, con su mediación, se publica *Il libro dei cavalieri* [*Llibre de cavalleries*] (Roma: Biblioteca del Vascello, 1995; ed. y tr. Patrizio Rigobon); del segundo, *Se il vecchio Sinbad tornasse alle isole* [*Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*] (Genova: Marietti, 1989; ed. y tr. Danilo Manera); *Ballata delle dame del tempo passato* [*Baladas de las damas del tiempo pasado*] (Roma: Biblioteca del Vascello, 1994; ed. Danilo Manera; tr. e intr. Simona Geroldi); *Vita e fughe di Fanto Fantini della Gherardesca* [*Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*] (Roma: Biblioteca del Vascello, 1995; ed. y tr. Simona Geroldi); *Ritrovo di farmacie prodigiose (e scuola di guaritori)* [*Tertulia de boticas prodigiosas y Escuela de*

*testimonio de Yarfoz* (1986); una recopilación de cuentos, *Elogio del lupo*; y un volumen de lo que el autor denomina “pecios” (apuntes, aforismos, etc.): *Vendrán malos años y nos harán más ciegos* (1993)<sup>177</sup>.

Rossi (1991: 208) nos recuerda las circunstancias de la publicación de *Imprese e vagabondaggi di Alfanhui* [*Industrias y andanzas de Alfanhui*] (Roma- Napoli: Theoria, 1991; ed. y tr. Danilo Manera), “a spese dell’autore, come *Gli indifferenti* di Moravia; un libro che fu distribuito, quando uscì nel 1953, tra pochi amici e che è andato invece crescendo nell’interesse dei critici e dei lettori, tanto che nel 1991 ne è uscita una traduzione italiana”. José Manuel Martín Morán (1992a: 58) denuncia, en cambio, la escasa consideración de la crítica debida a un planteamiento narrativo pensado aparentemente para niños. “Eppure il romanzo contemporaneo spagnolo non sarebbe quello che è se *Alfanhui* non fosse esistito”. Lo considera antecedente ibérico del realismo mágico que recupera una concepción de la novela ya en vigor en los años veinte:

“L’immagine surrealista, la *gregueria*<sup>178</sup>, la prosa a tratti modernista, il frammentarismo del racconto, sono tutti elementi ampiamente utilizzati dal romanzo degli anni 20 che sottolineano l’importanza di *Alfanhui* per capire come il romanzo spagnolo degli anni 70 e fine 60 abbia ritrovato, dopo la febbre oggettivista, la strada di rinnovamento che la narrativa dei primi anni del secolo aveva già timidamente intrapreso” (J. M. Martín Morán, 1992a: 60).

Su tratamiento de la imagen, según Martín Morán (1992a), se relaciona no sólo con el surrealismo de los años veinte, sino también con el

---

*curanderos*] (Roma: Biblioteca del Vascello, 1995, 2000; intr. D. Manera; tr. Danilo Manera y Enrica Zaira Merlo); *L’arte di camminare* (Nardo [Le]: Besa, 1996; intr. Danilo Manera; tr. Simona Geroldi y Manuela Zanirato).

<sup>177</sup> Habría que añadir un volumen de ensayos, *La freccia nell’arco* (Milano: Linea d’Ombra, 1992; ed. Danilo Manera), “L’anima e la vergogna” en *MicroMega* 4 (1994; pp. 95-128) y una reedición, la de *La testimonianza de Yarfoz* (Roma: Robin, 2002).

<sup>178</sup> Es muy interesante la conexión que Martín Morán (1992a: 59) establece entre *Alfanhui* y las greguerías de Gómez de la Serna al referir cómo Ferlosio “sembra partire da una metafora già collaudata dalla tradizione, o da uno stereotipo situazionale della realtà, per poi sviluppare tutto un episodio”. No es una coincidencia, entonces, que sea Manera, el mismo editor de Ferlosio, quien se ocupe también de ellas algo después, en 1993 [Cf. II.1.3.]. La colaboración entre Ferlosio y Manera no termina con la mera publicación de las obras del primero: la nota a la edición del *Juan de Mairena* de Machado, en Biblioteca del Vascello [Cf. I.3.] -donde Manera era asesor de lengua española- de ese mismo año es de Sánchez Ferlosio.

surrealismo *ante litteram* de la España del quinientos o seiscientos, con Quevedo o el Bosco, así como con el posterior de Dalí. El ritmo de la frase recuerda a Azorín y el colorido de las imágenes y la sonoridad del lenguaje a la prosa modernista de Valle-Inclán.

Pero centrémonos en el volumen, que aparece en la colección “Biblioteca de Literatura Fantástica”. En contraportada se anuncia como “un classico della letteratura spagnola del ‘900: le avventure di un picaro in una Castiglia incantata e fiabesca”. La introducción (pp. 7-18), de Danilo Manera, define a Ferlosio como un clásico viviente difícil de encuadrar, con una producción reducida y aparentemente heterogénea que abandona paulativamente la narrativa. Manera se detiene en la idea de la infancia a través de sus primeros ensayos<sup>179</sup>, zona virgen no condicionada por la educación manipuladora de los adultos. *Alfanhuí* es una “scrittura in divenire” que pide una actitud activa al lector, por “il gusto per gli stormi di frasi coordinate, le sovrabbondanti precisazioni circa i colori (si contano oltre cinquanta sfumature) e le specie vegetali e animali (più di cento) [y añadiríamos los aperos de labranza o vocabulario del mundo agrícola] o ancora per la mescolanza di riferimenti geografici precisi e dettagli concretissimi con slarghi poetici e collane di metafore” (D. Manera, 1991a: 17). La dificultad mayor de la traducción será, por tanto, mantener el lenguaje retórico, metafórico y rico, la coordinación y la anáfora. El traductor lo consigue casi siempre, usando un criterio semántico.

*La testimonianza de Yarfoz* [*El testimonio de Yarfoz*] (Roma: Biblioteca del Vascello, 1995; ed. Danilo Manera; tr. Manuela Zanirato) ahonda en el tema fantástico-mítico a través de un experimento lingüístico y narrativo muy complejo (R. Rossi, 1991). La edición, no anotada, se abre con una “Nota del curatore dell’edizione”(pp. 9-10), firmada por Sánchez Ferlosio, que se finge mero recuperador de la obra de Yarfoz, y se cierra con una “Nota dell’editore italiano” (pp. 279-280), ésta sí verdadera, que da breve noticia del autor, incluye una bibliografía de sus obras traducidas al italiano y cita los trabajos críticos más destacados<sup>180</sup>. Anuncia además la concesión de la licenciatura *honoris causa* en “Lingue e Letterature straniere” por la Universidad de La Sapienza, Roma, en 1992. A continuación Manera se centra en la obra: la intrincada fábula situada en una época incierta y en un lugar

---

<sup>179</sup> Concretamente en uno de ellos sobre “Pinocho”; “Prólogo” a C. Collodi, *Las aventuras de Pinocho* (Madrid: Alianza, 1972; pp. 7-16); traducción italiana: *Pinocchio, o la vendetta dell’arte*, *Linea d’Ombra* 19 (julio-agosto 1987), pp. 47-50.

<sup>180</sup> Entre ellos el de Rosa Rossi (1991). Se refiere también a una entrevista concedida a la prensa italiana: D. Manera (1992).



imaginario. La narración es lenta y está intercalada, de manera “cervantina”, de historias y disquisiciones sobre las cuestiones más variadas, desde la guerra o la economía a la lingüística, construyendo así un discurso sobre la ética y la civilización. La traducción se ha realizado gracias a la contribución de la Dirección General del Libro y el Ministerio de Cultura español. Zanirato usa un criterio semántico, apegado siempre que es posible al original.

*Elogio del lupo* (Roma: Biblioteca del Vascello, 1992; ed. e intr. D. Manera; tr. Tonina Paba y Danilo Manera) es un libro de cuentos con un tema común: el lobo, que como se nos dice en contraportada es “fratello d’amarezza e libertà [...], simbolo di cattiveria solo perché irriducibile a servitù, braccato e scuoiato dai civili cacciatori, mai rassegnato alla sentenza che ogni volta lo respinge alle porte del cielo”. El pequeñísimo volumen -típico del Vascello: recordemos *Donne, libri e animali*, de Gómez de la Serna [Cf. II.1.3.]- pertenece a la colección “S.E/ N.O” (“collana dedicata alle culture legate ai paesi dei quattro punti cardinali meno inserite nei circuiti letterari internazionali”) dirigida por Andrea Ciacci y Daniela Di Sora. Contiene una introducción de Danilo Manera, “Rafael Sánchez Ferlosio e il lupi” (pp. 3-10) que, como la de *Alfanhuí*, vuelve a referirse al interés del autor por el mundo de la infancia relacionando este mundo con el de los animales, y desarrolla especialmente, desde un punto de vista casi antropológico, el tema del “niño salvaje”, caso extremo de contacto entre el hombre y la naturaleza. Siguen los tres cuentos: “Denti, polvere da sparo, febbraio” (pp. 11-21); “Sulle origini del cane” (pp. 22-25); “Il recidivo” (pp. 26-30). El primero es del 1-4 marzo de 1956 y está extraído de *Alfanhuí* (Barcelona: Destinolibro, 1977; pp. 211-223); el segundo es del ABC del 2 de febrero de 1968; el tercero de *El País* (13 dic. 1987), y aparece también en *Linea d’Ombra*, 63 (sept. 1991; p. 46). Los dos primeros están traducidos por Tonina Paba y el último por el mismo Manera. La edición no está anotada.

*Relitti [Vendrán más años malos y nos harán más ciegos]* (Milano: Garzanti, 1994; ed. y tr. Danilo Manera) es un conjunto de aforismos de mayor o menor longitud (“pecios” o restos de naufragio) que pertenece a la etapa “madura” y crítica de Ferlosio. Llama la atención la increíble reducción del título, que quizá no era muy comercial (“relitti” significa precisamente “pecios”). Pertenece a la colección “I coriandoli”, y se traduce con la contribución del Ministerio de Cultura español. No hay notas, pero las poesías que se incluyen están en español, por lo que la traducción italiana se encuentra a pie de página. La “Postfazione” de Manera (pp. 127-132) se refiere a las tres novelas ya traducidas así como al libro de ensayos *La freccia nell’arco*, que

comprende algunos textos publicados en Italia<sup>181</sup>. Del actual volumen se dice que apareció parcialmente en *Micromega* 5/1992, y posteriormente como libro (*Vendrán malos años y nos harán más ciegos*) en el otoño de 1993; sobre éste se basa la presente edición, con algunas modificaciones y supresiones acordadas con el propio Sánchez Ferlosio.

El nuevo interés por Ferlosio se manifiesta a través de dos editoriales de corte parecido (Biblioteca del Vascello y Theoria): son pequeñas, seleccionan mucho a sus autores y se dedican a áreas geográficas menos exploradas literariamente; Theoria, que concede un papel relevante a lo fantástico, se encarga de *Alfanhuí*. Tal temática se puede relacionar con el surrealismo y con la obra de personajes conocidos para el público italiano como Dalí o Gómez de la Serna, autor este último del que también se ocupa Danilo Manera. Garzanti, por último, es una editorial medio-grande que publica muchos ensayos y en general obras informativas (entre las cuales tampoco es difícil encuadrar a *Relitti*). Las ediciones están bastante cuidadas y llevan abundante aparato crítico; el grueso de las traducciones, semánticas, está en manos de hispanistas, dato que confirma el interés académico.

#### IV.1.3. SASTRE, Alfonso (1926)

El valor de Alfonso Sastre como dramaturgo es reconocido en Italia: un buen número de sus producciones teatrales se publica antes y después de 1975<sup>182</sup>. Silvia Monti (2001: 476) lo considera “l’altra grande personalità del teatro spagnolo della dittatura” (junto con Buero Vallejo), y afirma que

---

<sup>181</sup> Vid. nota 177.

<sup>182</sup> Son las siguientes: *L’incornata*, en *Teatro uno* (Torino: Einaudi, 1962; L. Codignola); *Il sangue e la cenere: dialoghi di Miguel Servet- tragedia in tre parti* (Milano: Feltrinelli, 1967; tr. M. L. Aguirre y D. Puccini); *Gli occhi tristi di Guglielmo Tell* (Cagliari: STEF -Quaderni della Cooperativa teatro di Sardegna-, 1972; tr. M. L. Aguirre D’Amico; Nuova ed., 1975); *La bambola abbandonata* (Milano: Emme, 1976; tr. Rosanna Pelà); *La Celestina*. (Officina, 1979; ed. M. L. Aguirre D’Amico); *La taverna fantastica* (Milano: Tranchida, 1985; ed. y tr. T. Tosolini); *Il viaggio infinito di Sancio Panza* (Firenze: Le lettere, 1987; tr. G. Varzi). La “Nota alla seconda edizione” del volumen aquí estudiado, *Le notti lugubri*, da noticia de una publicación más: *Il Dottor Frankenstein, a Hortaleza*, en la revista *Sipario* (Roma, Noviembre 1971). A ellas hay que añadir dos ensayos: *La rivoluzione e la critica della cultura* (Bologna: Cappelli, 1978; intr. L. Dolfi e M. Ruggeri; tr. L. Dolfi) y *La deriva degli intellettuali: a proposito di intellettuali e utopia* (Roma: Dananews, 2005; tr. Manuela Palmeri).

”l’influenza [...] nell’ambiente teatrale è stata grandissima; essa si debe al suo ininterrotto impegno pubblico a favore di un teatro revolucionario, che accogliesse le istanze del teatro d’avanguardia europeo e nello stesso tempo denunciase la situacion de opresion vissuta in Spagna” (S. Monti, 2001: 476); todo ello a pesar de que parte de su obra no ha sido todavía representada o es incluso inédita. Además del teatro, Sastre se ha dedicado a la poesía, a la ensayística y a la narrativa, “con racconti prevalentemente del terrore” (S. Monti, 2001: 482). *Las noches lúgubres* (1963), único traducido al italiano, entraría dentro de tal categoría.

*Le notti lugubri* (Roma: Editori Riuniti, 1976; tr. e intr. Natale Rossi) trata de un aspecto recurrente en su producción, la existencia humana y su autenticidad, a través de un tema que Rossi (1976) define como “vampirismo social”. La obra es de difícil clasificación, a mitad de camino entre la colección de cuentos y la novela, ya que existe una unidad interna entre los relatos. Pertenece a la colección “Narraciones” y es una edición crítica, muy cuidada, en la línea políticamente comprometida de la editorial. Consta de una “Nota introductiva” del traductor (pp. IX-XII); “L’autore e a critica” (pp. XIII-XIV); y a continuación, firmadas por el propio Sastre: “Prefazione alla prima edizione” (pp. XV-XVII); “Nota alla seconda edizione” (pp. XVIII-XIX); “Un’altra nota ancora” (pp. XIX); “Nota per una nuova edizione che non è stata fatta” (pp. XIX-XX); y “Nota all’edizione italiana” (pp. XXI). Sigue el texto (pp. 7-238).

Hay que tener en cuenta la significativa fecha de la edición (1976); quizá por ello la referencia a la circunstancia política es continua, y ya desde la contraportada encontramos alusión a su encarcelamiento. La nota de Rossi, en los mismos términos, explica que la obra pasó inobservada en la pesada atmósfera política del franquismo. Sin embargo “la qualità del romanzo- e tale deve essere ritenuto e non una serie di racconti, come di solito superficialmente si indica- esigerebbe ben altra considerazione di quella che ha avuto” (N. Rossi, 1976: X). En el texto se reivindica el papel de la imaginación, que deberá “*determinare i confini entro cui è possibili costruire il rapporto dialettico tra reale e scrittura*” (N. Rossi, 1976: XII). El autor se convierte así en una especie de intermediario cultural partidario del proletariado. De ahí la elección “gramsciana” de un tema de literatura popular o de folletón, como el vampirismo, pero a la vez la condena del nazismo todavía latente y de la caza de brujas al estilo maccartista.

“L’autore e la critica” (pp. XIII-XIV) consta de una pequeña biografía que incluye la circunstancia de su encarcelamiento y su liberación gracias a la presión intelectual. Siguen las opiniones de Dario Puccini, Magda Ruggeri Marchetti y Domingo Pérez Minik. En las notas Sastre se ocupa de las difíciles

circunstancias de la edición (hubo una en 1972 y otra en 1973, de la que esta extraída la presente), así como de nuevas publicaciones y traducciones al italiano.

El texto tiene que ser visto, por tanto, dentro del difícil momento histórico que vive España y que se pretende denunciar. Explota un tema siempre de moda: el vampirismo, lo cual hace que pueda encuadrarse en la más genuina literatura de terror. También sus obras teatrales responden a un activismo político que en ningún momento se intenta ocultar. La mayoría de ellas han sido traducidas en los últimos años sesenta o en los setenta<sup>183</sup>, es decir, al final del franquismo. De todas maneras es de destacar el interés que este autor suscita fuera de España, donde no siempre es justamente reconocido.

## IV.2. EL REALISMO INTIMISTA

### IV.2.1. MARTÍN GAITE, Carmen (1925-2000)

La crítica italiana en general no duda en incluir a la autora en la llamada “generación de medio siglo”, aunque Finassi Parolo (1993) aclara que, con el “ritmo lento” que la contradistingue (es el título de una de sus primeras novelas) continuó escribiendo sus obras sin preocuparse de modas pasajeras. “Il tempo le ha sicuramente dato ragione: i suoi libri vengono riconosciuti come dei classici della letteratura contemporanea dalla critica e sono molto amati dal pubblico” (M. Finassi Parolo, 1993: 8). Scorpioni (2001b) la considera una de las figuras principales de la literatura española contemporánea, y señala el denominador común que une a todas sus novelas: la renuncia a la referencialidad en beneficio de la textualidad. Es decir: “ciò che viene scritto risulta parzialmente autonomo dalla realtà extraletteraria [...] inserendosi così a pieno diritto nel genere del metaromanzo” (V. Scorpioni, 2001b: 15). Giuseppe Bellini (1994: 69) se refiere a ella como “scrittrice affermata [...], interessata vivamente al ruolo della donna nella società”, y Michela Finassi Parolo (1993) hace hincapié en el reconocimiento concedido a la autora en Estados Unidos:

“Quest’ autrice castigliana è apprezzata in tutto il mondo, le versioni inglesi del *El cuarto de atrás* e di *Usos amorosos del dieciocho en España* sono state pubblicate negli Stati Uniti, mentre *Cappuccetto Rosso a Manhattan* è da

---

<sup>183</sup> *Vid.* nota anterior.

poco uscito in Giappone. [...] Finalmente anche il pubblico italiano potrà conoscere questa scrittrice che gli editori americani hanno definito la ‘first lady’ della letteratura spagnola” (Michela Finassi Parolo, 1993: 7).

La escritora mantuvo un enorme contacto con Italia por motivos tanto generacionales (interés por el neorrealismo) como familiares (su marido -Rafael Sánchez Ferlosio- había nacido en Roma y ello hacía que ambos viajaran allí a menudo). Fue una profunda conocedora de la cultura y la lengua italiana que contribuyó a difundir en España: tradujo a Primo Levi, Italo Svevo, Ignazio Silone y Natalia Ginzburg, con quien encontró profundas afinidades literarias (M. V. Calvi, 1998). Su encuentro con los lectores italianos no se realiza hasta los años noventa, sin embargo, “benché tardivo, ha coinciso con la sua più matura e felice stagione creativa, coronata dal prestigioso riconoscimento del Premio Nacional de las Letras 1994 per l’intera opera” (V. Calvi, 1995b: V).

El itinerario italiano da inicio bajo el signo de lo fantástico con la “garbata favola moderna” (M. V. Calvi, 1995b: V) *Cappuccetto rosso a Manhattan*. Hay seis títulos más<sup>184</sup>: *El cuarto de atrás* (1978), *Nubolosidad variable* (1992), *La reina de las nieves* (1994), *Lo raro es vivir* (1996), *Irse de casa* (1998) y la única manifestación de narrativa breve: *Dos relatos fantásticos*. No hay nada, en cambio, de su obra ensayística, a pesar de que la crítica la tiene en mucha consideración: Finassi Parolo (1993: 8) se refiere a *Usos amorosos de la posguerra* y *Desde la ventana* (ambos de 1987), objeto de numerosas reseñas en Italia<sup>185</sup>. Patrizia Caraffi (1994), desde un punto de vista más feminista, cita -al igual que Maria Vittoria Calvi (1995b)- las historias de mujeres que se incluyen en los ensayos antes nombrados, así como en *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972).

Es un crítico de merecido reconocimiento como Giuseppe Bellini quien se encarga de reseñar *Cappuccetto Rosso a Manhattan* [*Caperucita Roja en Manhattan*] (Milano: La Tartaruga, 1993; tr.e intr. Michela Finassi Parolo), y lo hace encuadrándolo en un término que nunca habíamos oído fuera de las fronteras de la literatura hispanoamericana: en el “realismo mágico”. En una inesperada censura al experimentalismo, alaba *Cappuccetto Rosso a Manhattan* precisamente por su simplicidad narrativa:

---

<sup>184</sup> Calvi (1998: 1) nos informa de la publicación de un cuento en 1962, *La conciencia tranquila*, en una “vieja y olvidada antología de narradores españoles”: A. Repetto (ed.), *Narratori spagnoli. La nuova ola* (Milano: Bompiani, 1962). En 1993 aparece otro -*Tarde de tedio*- en *Storie spagnole* [vid. nota 6] (pp. 2-8). Más recientemente se ha traducido *Tutta la notte svegli* (Firenze: Giunti, 2003; tr. Michela Finassi Parolo).

<sup>185</sup> Vid. M. V. Calvi (1998; 1999).

“Narratrice fine e sensibile, la scrittura della Martín Gaité è sempre tersa, lontana da ostentati quanto inutili sperimentalismi; la sua ricerca di stile si svolge nella semplicità, come avviene ai grandi autori, mira alla chiarezza e veicola sentimenti per i quali gli artifici delle mode letterarie sarebbero la morte. In *Cappuccetto Rosso a Manhattan* il racconto si svolge senza complicazioni eccessive, non riserva sorprese che sul piano del sentimento e affonda in un mondo dove la realtà è vinta dalla fantasia” (G. Bellini, 1994: 69).

Por lo demás, Bellini (1994: 70) se refiere al libro como revisión del conocido cuento, “ma per costruirne un’altra [favola] in chiave moderna [...], richiamo costante al mondo di *Alice nel paese delle meraviglie*”, sin creer por ello que esté especialmente dirigido a los niños. La crítica italiana en general (M. V. Calvi, 1998) subraya el aspecto filosófico de la obra, las analogías con Italo Calvino y la reflexión sobre la libertad. El volumen, en la colección “Narrativa”, se abre con un prefacio de la traductora -cuyo nombre aparece también en portada- (pp. 7-10). En solapa, tras un resumen de su obra y trayectoria firmado por Maria Vittoria Calvi, se dice que Martín Gaité ha contribuido a restituir la identidad de la novela española después del *boom* latinoamericano.

Existe sin embargo una tendencia a considerar esta obra literatura infantil: Patrizia Caraffi (1994: 9) la define “una bella favola urbana, che si legge con piacere, da raccontare alle più piccole”. La tendencia se confirma al ser reeditada en Mondadori, en una colección destinada a los niños -(Milano: Mondadori, 1999; tr. Michela Finassi Parolo)<sup>186</sup>. La portada es un dibujo infantil de Simona Mulazzani, y las ilustraciones internas (abundantes, en blanco y negro) son de la propia autora. Los caracteres internos son de medida superior a la habitual, como suele ocurrir en este tipo de ediciones. Según nos informa el artículo de Maria Vittoria Calvi (1999) fue presentada en la feria de Bolonia dedicada al libro infantil y juvenil, en la cual participó la propia autora: “la novela se dispone [...] a alcanzar al público juvenil, que había sido excluido de la primera publicación” (M. V. Calvi, 1999: 2). La publicación promueve el estreno de una versión teatral en el Instituto Cervantes, puesta en escena por el “Teatro delle Marionette” de Gianni y Cosetta Colla, apreciada compañía italiana que une marionetas y actores, el 9 de abril de 1999 (aunque siguió en escena más de un mes). La representación, dirigida a grandes y a pequeños, fue coordinada por Maria Vittoria Calvi con la participación de

---

<sup>186</sup> De hecho, en Trento hemos encontrado el volumen en la “Biblioteca di Letteratura giovanile”.

Michela Finassi y Stefania Colla, autora de la adaptación. Tanto el libro como la obra provocaron diversas reseñas (M. V. Calvi, 1999).

*Nuvolosità variabile* [*Nubolosidad variable*] (Firenze: Giunti, 1995; tr. Michela Finassi Parolo, intr. Maria Vittoria Calvi) pertenece a la colección “Astrea”. Ya en las solapas se dice de Gaité que, “pur situandosi nell’ambito del romanzo realista, con forti sottolineature dell’indagine psicologica intrecciata alla critica sociale, ha sempre insinuato un elemento fantastico nelle sue opere”. La crítica (M. V. Calvi, 1998) destaca el tema de la amistad femenina, la importancia de la palabra y la escritura, así como la enorme capacidad comunicativa de la autora. La reseña de Caterina Serra Giaretta (1995) insiste en el poder de la escritura, “fármaco benéfico” que sirve a ambas protagonistas para redimirse de sí mismas.

El volumen inicia con una introducción de Calvi (pp. V-X) que hace un recorrido por la obra de Gaité y se refiere a su relación con el *grupo del 50*. Pero “pur condividendo le inquietudini testimoniali di questa generazione letteraria, la giovane scrittrice non rinuncia a esplorare le gallerie dell’anima: opta con risolutezza per un personale realismo intimista e per un’accorta fusione tra lo stile letterario e il tono colloquiale” (M. V. Calvi, 1995b: VI). Calvi (1995b) valora la continua presencia de sueños, alucinaciones y presencias misteriosas en sus obras, y centrándose en *Nuvolosità variabile*, se refiere al sentido de la escritura y al poder de la palabra como puerta para el autoanálisis y la revisión crítica de la propia existencia. Ve la obra de Gaité como homenaje implícito y explícito a Natalia Ginzburg, de quien era apasionada lectora y traductora, hecho que se deja ver ya en el epígrafe, que se refiere a un fragmento de la introducción de *La città e la casa*: “Quando ho scritto romanzi, ho sempre avuto la sensazione di trovarmi fra le mani frammenti di specchi” (M. V. Calvi, 1995b: IX)<sup>187</sup>. El prefacio alude, por último, a la “accurata traduzione” de Finassi Parolo, que ha sido realizada con la contribución del Ministerio de Cultura español. La edición tiene algunas notas de tipo cultural.

*La stanza dei giochi* [*El cuarto de atrás*] (Milano: La Tartaruga, 1995; tr. Michela Finassi Parolo) aparece en la colección “Narrativa” de La Tartaruga, editorial en la que sólo publican mujeres (Virginia Woolf, Doris Lessing, Mercè Rodoreda, etc.). No hay introducción, así que la única información está en solapa: “nell’intreccio giallo-rosa di questo romanzo

---

<sup>187</sup> La presencia de la escritora italiana es patente en la atención al lenguaje como código de sobreentendidos en el interior de la familia y en el empleo de una técnica narrativa fragmentada (como los espejos nombrados). Además, se hace explícita la referencia a su obra *Lessico familiare*. Vid. M. V. Calvi (1997).

fantástico, realtà e fantasia si ritrovano mescolati, insieme con elementi dell'autobiografía literaria e della riflessione sull'arte dello scrivere". En portada hay un dibujo infantil que puede llevar a engaño, ya que parece clasificar la obra en dicho género literario. Valeria Scorpioni (2001b) no se refiere para nada a ello al calificar el libro, en el que es posible encontrar los tres aspectos fundamentales de la escritora: la metanovela, la novela de la memoria y la fantástica. La crítica italiana ha destacado su originalidad, un poco cubierta por el éxito abrumador de *Nubolosità*, que sale contemporáneamente.

*La regina delle nevi* [*La reina de las nieves*] (Firenze: Giunti, 1996; tr. Michela Finassi Parolo) se publica también en "Astrea", con la contribución del Ministerio de Cultura español. En la solapa se hace hincapié en la faceta de traductora de la autora. Como "Postfazione" se incluye "Il filo della memoria. Conversazione con Carmen Martín Gaité", de Maria Vittoria Calvi (pp. 361-367), que gira en torno a la referencia a Andersen, motivada por el tema de la lucha de la memoria contra el olvido, y a la literatura infantil como experiencia total, sin fronteras y sin edad, ya que "i libri letti nell'infanzia e nell'adolescenza si fissino come un substrato che in seguito alimenta la nostra immaginazione creativa [...] e ci fanno meditare [...] poiché racchiudono insegnamenti fondamentali" (M. V. Calvi, 1996a: 363). Gaité admite su admiración por Italo Calvino y relaciona su habitual deslizamiento hacia lo fantástico con el influjo de su tierra de origen, Galicia, patrimonio heredado por rama materna. En general se hace referencia a la simbiosis con la literatura infantil, los valores simbólicos, el tema de la lectura y la intertextualidad.

*Lo strano è vivere* [*Lo raro es vivir*] (Firenze: Giunti, 1998; tr. Michela Finassi Parolo), de nuevo en "Astrea", describe la búsqueda existencial de un destino. La crítica (M. V. Calvi, 1998) destaca el peso de la relación generacional como punto de partida para el viaje interior, la función creadora de la mentira, la calidad de su escritura y la continuidad con la obra anterior. En conjunto se advierte que la autora se ha convertido en una presencia familiar para el público italiano.

*Via da casa* [*Irse de casa*] (Firenze: Giunti, 2000; tr. Michela Finassi Parolo) se publica en la misma colección que las anteriores. No lleva aparato crítico, y la única información, en solapas, habla del componente existencial del argumento ("ricucire i frammenti di un percorso esistenziale che il trasferimento in America [della protagonista] aveva troncato") y recuerda el éxito de la autora. Ha suscitado varias reseñas: Valeria Scorpioni (2001b: 15) afirma que sigue la habitual línea temática (basada en la recuperación de la memoria y el "tiempo perdido" como reconstrucción de la identidad), se refiere a la compleja estructura y a la voz plural del narrador. Además,



“l'impeccabile traduzione di Michela Finassi Parolo [...] conserva la freschezza e la profondità espressiva del originale” (Scorpioni, 2001b: 15). Muy diferente es lo escrito por Adriana Lorenzi (2000), que se refiere al efecto beatífico y pacificador que producen las historias de esta “Mary Poppins española” sobre el lector: “la storia ci getta in una corsa pazza nel labirinto di situazioni antiche, di avventure sognate e di fragili quadri del presente. E questa corsa rinnova il piacere di vivere. Il piacere di leggere. Il piacere di ascoltare una bella storia” (A. Lorenzi, 2000: 6).

*La torta del diavolo* [*Dos cuentos maravillosos*] (Milano: Mondadori, 1999; tr. Michela Finassi Parolo; ilustr. Nicoletta Ceccoli), para terminar con la narrativa breve, contiene dos cuentos: *Il castello delle tre muraglie* [*El castillo de las tres murallas*, 1981] (pp. 7-71) y *La torta del diavolo* [*El pastel del diablo*, 1985] (pp. 73-155), que da nombre al volumen. Ambos profundizan en el mundo femenino de la adolescente y su destino de “mujer”. No son relatos expresamente para niños, pero al igual que *Cappuccetto Rosso a Manhattan* la obra suele ser considerada literatura infantil o juvenil -la solapa aclara que son “due singolari racconti meravigliosi per lettori di ogni età”, pero recomienda su lectura a partir de los diez años- y se publica en “Contemporanea” junto a autores como Michael Ende, Susanna Tamaro u Osvaldo Soriano. Los caracteres del texto son más grandes de lo habitual, y tiene ilustraciones internas (muy abundantes) de Nicoletta Cccoli, que realiza también la portada.

Bajo nuestro punto de vista, hay tres Martín Gaité que triunfan en Italia: la autora intimista, centrada en el mundo de la mujer y en la búsqueda de una identidad femenina; la escritora de literatura fantástica, cuyas obras se mueven en los lindes del sueño, lo mágico y lo real; y, en relación con este último aspecto, la de literatura infantil. Es una forma de simplificar exageradamente su línea narrativa, pero el mundo editorial parece sentir la necesidad de clasificar coherentemente a sus autores, con el fin, probablemente, de que el futuro comprador tenga las ideas claras. Además, su éxito en España la precede, según demuestran *Nubosidad variable*, libro más vendido en la Feria del Libro de Madrid de 1992, o *Lo raro es vivir*, que triunfa en la de 1996<sup>188</sup>. La primera novela mencionada arrolla también en Italia, finalista del premio Bancarella (otorgado a partir de las indicaciones de los librerías) y con más de 30.000 ejemplares vendidos hasta 1998 (M. V. Calvi, 1998). Lo que es indudable es que el interés por la autora nace en ámbito académico. Su principal promotora es Maria Vittoria Calvi

---

<sup>188</sup> Vid. Julio Peñate Rivero (1997: 65).

(Universidad de Milán), y de ella son los dos artículos (M. Vittoria Calvi, 1998, 1999) que nos informan con detalle de su recepción en Italia.

Desde 1979 salen diversas reseñas y ensayos sobre sus obras. Ese mismo año Gaité viaja a Italia y da diversas conferencias (en las universidades de Bérgamo, Verona y Milán). Aunque la acogida es enorme, la ausencia de traducciones impide que su presencia trascienda del mundo estrictamente académico. La publicación de *Cappuccetto Rosso a Manhattan* supone un cambio de rumbo: su originalidad y el mensaje de alcance universal capta el interés de la pequeña pero prestigiosa editorial La Tartaruga, con un nutrido catálogo de literatura femenina de calidad, y la traducción es presentada en la librería *Rinascita* de Bérgamo con participación de la autora. La óptima acogida del libro le abre las puertas en otras universidades (Venecia, Bolonia) y aparecen reseñas en los periódicos de más difusión (M. V. Calvi, 1998; 1999) que recogen la sorpresa por el grato descubrimiento de una escritora ya consolidada en su país, pero que hacen escasa referencia a su producción (con excepción de Bellini). En seguida entra en la lista de los libros más vendidos de *Tuttolibri* (suplemento de *La Stampa* de Turín). En 1995 Martín Gaité vuelve para presentar en el Instituto Cervantes de Nápoles (a cargo de Alessandra Riccio) y en el de Milán (con Elide Pittarello y Maria Vittoria Calvi) *El cuarto de atrás* y *Nubosidad variable*, traducidos casi simultáneamente por Tartaruga y Giunti. Su recepción tuvo mayor alcance que *Caperucita Roja en Manhattan* y provocó la aparición de gran número de reseñas (M. V. Calvi, 1998).

Sus viajes a Italia se hacen más frecuentes. En 1996 participa como representante española en el congreso “L’Europa delle culture, la cultura dell’Europa” organizado por el premio Grinzane Cavour en ocasión del “Salón del Libro” de Turín. La recepción de sus siguientes novelas, *La reina de las nieves* y *Lo raro es vivir* (presentada en el encuentro literario anual de Mantua “Festivaletteratura” por dos escritoras: Lella Costa, muy conocida también como actriz, y Simona Vinci), es igualmente positiva: aparecen más reseñas, ensayos críticos en revistas especializadas y volúmenes colectivos, y comienza a ser objeto de tesis de licenciatura (M. V. Calvi, 1998).

En resumen: su obra ha sido acogida muy positivamente en este país, tanto desde un punto de vista académico como en la prensa y entre los lectores, y la presencia física de Gaité en los diversos actos, con su entusiasmo y su enorme capacidad comunicativa, la profundidad de sus reflexiones y sincronía entre su personalidad y su obra, ha tenido sin duda mucha importancia.

En cuanto a las editoriales, después de las primeras obras en La Tartaruga, Giunti toma el relevo y la exclusiva de la autora (excepto para su

volumen de cuentos), y significativamente ambas la incluyen en colecciones exclusivamente femeninas. Resaltemos la importancia de “Astrea”, dedicada a la publicación de narradoras de mundos lejanos y hasta ahora “sin voz” (E. Rasy, 2000: 10), que señala la actual tendencia de las editoriales a ocuparse de culturas alternativas<sup>189</sup>. Tras *Caperucita* y después de una de sus primeras novelas, *El cuarto de atrás*, se van publicando sus obras más recientes a medida que van saliendo al mercado en España, con dos o tres años de diferencia. Ello ocurre sólo con escritores concretos a los que el público italiano se manifiesta “adicto”, como Vázquez Montalbán. Es de señalar también que es de los pocos casos en que se da una absoluta homogeneidad en cuanto a las traducciones, semánticas (aunque con concesiones al lector), realizadas por Michela Finassi Parolo: ello confiere una mayor unidad a la difusión de su obra y a la concepción de la misma por parte de los lectores. Por otra parte, sólo *Nubolosità variabile* cuenta con la contribución del Ministerio de Cultura, volumen que además está anotado, y pocos cuentan con aparato crítico, lo cual apoya la intención de llegar al gran público.

#### IV.2.2. MATUTE, Ana María (1926)

Vittoria Martinetto (1998b) se lamenta de que se publique en Italia a los más recientes autores españoles “de moda” (Vázquez Montalbán, etc.) mientras que clásicos contemporáneos de gran importancia como Ana María Matute permanecen en la oscuridad. Angelo Morino (1998) hace un recorrido de la fortuna de la escritora en Italia hasta 1972:

“Apparve nel 1961 -presso Einaudi- *Festa al nordovest*, a otto anni dalla comparsa dell’edizione in lingua originale e quando la scrittrice spagnola aveva nel frattempo pubblicato diversi romanzi in patria molto letti e spesso premiati, come *Pequeño teatro* (1954), *Los hijos muertos* (1958) e *Primera memoria* (1959). Poi, per un buon decennio, il nome di Ana María Matute scomparve dalle nostre librerie, mentre in quelle del suo paese, proprio nello stesso periodo, nuovi titoli si susseguivano regolarmente: *Los soldados lloran de noche* (1964), *La trampa* (1969) e *La torre vigía* (1971). Da noi si aspetta per un buon decennio, fino al 1972, quando -presso la Sei- compare finalmente *Prima memoria*” (A. Morino, 1998: 19).

---

<sup>189</sup> Rasy (2000) nombra como ejemplos a la afro-americana y premio Nobel Tony Morrison, a la argelina Assia Djebar, a la caribeña Giamaica Kincaid, a la india Arundati Roy y a la indio-germana Anita Desai; no se refiere en cambio a ninguna hispana o hispanoamericana.

Rosa Rossi (1991), en cambio, relaciona a la autora con el tema de lo fantástico, aunque lo hace refiriéndose a sus primeras novelas (*Fiesta al Noroeste*, de 1953, y *Primera memoria*, premio Nadal de 1959) y a la irrupción de una presencia inquietante en la cotidianidad: “una capacità di ricreare come enigmatici e portatori di percezioni e associazioni insolite oggetti del tutto comuni che già apriva la scrittura alla presenza del *perturbante*” (R. Rossi, 1991: 221). De hecho, según ella, las narradoras españolas posteriores -en concreto Ana María Moix- declaran su deuda con Matute. Algo similar expone Cesare Acutis (1972) en su “Presentación” de la edición de 1972 de *Primera memoria*, al afirmar que Matute no es una escritora realista:

“le mancano la volontà di situare le sue creazioni in un concreto contesto storico-sociale [...] e l'appoggio ad una *filosofia* ben definita [...]. Ana María Matute si avvicina alla realtà deformandone i tratti fino a restituirli in una visione che sotto molti aspetti si potrebbe qualificare surrealistica. In questo mondo di sogno anche gli esseri inanimati acquistano vita” (C. Acutis, 1972: 8).

Su actual lanzamiento en Italia, después de tantos años de silencio, coincide con su vuelta al candelero también en España. Así se explica en la solapa de la edición que hace Sellerio (1997) de esta última obra:

“Tre volte candidata al premio Nobel [...], celebrata come una delle voci più importanti della narrativa spagnola del secolo, [...] a partire dei primi anni '70- si era ritirata in una zona d'ombra [...]. Eppure, recentemente, il nome di Ana María Matute è tornato a imporsi, grazie anche all'inattesa comparsa di una nuova opera [*Olvidado rey Gudú*] e al successo che il pubblico le ha subito decretato. [...] L'ingresso nella Real Academia, è stata pure l'occasione per fare ritorno su tutta l'opera precedente, all'interno della quale *Prima Memoria* occupa un posto di spicco”.

En primer lugar se propone una nueva traducción de *Primera memoria*, publicada con antelación (Torino: Società editrice internazionale, 1972; tr. Lucrecia Panunzio Parolo; pref. Cesare Acutis); e insistiendo en la literatura fantástica aparecen casi seguidas la ya mencionada *Olvidado rey*

*Gudú* (1996) y otra novela muy anterior de tono similar, *La torre vigía* (1971)<sup>190</sup>.

*Prima memoria* [*Primera memoria*] (Palermo: Sellerio, 1997; tr. Maria Nicola) pertenece a la variopinta colección “Il castello”, que acoge a otros españoles como Valle-Inclán, Vázquez Montalbán, Max Aub, Llorenç Villalonga, e incluso a algunos anteriores como Clarín -con *Il suo unico figlio* (1993) y *Donna Berta* (1997; ed. Maria R. Alfani); a hispanoamericanos como Alejo Carpentier, además de a Tabucchi, Highsmith, Bufalino, etc. Parece que el número de los españoles e hispanoamericanos aumenta en los últimos números. La traducción se ha realizado con la contribución del Ministerio de Cultura español.

En solapa se nos explica que la novela, de 1959, recupera un momento que sigue siendo de interés para el lector italiano: la guerra civil. Pero “per comprendere il significato complessivo del romanzo, non bisognerà scordare che Ana María Matute scriveva in anni in cui la censura, nel suo paese, non permetteva una un’esplicita critica del regime trionfante e obbligava all’allusività qualsiasi punto di vista dissenziente”. Por ello elude los hechos históricos y se centra en la protagonista. Diferente es el punto de vista de Cesare Acutis en la introducción a la primera edición de la novela (1972), a la cual se refiere un interesante artículo de Angelo Morino (1998) que no duda en considerarla decisiva aportación al campo del hispanismo italiano. Acutis, que un año antes había publicado en Giappichelli un estudio titulado *Due romanzi spagnoli* (“*Mrs. Cadwell habla con su hijo*” di C. J. Cela e “*Fiesta al Nordeste*” di A. M. Matute), era en la época un joven y brillante hispanista que se estaba acercando a la narrativa española del novecientos y se movía en el ámbito de la crítica estructuralista, siguiendo sobre todo el formalismo ruso. La novela, por tanto, es esquematizada según la secuencia narrativa dada por Propp<sup>191</sup> en su *Morfología del cuento*, si bien conjugando sabiamente la estructura con la historia. De este modo se evita la reductiva lectura como condena de los años del franquismo y de la situación particular que atravesaba España en 1959 para hacer referencia a la ruptura que supone con respecto al realismo social reinante, a su lirismo y su carácter alegórico, onírico y surrealista:

---

<sup>190</sup> No se vuelven a reeditar, en cambio *I bambini tonti* [*Los niños tontos*], de 1956 (Milano: Lerici, 1964; tr. Raimondo del Balzo; y *Festa al Nordovest* [*Fiesta al Noroeste*] (Torino: Einaudi, 1961; tr. Paolo Pignata). Posteriormente a 2000 aparece *Piccolo teatro* (Palermo: Sellerio, 2003; tr. Maria Nicola).

<sup>191</sup> “Aperta da situazione iniziale seguita da tentazione, ribellione, tranello e sconfitta” (A. Morino, 1998: 19).

“l’extrazione, da una realtà, di particolari intensamente sottolineati [...] è indice del carattere non realistico del romanzo. L’accento è costantemente posato sui dati ultra-espressivi del reale, mentre si trascura la descrizione nel senso tradizionale del termine. Affiora de codesto trattamento una realtà tanto violentata quanto *semplificata*” (C. Acutis, 1972: 10).

Acutis inicia con este trabajo una profunda reflexión crítica “che in Italia si sarebbe rivelata tra le più proficue nell’ambito della letteratura di lingua spagnola” (A. Morino, 1998: 19). Su planteamiento nos interesa especialmente ya que será el mismo que siga Lucrezia Panunzio Cipriani al realizar su traducción. Según él existe un ingrediente de terror y represión que se transmite al entorno de la propia isla -da numerosos ejemplos, como el del “sole terrificante e crudele” (C. Acutis, 1972: 9)- cuya topografía cobra un sentido simbólico; se establece así una lucha entre los personajes y el ambiente en el que viven que no parece sino corroborar que existe “un rapporto tra la finzione del romanzo e una precisa realtà politica, che non è tanto quella della Spagna negli anni cinquanta [...] come oggi. Si tratta di un rapporto allegorico, e ci si domanda fino a quale punto la Matute ne abbia avuto coscienza, al momento di scrivere il romanzo” (C. Acutis, 1972: 11)<sup>192</sup>.

*Cavaliere senza ritorno [La torre vigía]* (Palermo: Sellerio, 1999; tr. Maria Nicola) aparece en la colección “La Memoria”, y nos preguntamos el porqué de tan evidente cambio de título. Se considera una novela de aprendizaje o *bildungsroman* que sigue las vicisitudes de un adolescente en el mundo caballeresco. Angelo Morino (2000: 11) le dedica una reseña que considera esta obra precursora de la entonces recién editada *Dimenticato re Gudù*. Morino se pregunta incluso si, a pesar de haber reflejado en sus novelas la España de su época, Matute no ha tenido siempre la tendencia a “rifrangere sulla realtà luci di fiaba, facendo sì che trame a lei contemporanee finissero per rivelarsi obbedienti ai modi senza tempo dell’allegoria”. Se pregunta además si, al margen de una evidente y legítima preferencia por parte de la autora, ello no puede responder también a la decisión de usar “máscaras y disfraces” que la librarán de la fuerte censura vigente.

*Dimenticato re Gudù [Olvidado rey Gudú]* (Milano: Rizzoli, 2000; tr. Maria Nicola) es un grueso volumen con portada épica de Paolo Uccello

---

<sup>192</sup> Vittoria Martinetto (1998b) confirma la opinión de Acutis, y afirma que la novela no puede considerarse realista porque “i tratti del reale sono qui deformati dalla lente del punto di vista per il quale perfino gli oggetti inanimati acquistano vita diventando di volta in volta minacciosi o consolatori. Basta pensare al trattamento ultrasensitivo dato agli elementi naturali [...], agli oggetti [...]” (V. Martinetto, 1998b: 18).

(fragmento de la *Battaglia di San Romano*), casi idéntica a la edición española (Madrid: Espasa-Calpe, 1996): el mismo mapa al comienzo, el árbol genealógico al final, e idéntico formato de la página que introduce cada capítulo; incluye sólo una nota de la traductora (pp. 5-8). Una sobrecubierta transparente contiene el título y la contraportada, en la que leemos en relieve: “Attenzione, capolavoro! Esce il romanzo più ambizioso di Ana Maria Matute, che racconta, in chiave mitica, una storia sulle emozioni umane, ambientata in un regno immaginario” (*La Vanguardia*). En solapa se define el libro como “la più ricca narrazione *fantasy* dal tempo del *Signore degli Anelli* di Tolkien”, y se hace referencia a la escritura de la autora, “*continuum* ‘vellutato e lugubre’ acceso da improvvisi bagliori metaforici, che dissemina lungo il fluire delle immagini -delle visioni- riferimenti figurativi di matrice quattrocentesca, da Pisanello (nell’eleganza stilizzata delle vesti) a Paolo Uccello [recordamos que se elige una portada precisamente suya] (nella concitazione barbarica delle battaglie)”.

La amplísima reseña de Eva Milano (2000) trata por extenso de las condiciones que rodean la génesis y desarrollo de la saga medieval para terminar encontrando en ella una motivación concreta, la de esconjurar los propios fantasmas de la escritora, aparecidos durante la guerra civil cuando no era más que una niña de once años. En el mismo sentido cita a Cesare Acutis, que en un precedente estudio sobre *Festa al Nordovest* había analizado el uso del artificio del extrañamiento notando que el ojo virgen con el cual la autora filtra la realidad supone en el fondo un modo de tomar distancias y observar de lejos la lógica de la eficiencia, la censura y el desierto espiritual de quien persigue el poder. Milano se refiere, por último, a su aislamiento dentro de una sociedad que no aceptaba que una mujer dedicara su atención a campos como el intelectual, reservados a los hombres.

La traducción se ha realizado con la contribución del Ministerio de Cultura de España. Es de destacar la nota de Maria Nicola sobre el texto y sobre un problema general de la Teoría de la Traducción: el de los nombres propios. Nos congratulamos con la labor del traductor, ya que no siempre éste muestra este celo explicativo.

Se ocupan de esta autora una editorial mediana -Sellerio, “che ha saggiamente avviato il recupero” de este importante clásico contemporáneo (V. Martinetto, 1998b: 18)- y una grande (Rizzoli), ambas de muy buena difusión, que eligen a Maria Nicola como traductora, lo cual, como en el caso de Carmen Martín Gaité, supone una mayor uniformidad en la transmisión del texto. Son volúmenes con poco aparato crítico y notas, pero los tres se han traducido con la contribución del Ministerio de Cultura.

El éxito de Matute está asociado directamente con el de la literatura fantástica, amén del hecho de tratarse de una mujer que escribe, lo cual “vende”. Pero su re-descubrimiento en Italia no se produce a través de una novela de este tipo, sino de una obra intimista (*Primera memoria*) que vuelve al tema siempre en auge de la guerra civil -“che compare in quasi tutte le sue opere, sebbene trasfigurato allegoricamente o come telone di fondo delle vicende narrate” (V. Martinetto, 1998b: 18)-. Sin embargo su renacer editorial tiene que ver con la aparición de una nueva obra que cierra un silencio durado veinte años, también en España: *Olvidado rey Gudú*.

### CONCLUSIONES: EL “MEDIO SIGLO”

La autora con más publicaciones del periodo es Carmen Martín Gaité; le sigue el que fue su marido, Rafael Sánchez Ferlosio, pero el apartado correspondiente al “realismo intimista” será definitivamente el que más títulos posea. Además, como ya dijimos, hay un contraste muy fuerte entre la cantidad de obras que publican estos autores antes del 1975 y el pequeño número actual (por no hablar de algunos como Carmen Laforet o Luis Goytisolo, que desaparecen)<sup>193</sup>. La presencia mayor de firmas grandes (Rizzoli, Mondadori, Garzanti y sobre todo Giunti) demuestra una fuerte confianza editorial en los autores de este periodo, si bien éstas se aventuran sólo con obras que les ofrecen ciertas garantías: cuatro títulos de Martín Gaité, la fábula fantástica de Matute y un conjunto de narraciones de Sánchez Ferlosio. Las firmas medias (Editori Riuniti, Frassinelli, Sellerio) también ejercen un peso considerable, publicando a Sastre, García Hortelano y Matute. Las más pequeñas son editoriales selectas que se dedican a Sánchez Ferlosio (Biblioteca del Vascello y Teoria) y Martín Gaité (La Tartaruga, especializada en narrativa y ensayo femeninos).

---

<sup>193</sup> De García Hortelano se publica un volumen de cuentos pero no sus dos novelas [Cf. IV.1.1.]; Juan Goytisolo [Cf. V.1.2.] ve reducida su producción de siete volúmenes, clasificables en el realismo crítico, al único actual que hemos considerado “experimentalista”. También Ana María Matute tiene tres títulos que no vuelven a salir al mercado, pero en contrapartida publica tres nuevos. Interesante es la situación de los más prolíficos, es decir, Sánchez Ferlosio y Martín Gaité, ya que ambos eran prácticamente desconocidos hasta hace pocos años (del primero se conocía sólo *El Jarama*) mientras que ahora cuentan con textos que no se habían publicando anteriormente.



El único criterio de traducción usado es el semántico (de forma más o menos estricta), lo cual confirma una clara intención de atenerse al máximo al original. Los traductores son pocos, ya que existe una fuerte homogeneidad en las ediciones de Matute y Martín Gaité, entregadas por entero a Maria Nicola y Michela Finassi Parolo respectivamente. Por otra parte, vuelve a predominar el género “rey”, es decir, la novela, que se alterna en escaso porcentaje con la narrativa breve.

La mayoría de los volúmenes lleva aparato crítico y un buen número cuentan con financiación del Ministerio de Cultura español, mientras que pocos están anotados. Ello indica un mayor tutelaje del Estado español, y una mayor intención de explicar las circunstancias que rodean al autor y su obra, aunque las pocas notas demuestran que no se considera que tengan una especial dificultad que condicione la necesidad de ayuda extra-textual.

La mayoría de los títulos se concentran en los noventa, a excepción de *Le notti lugubri* de Editori Riuniti (1976). En el emblemático 1992 se publica a Sánchez Ferlosio, y entre 1999 y 2000 salen diversos títulos a la luz para editoriales medias o grandes que aprovechan el éxito de los autores más solicitados (como Gaité y Matute). De hecho la distancia entre la primera edición española y la italiana es en algunos casos muy corta (*Dimenticato Re Gudù*, por ejemplo, se edita el mismo año en ambos países), lo cual es comprensible si pensamos que muchos de ellos siguen publicando en la actualidad, y otros, como Martín Gaité, lo han hecho hasta su fallecimiento en el año 2000.

Las perspectivas, por tanto, son buenas, si bien el capítulo se limita a pocos autores muy concretos. Las líneas de edición se resumen en dos: una, asentada en firmas más bien pequeñas, presenta un interés académico para públicos escogidos; la otra se basa en dos autoras (Matute y Martín Gaité) que pueden llamar la atención del lector ya sea por sus temas femeninos, ya sea por el mundo de fabulación y aventuras que retratan.

## V. LOS AÑOS SESENTA

### INTRODUCCIÓN

La literatura de esta década nace en España marcada por un cambio, una renovación que no supone sin embargo una ruptura radical con el realismo social de los años cincuenta:

“In particolare si avverte una diffusa stanchezza per quanto vi è stato di semplicistico e d'impropriamente *oggettivo* nel vecchio modulo del *realismo sociale* così come l'aveva espresso la letteratura del decennio precedente, mentre si fa luce un'esigenza di affinamento della ricerca linguistica e delle tecniche compositive, in prosa e in poesia. Questi umori sono al centro di un ampio dibattito culturale. Per alcuni *crisi del realismo* significa soprattutto rivalsa delle componenti irrazionali, nuovo individualismo, e finanche *disimpegno*; per altri, forse i più numerosi, non si tratta di mettere in discussione i presupposti ideologici dell'*arte impegnata* [...] ma piuttosto di modificarne gli strumenti e le forme, recuperandoli a un livello di maggiore complessità e con filtri più sottili” (C. Samonà, 1985: 199).

La corriente que se ha denominado “experimentalista” corre pareja en España a movimientos similares en el resto de Europa, donde se vive la crisis ética y política de los presupuestos que habían prevalecido en el periodo de entreguerras. También nuestro país se suma, aunque dentro de los lógicos límites, a esta general conversión de los gustos literarios. El paso del neorrealismo al experimentalismo se producirá en Italia, según Rosa Rossi (1991) al compás de un neocapitalismo y una globalización que afectará, sin duda alguna, a la literatura.

Como ya adelantamos, la obra de Castellet *La hora del lector* sentó la base teórica de que la modernidad en la narrativa española era posible, lo cual se confirma con la aparición de *Tiempo de silencio* (1962), de Martín-Santos, “che avrebbe proposto un ribaltamento del gusto del lettore: era possibile essere politici nell'intenzione e barocchi nel discorso, perché nel rapporto forma e contenuto nulla è stato detto” (M. Vázquez Montalbán, 1994d: IX). En el mismo sentido se pronuncia Carmelo Samonà (1985):

“scritto da un operatore sociale non letterato di professione, questo libro sembra dimostrare che è possibile un diverso tipo di realismo e di *impegno*, che parta da una narrazione del mondo soggettiva e analitica, senza concessioni alla retorica della denuncia e alla demagogia

dell'ambientazione operaia e piuttosto aperta all'ironia e allo scandaglio psicologico" (C. Samonà, 1985: 203).

Y no sólo eso: es opinión de Rossi (1991) que con esta obra, a través de la crítica de la sociedad nacida de la España tradicional, la literatura española se abre a Europa, afirmando la tendencia -junto a *San Camilo* de Cela, *Reivindicación del conde don Julián* de Goytisolo y la novelística de Benet- que hace del monólogo la base de la novela. Otra hispanista italiana, Elide Pittarello (1987: 3), cree que ésta materializa la búsqueda de una identidad nacional. Así "Martín-Santos si inserisce [...] in quel tradizionalissimo filone di scrittori che, con l'apologia o il vilipendio, hanno in genere disegnato immagini patrie di forti contrasti". Aunque debería haber disgustado tanto a conservadores, por su visión materialista y pesimista de la historia corrompida, como a progresistas, por su peculiaridad expresiva incompatible con el realismo social, su hallazgo fundamental es precisamente el de saber dar la imagen de una España extraviada a través de incongruencias enunciativas.

Como ya dijimos, el impacto de dicha novela, el escaso eco internacional y la atracción por los narradores hispanoamericanos produciría una crisis de identidad en escritores como el García Hortelano de *Tormenta de verano* o el Sánchez Ferlosio de *El Jarama*, cuya novedosa mirada sobre la sociedad no se supo apreciar. El propio Juan Goytisolo explica el salto realizado por los que como él empezaron inmersos en un realismo crítico o social y volvieron después su mirada hacia las nuevas vías del experimentalismo:

"Il fatto è che poco a poco alcuni di noi, tra quelli che ci consideravamo compresi in tale corrente 'realista', abbiamo sentito, agli inizi degli anni '60, il bisogno di abbandonarla. Se siffatta letteratura testimoniale rispondeva alle necessità della nostra responsabilità civile, della nostra responsabilità come cittadini che vivono in un determinato paese, essa tuttavia era molto lontana dal rispondere alle esigenze artistiche e culturali del mondo moderno" (J. Goytisolo, 1999: 11).

Así, los experimentalistas se negaban a aceptar un lenguaje heredado, ese "insoportable castellanismo" del 98, ya que, parafraseando a Goytisolo, la crítica de la realidad debía pasar necesariamente a través de la crítica del lenguaje. Giovanni Allegra (1982) es aún más duro en sus juicios acerca de la influencia del realismo social en el escaso eco de la moderna narrativa española fuera de la Península Ibérica:

“ai tempi del realismo social gli editori europei erano caduti in una trappola di cui ancora si paga lo scotto. Era stato decretato che il lettore straniero dovesse conoscere non chi veramente avesse qualcosa da dire [...] ma chi più lottava -non importa con quali doti espressive- dai ranghi dell’ [...] Altra Spagna. Al potenziale pubblico venivano così propinati libri insipidi, costruiti su schemi prevedibili, falsamente epici o falsamente intimistici, aventi però come garanzia il bando di quanto potesse appartenere al regno naturalmente non sociale e non socializzabile del fantastico [...]. Quei libri non si lessero e trascinarono nel loro infortunio tutta un’area culturale, determinando come un’istintiva diffidenza verso quanto in campo narrativo si scrivesse in Spagna” (G. Allegra, 1982: 5).

Ello dejó en la oscuridad, dentro incluso de su “propia casa” a otras tendencias de la narrativa española de la época igualmente válidas, como es el caso de la llamada “fabulación mágica”, vertiente que, en consonancia con el interés que muestra el mundo editorial por los temas fantásticos, será en cambio muy apreciada por la crítica italiana<sup>194</sup>.

La presencia del experimentalismo que marca los años sesenta y setenta en España no tendrá, sin embargo, ni siquiera en la etapa de su aparición, un reflejo en el mundo editorial italiano. Aunque se publica a autores sobresalientes de esta tendencia, se suele elegir, en clara concesión a intereses comerciales, sus obras menos complejas<sup>195</sup>: así ocurre con Juan Benet o Juan Marsé, de los cuales tenemos un cuantioso número de volúmenes tras 1975, por no hablar de Francisco Umbral, que estará presente con sólo uno no experimentalista. En 1970 se publica, en cambio, la más emblemática, *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos, reeditada en 1978, 1992 y 1995.

Todo ello nos ha encaminado a dividir el capítulo en dos apartados: en el primero hemos incluido a los autores experimentalistas precedentemente nombrados (Juan Benet, Juan Goytisolo, Juan Marsé, Luis Martín-Santos y Francisco Umbral), mientras que en el segundo hemos

---

<sup>194</sup> Nos referimos a Álvaro Cunqueiro y Juan Perucho: *vid.* nota 176.

<sup>195</sup> No hemos encontrado publicaciones de otros que siguen esta línea: José Manuel Caballero Bonald, Alfonso Grosso, Daniel Sueiro, Miguel Espinosa, Gonzalo Suárez, Ramón Hernández, Germán Sánchez Espeso, Jesús Torbado, Vicente Soto, Héctor Vázquez Azpiri, etc.; ni tampoco de otros igualmente innovadores: Luis Berenguer, José María Carrascal, José Leyva, etc. Del mismo modo están ausentes aquellos narradores que se alejan, a través de opciones diversas, del experimentalismo: Ángel Palomino, Gonzalo Torrente Malvido, Ramiro Pinilla, Manuel Ferrand, Fernando Ávalos, Concha Alós, Ramón Carnicer, Julio Manegat, Aquilino Duque, Alfonso Albalá, Miguel Buñuel, etc.

encuadrado a dos escritores unidos por una misma circunstancia: la de haber vivido un exilio ideológico, más o menos voluntario<sup>196</sup>, fundamentalmente en Francia, lo cual les hace escribir gran parte de su producción en francés. Uno de ellos, Fernando Arrabal, procede del mundo del teatro; del segundo, Jorge Semprún, se publican preferentemente textos de tono autobiográfico.

## V.1. EL EXPERIMENTALISMO

### V.1.1. BENET, Juan (1927-1993)

La novelística “netamente experimentalista” de Benet, afirma Rossi (1991), comienza a aparecer en los años sesenta, primero ante la indiferencia general, luego con un creciente interés por parte de crítica y lectores. Lo que la caracteriza más profundamente es sin duda el uso del lenguaje:

“Di Juan Benet si può dire subito che egli si è proposto –come già prima Ferlosio con *El Jarama*- di creare una nuova lingua narrativa in Spagna lasciandosi risolutamente alle spalle ogni contesa sul *realismo* e le sue forme, sorretto in questo forse anche dalla familiarità con le scienze fisico-matematiche (Benet, come Gadda, è ingegnere); e lo ha fatto abbandonando la linea della ricostruzione lineare nel tempo e nello spazio degli eventi (e ogni criterio di causalità) e imboccando risolutamente la strada [...] dell’indagine attraverso il linguaggio narrativo sulla struttura della coscienza personale, facendo passare per quella indagine anche la conoscenza del contesto sociale e lo scavo sulle forme linguistiche” (R. Rossi, 1991: 214).

Con tal de no caer en una rutina conformista el escritor madrileño corre el riesgo, según Rossi (1991), de que sus novelas se consideren “aburridas”; pero este aburrimiento y la consiguiente “oscuridad” aparecen cada vez más “claras” conforme el lector se va introduciendo en el universo temporal creado por Benet.

A pesar de que la crítica defiende su experimentalismo y no dude en relacionarlo con Faulkner, Kafka o Proust, las obras que de él se publican no son, como decíamos, las que mejor se encuadran en esta tendencia. No se conoce *Volverás a Región* (1967), primer libro de una trilogía de la cual se

---

<sup>196</sup> Arrabal afirma que su marcha estuvo determinada por la imposibilidad de expresarse en la atmósfera creada por el franquismo. Tampoco se sentía identificado en las fórmulas de realismo socialistas, que le parecían pasadas de moda.

traduce en cambio el tercero, *Un viaje de invierno* (1972), que destaca por su atmósfera de irrealidad entroncable en algún aspecto con el realismo mágico. Se prefieren las producciones que se apartan de esta línea, sobre todo aquellas más recientes, aparecidas tras ganar el premio Planeta con *El aire de un crimen* (1980; inédito en Italia), en las que abandona definitivamente su oscuridad en aras de un mayor éxito de público: nos referimos a *Herrumbrosas lanzas* (1983-1986) y *En la penumbra* (1989). A su narrativa breve, menos compleja, se dedican tres volúmenes: uno de ellos incluye dos relatos extraídos de *Una tumba* (1971) y *Del pozo y del numa* (1978); *Trece fábulas y media* (1981) y *El caballero de Sajonia* (1991).

*Lance spezzate* [*Herrumbrosas lanzas*] (Napoli: Guida, 1990; tr. Angelo Morino y Sonia Piloto di Castri), en la colección “Il bianco e il blu”, incluye sólo los siete primeros libros de la magna obra que Juan Benet publicó en tres años (1983-1986) y que se compone de un total de doce. Es una edición anotada por el autor, con portada que resultaría muy curiosa al lector español, que no dudaría en reconocer, en una versión algo oscura y tétrica, a Agustín Rodríguez Sahagún allá donde, suponemos, el lector italiano ve sólo un retrato. El único apoyo crítico es el de la contraportada, que dice que esta obra marca “l’avvento sulla scena letteraria di Juan Benet”, escritor que representa “un punto di rottura nella realtà letteraria spagnola ed europea”, y que aprovecha la circunstancia para relacionar la España imaginaria de Región con la “real y cruel” de la guerra civil. De profundas resonancias míticas, la lectura de *Lance spezzate* se llena, por otro lado, de ecos de Dovstoievski, siguiendo las huellas de Faulkner.

Aunque Rossi (1991) critica la traducción del título<sup>197</sup>, la versión de Angelo Morino y Sonia Piloto de Castro sigue un criterio totalmente semántico.

*Nella penombra* [*En la penumbra*] (Milano: Adelphi, 1991; tr. Carlo Brera) aparece en una prestigiosa editorial que raramente se ocupa de nuestros autores, incluida en la colección “Fabula” junto con obras de Kundera, Bachman, Sciascia, etc. La única información aparece en solapas: “Tutto è in questo romanzo al tempo stesso fisico e metafisico, articolato in

---

<sup>197</sup> “Ma perché tradurre così il titolo spagnolo *Herrumbrosas lanzas*, quando l’italiano offriva ‘arrugginite’ o ancor meglio ‘rugginose’? E non si tratta di un fatto di poco rilievo, visto che quel titolo definisce icasticamente proprio quella guerra a Región che il narratore descrive lungamente come una guerra che le due parti in lotta coincidono nel volere lenta e inefficace: il titolo cioè è strettamente legato alla linea di racconto di questo singolare romanzo sulla guerra civile del ‘36-39’ (R. Rossi, 1991: 217).

una prosa possente, folta, innervata. E il lettore è tenuto in sospenso fino all'ultimo da una burattinaio che opera *nella penombra* con vertiginosa maestria, *mentre intorno rumoreggia il destino*". En una breve biografía se nos dice que Benet es considerado el mayor escritor español viviente, y que la complejidad y dificultad de su obra lo acercan a Gadda (autor con el que Rossi, como vimos más arriba, también lo relaciona), Faulkner y Conrad. La novela tuvo gran favor de público y crítica (R. Rossi, 1991: 218).

*Un viaggio d'inverno* [*Un viaje de invierno*] (Napoli: Guida, 1993; ed. y tr. Marco Cipolloni) se presenta en edición no anotada en la colección "Il bianco e il blu" (como *Lanze spezzate*), con una "Postfazione" titulada "Un viaggio (d'inverno) tra storia, letteratura e mito" de Marco Cipolloni (pp. 223-227), también traductor de la misma. En ella y tal como hará Pier Luigi Crovetto en *Numa*, insiste en la figura babélica de Brueghel que sirve de contrapunto a Benet para referirse a la imposible conciliación entre historia y mito. El autor afronta su propia mitología en el interior de su "babélico" universo narrativo, situándose en una Europa central que le sirve de genial encarnación del "complejo peninsular español" y, ayudándose de una prosa compacta, cuenta la historia del peregrinaje de dos chicos en el corazón de "Región".

La versión italiana mantiene la misma disposición que el original español, con párrafos explicativos o recopilatorios escritos en los márgenes. La traducción es semántica: Cipolloni intenta por todos los medios mantener la sintaxis enrevesada del autor, los continuos hipérbatos y las frases larguísimas, llenas de acotaciones entre paréntesis o guiones, pero a pesar de los esfuerzos es difícil conservar ese tono hermético tan característico de Benet.

*Numa (una leggenda) e Una tomba* [*Numa (una leyenda); Una tumba*] (Milano: Garzanti, 1991; ed. y tr. Pier Luigi Crovetto) se compone de dos relatos, y aunque no se especifica, se han extraído de libros diferentes: *Numa (una leyenda)* de *Del pozo y del numa* (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1978) y *Una tumba* de *Una tumba y otros relatos* (Lumen, 1971). Pertenece a la colección "I coriandoli", dedicada a obras filosóficas y literarias, e incluye una breve pero muy clarificadora nota final de Pier Luigi Crovetto (pp. 121-124), cuyo nombre aparece destacado en la primera página. En ella, después de introducir brevemente el tema de los dos cuentos y de referirse a "Región", donde estos figuran- el *Orsenna* de Julien Gracq, el *Yokpanatopha* de Faulkner, el *Deserto dei tartari* de Buzzati o la *Santa Maria* de Onetti- se plantea las posibles raíces de su estilo "suntuoso, barocco, proliferante, lento fino alla esasperazione, digressivo, spezzato, reticente"; y es que para Benet, "il compito del romanzo è evocare quella *parte dello spirito del uomo che si*

*stende oltre la frontiera del razionale*” (P. L. Crovetto, 1991: 123); por ello su estilo es el imperio del oxímoron y del enigma: el “médium”. A continuación Crovetto hace una sabia comparación entre la poética de Borges y la de Benet, ya que ambos parten de la desesperación que produce el sentimiento de insuficiencia del lenguaje (como Italo Calvino), aunque con ciertas salvedades:

“Lo sguardo che Borges getta sul caos del mondo è olimpico e sovrano, ordinatore. Quello di Benet, parziale e tanto ravvicinato da doversi accontentare di percepire delle cose un lato alla volta. Borges è il signore della metafora [...] Benet l’orafo della metonimia e della sineddoche. Borges comunica diafanamente il suo labirinto, Benet batte i sentieri di un barocchismo di ritorno, congegnando labirinti di parole. All’economia espressiva dell’uno [...], si oppone lo sperpero esorbitante dell’altro” (P. L. Crovetto, 1991: 123).

Por último sitúa en la concepción mítica de la torre de Babel (como recordábamos más arriba, a través una descripción del propio Benet de un cuadro de Bruegel) la esencia del estilo de este “escritor-ingeniero”, tal como se le define en la contraportada: “la struttura allo scoperto della torre, come l’insipida e tormentata sintassi del narratore, sono insomma virili testimonianze, e *figure* del disordine”.

*Tredici fiabe e mezza* [*Trece fábulas y media*] (Milano: Marcos y Marcos, 1991; tr. Antonio Bertolotti) es la tercera publicación de Benet en 1991, en esta ocasión en la colección “Le foglie” junto con *Quartetto* de Vázquez Montalbán [Cf. VI.2.5.], *Rosita e il cadavere* de Marsé [Cf. V.1.3.] y toda la obra del catalán Quim Monzó<sup>198</sup>. No contiene crítica interna, pero la contraportada aporta cierta información sobre el modelo clásico oriental de los cuentos en el que Benet ha introducido dos innovaciones: la renuncia a cualquier moraleja y sobre todo, al elemento sorpresa. Se da lugar así a una “opera spiritosa e stravagante nella produzione di un raffinato scrittore altrimenti noto per lo stile complesso e elaborato [...], parentesi ricca di humour”. El volumen es original de 1981 pero como se indica en la edición que hemos consultado<sup>199</sup> tuvo un “inesperado epílogo” diez años después en el número 18/19 de la revista *El Paseante* con la aparición de la “Fábula decimocuarta”, que no aparece, en cambio, en la versión italiana, a pesar de

---

<sup>198</sup> Olivetti, *Moulinex, Chaffoteaux el Maury* (1993); *Il perché di tutto sommato* (1994); *Le magnitudo della tragedia* (1995); *Guadalajara* (1997). Todas en traducción de Gina Maneri.

<sup>199</sup> Juan Benet, *Trece fábulas y media* (Madrid: Alfaguara, 1998).



ser precisamente de 1991. La traducción es semántica, con ciertas variaciones.

*Il cavaliere di Sassonia* [*El caballero de Sajonia*] (Guida: Napoli, 1994; tr. Giuliana Tregua) se compone de cuatro narraciones cortas sobre Lutero -*Verso Ansbach* (pp. 9-28); *Eichtstätt* (pp. 29-64); *Neuburg* (pp. 65-86); *A. Pottmes* (pp. 87-126)- que no constituyen novela al no seguir un hilo argumental. No hay aparato crítico, excepto una breve información en solapa, donde se especifica que “atraveso una prosa che ha acquisito il dono della semplicità e dell’essenzialità, Benet trasforma un pretesto storico in un’affascinante meditazione sulla ricerca dell’uomo”. La traducción sigue un criterio altamente semántico.

Seis obras no son pocas para este autor de evidente dificultad que requiere una actitud muy activa por parte del lector, y que en su propio país se considera lectura para minorías. Es importante recordar, sin embargo, que no se publican las más difíciles y significativas: se elige otras más legibles y más recientes, que sacrifican buena parte de su oscuridad en aras de un mayor éxito de público. Podemos comprobar también que se da mucha importancia a su narrativa breve, menos compleja, y a la que se dedican tres volúmenes, tantos como a su novelística, y entre los que se encuentra *Tredici fiabe e mezza* (1981), que contiene ingredientes humorísticos y fantásticos que promueven sin duda la edición. El autor era inédito en Italia hasta los primeros años noventa, ya que las traducciones se concentran de 1990 a 1994 (quizá en sintonía con el cercano 1992).

La editorial que más se dedica a Benet es la napolitana Guida, de tipo medio que, dirigida a la búsqueda de autores nuevos, dedica su atención a áreas de mercado menos frecuentadas; el resto se presenta en Marcos & Marcos, pequeña editorial para “jóvenes curiosos” que quieran pensar y divertirse al mismo tiempo, en la que *Tredici fiabe e mezza*, compuesto de narraciones breves que esconden siempre una reflexión rodeada de un halo de misterio, parece integrarse a la perfección; en Adelphi, firma media “de cultura” que incluye la novela de Benet en la colección “Fabula”, dirigida a un amplio público, sobre todo femenino (aunque en este caso no vemos ningún componente que nos haga pensar en tal asociación); y en Garzanti, de tipo medio-grande, que apuesta a menudo por escritores contemporáneos. Son todas firmas de bastante peso específico, lo cual indica cierta confianza en las cualidades de Benet. Sin embargo, sólo Guida vuelve a publicarlo: ni siquiera lo hace la prestigiosa y bien distribuida Adelphi, que ha sabido consolidar el gusto por ciertos autores, haciéndolos penetrar en el mercado italiano.

En cuanto a las traducciones, para seis volúmenes hay un total de siete traductores diferentes -de los cuales sólo Pier Luigi Crovetto y Marco Cipolloni, pertenecen al mundo universitario- signo que indica la falta de homogeneidad en su introducción en el panorama editorial italiano y nos lleva a la repetida sensación de que muchos de los autores españoles entran en Italia sin obedecer a criterios precisos o planteamientos previos, máxime cuando no parece haber en este caso ningún estudioso en concreto que fomente la publicación del mismo. Sólo dos incluyen algo de crítica y el único anotado (*Lance spezzate*) lo está por el autor. Ninguno, por otra parte, cuenta con contribución oficial de algún tipo. Prevalece, sin embargo, el criterio semántico de traducción, lo cual es importante en el caso de obras de una especial complejidad. Esperemos que Benet sea una buena prueba de que de español no se publica sólo lo más comercial, y que están abiertas las puertas a otro tipo de literatura.

### V.1.2. GOYTISOLO, Juan (1931)

Ya hemos tenido oportunidad de hablar de este autor y de la descompensación entre las numerosas obras traducidas en los cincuenta y sesenta con respecto a la única en estos últimos veinticinco años<sup>200</sup>. Los motivos de su éxito en Italia tienen relación con su amigo y editor, Carlos Barral, y las iniciativas promovidas por éste, como el premio Formentor. Goytisoló estuvo, además, muy bien relacionado con el sector editorial francés -con Gallimard concretamente, que tuvo un papel importante en dicho premio, junto con Einaudi, Seix Barral, Rowohlt, etc.-, y se demostró intelectualmente muy activo en el enfrentamiento al régimen dictatorial. Su

---

<sup>200</sup> Entre 1959 y 1964 aparecen: *Fiestas* [*Fiestas*] (Torino: Einaudi, 1959; tr. V. Bodini); *Giochi di mani* [*Juegos de manos*] (Milano: Lerici, 1961. Tr. G. Bellini); *Lutto in paradiso* [*Duelo en el paraíso*] (Milano: Feltrinelli, 1959; tr. Maria Gacobbe); *Per vivere qui* [*Para vivir aquí*] (Milano: Feltrinelli, 1962; tr. D. Puccini); *La risacca* [*La resaca*] (Milano: Feltrinelli, 1961); *Le terre di Nijar, e la Chanca*. (Milano: Feltrinelli, 1965); *L'isola* [*La isla*] (Torino: Einaudi, 1964). Nótese que se publican en Italia en el mismo periodo de su aparición en España, con muy pocos años de diferencia (todas ellas fueron editadas de 1954 a 1962). En los últimos años, sin embargo, parece ser nuevo objeto de interés, con nuevas traducciones: *Le settimane del giardino* (Torino: Einaudi, 2004; tr. Glauco Felici); *Oltre il sipario* (Roma: L'ancora del Mediterraneo, 2004); *La Spagna e gli spagnoli* (Mesogea, 2005); y *Karl Marx show* (Napoli: Cargo, 2005; tr. Chiara Vighi).

relación con Italia fue intensa<sup>201</sup>, y tuvo repercusión incluso en sus -malas- relaciones con el régimen, ya que con motivo, en 1961, de su asistencia en Milán a la proyección de un documental preparado para la edición italiana de *Campos de Níjar* sobre los problemas sociales del campo español, tuvo serios problemas con la prensa nacional y tuvo que marcharse momentáneamente del país, dando inicio a una serie de viajes por Cuba y Argelia.

La única obra traducida después de 1975, *Don Julián* [*Reivindicación del conde don Julián*] (Roma: Editori Riuniti, 1977; tr. Gabriella Lapasini), aparece en la prestigiosa colección “I David” con una considerable reducción del título; Sperling Kupfer la reedita en 1992 como libro de bolsillo. Pertenece a una etapa de madurez de su carrera en la que se enfrenta a la desmitificación de España, volviendo al realismo objetivo de sus primeras producciones y entrando en una fase experimental a partir de la cual caerá en un progresivo hermetismo. Es la primera parte de la trilogía que empieza con la conocida *Señas de identidad* (1966) y termina con *Juan sin tierra* (1975), más radical aún. Ambas, repetimos, son inéditas en Italia.

El volumen se abre con “L'autore e la critica” (pp. 7-9), que incluye una pequeña bio-bibliografía en la que se nos dice que en ese momento Goytisolo trabaja en una editorial en París, exiliado. En consonancia con el tinte político y social de la editorial, se explica que sus obras suponen una consciente crítica a la sociedad española, tanto a través de la descripción de una burguesía históricamente inepta como de la presentación de la vida mísera de los emigrantes y subproletariado. Se nombran sus principales novelas y se adjuntan cinco críticas (de Vittorio Bodini, Carlos Fuentes, José María Castellet, Mario Vargas Llosa y Linda Gould Levine). Sigue “Questo romanzo” (pp. 11-15), introducción del autor (tomada de una declaración del mismo en la Universidad del Wisconsin, publicada en *Norte*, Julio-Diciembre 1972) en la que insiste en la significación de esta obra como investigación lingüística y afirma que no es una novela histórica, sino una crítica a una evolución condicionada por la represión que el cristianismo

---

<sup>201</sup> En sus memorias (J. Goytisolo, 1999: 111) reconoce la influencia directa de Vittorini en su producción: “Vittorini había viajado por España dos veranos antes y tenía interés en discutir con un español de mi edad sobre la situación del país y porvenir del franquismo. Posteriormente, su obra literaria iba a ejercer un influjo temporal en la mía: cuando leyó el texto castellano de *Campos de Níjar*, me sugirió la idea de prolongarlo con una leve trama narrativa y, a la luz de su experiencia en *El Simplón guiña un ojo al Fréjus*, escribí el documento novelado *La Chanca*, cuya edición española le dediqué *post mortem*”.

ejerció sobre el modo de ver la vida de los musulmanes, y la pérdida que ello supuso de sensualidad e imaginación.

En contraportada se hace referencia al momento histórico y a la dictadura (la obra “affronta i problemi della Spagna nel momento in cui, agli inizi degli anni sessanta, la dittatura mostra le prime difficoltà. Franco, che dopo la guerra civile aveva rinchiuso il paese nell’autarchia economica e culturale, è costretto ad allentare le maglie”). Es una edición anotada y la traducción es de tipo semántico.

La única novela publicada se sirve, sin duda, del interés que puede suscitar España o el concepto de hispanidad que la misma plantea, en unas fechas en que se está viviendo la transición a la democracia. Además, como sabemos, Editori Riuniti es una editorial decantada ideológicamente hacia la izquierda y preocupada por temas sociales. La reedición en Sperling & Kupfer aprovecha, en cambio, una fecha (1992) marcada por acontecimientos que renuevan el interés por todo lo relacionado con la hispanidad. Ello nos hace entender el porqué de esta aparentemente extemporánea publicación, impidiéndonos llegar a la conclusión de que haya un nuevo renacer de Goytisolo en Italia.

### V.1.3. MARSÉ, Juan (1933)

Es definido por Porto Bucciarelli (1997) como una de las figuras clave de la renovación de los años sesenta. Elide Pittarello (2001), por su parte, lo considera un escritor “de frontera”:

“La linea di confine fra mondi incompatibili è un’eredità della guerra civile che segna in modo indelebile la sua scrittura, sempre in bilico fra ideologia e compassione [...]. Gli ambigui personaggi di Juan Marsé sono dei sopravvissuti che accanto alla prospera e ordinata borghesia catalana appaiono sempre stranieri: per lingua, estrazione sociale o fede politica [...]. Con queste premesse [l’autore] avrebbe potuto cadere in una difesa degli emarginati benintenzionata ma prevedibile, se non avesse audacemente scelto di mettere a fuoco i conflitti di classe attraverso l’eros, anziché l’ethos [...]. Il desiderio sessuale travolge i divieti e le convenienze funzionali all’ipocrisia di regime” (E. Pittarello, 2001: 632).

No se publican -como ocurría con Juan Benet- sus obras fundamentales: *Últimas tardes con Teresa* (1966), paso gigantesco hacia la renovación formal; *La oscura historia de la prima Montse* (1970) o *Si te*

*dicen que caí* (1973)<sup>202</sup>, textos clave que siguen el camino abierto por *Tiempo de silencio* de Martín Santos. Hay un total de cinco volúmenes que incluyen cuatro novelas: *La muchacha de las bragas de oro* (Premio Planeta 1978, de la que se realizó una versión cinematográfica); *Ronda del Guinardó* (1984), *El amante bilingüe* (1990) y *El embrujo de Shanghai* (1993; premio de la Crítica); y un volumen de narraciones, *Teniente Bravo* (1987).

*Rosita e il cadavere* [*Ronda del Guinardó*] (Milano: Marcos y Marcos, 1992; tr. Hado Lyria), situada<sup>203</sup> en barrios barceloneses donde Marsé recupera su narrativa de siempre, aparece en la colección “Le foglie”. La contraportada la sitúa en el género policiaco: “Parabola noir [...] con un tocco che ricorda molto da vicino il Barlow di *Torno presto* o il Dürrenmatt della *Promessa*, Marsé riesce a inventare un caso, un finale a sorpresa, uno squarcio coloratissimo della Barcellona all’indomani della capitolazione tedesca dopo la Seconda Guerra Mondiale, e insieme a costruire due personaggi indimenticabile”. El nombre de Marsé se une a los de Vázquez Montalbán, Mendoza y Benet, publicados en la misma colección.

La edición está anotada y añade al final una “Nota” (p. 153) de Hado Lyria (traductora también de Vázquez Montalbán) que nos informa de que el cambio de título con respecto a la versión española se ha realizado con el consenso del autor, adoptando, por sugerencia del editor, el primero que tuvo (*Rosita y el cadáver*) al considerar que Guinardó no era una referencia conocida para el lector italiano. Se dice que la traducción sigue con absoluta fidelidad el original, y que cada mínimo cambio responde a una precisa indicación del autor. Parece que Hado Lyria está en lo cierto, ya que ésta es, a diferencia de las que realiza para Vázquez Montalbán [Cf. VI.2.5.], absolutamente semántica.

*L’amante bilingue* [*El amante bilingüe*] (Milano: Anabasi, 1993; tr. Hado Lira) reproduce en portada una imagen hecha para la homónima película de Vicente Aranda: el perfil de una mujer desnuda. No contiene más aparato crítico que una brevísima información en solapas: una pequeña biografía del autor que incluye los premios recibidos. La contraportada copia

---

<sup>202</sup> Hecho denunciado por Porto Buciarelli (1997: 221) y Danilo Manera (2002: 63). Pero hay recientes traducciones: *Il caso dello scrittore sfumato* (Roma: Nottetempo, 2002; tr. Fiammetta Biancatelli); *Code di lucertole* (Milano: Frassinelli, 2003; tr. Claudio M. Valentinetti); *Tenente bravo* (Roma: Nottetempo, 2005; tr. Lucia Lorenzini et alii.); y anteriormente el cuento *La fuga del Río Lobo* [*La fuga del Río Lobo*] (1995) (Milano: Mondadori, 1998; tr. Francesca Lazzarato).

<sup>203</sup> Vid. Danilo Manera (2002: 64-65).

un fragmento del texto en la que se elige una descripción de tipo erótico. No está anotada.

*La ragazza delle mutande d'oro* [*La muchacha de las bragas de oro*] (Milano: Anabasi, 1994; tr. Luigi Dapelo) se incluye en la heterogénea colección “Aracne”. La portada elige un detalle muy sensual: un primer plano de un pecho femenino (particular de *Dama allo specchio*, Escuela francesa, siglo XVI). Contiene algunas breves notas culturales pero no hay crítica alguna. Según nos cuenta Manera (2002), supuso un escándalo cuando se publicó en España, ya que se sintió como alusión a las memorias, entonces muy recientes, del que fuera uno de los filósofos afines al régimen de Franco. Pero ésta supera con creces la mera polémica, haciendo un tributo a la imaginación. La traducción es definida por Porto Bucciarelli (1997: 220) como “accurata”; nosotros la consideramos semántica, con ciertas variaciones con respecto al original.

*Il mistero di Shanghai* [*El embrujo de Shanghai*] (Milano: Frassinelli, 1999; tr. Claudio M. Valentinetti y Hado Lyria) contiene algunas notas culturales, pero no hay más información que un breve texto en solapas que se refiere a la “cupa Barcelona del dopoguerra”, a los componentes de ficción y realidad y a las esperanzas perdidas de la adolescencia. Se publica en “Noche oscura” dirigida por Hado Lyria, una de las pocas colecciones que se dedica sólo a autores contemporáneos españoles e hispanoamericanos. En ningún momento se presenta la obra como “giallo”, es decir, como novela de género policiaco, pero el fondo del libro es sospechosamente amarillo “pollito”. La traducción es semántica, sin modificaciones importantes.

La única publicación de narrativa breve, *Tenente Bravo* [*Teniente Bravo*] (Milano: Greco & Greco, 1997; tr. Luigi Dapelo), es un sobrio volumen incluido en la colección “Le Melusine contemporanea” compuesto por tres relatos (aunque el original español, publicado por Seix Barral en 1987 cuenta con uno más: *Noches de Boccaccio*): *Storia di detectives* [*Historia de detectives*] (pp. 9-44); *Il fantasma del cinema Roxy* [*El fantasma del cine Roxy*] (pp. 45-114); y *Tenente Bravo* [*Teniente Bravo*] (pp. 115-152), el cual da título tanto al volumen español como al italiano. Culmina con 49 detalladas notas (pp. 153-158) del traductor, Luigi Dapelo, de tipo lingüístico o cultural. No se incluye más aparato crítico, excepto una brevísima bio-bibliografía en la solapa anterior.

Como ya dijimos, de Marsé se publican sus obras más comerciales y asequibles, escritas tras ganar el Premio Planeta en 1978 con *la muchacha de las bragas de oro*: de hecho ésta fue objeto de malas críticas que la tacharon de oportunista y aludieron al llamativo título, que sirvió sin duda de reclamo para cierto público. La novela se convirtió en un producto altamente

exportable. De temática parecida es *El amante bilingüe* (1990), cuya edición italiana explota al máximo el contenido erótico, propiciado nuevamente por el título. Todo ello no cuadra con el ambicioso proyecto de la pequeña editorial milanesa Anabasi: el de construir una marca de calidad que atraiga a lectores exigentes y consolidados.

El resto de los volúmenes captan el interés del lector por diferentes motivos: *Rosita e il cadavere*, de Marcos & Marcos (que como vimos anteriormente, no quiere productos demasiado “complejos”), mantiene una línea temática bastante nítida y lineal, fácil de seguir. *Tenente Bravo* es un conjunto de narraciones breves, lo cual agiliza la lectura; es curioso, sin embargo, que el volumen no incluya el cuento *Noches de Boccaccio* que sí aparece en el original español: el motivo puede estar en la temática del mismo, demasiado contextualizado en una Barcelona de la época (en él aparecen numerosos integrantes del mundo intelectual en torno a la figura del propio Juan Marsé) que carecería de sentido para el actual lector italiano. Por último, *Il mistero di Shanghai*, muy bien valorada por la crítica, parece ser considerada únicamente en su faceta policiaca o de “giallo” (como sugiere el color de la portada). La trama situada en la inmediata posguerra, y su prosa sencilla y poética con claras resonancias cinematográficas, ayuda también sin duda a su promoción.

Todo ello explica que se hagan cargo de las publicaciones tanto editoriales medias (Frassinelli) como pequeñas, condicionadas por la “inseguridad” del producto. Los traductores parecen elegir criterios más bien semánticos, aunque algunos hagan leves concesiones al aspecto comercial. De hecho son volúmenes con muy poco apoyo crítico aunque cuatro están anotados. Ninguno cuenta con la ayuda del Ministerio español.

#### **V.1.4. MARTÍN-SANTOS, Luis (1924-1964)**

Por fin se publica un texto plenamente experimentalista, casi único testimonio literario que nos queda del autor: nos referimos a *Tiempo de silencio* (1962), obra decisiva que marcará el fin de un periodo y el comienzo de otro. Los críticos italianos reconocen su importancia: Rossi (1991: 221) la define como la gran novedad del siglo XX, la novela que supo romper con el modelo realista; la relaciona con Joyce y el monólogo interior, aunque en realidad se recrea en un buen número de géneros narrativos y en un amplio panorama de ambientes sociales, sin olvidar una vena paródica que consiente a Martín-Santos destruir muchos tópicos hispánicos; y la incluye en lo que denomina “romanzo simbolista” (1991: 212), practicado en España tras Pío

Baroja, “un “intreccio tra analisi sociale, analisi psicologica e intenzione politica”<sup>204</sup>.

Por su parte Elide Pittarello (1987) concede al autor una importancia fundamental en la formación de determinada imagen de España, proceso en el cual tendrá un papel intrínseco el propio texto. La forma anuncia un contenido claro: la *catástrofe* epistemológica y política del momento se transfiere a la *catástrofe* semántica y formal. Martín-Santos emite, además, un mensaje irónico que implica una comunidad enciclopédica e ideológica entre destinatario y emisor. Todo ello supone la búsqueda de una nueva España, porque “solo misurandosi sul terreno ambiguo di una comunicazione trasgressiva dell’usuale perspicuità essi avrebbero potuto riconoscersi e procedere insieme a quella distruzione degli stereotipi nazionali che era il primo passo verso un rinnovamento più intuito che progettato” (E. Pittarello, 1987: 17). De ahí la búsqueda de un un léxico que ponga en cuestión la cultura y la historia.

*Tempo di silenzio* [*Tiempo de silencio*] (Milano: Feltrinelli, 1978; tr. Enrico Cicogna; epíl. Danilo Manera [ed. 1995 ]) se traduce por primera vez para “I Narratori Feltrinelli” en 1970 y es reeditada en dos ocasiones: 1978 y 1995, año éste último en que se amplía con un epílogo de Danilo Manera. Nosotros hemos tenido acceso a las de 1978 y 1995.

La edición de 1978 en “Universale Economica Feltrinelli” presenta una portada que reproduce el dibujo de unos ratones en blanco y negro<sup>205</sup> y bajo el título aparece la palabra “romanzo” junto al nombre del traductor. No está anotada y no hay más información que la de contraportada, que retrata de forma trágica la posguerra española, ya que afirma que el “tiempo de silencio” al que se alude es el larguísimo tiempo de la España franquista, del cual sólo han sabido dar cuenta esta novela y *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, al expresar la cotidiana oscuridad, la represión, las frustraciones y el horror. Se considera muy significativa la profesión de Martín Santos, la de psiquiatra, que le lleva a enfrentarse a diferentes realidades, y de ahí la variedad de ambientes de la novela:

---

<sup>204</sup> Lucrecia B. Porto Bucciarelli (1997) se expresa en términos muy parecidos: “Martín-Santos propone un nuovo tipo di realismo e di impegno ‘critico’, apre nuove strade con attitudine ironica e sarcastica e con tecniche narrative innovative per la Spagna, ad esempio il monologo interiore, offre un panorama dei diversi strati sociali madrileni e una visione degradata della vita culturale e scientifica spagnola senza concedersi alla retorica della denuncia”.

<sup>205</sup> Portada muy similar a la de la edición española de Seix Barral (1979).



“La realtà di una città e di una nazione chiusa in un’ipocrisia che nasconde solo violenze e miserie, fisiche e morali. Il lettore scopre un mondo infernale che il protagonista percorre in lungo e in largo, dai cerchi *superiori* della borghesia benestante a quelli *inferiori* del sottoproletariato. Sesso, carriera, serenità: le frustrazioni del personaggio sono tutte apparentemente non politiche e tuttavia condizionate, determinate da una situazione politica, mossa da ansia di modernizzazione”.

Se dan breves notas sobre la vida del autor (aludiendo a su encarcelación durante periodos más o menos largos) y sus principales obras. Como decíamos, la edición de 1995 (en “I narratori”) incluye una “Postfazione” de Danilo Manera (pp. 289-295) que se refiere a la precoz y dramática vida de Martín-Santos, truncada cuando tenía sólo cuarenta años. Al igual que el resto de la crítica, hace hincapié en lo novedoso de las técnicas y del lenguaje:

“*Tempo di silenzio* è un inventario di soluzioni tecniche inconsuete, giustapposte in un insieme asistematico, ma sorprendentemente efficace. Di contro al canone neorealista fatto di mimetismo fotografico o di uniforme trasparenza, troviamo qui uno stile iper-artificioso, esibizionista, altamente figurato (vi primeggiano l’anafora e l’enumerazione), barocco anche negli idioletti apparentemente copiati dal vivo, cosparso di neologismi, arcaismi, barbarismi, voci dotte e specialistiche oppure gergali e colloquiali e segnato nella sintassi da impasti, indocilità e ricercatezze latineggianti, con una felicità creativa mai gratuita che fa pensare noi italiani a Gadda ( e che il traduttore ha potuto ovviamente ricostruire solo in certa misura) [...]. E il tono generale è addirittura quello di una vasta contaminazione straniante che restituisce alla perfezione ondeggiamenti e incertezze di una realtà controversa. La miccia dell’attitudine che tutto trasfigura, l’ironia, è accesa dalla frizione tra il linguaggio scientifico e gli argomenti triviali e scoppietta o avvampa senza posa, assicurandosi la solidarietà del lettore” (D. Manera, 1995a: 290).

Manera considera que la obra supone tanto un rechazo del idealismo metafísico de Ortega y Gasset como del realismo -partiendo de la subjetividad, se propone diseñar un espacio abierto y dialéctico que comprenda aspectos contradictorios del mundo-, haciendo presente una deformación estética que tiene que ver con Quevedo o Valle-Inclán, filtrada a través de Joyce, que llega al existencialismo a través de la fenomenología alemana: de ahí la relación con Sartre, el pensamiento marxista y el último Freud. Destaca también el rechazo del franquismo paternalista para concluir que se trata de un libro pesimista sólo en apariencia, que “risuona come un

vitale grido d'orgoglio contro ogni potere esterno o pulsione interna” (D. Manera, 1995a: 294).

La reedición de 1978 da lugar a una reseña de Elide Pittarello (1979) que, como antes anunciábamos, se basa sobre todo en el aspecto morfológico de la novela, ocupándose de la traducción italiana. Ésta, según la experta en literatura contemporánea y traductora, “risulta spesso più deviante dall'originale di quanto non imponga il capestro della traduzione” (E. Pittarello, 1979: 79). Nuestra opinión es que Pittarello tiene razón, y la presente traducción debe clasificarse como comunicativa, pero no podemos olvidar la enorme dificultad del texto que se está traduciendo, ni el hecho de que “I narratori” di Feltrinelli no pretende ser una colección especializada, sino más bien divulgativa.

Es significativo que esta obra, ajena a maniobras comerciales que la puedan introducir en determinados circuitos comerciales, sea publicada en cambio por una de las más grandes editoriales italianas, Feltrinelli, que reconoce así su importancia dentro de la historia de la literatura contemporánea. Son también significativos los tres momentos que se eligen para su publicación: el primero (1970) responde al descubrimiento de la novela en Italia, varios años después del original (1962), coincidiendo con un mayor éxito en España a partir de los setenta, cuando, en parte gracias a la debilidad de los últimos años de la dictadura franquista, se incluyó en los programas de enseñanza universitaria y secundaria. El segundo (1978) aprovecha el fenómeno de la transición española, que produjo en Italia otra oleada de interés por nuestro país, máxime en el caso de una obra que contribuye a formar una nueva imagen de España alejada de los lastres del franquismo. La obra se reedita, por similares motivos, en el emblemático 1992, ampliada con un epílogo; el tercer momento (1995) tiene que ver tanto con el interés personal del hispanista Danilo Manera como con el apoyo de Feltrinelli, que, recordémoslo, orientada hacia una ideología de izquierdas, ha sabido reconocer la importancia fundamental de esta obra.

### **V.1.5. UMBRAL, Francisco (1935)**

La extensísima obra de este autor está representada en Italia a través de un solo volumen: *Mortal y rosa*, de 1975, año en que gana el premio Nadal con *Las ninfas*, que lo llevará a su definitiva consagración. La importancia del autor no se corresponde en absoluto con su presencia en dicho país:

“Eppure, nonostante il suo crescente prestigio gli abbia consentito di ottenere l’ambito premio Príncipe de Asturias nel 1996, la sua notorietà in Italia continua a essere ancora inspiegabilmente modesta. Molto probabilmente, la stessa indole dello scrittore e l’estrema complessità della sua opera rendono meno agevole la conoscenza e diffusione degli innumerevoli scritti di questo straordinario personaggio, che il noto romanziere Miguel Delibes non ha esitato a definire ‘lo scrittore più rinnovatore e originale della prosa spagnola attuale’” (C. Marseguerra, 1998: 11).

Su primera etapa, muy lírica, con fuertes rasgos autobiográficos que muchos consideran cercana al realismo crítico - con *Balada de gamberros* (1965), *Travesía de Madrid* (1966), etc.-, no está representada en Italia; tampoco la tercera, centrada en la vida española de posguerra -con *Memorias de un niño de derechas* (1972), la ya nombrada *Las ninfas* (1975), etc.- ni han aparecido obras más modernas como *Las señoritas de Aviñón* (1995). En cambio de su etapa intermedia, de “investigación en la emotividad” (Langa Pizarro, 2000: 279) se traduce *Rosa e mortale [Mortal y rosa]* (Milano: Jaca Book/Università di Bergamo, 1998; ed. y tr. Claudia Marseguerra). Se incluye en la colección “Mondi letterari” y se publica para la Universidad de Bérgamo (Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine), precedida de una introducción de la también traductora Claudia Marseguerra (pp. 7-15) más una “Nota bibliografica” (pp. 17-19) con sus obras fundamentales y estudios sobre ellas. Es una edición no anotada.

La introducción destaca el importante papel de Umbral en la renovación lingüística experimental de los últimos tiempos de la posguerra, sobre todo tras 1966, año en el cual una ley de prensa reduce notablemente el peso de la censura franquista. La narrativa española va saliendo de su aislamiento, recupera la experiencia vanguardista de los años veinte sin olvidar a los autores europeos, americanos e hispanoamericanos (Kafka, Joyce, Faulkner, Vargas Llosa, García Márquez, etc.). La novela, publicada en 1975, fue escrita en el curso de los tres años precedentes. Podría clasificarse como diario, pero la falta de fechas, la continua alternancia de presente y pasado y la ausencia de una descripción realista de los hechos hacen del libro un género en sí mismo. La motivación inmediata de la escritura (que adquiere un valor casi terapéutico) es la muerte de su hijo: da inicio así un largo monólogo con dos interlocutores silenciosos, su mujer y su madre muerta. Es por tanto una obra que se puede tachar de nihilista, y que no obtuvo desde el principio un consenso unánime. De la traducción, semántica, se afirma lo siguiente:

“delicata opera [...] che ha cercato nei limiti del possibili di rimanere fedele al testo spagnolo, nel tentativo di riprodurre in italiano i frequentissimi giochi di parole, i neologismi e soprattutto le numerose immagini creative, senza per questo trascurare l’importanza fondamentale attribuita dall’autore alla componente fonica della parola” (C. Marseguerra, 1998: 15).

La publicación responde a un interés sobre todo de tipo universitario: Jaca Book (de corte católico) publica la novela en colaboración con la Universidad de Bérghamo encabezada por una amplia introducción. El autor posee, además, diferentes premios que avalan su producción: el Nadal (1975), el Príncipe de Asturias (1996) y el Cervantes (2000). Hay que recordar también que la obra ya estaba traducida al inglés (*A Mortal Spring*, New York-London: Harcourt Brace Jovanovich, 1980; tr. Helen R. Lane), como se nos informa en la nota bibliográfica incluida en el volumen, cosa que ha podido contribuir a su divulgación internacional. El tema autobiográfico e intimista también influye, pero es encomiable que, dado el poco espacio que se suele conceder a las obras verdaderamente experimentalistas a favor de las más atrayentes desde un punto de vista comercial, se haya publicado ésta, y con un criterio semántico, muy cercana por tanto al original.

## V.2. EL EXILIO IDEOLÓGICO

### V.2.1. ARRABAL, Fernando (1932)

Incluimos en este capítulo al dramaturgo de fama internacional que manifestó su necesidad de irse de España buscando una salida a sus intereses e inquietudes económicas, personales y estéticas. Aunque sea su faceta menos conocida, la narrativa constituye un aspecto importante de su producción al cual se dedica desde los años cincuenta. Se une a la estética del *postismo* por su rebeldía, al igual que le atraen surrealismo y dadaísmo, lo que le lleva a crear el *teatro pánico*. En la misma línea novedosa se encuentra *Baal Babilonia* (1958; primera edición española: 1977), de fondo autobiográfico, secuencia de fragmentos en los que, a través de la rememoración y el diálogo, recupera su “infancia perdida”. Aunque en ella se encuentran ingredientes surrealistas, estos harán aparición más clara en narraciones posteriores que recuerdan al movimiento *pánico*, en las que el grado de complejidad también se acentúa.

Sólo se traducen tres novelas a partir de 1975, mientras que su producción de teatro<sup>206</sup>, ensayo<sup>207</sup> y poesía<sup>208</sup>, con un fuerte trasfondo político, es mucho más amplia. Se trata de dos de su primera etapa y la que fuera premio Nadal, todas incluidas en el capítulo “Romanzo” del volumen *Opere* (Milano: Spirali/Vel, 1992; Vol. 1; tr. Isabella Facco): *Baal Babilonia* [*Baal Babyilone*] (1958) (pp. 973-1112), *Arrabal celebrando la ceremonia de la confusión* [*Fêtes et rites de la confusion*] (1966) (pp. 1113-1256) y *La torre herida por el rayo* [*La tour prends garde*] (1982) (pp. 1257-1577). El volumen tiene algunas ilustraciones en la parte de teatro de Jorge Camacho (en blanco y negro: *Sogni d’insetti*); y *Attento alla torre* tiene los mismos dibujos de tableros de ajedrez que el original español.

La pequeña editorial que se ocupa de él, Spirali/Vel, parece prestar especial interés a los aspectos intersectoriales o interculturales. Tiene un

---

<sup>206</sup> *Panico* [*Le panique*] (con R. Topor y A. Jodorowsky) (Catania: Pellicano libri, 1978; tr. M. Comitini); *Il gran cerimoniale* [*Le grand ceremonial*] (Catania: Pellicano libri -colección “La nave dei folli”, 1982; intr. Umberto Artioli; tr. Collettivo redazionale PL); y el *Teatro* incluido en *Opere* (Milano: Spirali/Vel, 1992; tr. Isabella Facco) que contiene: *Fando e Lis* [*Fando et Lys*] (pp. 9-56), *Picnic in campagna* [*Picnic en campagne*] (pp. 57-78), *L’Architetto e l’imperatore d’Assiria* [*L’Architecte et l’Empereur d’Assyrie*] (pp. 79-194), *Il giardino delle delizie* [*Le Jardin des délices*] (pp. 195-292), *...E misero le manette ai fiori* [...*Et passèrent des menottes aux fleurs*] (pp. 293-372), *La torre di Babele* [*La tour de Babel*] (pp. 373-444), *L’aperitivo dei folli o Apertura orangutan* [*La pastaga des loufs ou Ouverture arang-outan*] (pp. 445-532), *Il mio dolce regno saccheggiato. “Inquisizione”* (pp. 533-600), *La stravagante riuscita di Gesù Cristo, Karl Marx e William Shakespeare* [*L’extravagante réussite de Jésus-Christ, Karl Marx et William Shakespeare*] (p. 601-688), *La delizia della carne. Il banchetto di re Baldassarre* [*Les délices de la chair. Le festin du Roi Balthazar*] (pp. 689-758), *Le “cucarachas” di Yale* [*Les ‘Cucarachas’ de Yale*] (pp. 759-773).

<sup>207</sup> *Goya e Dalí* (Milano: Spirali/Vel; L’arca. Pittura e Scrittura, 1992; tr. F. Saba Sardi; ed. C. Frua de Angeli); *Uno schiavo chiamato Cervantes* [*Un esclave llamado Cervantes*] (Milano: Spirali/Vel, 1996; ed. Alessandra Tamburini; tr. Chiara Mattioni). A ellos habría que añadir dos panfletos políticos construidos en forma de carta: *Lettera ai militanti comunisti spagnoli: sogno e menzogna dell’eurocomunismo* [*Carta a los militantes comunistas españoles: sueño y mentira del eurocomunismo*] (Catania: Pellicano Libri, 1981; intr. Gianna Scalia); y *Lettera a Fidel Castro: 1984* (Milano: Spirali/Vel, 1984; ed. G. Sangalli, tr. I. Facco).

<sup>208</sup> *La pietra della follia- La pierre de la folie. Libro panico* (Firenze: City lights Italia, 1998; tr. Antonio Bertoli); y *Poesia*, que forma parte de *Opere 1* (Spirali/Vel, 1992; tr. Isabella Facco) y contiene *La pietra della follia* [*La pierre de la folie*] (pp. 777-892), *Sogni panici* [*Rêves paniques*] (pp. 893) –con *Sogni panici di una notte d’estate* (p. 895-924); *Sogni d’insetti* (p. 925-970).

catálogo bastante amplio que aunque incluye una colección de “romanzi” (con autores no españoles como Ionesco o Panunzio) está más dirigido a la lingüística, el psicoanálisis, la filosofía y el ensayo en general. De Arrabal había publicado precedentemente *Lettera a Fidel Castro, 1984*<sup>209</sup>, y ensayos como *Sessualità e intelligenza* (con Borgna y D’Ormersson); colabora también en la revista *Spirali. Giornale internazionale di cultura* (1980, Anno III, número 15) junto con V. Fagone, M. Foucault y M. Maffesoli en el número monográfico titulado “L’inconscio”.

Todo parece indicar que es el Arrabal dramaturgo y ensayista, precedido de su fama internacional, lo que promueve la aparición de sus obras completas, en las que se incluye su faceta menos conocida de narrador. Es importantísimo también el ingrediente político que marca toda su obra. *Spirali/ Vel* había publicado anteriormente al autor, lo que de alguna manera le abre las puertas a un nuevo texto, máxime si éste aparece en el emblemático 1992.

### V.2.2. SEMPRÚN, Jorge (1923)

Es uno de los nombres españoles que más se conocen en Italia, como escritor y personaje político, y en ello tiene influencia primordial la experiencia vital del autor que luchó activamente contra el fascismo, residió muchos años en Francia -instaurando un fuerte lazo de unión con este país que le llevará a escribir casi siempre en francés- y estuvo prisionero en un campo de concentración nazi. De hecho, todas sus publicaciones, encubiertas bajo el género novelesco, tienen un fuerte componente autobiográfico.

Es especialmente estimada su *Autobiografía de Federico Sánchez*, lo cual es relevante si se tiene en cuenta que la obra se circunscribe a una cuestión muy concreta: el comunismo español. Lentini (1979) comenta su éxito en España: se refiere a las 200.000 copias vendidas de la editorial Planeta (cuyo premio gana en 1977), a las numerosas traducciones y a la amplia difusión. El mismo crítico sostiene la necesidad de hablar de todo lo que ha sido la oposición europea al fascismo y denuncia la situación vivida hasta el momento en Europa:

“L’ europeo medio, anche quello colto, ha creduto di rimuovere le sue colpe, le diserzioni da un impegno il più delle volte soltanto verbale o emotivo, nell’auto-esaltazione poetica e nel rifiuto della dura *prosa*. Basti pensare a

---

<sup>209</sup> *Vid. nota 207.*

quel che hanno rappresentato Lorca, Hemigway o la Pasionaria, mummificati como simboli acquietanti. Di *prosa* rimossa si può ancora parlare, a proposito della tiepida accoglienza riservata generalmente in Italia ai libri di seria analisi política, storica o sociológica sulla situazione spagnola, tranne qualche rara eccezione” (G. Lentini, 1979; 281).

Según él, esta obra resulta valiosísima para la comprensión del “continente España”, que continúa siendo para el resto de Europa misterioso e inquietante, y de la fase de transición de la época franquista a una nueva, “tutto questo con una sorprendente rapidità e con il superamento, sinora felice, di una serie di pesanti ostacoli ed ipoteche” (G. Lentini, 1979: 283).

Por otro lado, la crítica italiana señala repetidamente el hecho de que el autor no use casi nunca su lengua materna a la hora de escribir. Ésta es, evidentemente, una elección deliberada: “ho scritto in francese perché ho fatto di quella lingua la mia lingua madre” (M. Grassano, 1996: 16). Grassano (1996: 16) se refiere al francés del madrileño Semprún como “impeccabile, raffinato e sontuoso quanto quello dell’argentino Héctor Bianciotti: nessun vestigio, nella loro prosa, del castigliano originario”. No es de la misma opinión una española, María Dolores Díaz Palacios (1995: 265) que opina -y demuestra- que un bilingüismo adquirido como el del autor (y como el de Fernando Arrabal) “no puede prescindir de la lengua materna, que ejerce en él una influencia dominadora”. Basándose en tres de sus obras (*Le grand voyage*, de 1963; *La deuxième mort de Ramón Mercader*, 1969; y *L’Algarabie*, de 1981), Díaz Palacios enumera las diferentes formas de autotraducción<sup>210</sup> para concluir que, confirmando las palabras del Goytisolo y del propio Semprún, “el lenguaje constituye tanto la señal de identidad del individuo como su memoria” (M. D. Díaz-Palacios, 1995: 267).

Tras 1975 se publican la famosa *Autobiografía* (1977), *Montand la vie continue* (1983) y *Le grand voyage* (1963), su primera novela. De tema autobiográfico, *Se taire est impossible*, escrita en colaboración con Elie Diesel (1995), y *La scrittura o la vita (La écriture ou la vie)*, ambas de 1995<sup>211</sup>.

---

<sup>210</sup> Que son: inserción de términos extranjeros pertenecientes a distintas lenguas; inclusión de voces extranjeras y su justificación; extranjerismos seguidos de paráfrasis; extranjerismos transcritos y traducidos literalmente; casos de traslacionismo; erudición y distintas traducciones; y traducciones inexactas por adición u omisión.

<sup>211</sup> Recientes publicaciones son: *Male e modernità* (Firenze: Passigli, 2002; tr. Maurizio Ferrara); *Vivro col suo nome, morirà con il mio. Buchenwald, 1944* (Torino: Einaudi, 2005; tr. Paolo Collo y Paola Tomasinelli); *Vent’anni e un giorno* (Firenze: Passigli, 2005; tr. Roberta Bovaia).

*Autobiografía di Federico Sánchez* [*Autobiografía de Federico Sánchez*] (Palermo: Sellerio, 1979; tr. y epíl. Giacinto Lentini) incluye tras el texto un amplísimo estudio final del traductor (pp. 279-307) titulado “Jorge Semprún: autobiografía e memoria”. En él se afirma que la *Autobiografía* no es una historia del partido comunista español, sino una “autobiografía política”. La obra ha recibido también la acusación de ser panfletaria, pero Lentini reivindica el juego “pirandelliano” de personajes que legitima sin duda la naturaleza novelesca de la obra allá donde Semprún la niega. Sigue una comparación con la obra de Claudín (*Documentos de una divergencia comunista*, orientada desde un punto de científico y político, no literario como la obra de Semprún); y reafirma el papel fundamental de la Pasionaria en esta narración de “corte cinematográfico” y su sentimiento de amor-odio hacia ella<sup>212</sup>. Lentini se refiere también a otros personajes que aparecen en la obra: Dionisio Ridruejo, Ramón Tamames, Juan Goytisolo, etc., y entre los italianos, Pajetta o Togliatti. Después de enlazar con otros temas políticos - los procesos de la era staliniana; la emigración campesina española hacia la Europa del neocapitalismo, etc.-, reconoce que la *Autobiografía* es un agudo análisis de la sociedad de nuestro tiempo, tanto española como francesa, e incluso italiana<sup>213</sup>. Hace por último una interesante comparación con otros dos autores españoles, ambos publicados en Italia, Fernando Arrabal y Alfonso Sastre:

“...esasperazioni accusatorie di [...] Arrabal, l’autore di quella implacabile *Lettera ai militanti comunisti spagnoli: sogno e menzogna del eurocomunismo*, che anch’essa figlia del dramma politico e linguistico dell’esilio e che va collocata nell’alveo della produzione polemica sollecitata dall’*Autobiografia*, anche se con marcate assonanze con i nuovi filosofi e con Solenicy, che sono estranee a Semprún; Semprún è più vicino alle posizioni di un Sastre” (G. Lentini, 1979: 305).

---

<sup>212</sup> No es despreciable el interés que por este carismático y controvertido personaje se muestra en Italia: Arrabal habla de ella en *Lettera ai militanti comunisti spagnoli: sogno e menzogna dell’eurocomunismo* [vid. nota 207] y se traduce con mucho éxito un libro de Vázquez Montalbán dedicado exclusivamente a su persona: *Pasionaria e i sette nani* (Milano: Frassinelli, 1997) [vid. nota 261].

<sup>213</sup> “Ma mentre egli osserva che in Francia esse [i comunisti] tendono ad elaborare una vera e propria controcultura, in Italia si verifica esattamente l’opposto. I comunisti italiani, a differenza di quelli francesi e spagnoli, si sono considerati parte più che rilevante della cultura nazionale, a partire da Gramsci e Togliatti” (G. Lentini, 1979: 302).



Aunque en créditos leemos que el *copy right* es de Seuil (París, 1978), lo cual hace sospechar que la traducción se haya hecho a partir la versión francesa, ésta sigue un criterio semántico, con escasas modificaciones respecto al original.

*Montand la vita continua* [*Montand la vie continue*] (Milano: Rizzoli, 1984; tr. Fabrizio Elefante) es una biografía novelada del actor. Estamos ante una obra cuya carga autobiográfica vuelve a ser fuerte, ya que para referirse a su amigo, Semprún habla inevitablemente de sí mismo. El volumen parece aprovechar, de todas formas, más que el nombre del autor, del que casi nada se dice, la curiosidad por la persona de Montand.

*Il grande viaggio* [*Le grand voyage*] (Torino: Einaudi, 1990; tr. Gioia Zannino Angiolillo) es su primera novela, comenzada a inicios de los sesenta, cuando era clandestino en la España franquista, y es de carácter claramente autobiográfico. La segunda edición de Einaudi (la primera es de 1964) se incluye en la selecta colección “Nuovi Coralli”, con autores de primerísima fila como Sartre, Gadda, Hemingway, Bulgakov o Cortázar. Resulta inquietante que se haga al final del libro una selección del catálogo Einaudi de “literatura francesa” ¿Se está considerando a Semprún integrante de ella? Hay algunas breves notas. Por lo demás, la única información se da en contraportada: se alude, por ejemplo, a que fue la primera obra que ganó el prestigioso premio Formentor, muy conocido en los años cincuenta y sesenta en Italia. Se recuerda que en ese momento (1990) Semprún es ministro de Cultura en España.

En *La scrittura o la vita* [*La écriture ou la vie*] (Parma: Guanda, 1996; tr. Antonietta Sanna), esta vez con intención y tono abiertamente autobiográfico, Semprún nos habla en primera persona de sus años pasados en el campo de concentración de Buchenwald, tras su colaboración en la Resistencia Francesa, de Enero de 1944 a Abril de 1945. Con portada de Otto Dix (1968), la solapa del volumen se refiere al testimonio de Levi sobre los campos de exterminio. La edición está anotada.

Franco Meregalli (1996b), al reseñar la edición española se refiere a la traducción italiana, la cual indica en faja externa que se han vendido en Francia más de 200.000 copias. Sospecha que el nombre del traductor al español de la obra (escrita como casi todas las del autor en francés), Thomas Kauf, sea en realidad un seudónimo, y que Semprún haya hecho caso a su amigo Carlos Fuentes que a propósito de su primera novela le dijo que debería haberse ocupado él mismo de la versión española. Ya dijimos que a la crítica italiana le interesa especialmente este aspecto de bilingüismo del escritor. De la traducción de Antonietta Sanna, Grassano (1996: 16) afirma: “è puntuale, corretta e non priva di una certa eleganza. Gliene siamo grati”.

*Tacere é impossibile. Diálogo sull'Olocausto* [*Se taire est impossible*] (Parma: Guanda, 1996; tr. Riccardo Mainardi) escrita en colaboración con Elie Wiesel, se basa en el diálogo de ambos autores organizado por una cadena televisiva francesa (“Arte”, en su programa “Entretien”, de Klaus Wenger y Laurent Andres, realizada por Stéphane Loison y emitido el 1 de Marzo de 1995) con motivo del cincuenta aniversario de la liberación de los campos de concentración, y “è la trascrizione fedele dell'avvicinarsi delle due voci” (E. Martelli, 1997: 15). Está brevemente anotada y comienza con una “Avvertenza degli editori” (sin número de página) que explica los motivos de la publicación; tras el texto, en forma de diálogo (pp. 7-45), “Biografía di Jorge Semprún” (pp. 47), “Bibliografía” (pp. 49) y “Filmografía” (pp. 50); “Biografía” de Elie Wiesel (pp. 52) y “Bibliografía” (pp. 54-57).

La portada es bastante sensacionalista: sobre una obra de Zoran Music, *Nous ne sommes pas les derniers* (1987), que nos recuerda a las pinturas negras de Goya, aparecen en caracteres muy grandes y en rojo los nombres de los autores. En solapa se repite lo ya dicho en el volumen estudiado anteriormente: que los autores son quizá los testigos de mayor prestigio que quedan tras la muerte de Primo Levi y Jean Améry. El diálogo de ambos contrapone la experiencia de un detenido político con la de un deportado por motivos raciales, y en él se tocan temas esenciales: la escritura, la religión, la importancia de la memoria y la actitud de los jóvenes hoy, al igual que otros temas de actualidad (la limpieza étnica en la ex-Yugoslavia, el futuro de Alemania tras la unificación, etc.).

Es evidente el interés por este autor, paladín de la lucha antifranquista y antifascista. Como dijimos, los temas relacionados con la guerra civil llaman la atención, unido en este caso a la dramática circunstancia de que Semprún -ministro de cultura cuando se publican las obras- es uno de los últimos supervivientes de un campo de concentración nazi. No hace falta mencionar la importancia que todos los medios de comunicación dan (pensemos en el cine) a la represión nazi y al holocausto, de la cual no se sustrae el mundo editorial. Hay, además, un componente internacional en Semprún, que pasa más de media vida fuera de España y se relaciona con personajes conocidísimos del mundo de la política, de las letras y del espectáculo, el cual ayuda sin duda a que sea conocido fuera de nuestras fronteras (recordemos los casos de Buñuel o Dalí). Constatamos que varios de los autores españoles más publicados en Italia son aquellos que han vivido más tiempo en el extranjero y que han elegido, incluso, otra lengua para expresarse literariamente. Ello confirma el poco interés por conocer la realidad cultural española más íntima, aquella que no sale -o sale

escasamente- de nuestras fronteras pero que constituye la esencia de la misma; pensamos, al hacer esta reflexión, en autores como Delibes o Cela, mucho menos conocidos y estimados.

Centrándonos en las circunstancias editoriales de Jorge Semprún, insistimos en el significativo carácter autobiográfico de las obras publicadas en Italia. Las editoriales que de él se ocupan tienen buena difusión y cuidan mucho su producto. Prevalece un interés divulgativo por él en cuanto testigo privilegiado de un momento histórico decisivo. Nótese en este sentido que aunque sólo dos de sus publicaciones se acompañan de apoyo crítico, es un autor muy reseñado, y que tanto la prensa especializada como la diaria hacen inmediatamente eco de los volúmenes publicados en Italia.

## CONCLUSIONES: LOS AÑOS SESENTA

Los dos novelistas que predominan son Juan Benet y Juan Marsé; si bien los hemos considerado “experimentalistas”, las obras que se conocerán en Italia de los mismos no son ni mucho menos las más complejas: por el contrario, la mayoría se puede asimilar a géneros de buena acogida entre el público, como el policiaco o el erótico y cuentan con un insistente apoyo editorial a través de solapas y portadas. A los dos anteriores sigue Jorge Semprún, que hemos situado en el “exilio ideológico”. El resto de escritores cuenta con una sola obra, entre ellas la fundamental *Tiempo de silencio*, de Martín Santos. Hay que recordar, además, que el éxito tanto de Arrabal como de Semprún está muy ligado a circunstancias políticas, ya que ambos pasaron por las cárceles franquistas y transcurrieron largas temporadas fuera de España.

La variedad editorial es bastante amplia: predominan firmas medias como Guida, la prestigiosa Adelphi (que publica a escasísimos españoles), Frassinelli, Editori Riuniti, etc; siguen las grandes (Mondadori, Feltrinelli, Einaudi, etc.) y por último las pequeñas (Marcos & Marcos, Anabasi, Spirali Vel, etc.). Medias y grandes se concentran sobre todo en el principal autor de este segundo apartado, Jorge Semprún, lo cual confirma la buena difusión con que cuentan las obras del que fuera nuestro ministro de cultura; en Juan Benet, así como en las únicas publicaciones de Martín-Santos y Umbral, mientras que Marsé y Arrabal ven la luz en editoriales pequeñas (este último en Spirali/ Vel, que ya había publicado su teatro). Todo ello indica una discreta confianza en estos autores, algo menor en el caso de Marsé.

El criterio de traducción más empleado es el semántico: las dos únicas excepciones corresponden a Pier Luigi Crovetto –con *Numa (una*

*leggenda*) de Benet- y a Enrico Cicogna -con *Tiempo de silencio* de Martín-Santos-, que trabajan para grandes editoriales. Tal como ocurría en el capítulo anterior, la elección de tal criterio está sin duda condicionada por la complejidad del texto afrontado, sobre todo en el caso del último. El autor que mayor homogeneidad ostenta desde este punto de vista es Juan Marsé. El resto presenta muy diferentes traductores, de los cuales pocos son del mundo universitario. El género que predomina es la novela; le sigue la narrativa breve y un pequeño porcentaje de escritura autobiográfica que se debe a dos únicas publicaciones de Semprún. Ninguno de los volúmenes cuenta con ayuda oficial; pocos tienen apoyo crítico o están anotados, lo cual es de lamentar en el caso de autores especialmente ricos desde un punto de vista tanto literario como lingüístico. Hay que decir, además, que los porcentajes mayores pertenecen al segundo apartado o “exilio ideológico”, lo cual confirma una mayor atención editorial hacia estos autores que hacia los propiamente experimentalistas.

Aparte de pocos casos aislados en los años setenta y ochenta, el grueso de las obras sale al mercado italiano en los noventa: el impulso recibido a partir de 1989 y 1992 ha tenido sin duda que ver en esta situación. Esperemos que la curva no descienda, si bien constatamos que en el 2000 no hay nuevas publicaciones. Por otra parte todos estos autores son descubiertos en Italia en época reciente: excepto Martín-Santos y Semprún, ninguno cuenta con obras anteriores a 1975, y el tiempo transcurrido entre la edición española y la italiana es en general bastante breve: Semprún es quien menos tiene que esperar a verse publicado. Digamos que éste último, por su temática autobiográfica ya referida, parece ser el que más interés causa, llamando la atención de las firmas mayores. Ni Marsé ni Benet logran tener tanta difusión como él, al estar en manos de pequeñas y medias editoriales. La idea que tendrá el lector actual, por tanto, de nuestros autores experimentalistas, será escasísima y se basará sobre todo en las obras de los mismos que menos entran en esta denominación, pero que más posibilidades tienen de éxito comercial.

## VI- LA TRANSICIÓN Y LA DEMOCRACIA

### INTRODUCCIÓN

El agotamiento del experimentalismo (con *Tiempo de silencio*, en 1962, como detonante) y los últimos latidos de la era de Franco anuncian la llegada de una nueva narrativa en España, desligada por fin de la triste herencia histórica y del compromiso social que había prevalecido hasta entonces. El relato comienza a ganar autonomía y un nutrido grupo de escritores irrumpe en el escenario de las letras: su edad similar (nacieron entre 1936 y 1950) hace que muchos críticos los coloquen bajo la etiqueta, hoy en desuso, de “generación del 68”. Nosotros nos limitaremos a encuadrar en este capítulo a aquéllos que, habiendo nacido en tal límite cronológico<sup>214</sup> comienzan a desarrollar su obra en los años setenta pero sobre todo en los ochenta, y siguen publicando en décadas sucesivas. El periodo al que nos referimos estará marcado por un hecho crucial: el final de la dictadura con la muerte de Franco en 1975, hecho que desde un punto de vista literario y cultural significará el final de la censura y la tan esperada apertura en todos los sentidos, pero que arrastrará a la vez un “desencanto”, producido al comprobar que el cambio político no podía constituir de por sí la garantía de una nueva y portentosa literatura, y que no había novelas maravillosas -como se decía en aquel entonces- guardadas en cajones esperando que la dictadura cayera para salir a la luz.

La crítica italiana constata insistentemente el inicio del nuevo periodo, y Otello Lottini (1995) alude a la naciente España de la “normalidad”, ya que “a partire de 1975, gli sforzi di tutti gli spagnoli sono stati orientati dal desiderio di diventare un paese normale, superando ritardi storici plurisecolari ed entrando in Europa” (O. Lottini, 1995: 9). No hay que olvidar que la llamada transición pacífica a la democracia es uno de los hitos históricos que hace que las miradas internacionales se vuelvan a nuestro país: la curiosidad y la revalorización que ocasiona abren de nuevo las puertas a la España literaria, las cuales se habían cerrado, al menos parcialmente, con la guerra civil. Italia parece muy bien dispuesta a aceptar lo que se llamó “nueva narrativa”, por encima de opiniones críticas contrarias que niegan la particularidad del

---

<sup>214</sup> Siempre con el aconsejable índice de flexibilidad: es el caso de Vicente Escrivá (1913), Francisco González Ledesma (1927), José Jiménez Lozano (1930), Javier Marías (1951), Rosa Montero (1951), Rosa Regás (1933), Jesús M. Riera de Leyva (1934), José Luis Sampedro (1917), Javier Tomeo (1932), Juan Antonio Vallejo-Nágera (1926) y Luis Eduardo Zúñiga (1929).

fenómeno, y no duda en afirmar la importancia decisiva de la muerte del dictador, porque, en palabras de Iñaki Abad (1995):

“...se facessimo un esercizio di fantascienza gotica e un po’ macabra [...] e supponessimo per un attimo che Francisco Franco continuasse a detenere il potere, è chiaro che in Spagna non si sarebbe prodotto nemmeno l’ottanta per cento della letteratura di cui ci stiamo occupando. Il che dimostra l’importanza della sparizione del gerarca nel corso storico delle nostre lettere” (I. Abad, 1995: 67)<sup>215</sup>.

Después de unos primeros años de “desnortamiento” (R. Acín, 1990) en los que los autores españoles parecen buscar respuestas en su propia historia y se publican numerosas obras relacionadas con la guerra civil y con el periodo franquista<sup>216</sup>, irrumpen en el panorama los entonces llamados “nuevos narradores” así definidos por Otello Lottini (1995):

“[...] individualisti, liberi e cosmopoliti, che, programmaticamente, si propongono di voltare le spalle alla tradizione letteraria spagnola, rompendo polemicamente con i temi, i problemi e le forme, che alimentavano il lavoro degli scrittori precedenti [...]. Essi cercano ispirazione, influenze e modelli fuori del loro paese, senza farsi fermare da frontiere e da tradizioni, né de

---

<sup>215</sup> Tanto este artículo como el de Lottini están extraídos del volumen de actas del congreso “La cultura spagnola degli anni ottanta”, que tuvo lugar en Palermo en 1995 y es el tercero de una serie que comienza en 1979 con el título de *La cultura spagnola durante y dopo el franquismo* y sigue en 1990 con *Dai modernismi alle vanguardie*, celebrados en la misma ciudad. Son sólo una de las pruebas del renovado interés por la cultura y la vida en general de nuestro país que tuvo lugar en Italia a partir de la transición.

<sup>216</sup> Esta tendencia no se refleja en el mundo editorial italiano, a excepción de la ya estudiada *Autobiografía de Federico Sánchez* [Cf. V.2.2.], de Jorge Semprún. El documentalismo sobre el franquismo no parece interesar y no se publican novelas como las de Fernando Vizcaíno Casas. Algo más de interés ofrece el campo del ensayo. Se traducen varios de Santiago Carrillo: *Democrazia e rivoluzione in Spagna* (Roma: Editori Riuniti, 1969; ed. Gian Carlo Pajetta; tr. I. Delogu); *La crisi del franchismo* (Roma: Editori Riuniti, 1971; ed. I. Delogu); *La Spagna domani* (Bari: De Donato, 1975; tr. L. Rossetti); *L’eurocomunismo e lo Stato* (Roma: Editori Riuniti, 1977). Y con E. Berlinguer y Georges Marchais, *La via europea al socialismo* (Roma: Newton Compton, 1976). Es una época en la que en España, sin embargo, tiene enorme importancia la moda memorialista, de efecto sin duda “catártico”, que usa las formas expresivas y estructurales de la novela. Nos referimos a obras (inéditas en Italia) como *Los topos*, de Jesús Torbado o *Días de llamas*, de Juan Iturralde. Para ampliar, *vid.* Ramón Acín (1990: 23 y ss.).

alcuna esigenza di rappresentare realtà e problematiche tipicamente spagnole. Producono così una narrativa in cui predominando i temi urbani, cioè la vita delle grandi città, i suoi segni, simboli, miti, linguaggi, ecc., per cui ogni spazio dove si affannano masse di uomini e di donne può diventare lo scenario delle loro storie, quale espressione di una condizione generale dei tempi, più che come questione peculiare di un paese (nel caso concreto, della Spagna)” (O. Lottini, 1995: 11).

No es este estudioso el único en señalar el cosmopolitismo y la búsqueda exterior de estos autores: Nora Catelli (1991)<sup>217</sup> se manifiesta también en este sentido:

“[...] i castigliani traducono e assimilano tutto nella loro lingua letteraria, saltando le barriere cronologiche, gli autori, le correnti ed i movimenti. Hanno soppiantato l’immagine dello scrittore spagnolo (sia esso Cela, Torrente Ballester o Juan Goytisolo), hanno lasciato in un cantuccio, timorosi e rispettosi, Benet e Sánchez Ferlosio, emblemi di un’impresa troppo rischiosa e solitaria. Quello che vogliono è essere un ibrido fra ciò che è europeo e ciò che è americano, vogliono mettere in pratica un tipo di romanzo che sia casualmente in castigliano, *appena appena* geografico” (N. Catelli, 1991: 137)<sup>218</sup>.

En este periodo, por tanto, quien cobra verdadero protagonismo será el texto, capaz de sobrevivir por sí mismo al margen de modas o circunstancias sociales, históricas o políticas: es el camino hacia el relato autónomo, fruto de una sociedad diversa e individualista que muchos definen como “posmoderna”. La crítica italiana coincide en reconocer esta heterogeneidad básica y alude a una sociedad que lejos de ofrecer respuestas plantea al escritor una nueva realidad no siempre fácil de afrontar:

“Al benessere economico, alla recuperata libertà democratica, alla pluralità culturale non si accompagna una parallela soddisfazione interiore. Anzi, nei tanti ‘mondi im-possibili’ di questa letteratura, il paese d’origine, la comunità sociale, il nucleo familiare si svuotano di relazioni significative, diventano

---

<sup>217</sup> Tomamos la referencia de Iñaki Abad (1995: 66).

<sup>218</sup> Danilo Manera (1993b: 41), en la misma línea, define así a la llamada “nuova narrativa spagnola”: “etichetta promozionale della copiosa ed eterogenea leva di autori fra i 30 e i 45 anni, che mietono premi letterari scrivendo romanzi d’accessibile lettura modellati su un genere minore o basati sull’introspezione, lontani dal realismo stretto, non insensibili alle sfide formali e tematiche, affascinati dai giochetti metaletterari, aperti agli influssi stranieri e poco inclini al colore locale”.

terreno di nessuno, in cui personaggi inetti e disorientati si dimostrano più inclini a subire che a fare, a patire che a agire. Il destino soggettivo tramonta, il senso oggettivo si oscura [...]. Dubbio, instabilità, ambivalenza sono dunque gli effetti di un'accentuata disgregazione dell'identità e di un forte sentimento di estraniamento che affievoliscono i rapporti costruttivi con il mondo [...]. Le storie non rappresentano più il mondo che c'è o che sarebbe possibile, ma prefigurano soprattutto il mondo che manca [...]. Non più, dunque, speranze freudiane di portare in superficie il profondo e di renderlo tutto intelligibile, ma piuttosto linee di resistenza fra il senso e il non senso che, alla maniera di Jung, fanno dell'identità un'avventura rischiosa, priva di stabili fondamenti” (E. Pittarello, 1995: 60).

Nos encontramos por tanto ante un periodo muy rico de la literatura española, más apasionante que otros, si cabe, debido a su proximidad temporal, aunque ello condicione lógicamente cierta dificultad a la hora de analizar hechos que requerirían una mayor perspectiva para poder ser valorados en su justa medida. Hay que tener en cuenta que en él conviven autores procedentes de diversas etapas, que seguirán produciendo su obra, adaptándose en ocasiones a las nuevas directivas literarias, conservando en otras su propia idiosincrasia. Éstas son en total cinco: la “España peregrina” (con Alberti, Chacel, Ayala, etc.) que vuelve a ser admitida y leída; los narradores de la inmediata posguerra (Cela, Delibes, Torrente Ballester); los de “medio siglo” (Goytisolo, Martín-Gaité, etc.); los experimentalistas del sesenta (Benet, Marsé); y los llamados “nuevos narradores”, de los que nos ocupamos en este capítulo. Tal complejidad y abundancia tendrá su reflejo, como veremos, en el panorama editorial italiano.

En estas condiciones no es fácil hacer ningún tipo de clasificación, máxime cuando se trata de ordenar autores y no obras. Además, si algo caracteriza estas últimas décadas de nuestra narrativa es sin duda la pluralidad de tendencias existentes, aunque según Abad (1995: 69) hay un tronco original (la voluntad de contar historias, no importa de qué tipo) del cual éstas constituyen sólo simples ramificaciones. Nos hemos basado, por tanto, en cuatro líneas muy genéricas<sup>219</sup>: en primer lugar, “el placer de narrar” propiamente dicho, aunque en realidad toda la narrativa de la transición y la democracia consiste en “contar historias” a través de diferentes géneros

---

<sup>219</sup> Hemos tomado como referencia el tipo de obras publicadas en Italia por cada autor. Por ejemplo: como casi toda la narrativa de Vázquez Montalbán publicada en tal país es de género policiaco, lo hemos encuadrado en ese apartado, aun a sabiendas de que ello significa una simplificación: *Io, Franco* o *Riflessioni di Robinson davanti a centoventi baccalà*, poco o nada tienen que ver con él.



(policíaco, aventuras, sentimental) que se entremezclan en cada novela. En él hemos incluido a Félix de Azúa, Luis Mateo Díez, Antonio Gala, José Jiménez Lozano, Luis Landero, Javier Marías, Eduardo Mendoza, Juan José Millás, José Luis Sampedro, Álvaro Pombo, Víctor Ramírez, Fernando Savater (conocido sobre todo por sus ensayos filosóficos), Javier Tomeo, Manuel Vicent, Enrique Vila-Matas y Juan Eduardo Zúñiga<sup>220</sup>.

En segundo lugar, “la novela policíaca”<sup>221</sup> que, considerada subgénero hasta hace poco, alcanza el pleno estatuto de género y logra un éxito inusitado: estudiaremos a Juan Luis Cebrián, Francisco González Ledesma, Juan Madrid, Jesús María Riera de Leyva y Manuel Vázquez Montalbán. Scorpioni Coggiola (1995) se refiere incluso -citando a Isabel De Castro y Lucía Montejó (1990)- a un “costumbrismo policíaco” español de características propias (en el que incluye a Vázquez Montalbán, Mendoza o García Pavón) como el humor, la parodia y la crítica; la falta de racionalidad en la actividad investigadora, que se entrelaza con la vida personal e íntima del investigador; el tono “sonriente” de las historias, lejano de la seriedad del género clásico; y la profunda humanidad, en suma, que envuelve la figura del detective<sup>222</sup>.

“La novela histórica y de aventuras”, otro subgénero recuperado acorde con la necesidad de escapismo del momento, incluye a Vicente Escrivá,

---

<sup>220</sup> Hemos excluido a Joan Manuel Gisbert (1949) y a José María Merino (1941), de quienes sólo se traduce literatura infantil. Del primero: *Il talismano dell'Adriatico* [*El talismán del Adriático*] (Casale Monferrato: Piemme Junior, 1994; ed. y tr. Agostino Perani) y *Il mistero della donna meccanica* [*El misterio de la mujer autómatas*] (Casale Monferrato: Piemme Junior, 1997; tr. Maria Bastanzetti Invernizzi). Del segundo: *L'oro dei sogni. Cronaca veritiera delle avventure di Miguel Villacé Yolotl* [*El oro de los sueños*] (Firenze: Salani, 1993; tr. Laura Draghi).

<sup>221</sup> Aunque la terminología para definir este género literario es amplia (“novela negra”, “de intriga”, “*hard-boiled*”, etc.), hemos optado, siguiendo a José F. Colmeiro (1994: 54) por el de “novela policíaca” al considerarlo el más genérico de todos: “¿Cómo se puede llamar ‘policíaca’ a una novela en la que con más y más frecuencia no aparece la policía o lo hace tan sólo marginalmente y no como protagonista? La razón está en la relación metafórica que se ha establecido por la convención entre el significante (“novela policíaca”) y el significado (“narración de investigación criminal”), relación que se apoya en una sinécdoque del tipo ‘la especie por el género’. De esta manera ‘novela policíaca’ no designa solamente, como su nombre indicaría, la narración de las pesquisas policiales, sino toda narración inquisitiva alrededor del fenómeno del crimen”.

<sup>222</sup> Es curioso, tal como señala Scorpioni (1995: 201), que Carvalho (el detective de Vázquez Montalbán) “envejezca” progresivamente a lo largo del ciclo de novelas, lo cual contrasta con la perenne edad avanzada de la Miss Marple de Agatha Christie o la madurez inamovible del Nero Wolf de Rex Stout.

Juan Eslava Galán, José María Merino, Fernando Sánchez Dragó, Juan Antonio Vallejo-Nágera y Alberto Vázquez Figueroa; por último nos centraremos en lo que no constituye en sí una tendencia narrativa sino una polémica agrupación, la de “la narrativa femenina”, que pone en tela de juicio la existencia o no de una literatura específica de mujeres, tema en el cual no vamos a profundizar en esta sede: nos limitaremos a constatar un hecho que se intensifica en los años de la transición<sup>223</sup>, estudiando en este apartado a Cristina Fernández Cubas, Adelaida García Morales, Ana María Moix, Rosa Montero, Rosa Regás, Carmen Rico-Godoy Maruja Torres y Esther Tusquets<sup>224</sup>.

---

<sup>223</sup> “La falta de atención crítica a estas escritoras de posguerra empezó a tomar verdadero relieve sólo en los años setenta, cuando surgió una nueva generación de escritoras [...] quienes -alentadas por el movimiento feminista y por todos los aires renovadores de los setenta- alcanzaron el éxito de ventas que, eso sí, llamó la atención de muchos críticos [...]. De pronto la pregunta llegó sola: ¿no hay aquí un cuerpo de literatura femenina que merezca ser analizado?, ¿no habrá aquí una tradición propia que rastrear?...” (Geraldine C. Nichols, 1986: 118; referencia en Ramón Acín, 1990: 45). Sobre las traducciones italianas de este grupo de escritoras *vid.* N. Pérez Vicente (2005); sobre los autores de la democracia y transición en general, *vid.* “Traducción y democracia: la nueva narrativa española publicada en Italia”. *SIGNA* (Revista de la Asociación Española de Semiótica (UNED) 15 (2006), pp. 425-446.

<sup>224</sup> A pesar de que éste sea el capítulo que más autores tiene, no hay que olvidar las evidentes ausencias. Sirvan de ejemplo, entre otros muchos, Juan Pedro Aparicio, José Antonio Gabriel y Galán, José María Guelbenzu, Manuel Longares, Marina Mayoral, Vicente Molina Foix, Lourdes Ortiz -que publica *Alice* (pp. 129-142) en *Cuentos eróticos* [*vid.* nota 6]-, Soledad Puértolas, Miguel Sánchez-Ostiz, Fernando G. Delgado (cuyo premio Planeta 1995, *La mirada del otro*, fue adaptado al cine con protagonista italiana: Laura Morante), Manuel Longares, Terenci Moix, Ramón Gil Novales, Miguel Espinosa, Jose Antonio Fortes, José Luis Jiménez-Frontín -con *Il molosso grigio* (pp. 105-118) en *Cuentos eróticos* [*vid.* nota 6]- etc. Hemos preferido no incluir a Cristina Peri-Rossi (uruguaya de nacimiento pero nacionalizada española desde 1975) por los mismos motivos aludidos en el caso de Vintila Horia [*vid.* nota 168], que cuenta con una sola publicación: *Il museo degli Sforzi Inutili* (Torino: Einaudi, 1990; tr. Vittoria Spada) y está presente en dos antologías: En *Pecados capitales* con *La distruzione o l'amore* (pp. 57-68); en *Cuentos eróticos* con *Il testimone* (pp. 143-154) [*vid.* nota 6].

## VI.1. EL PLACER DE NARRAR

### VI.1.1. AZÚA, Félix de (1944)

Elide Pittarello (1995) caracteriza a este autor a través de ciertas líneas fácilmente identificables como “posmodernistas”:

“L’intera narrativa di Félix de Azúa, in apparenza così imprevedibile nelle sue continue sperimentazioni di genere (tranne che nella costruzione della frase, sempre aperta allo scarto lirico), non è altro che un’ indefinita modulazione dell’errare, da intendersi nella duplice valenza di peregrinare e deviare, di vagare e sbagliare all’interno della propria cultura e delle forme arbitrarie di verità di cui essa è stata via via espressione” (E. Pittarello, 1995: 52).

Se traducen dos novelas: *Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad* (1986) y *Cambio de bandera* (1991). Tal como ocurría con los experimentalistas de los sesenta, se evitan las obras de su primera etapa, textos autorreflexivos de enorme complejidad (*Las lecciones de Jena*, de 1972 o *Las lecciones suspendidas*, de 1974), para pasar directamente a su línea posterior, mucho más irónica: Rosa Rossi (1991: 228) lo incluye en la nueva “vena satírica -tra *conte philosophique*, *pamphlet* e genere picaresco- [...]”<sup>225</sup>. No se conoce su labor poética, a excepción de su participación en la famosa antología de Castellet<sup>226</sup>.

Rosa Rossi (1991: 228) considera *Storia di un idiota narrata da lui stesso* (Milano: Guanda, 1990; tr. Elide Pittarello) “ripetizione e insieme parodia del romanzo di formazione, storia in prima persona della ricerca della felicità da parte di un giovane intellettuale, tra scuola, amori, università ed editoria di sinistra, il tutto grottescamente deformato in una scrittura piena di *verve*”, mientras que Elide Pittarello (1995), en una línea más existencialista, afirma que manifiesta la irreversible enfermedad del alma a la búsqueda de la felicidad y la imposibilidad del hombre de integrarse en su sociedad.

La solapa insiste en estas dos líneas interpretativas. Por una parte presenta a un personaje atípico (como el propio autor) que se mueve en un país que cambia: la España di Franco que “si trasforma in quella nazione

---

<sup>225</sup> Hay una tercera publicación, el cuento infantil *Il bambino che parlava agli animali* [*El largo viaje del mensajero*] (1990) (Milano: Mondadori, 1997; tr. Francesca Lazzarato) y otro de sus relatos -*La rassegnazione della superbia*- se incluye en *Pecados capitales* (pp. 189-203) [vid. nota 6].

<sup>226</sup> Vid. nota 20.

tumultuosa e felicemente creativa di cui leggiamo nelle cronache d'oggi". Por otra, considera que es algo más que una novela de formación: "per de Azúa, rappresentante del movimento di avanguardia dei *novísimos* [*sic*], il genere letterario non è che un meccanismo da scardinare con le armi dell'ironia dissacrante, della trasgressione, del sarcasmo". Tal meditación se extiende a la locura de la vida cotidiana, "così il libro può uscire dai confini della Spagna di oggi per acquisire un significato più vasto ed esemplare", y asumir el sentido del subtítulo sobre el "contenido della felicità". Es curioso, sin embargo, que dicho subtítulo no aparezca en la versión italiana y sólo es posible encontrarlo en los créditos, que informan del título original del volumen. No hay más aparato crítico ni notas. La Traducción de Pittarello, "finissima conoscitrice della narrativa spagnola contemporanea" (D. Manera, 1991b: 29) es semántica, y mantiene siempre que se puede el mismo tono y las expresiones coloquiales.

*Cambio di bandiera* [*Cambio de bandera*] (Milano: Garzanti, 1993; tr. Stefania Cherchi) aparece en la colección "Narratori moderni" (con Jorge Amado, Truman Capote, Italo Calvino, etc.). El volumen, cuyo único aparato crítico consiste en la breve introducción de la solapa, insiste en el tema de la guerra civil y el franquismo. La trama transcurre en 1937, "pochi mesi prima che il Paese Basco cadesse nelle mani dell'esercito guidato dal caudillo Francisco Franco", y se desarrolla en forma de carta con ingredientes de la novela sentimental, histórica y policíaca. Constituye por tanto una actual reflexión sobre el nacionalismo (e indirectamente, sobre ETA) y el terrorismo. La portada reafirma por medio de un alusivo *collage* tal orientación: es la foto de una calle de Rentería (hay un cartel que lo indica) con una pintada que reproduce en blanco y negro una cita de Mussolini en la pared; delante, en color y en sobreimpresión, aparece el dibujo de una mujer con la bandera española. La traducción es semántica.

De ambas publicaciones se encargan dos editoriales muy fuertes como Garzanti y Guanda, dedicadas últimamente a autores hispanos. Danilo Manera (1991b) se pregunta el porqué del impacto en España de este desengañado retrato generacional: quizá por el sarcasmo y los continuos "guiños" culturales que en buena medida se le escapan al lector extranjero. En su introducción en Italia ha influido sin duda el éxito teatral obtenido en Francia por la versión de una de sus novelas en 1990 (año de su primera traducción italiana), *Historia de un idiota contada por él mismo*, dirigida por Christian Plément y adaptada teatralmente por Micheline Bourgoïn. Es un éxito paralelo al de otros tres escritores barceloneses que también estrenan en Francia: Javier Tomeo (aragonés pero residente en esta ciudad) con *Monstre aimé*, Vázquez Montalbán con *Le voyage* y Eduardo Mendoza con *Restauració*, de los cuales

sólo la del último es una obra propiamente dramática (J. de S., J. A., 1990). Recordemos de nuevo que no se publican las primeras obras del autor, más experimentalistas, y que las dos actuales tienen que ver sin duda con esa ironía y sarcasmo a los que nos referíamos antes, que influyen en la publicación de otros españoles como Aub o Gómez de la Serna, y más modernamente Jesús Ferrero o Almodóvar, y en el interés por la historia reciente de España, por la guerra civil y más en concreto aún por el tema del nacionalismo vasco.

### VI.1.2. DÍEZ, Luis Mateo (1942)

Como otros muchos contemporáneos, su presencia en Italia está representada por una sola obra, *Los males menores* (1993) *-I mali minori* (Genova: Il Melangolo, 1996; ed. y tr. Maria Vittoria Calvi)-, conjunto de micro-relatos que no coincide exactamente con la obra original del mismo título, ya que no incluye la colección *Álbum de esquinas*, constituida por siete cuentos de mayor extensión que habría el volumen. Se trata de una edición pequeña (86 páginas) y muy cuidada incluida en la heterogénea colección “Nugae”, en la que sólo hay otro autor español (Fernando Savater, con su ensayo *Filosofía contro Accademia. Montaigne, Schopenhauer, Nietzsche, Unamuno*; 1994). Es un conjunto de relatos brevísimos<sup>227</sup> (36 en total), los mismos de la edición española.

Al final se incluye un epílogo de Maria Vittoria Calvi “I mali minori, o il fascino discreto della mediocrità” (pp. 77-86) que señala la lenta introducción de este autor, muy marcado por su proveniencia local (León, zona

---

<sup>227</sup> *Un avvenimento* [*Un suceso*] (pp. 9-10); *Il sicario* [*El sicario*] (pp. 11-12); *Destinazione* [*Destino*] (p. 13); *Invitati* [*Invitados*] (pp. 14-15); *Amori* [*Amores*] (pp. 16-18); *In mare* [*En el mar*] (p. 19); *Il cappotto* [*El abrigo*] (p. 20); *Saggezza* [*Sabiduría*] (p. 21); *L'affronto* [*La afrenta*] (pp. 22-23); *Un crimine* [*Un crimen*] (p. 24); *Cinema Ariadna* [*Cine Ariadna*] (pp. 25-26); *Realismo* [*Realismo*] (pp. 27-28); *Il vicino* [*El vecino*] (pp. 29-31); *Vicolo* [*Callejón*] (pp. 32-33); *Autobus* [*Autobús*] (p. 34); *Il sogno* [*El sueño*] (p. 35); *Minestra* [*Sopa*] (pp. 36-37); *Il sentiero furtivo* [*El sendero furtivo*] (pp. 38-39); *Messaggio d'amore* [*Recado de amor*] (p. 40); *Inquietudine* [*Desazón*] (p. 41); *Persecuzione* [*Persecución*] (p. 42); *Un tesoro* [*Un tesoro*] (pp. 43-44); *La goccia* [*La gota*] (pp. 45-46); *L'orecchino* [*El pendiente*] (pp. 47-49); *La lettera* [*La carta*] (p. 50); *Amanti* [*Amantes*] (p. 51); *Sangue* [*Sangre*] (p. 52); *La morte* [*La muerte*] (p. 53); *Il cestino dei rifiuti* [*La papelera*] (pp. 54-56); *Il capello* [*El pelo*] (pp. 57-60); *Bagaglio* [*Equipaje*] (pp. 61-62); *Dieta* [*Dieta*] (p. 63); *Il pozzo* [*El pozo*] (p. 64); *L'eredità* [*El legado*] (p. 65); *Lo specchio obbediente* [*El espejo sumiso*] (pp. 66-69); *Conferenze* [*Conferencias*] (pp. 70-75).

de leyendas y tradición celta), en las letras españolas. Su interés por las fuentes orales del cuento y el elemento fantástico tan arraigado en las tradiciones rurales lo acercan a otros autores pertenecientes al mismo contexto: José María Merino, Juan Pedro Aparicio y Julio Llamazares, que la crítica ha etiquetado numerosas veces como el “grupo leonés”. Calvi apoya tal asignación, ya que “senza sminuire la peculiarità di ogni traiettoria individuale, sancisce l’esistenza di affinità letterarie entro un panorama narrativo frammentario e sfuggente, evidenziando uno dei volti meno noti del romanzo spagnolo attuale” (M. V. Calvi, 1996b: 79). La estudiosa se centra en los presentes “mini-racconti”, en la tensión simbólica a través de ellos alcanzada; en los elementos policíacos y de *thriller*; en los ángulos inéditos; en su humorismo. Como buen conocedor de la narrativa italiana, se destaca su relación con Pavese por la dimensión trágica del conflicto campo-ciudad. Danilo Manera (1993b), por su parte, encuadra sus novelas en lo que se puede denominar “nuevo costumbrismo”.

Es una lástima que este autor no sea tan conocido en Italia como Julio Llamazares, también integrante de la nombrada escuela leonesa. El regionalismo y la especial atención a los grupos de cultura (e incluso de lengua) autóctona deberían ser, además, factores suficientemente importantes como para atraer a un público potencial. La única publicación de Díez responde al explícito deseo de la pequeña editorial Il Melangolo, que nace por iniciativa de la Universidad de Génova (como “Le Mani”) y se plantea un criterio de fuerte compromiso cultural. Está por tanto muy dirigida al mundo universitario y es uno de los pocos volúmenes pertenecientes a esta etapa que cuentan con aparato crítico. Por otra parte, es un buen ejemplo (y más al haberse eliminado los primeros relatos) de la literatura “a píldoras” a la que se refería Stefano Tedeschi (1994a), la cual parece tener más atractivo y ser potencialmente más vendible.

### VI.1.3. GALA, Antonio (1936)

Prolífico autor, poeta, ensayista, y narrador, en los años sesenta es conocido sobre todo como dramaturgo<sup>228</sup>. Ya en esta época comienza su andadura de narrador con relatos breves, que nunca ha dejado de cultivar, pero hasta 1990 no irrumpe en el panorama literario como novelista de éxito

---

<sup>228</sup> De su obra dramática hemos encontrado sólo una traducción: *Anelli per una dama* (Roma: Empiria, 1994; tr. Sara Zanghi).

ganando el Planeta con *El manuscrito carmesí*. A partir de ahí todas sus novelas han sido *best-seller*.

*La passione turca* [*La pasión turca*] (Milano: Rizzoli, 1995; tr. Angelo Morino) se presenta con portada similar a la de *Scherzo in Re maggiore* de Torrente Ballester [Cf. III.1.4.] (en este caso el fragmento central de la *Venus del Espejo* de Velázquez); la faja externa afirma: “il romanzo di un delirio d’amore vissuto fino alle conseguenze estreme. 250.000 copie vendute in Spagna”. Desde la solapa se destaca el componente exótico y el encendido erotismo, centrado en una figura femenina: “In una Stambul magica e fatale, la donna intreccia con Yaman una passione travolgente, portatrice di estasi e di beatitudine [...]. Intenso, profondo, introspettivo, soffuso di forte erotismo, straordinaria ‘radiografia’ dell’anima di una donna, *La passione turca* è il romanzo di un amore assoluto e totale, che ognuno desidera e sogna, non senza un segreto timore”. No hay más aparato crítico ni notas. La traducción se puede considerar semántica.

De todos los *best-seller* del autor posteriores a 1990 se publica el de mayor carga erótica (apoyado por la portada y la contraportada, que reproduce el texto de uno de los fragmentos más “ardientes” de la novela); Rizzoli, potente editorial de acertadas previsiones no deja de aprovechar el potencial éxito. Es extraño sin embargo que no se hayan traducido más novelas del autor, y en concreto *El manuscrito carmesí*, que recrea el reinado de Boabdil y refleja los últimos años de la dominación árabe en España. Este particular de la historia española parece ser motivo de interés en Italia: aparecen *Réquiem por Granada* de Vicente Escrivá [Cf. VI.3.1.] y *Don Julián*, de Goytisolo [Cf. V.1.2.], que aunque desde una perspectiva diferente, aborda el mismo tema. No hay que olvidar, por otra parte, que esta obra ha sido llevada al cine, y el factor “arrastre” (J. Peñate Rivero, 1997) es siempre importante para la publicación de un libro.

#### **VI.1.4. JIMÉNEZ LOZANO, José (1930)**

Nuestro premio Cervantes 2002, conocido más como ensayista especializado en temas religiosos y sociales, director de *El Norte de Castilla*, cuenta con una sola novela traducida en Italia: *Sara de Ur* (1989), historia de inspiración bíblica. No aparece en cambio ninguna de sus obras de corte histórico (*Historia de un otoño*, 1971; *El sambenito*, 1972), ni colecciones de cuentos como *El grano de maíz rojo* (Premio Nacional de la Crítica, 1989). Tampoco últimos trabajos como *Un hombre en la raya* (2000).

*Sara di Ur* (Roma: Biblioteca del Vascello, 1993; ed. y tr. Danilo Manera) se presenta en la colección “Serendipity”; no está anotado. Concluye con un “Congedo del traduttore” (pp. 123-129), de Danilo Manera, que como ya sabemos en asesor de literatura en lengua española de la editorial. En dicho texto ofrece un perfil del autor, “semi-clandestino” en su propia patria, un poco por su carácter esquivo, un poco por su condición de cristiano heterodoxo y sospechoso, por tanto, ante las culturas clerical y laica que se suceden en la España franquista y postfranquista. Manera insiste en la variedad de su obra y en el interés generado en estos últimos años tanto entre el público como la crítica<sup>229</sup>, y destaca especialmente su faceta de narrador, en la que comienza ofreciendo una temática relacionada con los creyentes y sus relaciones con la sociedad, para pasar a ser testimonio del mundo rural castellano<sup>230</sup>. *Sara de Ur*, de tema bíblico, está entretrejida de leyendas prejudaicas y delata una admiración por el arte y la civilización del Antiguo Oriente; carece de pretensiones hagiográficas o exegéticas (hecho que distingue a esta obra de la de Mario Brelich, *Il sacro amplesso* -Milano: Adelphi, 1972-). La traducción se ha realizado gracias a la contribución de la Dirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Cultura español, y el criterio utilizado es el semántico, aunque el estilo, de abundantes hipérbatos, dificulta la fidelidad absoluta al original.

Nos encontramos ante otra obra que ve la luz en Italia por el interés específico de su editorial, que privilegia la publicación de autores de las literaturas menos conocidas. También el protagonismo femenino puede constituir un centro de atención importante para el lector. Por lo demás es un volumen cuidado, anotado y con apoyo crítico.

#### VI.1.5. LANDERO, Luis (1948)

Profesor de lengua y literatura, irrumpió en el panorama literario español con *Juegos de la edad tardía* (1989). Con él ganó el premio de la Crítica y el Nacional de Literatura del mismo año, el de París 1992 y el Mediterrané Étanger, y ha sido traducido a nueve idiomas. Valeria Scorpioni

---

<sup>229</sup> *Vid.* el epígrafe dedicado a él y la bibliografía adjunta en Danilo Manera (2002), de la cual se destacan los trabajos de Rosa Rossi (1988 y 1992).

<sup>230</sup> Uno de sus relatos forma parte *L'ultima frontiera di Antonio Machado* [*vid.* nota 6]. Hay que recordar también los tres cuentos traducidos por Paola Gamberoni (*La pioggia, La crisi e Il treno*) en Danilo Manera (1998c), pertenecientes al volumen *El cogedor de acianos* (Barcelona: Anthros, 1993: pp. 16-18 y 24-25).



Coggiola (1995), que le dedica todo un epígrafe aun a pesar de considerarlo “piuttosto macchinoso e prolisso”, características que no han impedido un “grande successo di pubblico e di critica” (V. Scorpioni Coggiola, 1995: 284), se centra sobre todo en la complicada relación entre los diferentes planos de la realidad y la ficción, la recuperación de la fantasía y los posibles puntos en común con el *Quijote*, uno de los aspectos más tratados por la crítica en general. En este sentido y siguiendo la opinión de José Manuel Martín Morán (1992b) afirma que ambas obras reflejan el final de una época y proponen una nueva perspectiva del mundo, con la consiguiente crítica del inmediato pasado. No se han publicado sus incursiones posteriores en la narrativa

*Giochi tardivi* [*Juegos de la edad tardía*] (Milano: Feltrinelli, 1991; tr. Gianni Guadalupi) se incluye en la popular colección “I narratori”; la obra se convirtió, según se anuncia en solapa, en un verdadero “caso letterario [...] accostato a Kafka, Canetti, Cervantes e García Márquez”, recibiendo los dos premios literarios más prestigiosos de España. En la solapa posterior se reproduce un fragmento de un artículo de *El País*, de Rafael Conte. En contraportada se define al protagonista como un “Don Chisciotte di serie B” a quien “il destino gli fornisce inaspettatamente il Sancio di cui aveva bisogno” y se destaca el componente lúdico de una obra que se mueve entre fantasía y realidad. Aunque no hay aparato crítico, la edición está brevemente anotada. La traducción sigue de forma estricta un criterio semántico.

Nos extraña que siendo tan importante en el contexto de la literatura española contemporánea no haya ni siquiera una breve introducción, pero la falta de un aparato crítico que apoye y encuadre los volúmenes parece ser una constante de nuestra narrativa más actual. Por otra parte, Feltrinelli apuesta por una obra que, independientemente de su importancia, posee unos evidentes ingredientes lúdicos y humorísticos basados en la idea personana de la doble identidad del escritor, ha sido traducida a otras lenguas y viene apoyada por importantes premios.

### **VI.1.6. MARÍAS, Javier (1951)**

Casi todas las ediciones de Marías en Italia destacan varios aspectos: que enseñó en Oxford y en EEUU; que también es traductor (de Conrad, Yeats, Dinesen, Sir Thomas Browne, etc); que ha recibido infinidad de premios - el Nacional de Traducción (1979) por *Tristram Shandy*, de Sterne; el Herralde (1986); el Ciudad de Barcelona (1989); el de la Crítica y el L'Oleil y la Lettre (1993); etc.-; y que ha obtenido un aplastante éxito en más de treinta países, habiendo sido traducido a más de veinticinco idiomas. Se destaca, por

otra parte, la calidad de su prosa y el análisis introspectivo de los personajes, así como el valor de la incertidumbre que se esconde tras la aparente intriga. Del mismo modo se señalan los aspectos metaliterarios de su escritura, si bien no faltan tampoco críticas negativas que lo tachan de “machismo” (M. Nicola, 1999e). Pero su éxito (su proyección internacional pasó de Alemania a Francia y de allí a otros países) le precede, y ello favorece que haya un total de cinco novelas del autor con diversas reediciones. No se conocen hasta el 2000, en cambio, primeros trabajos como *Los dominios del lobo* (1971) o *Travesía del horizonte* (1972), ni la colección de relatos tan leída en España *Cuando fui mortal* (1996)<sup>231</sup>. Las obras publicadas son: *El hombre sentimental* (1986), *Todas las almas* (1989), *Corazón tan blanco* (1992); *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994) y *Negra espalda del tiempo* (1998).

*Un cuore così bianco* [*Corazón tan blanco*] aparece en dos ocasiones. La primera (Roma: Donzelli, 1996; tr. Bianca Lázaro), con un gran corazón rojo sobre fondo azul en portada, cuenta como única información con la de solapa, pero ha sido reseñado por Daniela Capra (1997: 8) que afirma que “offre una chiave di lettura dei rapporti interpersonali che l’io narrante stabilisce con gli altri personaggi”, y que el silencio “implica un rifiuto del raccontare e dell’ascoltare, giacché per il protagonista narrare equivale a snaturare e falsificare”. Sobre la traducción observa “qualche goffaggine” en la versión italiana.

Pocos años después la obra se vuelve a traducir para Einaudi (Torino, 1999; tr. Paola Tomasinelli), cosa que se anuncia en contraportada junto con el “Apéndice inédito del autor” -que no es inédito en España-. Con portada muy diferente a la anterior (un cándido desnudo femenino sobre sábanas blancas), la edición incluye “Una debole fiammella” (extraído del discurso pronunciado por Javier Marías en Dortmund el 7 de Diciembre de 1997 con ocasión de la entrega del premio Nelly Sachs; p. 319-322) y “Vagare con la bussola” -extraído en cambio del volumen *Literatura y fantasma* (Madrid: Siruela, 1993; p. 323-326)-. El primero afronta el tema de la traducción en general; el

---

<sup>231</sup> Ésta última traducida algo después: *Quand’ero mortale* [*Cuando fui mortal*] (Torino: Einaudi, 2001; tr. Glauco Felici), como la novela *Malanimo* [*Mala índole*] (Torino: Einaudi, 2001); reediciones aparte, hay nuevas publicaciones: *Vite scritte* (Torino: Einaudi, 2004; tr. Glauco Felici); *Il tuo volto domani. Vol. I: Febbre e lancia* (Torino: Einaudi, 2003; tr. Glauco Felici); *Selvaggi e sentimentali. Storie di calcio* (Torino: Einaudi, 2002; tr. Glauco Felici); *Attraversare l’orizzonte* (Torino: Einaudi, 2005; tr. Glauco Felici). Es de señalar que es precisamente una profesora italiana, Elide Pittarello (traductora de Félix de Azúa [Cf. VI.1.1.]) quien publica una antología española de textos de Marías: *El hombre que parecía no querer nada* (Madrid: Espasa-Calpe, 1996).

segundo explica su personal forma de “vagar en los textos”, siguiendo a maestros como Cervantes, Sterne o Nabokov. La traducción, si bien sigue como la anterior un criterio semántico, se orienta de modo muy diferente, ya que la de Lazzaro es más imprecisa en cuanto a vocabulario y conserva con dificultad el tono cuidado, elaborado y literario de Marías.

*Domani nella battaglia pensa a me* [*Mañana en la batalla piensa en mí*] (Torino: Einaudi 1998; tr. Glauco Felici) –reeditada en Club degli Editori (Milano, 1998)- se realiza con la contribución del Ministerio de Cultura español. Finaliza con un epílogo del autor (pp. 279-283) extraído del discurso pronunciado en Caracas el 2 de Agosto de 1995 durante la ceremonia de entrega del premio Rómulo Gallegos; una “Nota per appassionati di letteratura” (p. 285); y “Nota per appassionati di cinema” (p. 287). La solapa aclara el título “rigorosamente shakesperiano” y reproduce la palabras del propio Marías: “La letteratura è ri-conoscimento, non soltanto pura e semplice narrazione. Ciò che commuove di più, in un romanzo, è riconoscere situazioni ed emozioni vere che non sapevi di sapere. La letteratura inventa, nel senso etimologico della parola, scopre”. La reseña de Daniela Capra (1999: 19) insiste en aspectos similares, como la mezcla entre la realidad del Madrid contemporáneo y la imaginación, y la clara referencia metaliteraria, definiéndola no una *detective story* sino una novela con una sabia dosis de suspense.

*Tutte le anime* [*Todas las almas*] (Torino: Einaudi, 1999; tr. Glauco Felici), en la colección “I coralli”, es una obra muy anterior a las dos primeras. La reseña de Giulia Mozzato (1999a) se refiere a su aspecto autobiográfico: Marías trabajó dos años en el *college* “All souls”. Pero “non è un’autobiografia, come non è neppure un romanzo di formazione o di memorie. Potremmo forse meglio definirlo un romanzo di impressioni, di ricordi immaginari, di legami”. El autor ha debido, sin embargo, casi defenderse de la “acusación” autobiográfica: “è un caso in cui la finzione invade la realtà e la conquista, la fagocita”. Para Mozzato es “un pensiero minimalista, un’analisi semplice che è tuttavia lo specchio di un romanzo basato sulla quotidianità, sulle parole e sulla memoria, sui sentimenti [...] descritti magistralmente”.

Muy diferente es la opinión de Maria Nicola (1999e: 27), que lo considera “un libro irritante” ya que el protagonista muestra su miseria bajo la pátina autocomplaciente del “latin-lover”, lo cual hace difícil soportar el yo narrador que, poniendo en práctica un uso habitual entre italianos y españoles, que se sienten privilegiados por su “sangre mediterránea”, se dedica a observar el comportamiento excéntrico de los ingleses. “Ma se ci sia dell’ironia in tutto questo, e quanta, non ci è dato sapere”. La novela no sólo hace alarde del

machismo mediterráneo: “i protagonisti di Marías tendono a vivere la vita in modo squisitamente estetico, dando adito al sospetto che le loro passioni siano fatte soprattutto di buone letture, più che di autentica sensibilità”. Los únicos tres rasgos de genialidad estan según Nicola en la descripción de ciertos personajes y ambientes. El traductor, Glauco Felici, utiliza un criterio semántico.

*L'uomo sentimentale* [*El hombre sentimental*] (Milano: Einaudi, 2000; tr. Glauco Felici) es la novela más antigua de las traducidas. No está anotada. En solapa se define como la “storia velata d’una storia d’amore” (la contraportada también insiste en esta temática trágico-amorosa), la “vicenda di quotidiano malessere, portata magistralmente sulla pagina della scrittura ironica e suggestiva di uno degli autori più acuti e affascinanti dei nostri tempi”. El volumen culmina con un epílogo del autor (pp. 151-153), “Quel che non si è compiuto” (pp. 151-153) sobre las circunstancias que dieron lugar a la redacción de la novela. Una reseña de Valeria Scorpioni Coggiola (2000: 14) hace hincapié en la lograda estructura, que vuelve continuamente sobre sí misma, avanzando “a tientos y cayendo en la metanovela. De ahí la ambigüedad de la narración y del epílogo, que en vez de aclarar las cosas las enturbia aún más (y de ahí el título de esta reseña: “Metaromanzo di un narratore dubbioso”). En general “si tratta [...] di un libro interessante che sa tenere desta l’attenzione del lettore, sorprendendolo con l’imprevedibilità delle situazioni [...], impegnandolo nella ricerca di una realtà sfuggente, e in ogni caso, incompiuta”. Su juicio hacia la traducción no es tan positivo, ya que añade: “e questo malgrado il fatto che la traduzione italiana -non impeccabile-manchi della fluidità e del fascino della prosa originale”<sup>232</sup>.

*Nera schiena del tempo* [*Negra espalda del tiempo*] (Torino: Einaudi, 2000; tr. Glauco Felici) se publica en edición idéntica a la española, incluso con la misma portada. La contraportada es un remedo de lo escrito en ésta última: en ella se hace hincapié en la heterogeneidad de la novela y reproduce

---

<sup>232</sup> Esta última opinión de Scorpioni ha sido contestada por el traductor, Glauco Felici (2000: 27), que le dedica un corrosivo texto en un número posterior de la revista en el que manifiesta que cree su juicio (“*in cauda venenum*, così usano appunto gli scorpioni”) “un’opinione soggettiva, non argomentata, confutabile nella inconsistente asseverazione che contiene (altrove, la stessa traduzione è stata giudicata *buona*, e addirittura *magistrale*)”; recuerda además que el propio Marías después de escuchar un fragmento, y en cuanto “rinomato traduttore”, afirmó “che le traduzioni sono preziose perchè a volte migliorano i testi di partenza, e questo, secondo lui, è uno di quei casi”. La breve y sucinta respuesta de Scorpioni, reivindicando sus “modestas competencias” en el tema (como titular de Lengua y Literatura española en la Universidad de Turín; Felici decía desconocer sus méritos) se añade a continuación del texto de éste.

una cita del texto que versa sobre el tiempo, considerado como pasado y por ello susceptible de ser narrado. Las ilustraciones, en blanco y negro o en color son las mismas que las de la versión española.

En resumen: Javier Marías tiene un número considerable de obras publicadas. Aparte de *Un cuore così bianco* para Donzelli, pequeña editorial de cultura que según afirma explícitamente pretende contribuir a llenar el vacío cultural e ideológico de los años ochenta, y que abre las puertas al autor en Italia, el resto de sus publicaciones están en Einaudi, una de las grandes editoriales italianas más volcada en narrativa. Club degli Editori aprovecha sin duda el éxito de Marías para reeditar dos de las obras. Desde el punto de vista de la traducción el caso más curioso es el de la novela previamente nombrada, que aparece el mismo año (1999) en dos editoriales y con dos traductoras diferentes. Pocos volúmenes tienen aparato crítico; ninguno está anotado y sólo uno cuenta con la contribución del Ministerio de Cultura español, prueba de que son una buena inversión en sí mismas.

Es interesante observar que la penetración de Marías en Italia responde a un descubrimiento, avalado sin duda por su buen nombre fuera de nuestras fronteras y por la enorme cantidad de premios obtenidos, que comienza por sus obras contemporáneas al momento de la publicación y sigue, “hacia atrás” (como pasaba, recordemos, con Carmen Martín Gaité) con las más antiguas que se rescatan ante la seguridad de una respuesta afirmativa del público. Hay que decir, además, que *Todas las almas* viene apoyada por la polémica producción cinematográfica de los Querejeta titulada *El último viaje de Robert Rylands* (1996) que tantas disputas valió a estos últimos con el autor. Es de suponer, por todo lo dicho, que sus nuevas novelas sigan siendo publicadas por Einaudi de ahora en adelante.

### VI.1.7. MENDOZA, Eduardo (1943)

Este importantísimo autor del que la crítica italiana destaca su larga estancia como intérprete de la ONU en Nueva York, cuenta con seis publicaciones de narrativa y una de su drama *Restauració* (1990)<sup>233</sup>. Entre ellas se encuentra la obra sin duda más importante, aquella que abriría nuevos horizontes a la forma de narrar en España, *La verdad sobre el caso Savolta*

---

<sup>233</sup> *Restaurazione* [*Restauració*] (1990) (Messina: A. Lippolis, 1996; tr. e intr. Cecilia Galzio), cuya representación en lengua francesa tuvo un gran éxito en 1990 dirigida por Ariel García Valdés (quien también se ocupó de la adaptación teatral de la obra de Azúa [Cf. VI.1.1.]).

(1975; premio de la Crítica de este mismo año). Scorpioni Coggiola (1995) define así su impacto:

“[...] segna nel 1975 l’inizio di una nuova fase dell’evoluzione narrativa [...]. Non crea una corrente letteraria determinata; rappresenta, piuttosto, la prima vera reazione al vuoto argomentale del romanzo; costituisce, inoltre, il primo esempio degno di nota sia dell’estetica *postmoderna*, sia della finzione testimoniale indiretta nei riguardi dei problemi sociali” (V. Scorpioni Coggiola, 1995: 158)<sup>234</sup>.

Las demás publicaciones son: *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *La ciudad de los prodigios* (1986; Mario Camus realizó una versión cinematográfica de ella en 1999); *La isla inaudita* (1989); *Sin noticias de Gurb* (1991; aparecido en 1990 por entregas en *El País*); y *El año del diluvio* (1993)<sup>235</sup>.

*La città dei prodigi* [*La ciudad de los prodigios*] (Milano: Longanesi, 1987; tr. Claudio M. Valentinetti) sale al mercado sólo un año después del original español. No lleva más información que la de la contraportada. Rosa Rossi (1991: 229) ve en ella multitud de ingredientes, entre ellos el policiaco: “con un vertiginoso *pastiche* tra materiali giornalistici e storiografici, tra narrativa ‘realista’ dell’Ottocento e narrativa americana contemporanea sul grande crimine, si ricostruisce la ‘resistibile ascesa’ di Onofre Bouvila”. La traducción es semántica, pero hay leves cambios en la sintaxis y algunas simplificaciones que facilitan la tarea del lector.

*Il mistero della cripta stregata* [*El misterio de la cripta embrujada*] (Milano: Feltrinelli, 1990; tr. Gianni Guadalupi) se presenta, en solapa, integrada en el género policiaco: “Mendoza ha dato vita ad una singolare e tragicomica figura di detective involontario. Un Don Chisciotte della giustizia, che entra e esce dai manicomi, dolcemente maniaco e gran bevitore di Pepsi Cola”. Rosa Rossi (1991: 229) insiste en esta adscripción: “íbrido tra il romanzo giallo, il romanzo picaresco e il genere manicomiale che ha avuto nella letteratura nordamericana alcuni esempi di rilievo”. No todas las críticas han sido positivas: Danilo Manera (1991b: 29) se refiere a ésta y *El laberinto de las aceitunas* (1986) como dos obras que “presentano [...] arzigogolati e

---

<sup>234</sup> De modo similar, para Danilo Manera (1991b: 29) fue el “romanzo emblematico” que “saldò i conti con il formalismo dei primi anni Settanta e fece riscoprire una narrazione fluente, in grado di rendere le molteplici tecniche immesse funzionali al senso e al piacere della lettura”.

<sup>235</sup> Posteriormente se ha traducido *Il tempio delle signore* [*El tocador de señoras*] (Milano: Feltrinelli, 2002; tr. M. Finassi Parolo).

gratuiti intrighi che lasciano il lettore con un palmo di naso, ritmi hard boiled e battutine alla Sanantonio”. La reedición de 1992 la define así en contraportada: “la più sfrenata parodia del giallo, del nero e del gotico che sia mai stata letta”.

*L'isola inaudita* [*La isla inaudita*] (Milano: Feltrinelli, 1991; tr. Olivo Bin), brevemente anotada, indica en solapa que “la scomposizione del paesaggio della città [Venecia] ben si addice alla geografia interiore dell'anima del protagonista”, y define así a este “romanzo nel romanzo, magico, ambiguo, frutto della sua [di Mendoza] travolgente fantasia”. La traducción de Olivo Bin es semántica.

*Nessuna notizia di Gurb* [*Sin noticias de Gurb*] (Milano: Feltrinelli 1992; tr. Gianni Guadalupi) presenta en portada un extraño diseño de André François; la contraportada está firmada por el omnipresente Vázquez Montalbán: “Swift? Bradbury? No. Semplicemente Mendoza, quel privilegiato sguardo ludico alla scoperta di quanta irrealtà si travesta da realtà e viceversa, quel moralismo da romanziere inglese del XVIII secolo passato dal divano del consultorio psichiatrico di Groucho Marx, elementi che hanno fatto di Eduardo Mendoza uno scrittore obbligatorio in tutti i programmi di igiene mentale europea fine-millennio”<sup>236</sup>.

*L'anno del diluvio* [*El año del diluvio*] (Recco [Ge]: Le Mani, 1994; tr. Fiorenzo Toso) se define en portada como “retrato de una monja”. En contraportada se destaca el componente sentimental: “storia di una passione” y el ambiente catalán, de posguerra, entre los últimos partisanos. Se hace hincapié también en la habilidad de Mendoza para recrear géneros y estilos diversos: “dal picaresco al feuilleton al romanzo d'avventura”. Pero la intención no es satírica o paródica: un tono agridulce inunda la narración. Está brevemente anotado.

Por fin, en 1995, en “I canguri”, se publica la novela clave del autor, *La verità sul caso Savolta* [*La verdad sobre el caso Savolta*] (Milano: Feltrinelli, 1995; tr. Gianni Guadalupi). Es la única que hemos encontrado brevemente reseñada por Mariolina Bertini (1996: 20), quien especifica que “già noto al pubblico italiano per tre romanzi, tutti usciti da Feltrinelli [a nosotros ésta nos consta como la sexta novela del autor publicada en Italia, de las cuales la primera en Longanesi], Mendoza torna ora in libreria con questo poliziesco di vaste proporzioni che vinse ne 1975 in Spagna il prestigioso premio della Critica”. No se destaca, por tanto, su importancia en el panorama

---

<sup>236</sup> El volumen acusa algunas elisiones, concretamente en aquellos pasajes que contienen referencias culturales precisas. Éste suele ser un problema difícil de resolver para el traductor, que a veces opta por adaptar el texto a la situación del país de llegada, y a veces (como aquí) opta simplemente por omitir las frases conflictivas.

español, sino sólo sus ingredientes policíacos y folletinescos. De hecho, el volumen no lleva aparato crítico: sólo la habitual información en solapas y contraportada que se refieren a la estancia del autor en Nueva York, sus premios y el argumento de la obra centrándose otra vez sólo en lo policíaco: “spassosissimo e allo stesso tempo avvincente, un vero giallo dall’ingranaggio perfetto, graffiante, grazie anche all’ironia della prosa di Eduardo Mendoza”. Es de señalar que la portada no cuadra con el tema: se trata de una mujer desnuda en una atmósfera años veinte, medio tapado por el título. El texto está brevemente anotado y la traducción es semántica con numerosas adaptaciones, sobre todo en el ámbito de lo coloquial.

Como sucede con otros autores, Mendoza será introducido en el panorama editorial italiano “con pies de plomo”: la primera en atreverse es Longanesi, firma media-grande que presenta la recién premiada (entre otros con el prestigioso premio italiano Grinzane Cavour) *La ciudad de los prodigios*. Quien toma el relevo es, sin embargo, Feltrinelli, que se encargará en adelante de todas las publicaciones de Mendoza en Italia. Se arriesga, en primer lugar, con una obra anterior, *El misterio de la cripta embrujada*, muy influida por la novela americana de género, conocida por el lector italiano; y en segundo lugar con otras más cercanas: *La isla inaudita* (1989), que se sitúa en Venecia, lo cual será fuente de atracción para el lector; y *Sin noticias de Gurb*, con un fuerte ingrediente humorístico y fantástico, unas dimensiones más bien pequeñas, y el apoyo de un texto del conocido Vázquez Montalbán avalando la publicación; por último, con el terreno ya muy fertilizado, Feltrinelli se lanza con una narración anterior a las publicadas hasta entonces que supone todo un evento literario. Pero *La verdad sobre el caso Savolta* no se presenta así, ni las reseñas consultadas destacan este aspecto. Se introduce como una novela policíaca con elementos de folletín, y por si acaso se “disfraza” a través de una portada que muestra un desnudo femenino. *El año del diluvio* (1993), de temática algo provocativa al contar la historia de amor de una monja, situada además en la posguerra española y en el mundo de los partisanos, está publicada por la pequeña editorial Le Mani, menos preocupada, como hemos visto, por la difusión del texto original. Ésta se dirige a un público culto no especialista y se interesa especialmente por aspectos como la gráfica y el formato (perteneciente a la Microart’s, una de las industrias gráficas de Liguria más importantes), ofreciendo un precio contenido. No es una coincidencia, además, que el traductor, Fiorenzo Toso, sea también el director editorial de la firma genovesa.

La variedad de registros lingüísticos no queda contemplada en la traducción de *La verdad sobre el caso Savolta* de Gianni Guadalupi, que utiliza un criterio semántico con adaptaciones: esto nos demuestra que no se



considera una obra especialmente interesante desde el punto de vista lingüístico. En cuanto al resto de los traductores, Claudio M. Valentinetti y Olivo Bin usan un criterio semántico que contrasta fuertemente con el criterio comunicativo del ya mencionado Toso. Los volúmenes no tienen aparato crítico ni cuentan con contribución oficial, aunque tres de ellos están anotados.

#### **VI.1.8. MILLÁS, Juan José (1946)**

El conocido autor, considerado por muchos el mejor representante de las ansias del individuo posmoderno, es definido así por Elide Pittarello (1995):

“uno degli autori che più stanno contribuendo a mostrare il lato sommerso del mondo [...]. Tematizza sempre più esplicitamente l'esperienza psicotica nella molteplice varietà delle sue aggregazioni e disgregazioni deformanti, che si configurano come disturbi della comunicazione con il mondo, con il corpo e con il linguaggio [...]. Al contrario della letteratura che usa i trucchi più sofisticati per creare *effetti di reale*, le finzioni di questo narratore ci invitano a entrare decisamente nell'irrealtà, dalla parte di quell'ombra latente o caos irrazionale che non cessa di insidiare le edificazioni del senso e le sue nomenclature” (Elide Pittarello, 1995: 54).

Maria Rosaria Alfani (1994: 8) señala en su prosa diversas huellas: “vagamente kafkiani sono gli orizzonti della colpa che bloccano tanti suoi personaggi, e li rendono profondamente complici degli ingranaggi sociali, del potere”, mientras que “il fantastico con i suoi doppi, i suoi labirinti e le loro false uscite” se relacionan con Cortázar. Más adelante el parangón será con dos españoles, Juan Benet y Vázquez Montalbán. Insiste en la importancia en sí de la escritura y en la metaliteratura. Usando de nuevo el símil kafkiano, sus novelas son una metamorfosis pero al contrario:

“la trasformazione di un insetto sociale in un essere umano che, a un certo punto, ritrova un'identità più profonda, riappropriandosi della singolarità della percezione, dell'unicità irripetibile della sua storia, dell'energia della propria memoria” (M. R. Alfani, 1994: 12).

A pesar de este interés académico hay tan sólo una obra de Millás<sup>237</sup>, una de sus novelas de más éxito (aunque no recibiera grandes premios por ella): *El desorden de tu nombre* (1988) -*Il disordine del tuo nome* (Napoli: Cronopio, 1994; ed. y tr. Maria Rosaria Alfani)-. Es uno de los pocos textos contemporáneos que incluyen un prefacio (pp. 7-14), de la también traductora Maria Rosaria Alfani. Se incluye en la colección “Tessere”. En la contraportada se nos dice que Millás es colaborador de *El País*, que es un novelista de éxito y que éste es su primer libro traducido al italiano. La historia se encuadra entre el género romántico y el policíaco: “un colpo di scena trasforma quest’intensa storia d’amore in un giallo dall’imprevedibile finale”. El prefacio se centra en las características “posmodernas” de la novela y de este autor, “scrittore invisibile” del que poco se sabe y que suele ocultarse tras sus personas narrativas como forma de huir de la realidad. La traducción sigue un criterio semántico, con pequeñas adaptaciones u omisiones que no desvirtúan el original.

La existencia de esta edición parece bastante casual. Se publica en una pequeña y joven editorial, y se dirige a un público no especializado. Tampoco cuenta con elementos que llamen la atención en el exterior del libro<sup>238</sup>. Responde muy probablemente a la decisión personal de los editores, o a la propuesta de la misma Maria Rosaria Alfani (Universidad de Nápoles), la cual se esfuerza por realizar una traducción eminentemente semántica. De la misma opinión es Maria Grazia Profeti, que confirma el hecho ampliándolo a lo que ocurre con mucha de la narrativa contemporánea española:

“se poi questi romanzi vengono tradotti, hanno una circolazione marginale e surrettizia; presenti nei cataloghi di case editrici piccole, sembrano paradossalmente destinati non al grosso pubblico, ma agli addetti ai lavori. Faccio un esempio: la traduzione de Juan José Millás, *Il disordine del tuo nome*, dovuta a Maria Rosaria Alfani [...]; provate a domandarla in una libreria a Firenze” (M. G. Profeti, 1995: 44).

---

<sup>237</sup> Pero después se han traducido *L’ordine alfabetico* (Milano: Il Saggiatore, 2001; tr. Paola Tomasinelli); *Non guardare sotto il letto* (Milano: Il Saggiatore, 2002; tr. Paola Tomasinelli); *Racconti di adulteri disorientati* (Torino: Einaudi, 2004; tr. Paola Tomasinelli).

<sup>238</sup> Al contrario de la edición española que hemos consultado de Destino (Barcelona, 1992) con una divertida portada de Tom Wesselmann, *Gran desnudo Americano*.

### VI.1.9. POMBO, Álvaro (1939)

Scorpioni Coggiola (1995) considera que es un importante exponente del “romanzo psicologico”, que “usa l’invenzione narrativa come mezzo per esplorare l’antinomia realtà/apparenza o, meglio, per evidenziare la confusione tra ciò che si immagina e ciò che è” (V. Scorpioni Coggiola, 1995: 327). Y ello sobre todo gracias a *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983; Premio Herralde). Del escritor, muy relacionado con el mundo inglés (vivió en Inglaterra de 1966 a 1977), se traduce, además de ésta, *Donde las mujeres* (1996). Otras novelas que se ocupan del mundo femenino no se han publicado en Italia. Tampoco se conoce su obra poética.

*L’eroe delle mansarde di Mansard* [*El héroe de las mansardas de Mansard*] (Milano: Garzanti, 1987; tr. Mario Faustini) presenta en portada un cuadro del conocido Botero: *Scena familiare*. En solapa se resalta la originalidad de la novela, el uso del humor y la ironía, la mezcla de lenguaje culto y cotidiano, sin ocultar su dificultad: “la scrittura ellittica, la narrazione periferica, i monologhi iperrealisti danno vita a uno romanzo in cui affiorano e si intrecciano i motivi del furto, del ricatto, del tradimento, della sessualità eterodossa, dei riti di passaggio”. Todo ello sobre el fondo de la España de posguerra encuadrado en un marco europeo. Se recuerda que, traducida a diversos idiomas, obtuvo el Herralde de narrativa en 1983. Está brevemente anotada. La traducción adopta un criterio semántico.

En la contraportada de *Dove le donne* [*Donde las mujeres*] (Torino: Einaudi, 2000; tr. Glauco Felici) se destaca el argumento -confirmado por la portada, que reproduce “donna con vaso di fiori” de Feliu Elias, 1929-: una historia de mujeres solas; la solapa insiste en lo mismo y la considera una novela iniciática que narra el “passaggio dall’infanzia all’adolescenza, fino all’estrema presa di consapevolezza dell’incipiente età maggiore”. Otro punto de interés es que figura en la España “soffocata dai rituali franchisti”. La traducción es semántica.

Son dos obras muy diferentes y muy separadas en el tiempo las dos publicadas, lo cual hace pensar que no hay línea común editorial que las una. Ambas editoriales, de grandes dimensiones (Einaudi y Garzanti), conceden mucho espacio a la literatura contemporánea y tienen fines más bien divulgativos (obsérvese que las ediciones no tienen aparato crítico y sólo una está brevemente anotada). Los traductores, que no proceden del mundo universitario, usan un criterio semántico, lo cual ayuda sin duda a la buena difusión del autor, que viene avalado por una buena cantidad de traducciones a otras lenguas y por temas que atraen al lector, como el de la identidad femenina o el de la España de la posguerra.

### VI.1.10. RAMÍREZ, Víctor (1944)

Ramírez se da a conocer en España a partir de 1970, integrado en el llamado “grupo canario” o de los “narraguanches”. Fue éste un fenómeno editorial muy particular que se produjo paralelamente al aparente despertar literario de otras autonomías como la andaluza -nos hemos referido ya al “grupo leonés” al hablar de Luis Mateo Díez [Cf. VI.1.2.]-, y tuvo sin duda un alcance muy diferente al de las literaturas en lenguas autóctonas. En opinión de Ramón Acín (1990) coincide con el declive del *boom* de la literatura hispanoamericana, es decir que de alguna forma vendría a llenar un vacío en el panorama literario del momento, y sería tan corto como inexistente, ya que se intenta promover “la conciencia grupal cosida con alfileres de una narrativa distinta y peculiar “ (R. Acín, 1990: 69). Su interés desde el punto de vista editorial estriba en que creó diversos premios literarios: el Galdós del Cabildo Insular de Canarias, el Pérez Armas de la Caja de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, y el Canarias, de la editorial Inventarios Provisionales. Aunque se intentó por todos los medios buscar el apoyo en editoriales fuertes como J. B., este exagerado “minifundismo editorial” sucumbió dejando paso a la industria del libro de los años ochenta.

De este autor correspondiente a una realidad tan específica, poco conocida hoy día dentro del panorama español, hay dos publicaciones en Italia: la narración breve *Cada cual arrastra su sombra*, su primera obra (1971), y la colección de cuentos *Arena rubia y otros relatos* (1990), levemente modificada con respecto al original español y reeditada en 2001.

*Ognuno trascina la sua ombra* [*Cada cual arrastra su sombra*] (Roma: Biblioteca del Vascello, 1994; ed. Danilo Manera; intr. y tr. Elena Liverani; il. Stefano Fabbri) se abre con una introducción de Elena Liverani (pp. 3-13). Sigue el breve texto (pp. 15-109), intercalado por ilustraciones en blanco y negro. Pertenece a la “serie rossa” di S-E/ N-O. Dicha introducción plantea la existencia de una “literatura canaria” caracterizada por trazos insulares como las diferentes influencias, el mestizaje, la relación directa con América Latina, etc. Una literatura, en cualquier caso, que intenta recuperar la propia conciencia histórico-cultural apartándose de la imagen turística y que ha sido en buena medida promovida localmente: de hecho el original español de la obra sale en “Biblioteca Básica Canaria”, publicada por el gobierno autónomo. Se refiere por último a su riqueza lingüística (uso de diminutivos, “canarismos”, expresiones coloquiales y neologismos) así como a su sintaxis en continuo movimiento. Es precisamente éste último aspecto el que más dificulta la traducción, que intenta, a pesar de todo y con un criterio semántico, mantenerse fiel al texto original.

*Sabbia bionda e altri racconti delle Canarie* [*Arena rubia y otros relatos*] (Nardò [Le]: Besa, 1996; ed. Danilo Manera; tr. Danilo Manera, Elena Liverani, Fabrizio Rossi, Nicole Milena Lavarra, Donata Celotti, Barbara Malanca; il. Stefano Fabbri) es una recopilación de textos breves, algo más extenso que el anterior (87 páginas) y de dimensiones mayores<sup>239</sup>. Recibe el título de una de las colecciones de relatos de Ramírez (*Arena rubia y otros relatos*; 1990). A la “Introduzione” de Danilo Manera (pp. 7-10) siguen los relatos<sup>240</sup> y el “Incontro con Víctor Ramírez” (pp. 81-87), también de Manera<sup>241</sup>. Pertenece a la colección “Lune nuove”, donde a cargo del citado editor se publicará más adelante *La vergine dipinta di rosso*, de Gómez de la Serna [Cf. II.1.3.]. En contraportada se introduce con una sola frase el argumento de cada relato para concluir: “Sette storie vigorose e un incontro senza reticenze per conoscere, oltre la cartolina delle ‘isole fortunate’, un arcipelago all’incrocio tra Europa, Africa e America Latina”. Es una edición no anotada e ilustrada en blanco y negro. Manera informa sobre las fuentes de las que se extraen los cuentos: *Arena rubia* (pp. 7-22) y *El aplauso* (pp. 23-29) de *Arena rubia y otros relatos* (Centro de la Cultura Popular Canaria, Las Palmas, 1990); el resto del volumen antológico *Diosnoslibre* (Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1984): *Menos da una piedra* (p. 42-47); *Nochebuena* (69-74); *El escritor y un miedo más* (pp. 111-116); *Bala de goma* (pp. 117-124); *Lo más hermoso de mi vida* (pp. 131-133). Las traducciones siguen un criterio semántico.

Creemos que el interés por Ramírez se debe a una circunstancia muy concreta: al esfuerzo de Danilo Manera que, como hemos visto en otras ocasiones, intenta dar a conocer, en este caso a través de Besa, a autores y

---

<sup>239</sup> El cuento homónimo *Sabbia bionda* se había publicado ya anteriormente en solitario (Roma: Biblioteca del Vascello, 1992; ed. y tr. Danilo Manera; il. Stefano Fabbri).

<sup>240</sup> *Sabbia bionda* [*Arena rubia*] (pp. 14-32; tr. Danilo Manera); *Da una pietra cavi molto meno* [*Menos da una piedra*] (pp. 33-41; tr. Elena Liverani); *La cosa più bella della mia vita* [*Lo más hermoso de mi vida*] (pp. 42-45; tr. Fabrizio Rossi); *Notte di Natale* [*Nochebuena*] (pp. 46-53; tr. Nicole Milena); *Pallottola di gomma* [*Bala de goma*] (pp. 54-64; tr. Donata Celotti); *L’applauso* [*El aplauso*] (pp. 65-72; tr. Barbara Malanca); *Lo scrittore e una paura in più* [*El escritor y un miedo más*] (pp. 73-80; tr. Danilo Manera)

<sup>241</sup> De todos ellos, tres se publican, con idéntica traducción, en la antología *L’oceano, la chitarra e i vulcani* [vid. nota 6] editada por Danilo Manera en 1995: *Da una pietra cavi molto meno* (pp. 94-100), *Lo scrittore e una paura in più* (pp. 101-107) y *La cosa più bella della mia vita* (pp. 108-110).

obras pertenecientes a literaturas “menores”<sup>242</sup>. Las dos editoriales poseen una orientación eminentemente cultural: de hecho ambos volúmenes ofrecen un amplio aparato crítico. En cuanto a los traductores, Elena Liverani y Danilo Manera son profesores respectivamente en las universidades de Milán y Trento, mientras que Barbara Malanca, Fabrizio Rossi Nicole Milena Lavarra y Donata Celotti participaron en el seminario-laboratorio de traducción literaria organizado por Danilo Manera en 1994 en el curso de Lengua y Literatura Española de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Estatal de Milán, dirigido por la profesora Maria Teresa Cataneo. Se da lugar así a un tipo de traducción que nos gusta definir como “coral”, resultado de una labor de equipo y en la que el producto “libro” no es lo más importante, ya que se valoran todas las etapas que llevan hasta él. Danilo Manera realiza experiencias similares en otras ocasiones, por ejemplo con la obra de Juan Eduardo Zúñiga [Cf. VI.1.16.]. El criterio elegido es invariablemente el semántico, lo cual afirma la intención de una correcta transmisión de los textos de este autor canario.

#### VI.1.11. SAMPEDRO, José Luis (1917)

Economista de profesión, a pesar de empezar a escribir muy pronto (en 1939) y de contar con importantes premios (Calderón de la Barca, 1950; Francisco de Quevedo, 1971), el éxito no le llega hasta 1981, con *Octubre, Octubre*, lo cual hace que se le suela incluir entre los autores que integran el llamado grupo del 68. A ésta última novela sigue *La sonrisa etrusca* (1985), que en España conoció hasta 1992 un total de 41 ediciones y es la única del autor traducida al italiano<sup>243</sup>. Situada en Milán, se centra en la relación de un anciano ex-partisano con su nieto. No se conocen las anteriores, que se reeditan en España a raíz de 1981 (como *El río que nos lleva*, de 1961, de la que Antonio del Real hizo una versión cinematográfica en 1989).

---

<sup>242</sup> Manera no se ha limitado a publicarlos, también ha organizado diferentes encuentros en Italia: el 8 de Noviembre de 2001, en la universidad de Milán, se celebró uno titulado “Scrivere nei paesi baschi e alle Canarie”, al que fue invitado Víctor Ramírez.

<sup>243</sup> Posteriormente se ha publicado otra, *La vecchia sirena* [*La vieja sirena*] (Milano: Il Saggiatore, 2001); la misma editorial se había ocupado precedentemente del José Luis Sampedro ecónomo con *Le forze decisive dell'economia mondiale* [*Las fuerzas decisivas de la economía mundial*] (Milano: Il Saggiatore, 1967; tr. Clara Mainoldi).

*Il sorriso etrusco* (Milano: Il Saggiatore, 1997; tr. Gina Maneri) se publica en la colección “Scritture” (junto con Carlos Fuentes, Allen Ginsberg, Jean Genet o Lawrence Thornton), con un mínimo de información en solapas. La traducción es semántica. Vuelve a reeditarse en Tropea (que pertenece al grupo editorial “Il Saggiatore”), incluida en EST, es decir, “Economici Saggiatore Tropea” (1999). El volumen es idéntico al anterior.

Il Saggiatore, que ya había publicado una obra suya de economía<sup>244</sup>, decide lanzarse al descubrimiento de otras facetas del escritor, aunque (como su nombre indica) no sea una editorial centrada en narrativa. Son volúmenes divulgativos, sin contribución oficial alguna. Es normal, sin embargo, que alguna editorial se haya dado cuenta de las potencialidades de *La sonrisa etrusca*, ya que figura en ambiente italiano.

#### VI.1.12. SAVATER, Fernando (1947)

El conocidísimo filósofo fuera y dentro de nuestras fronteras ha visto traducidos en Italia gran parte de sus ensayos<sup>245</sup> obteniendo un gran éxito

---

<sup>244</sup> Vid. nota anterior.

<sup>245</sup> *Etica per un figlio* [*Ética para Amador*] (Bari: Laterza, 1992; 1993; 1995; 2000); *Filosofia e sessualità* [*Filosofía y sexualidad*] (con Agustín García Calvo *et. al.*; Milano: Tranchida, 1992; tr. Paolo Guidera); *Creature dell'aria: trentun monologhi probabili d'improbabili personaggi* [*Criaturas del aire*] (Torino: Instar libri, 1993; tr. Linda Verna); *Invito all'etica* (Palermo: Sellerio, 1984; 1993; tr. Alessandro Meregalli, Angelo Morino); *Politica per un figlio* [*Política para Amador*] (Bari: Laterza, 1993; 1995; 2001; tr. Francesca Saltarelli); *La scuola di Platone* (Milano: Tranchida, 1993; tr. Paolo Guidera); *Etica come amor proprio* (Bari: Laterza, 1994; 1998; tr. David Osorio Lobera y Cristiana Paternò); *L'infanzia recuperata* (Bari: Laterza, 1994; 2000; tr. Francesca Saltarelli); *Filosofia contro Accademia: Montaigne, Schopenhauer, Nietzsche, Unamuno* (Genova: Il Melangolo, 1994); *Apostati ragionevoli: ritratti di ribelli illustri* [*Apóstatas razonables*] (Bologna: Il Mulino, 1995; tr. Olivo Bin); *Cattivi e maledetti* [*Mlaos y malditos*] (Bari: Laterza, 1996; tr. Francesca Saltarelli); *Dizionario filosofico* (Bari: Laterza, 1996; 1998; 2000; tr. Francesca Saltarelli); *La ragione appassionata: Fernando Savater dialoga con Juan Arias* (Milano: Frassinelli, 1996; Milano: Sperling Paperback, 2004; ed. y tr. Hado Lyria); *A mia madre mia prima maestra* [*El placer de educar*] (Bari: Laterza, 1997; tr. Francesca Saltarelli); *La missione dell'eroe* [*La tarea del héroe*] (Milano: Pratiche, 1998; tr. Roberta Melotti); *Cioran, un angelo sterminatore* (Milano: Frassinelli, 1998; 3°. Ed.); *Il mito nazionalista* (Genova: Il Melangolo, 1998); *Contro le patrie* [*Contra las patrias*] (Milano: Elèuthera, 1999; tr. Nicola Del Corno); *Le domande della vita* (Bari: Laterza, 1999; 2001; tr. Francesca Saltarelli) (Milano: Mondolibri, 2000; tr. Francesca

editorial, concretamente a través de Laterza (Bari) y por mediación de Gianni Vattimo. Su faceta de novelista ha sido también reflejada en este país, aunque tal aspecto de su escritura no sea tan relevante. *Il giardino dei dubbi* [*El jardín de las dudas*] (1993) (Bari: Laterza, 1994; tr. Francesca Saltarelli) fue finalista del premio Planeta, y es un epistolario figurado entre Voltaire y una dama de la nobleza, Carolina de Beauregard. La edición, publicada en la colección “I Robinson” con el subtítulo “Lettere tra Voltaire e Carolina de Beauregard”, está brevemente anotada. A las cartas sigue una “Nota conclusiva” del autor (pp. 217-222) además de una “Bibliografía” (p. 223-224). La traducción sigue un criterio semántico y transmite con fidelidad el tono lírico y arcaizante de la escritura.

Una única narración no es poco para tan prolífico autor si consideramos que el conocido filósofo se dedica ante todo al ensayo. La editorial que presenta el volumen es, además, la que se ha encargado de buena parte de su producción<sup>246</sup>, la prestigiosa Laterza en la que colaborara Benedetto Croce durante largo tiempo, y que normalmente publica poca narrativa. Es decir, estamos frente a un caso de “efecto arrastre” (R. Acín, 1990) promovido por un género literario, el del ensayo, ya que es su obra mayoritaria la que fomenta, en la misma editorial, la publicación de esta “isla” de ficción. El volumen lleva un mínimo aparato crítico (el mismo que en español) y está brevemente anotado, lo cual puede indicar por un lado que el autor no necesita más presentaciones, y por otro concuerda con la línea divulgativa de sus títulos.

### VI.1.13. TOMEIO, Javier (1932)

Aunque empezó a publicar en los sesenta, el éxito, como a José Luis Sampedro, le llega a partir de los ochenta. Hay un número considerable de obras suyas en Italia, “testi che hanno contribuito al rinnovamento del romanzo spagnolo nelle ultime decadi” (L. B. Porto Bucciarelli, 1990: 226): *Los*

---

Saltarelli); *Brevissime teorie* [*Brevisimas teorías*] (Bari: Laterza, 2000; Francesca Saltarelli); *A cavallo tra due millenni* [*A caballo entre milenios*] (Bari: Laterza, 2001; tr. Francesca Saltarelli); *Degli dei e del mondo* [*De los dioses y del mundo*] (Milano: Frassinelli, 2001; tr. Gina Maneri); *A briglia sciolta* [*A rienda suelta*] (Milano: Mondadori, 2002; tr. Daniela Pirastu); *I dieci comandamenti nel ventunesimo secolo* (Milano: Mondadori, 2005; tr. Iai Caputo). *Vid.* la reseña de Meregalli (2000) a tres de sus ensayos; y la entrevista de Manera (1997) al autor con ocasión de la publicación de *A mia madre mia prima maestra*.

<sup>246</sup> *Vid.* nota anterior.



*enemigos* (1974), reeditada en España; *El castillo de la carta cifrada* (1979), llevada al teatro en 1997, que tuvo un gran éxito de crítica y le abrió las puertas de las letras españolas; *El mayordomo miope* (1989) y *Amado monstruo* (1985), también adaptadas al teatro; y las más recientes, *Diálogo en re mayor* (1980) y *El crimen del cine Oriente* (1995) -con versión cinematográfica realizada por Enrique Urbizu ese mismo año-. En cuanto a narración breve se publica *Problemas oculares* (1990), divertida y a la vez dramática obra en la que una sarta de personajes miopes funcionan como modelo de la existencia humana<sup>247</sup>. Es un autor muy traducido a otros idiomas y sus obras teatrales se han representado en España, Alemania y Francia con gran éxito de crítica y público<sup>248</sup>. Comenzaremos por sus novelas.

*Amato mostro* [*Amado monstruo*] (Milano: Mondadori, 1989; tr. Vittoria Martinetto y Angelo Morino) fue sin duda la que más impacto tuvo. Porto Bucciarelli (1990: 227) la describe así: “un romanzo inconsueto, dall’atmosfera sconcertante e surreale che ventila in una situazione speculare i difficili rapporti tra madri possessive e figli sottomessi”. Se presenta con portada expresionista de Otto Freundlich (*Die mütter*, 1921); la solapa copia las líneas del coloquio “Atmosfera inquietante e surreale, tra Kafka e Buñuel”. Se incluye en la colección “L’ottagono” (con Pasternak, Joyce o Duras), y aunque se reconoce que es la primera vez que se traduce al italiano, no se le concede introducción ni notas. En contraportada es definida, en cambio, como “il capolavoro di uno dei maggiori scrittori spagnoli dei nostri giorni”. La traducción es semántica, y lo contrario nos sorprendería bastante, ya que la escritura del autor, muy descriptiva y lineal, en la que predomina el presente, la hace muy propicia a este criterio. La dificultad está, sin embargo, en el lenguaje culto jalonado de coloquialismos

*Il castello della lettera cifrata* [*El castillo de la carta cifrada*] (Torino: Bollati Boringhieri, 1991; tr. Teodora Del Río) está traducido a partir de la tercera edición (Barcelona: Anagrama, 1988). Pertenece a la colección “Varianti” y no está anotada. Como se nos dice en solapa, gira alrededor de una carta que el Marqués manda un día al Conde Don Demetrio. “Ma è una

---

<sup>247</sup> *La miope* se incluye en *Cuentos eróticos* (pp. 173-180) [vid. nota 6].

<sup>248</sup> El ya citado artículo (J. de S., J. A., 1990) anuncia que tras el éxito de *Monstre aimé* en París (en adaptación de Jacques Nichet), la obra pasa a diferentes escenarios europeos: el suizo Félix Prader la había adaptado al alemán y se preveía su estreno en el teatro Schaubühne am Lehminer Platz de Berlín; una versión en portugués se iba a estrenar en Lisboa a finales de octubre, y otra más en París, en el Théâtre Marie Stuart (*El mayordomo miope*, en adaptación de Dominique Labarrière y Enrique Fiestas, actor y director español afincado en París).

strana lettera quella che il fedele Battista dovrà consegnare seguendo scrupolosamente le istruzioni del suo signore, expresse con divagante pignoleria in un susseguirsi di trovate tenute insieme senza cadute dal gioco stilístico e da una invención sempre rinnovata”. Creemos de hecho que la traducción, de tipo semántico, ha sabido dar cuenta de este curioso estilo plagado de anticipaciones y de hipótesis usado por el narrador.

*I nemici* [*Los enemigos*] (Torino: Bollati Boringhieri, 1992; tr. Anna Baggiani Cases), de portada expresionista (Max Ernst: *Les moutons*), es recuperada por Bollati Boringhieri para la colección “Varianti”, ya que es casi dos décadas anterior (de hecho, precede a las dos obras publicadas hasta el momento). La solapa informa del tema, un ansia existencialista y obsesiva, muy en la línea de Tomeo: “la verità è insondabile e l’amore un’arma a doppio taglio”. No tiene aparato crítico ni está anotada. La traducción es semántica y aunque en el volumen no se especifica está basada en la edición de 1991, revisada por el autor, y diferente por tanto de la original de 1974<sup>249</sup>.

*Il maggiordomo miope* [*El mayordomo miope*] (Torino: Bollati Boringhieri, 1993; tr. Anna Baggiani Cases) es un pequeño volumen que sigue el mismo formato que *I nemici* y aparece igualmente en la colección “Varianti”. La portada, de tipo simbólico, es de Victor Brauner (*La morfologia dell’uomo*). La única información está en solapa, y se refiere sobre todo a la trama, que parte de una conversación en la biblioteca entre un superintendente y su mayordomo, el cual está a punto de jubilarse y tiene problemas de vista. De nuevo rodeando el tema del absurdo y las consideraciones sobre la evolución y el alma, “Tomeo si diverte a elaborare gustose riflessioni e a schizzare brevi quadretti di vita ‘cabilena’ [zona prohibida de la ciudad] con l’abilità caricaturale dei disegni che adornano talvolta y suoi libri, mai pressi troppo sul serio e col gusto de una satira spesso amara sotto le spoglie di futilità”. Se añaden pocas líneas acerca del autor y otras obras traducidas al italiano. La contraportada contiene una sola frase en grandes caracteres: “Una satira divertente della società attuale”. No está anotada.

La reseña de Maria Nicola en (1999a) presenta *Il delitto del cinema Oriente* [*El crimen del cine Oriente*] (Firenze: Passigli, 1999; tr. Barbara Bertoni) como un *thriller* muy al modo de Tomeo, y de hecho lo relaciona con otras obras ya traducidas del autor, además de con el Muñoz Molina de *Beltenebros*, de [Cf. VII.2.4.] y con la Ruth Rendell de *La morte non sa leggere* (Torino: Einaudi, 1995): “Un delitto in un cinema, un delitto al cinema, un’accoppiata sempre suggestiva per gli amanti del noir” (M. Nicola,

---

<sup>249</sup> La edición de 1991 (Barcelona: Planeta) incluye nuevos fragmentos que no aparecían en la de 1974.

1999a: 42). El volumen presenta una portada bastante desagradable (“Uomo e donna” de Egon Schiele). No hay introducción y en solapa se nombra la versión cinematográfica que se estaba realizando en ese momento. Maria Nicola (1999a: 42) no parece estar conforme con la traducción de Bertoni, como tampoco lo está con la que la traductora realizó de la novela de Antonio Álamo *Una sorella sexy, un’idea geniale e un mucchio di pesetas* [Cf. VII.4.2.], achacándolo sobre todo a las dificultades del lenguaje coloquial. En cambio a nosotros la traducción nos parece muy acertada, y las expresiones coloquiales (que son muchas) muy bien resueltas.

El único volumen de relatos traducido es *Problemi oculari* [*Problemas oculares*] (Genova: Il Melangolo, 1998; ed. y tr. Luigi Dapelo), de muy reducidas dimensiones y con un precio muy asequible. Incluye un amplio texto explicativo en contraportada y un pequeño estudio de Dapelo como epílogo: “Javier Tomeo ovvero lo scrittore nei suoi labirinti” (pp. 135-141). En él se habla de los comienzos del escritor, que se presenta “con proposte nuove, lontane dall’impegno politico dominante all’epoca, deciso a raccontare il mondo, l’uomo, la quotidianità, l’assurdo, da un altro punto di vista, quello di chi osserva la realtà attraverso una lente d’ingrandimento deformante” (L. Dapelo, 1998: 136). Continuó con su personal estilo hasta que se afirmó, con la explosión de la llamada “nueva narrativa española”. Por último Dapelo relaciona su obra (como hacía Alfani con la de Juan José Millás [Cf. VI.1.8.]) con Kafka y el teatro del absurdo; pero también con el humor corrosivo y deformante de Buñuel; con Borges, Thomas Bernhard, Peter Handke, Hitchcock o Valle-Inclán. La traducción sigue un criterio semántico.

Son numerosos los títulos de Javier Tomeo en Italia, siete en total que aparecen en diversas editoriales y que no se reeditan. Mondadori lo lanza con *Amado monstro* (1989), una de sus novelas más difundidas. Las siguientes aparecen en Bollati Bollinghieri, que recuperará dos muy anteriores: *Los enemigos* (1974) y *El castillo de la carta cifrada* (1979). De las más modernas se ocupan, en cambio, dos firmas de pequeña dimensión: Il Melangolo, relacionada con la Universidad de Génova que ya publicara los relatos breves de Luis Mateo Díez [Cf. VI.1.2.] y vuelve a repetir género; y Passigli, que se dedica entre otros a clásicos como Juan Ramón Jiménez [Cf. II.1.4.] o Valle Inclán [Cf. I.5.]. Se trata de volúmenes con poco aparato crítico, no anotados, lo cual indica que no están dirigidos a un público especializado.

Creemos que varios factores influyen en la penetración de Tomeo en el panorama editorial italiano: su temática cercana al *thriller*; el uso del humor y la ironía para retratar al género humano (y en el caso de *Amado monstro* el tema concreto de la mujer -la madre- como castradora del hombre: los temas feministas están de moda), además de las dimensiones breves tanto de sus

novelas como por supuesto, de sus libros de relatos -aunque se trate de una brevedad sólo superficial (R. Acín, 1992), resultado de una condensación conceptual-. No hay que desestimar tampoco como ingrediente de éxito su relación con Kafka e incluso con el Buñuel surrealista. Su fama fuera de España, las numerosas versiones teatrales (muchas realizadas por el propio autor) e incluso las cinematográficas, apoyan sin duda la presencia del autor en Italia. Es más: el tardío descubrimiento en España tiene sin duda que ver con su éxito en el extranjero<sup>250</sup>. En cualquier caso su carácter de escritor más bien minoritario, no dirigido al gran público, es confirmado por la aparición en editoriales de reducidas dimensiones. Las versiones son semánticas y sólo dos traductores son de procedencia universitaria: Angelo Morino (Universidad de Turín) y Vittoria Martinetto (Universidad de Vercelli).

#### VI.1.14. VICENT, Manuel (1939)

Hay una sola obra publicada de este escritor, crítico de arte y periodista, un libro de viajes de 1994 de título bastante largo: *Del Café Gijón a Ítaca. Descubrimiento del Mediterráneo como mar interior*. No se conoce en Italia su novelística: obras importantes como *La balada de Caín* (premio Nadal 1986), *Tranvía a la Malvarrosa* (1994) o *Son de mar* (1999), llevadas estas últimas al cine por José Luis García Sánchez (1996) y Bigas Luna (1999) respectivamente.

*Mediterraneo, mare interiore* (Milano: Feltrinelli Traveller, 1995; tr. Pino Cacucci e Gloria Corica) se publica en la misma editorial y colección (“Traveller Feltrinelli”, dedicada a libros de viajes) en la que apareciera un año antes un libro de Maruja Torres [Cf. VI.4.7.] y en la que se incluye a Luis Sepúlveda (*Patagonia Express. Appunti del sud del mondo*) entre otros. Se trata en este caso, como sostiene la reseña de Guido Bonino (1995: 34) de un viaje espacial, cultural e interior. La única información que hay en el volumen está al principio: se trata de un fragmento del texto (“Il Mediterraneo non esiste, è solo un mare interiore che ciascuno di noi deve navigare ogni giorno”) con una explicación que no va firmada y que apostilla que en una época en que el norte es el amo, éste es un viaje al sur de nuestra alma. Sigue una pequeña nota sobre autor: periodista de *El País*, “apprezzatissimo scrittore nella narrativa spagnola contemporanea, tradotto in molti paesi europei”. No se

---

<sup>250</sup> Según Acín (1992), el éxito alemán de *El castillo de la carta cifrada* y la repercusión francesa de *Amado monstruo* es lo que produce que se le empiece a considerar en España.

mantiene la misma estrategia gráfica del original, que al igual que el de Maruja Torres, contiene los comentarios del autor escritos al margen y supuestamente manuscritos en tinta azul.

En cuanto a la traducción, nos llama la atención en primer lugar la contundente reducción del título, que además de ser más fácil de recordar, no incluye algo que desde luego el lector italianoparlante no entendería: la referencia a nuestro tan madrileño Café Gijón. Por lo demás, los traductores (los mismos del volumen de Maruja Torres) utilizan un criterio semántico con numerosas adaptaciones.

A pesar de no ser una edición especializada, es evidente que no está planteada como guía turística sin más, de hecho “Traveller Feltrinelli” se ocupa de literatos. Nos extraña por ello la traducción poco semántica de Pino Cacucci y Gloria Corica, él escritor y ella (su mujer) procedente del mundo editorial, que hace pensar en una finalidad más bien divulgativa. De todas formas lo que condiciona la publicación de esta obra no es su autor, desconocido en Italia, sino su género: el libro de viajes, y más aún si es de alguien ya consolidado en el terreno literario. No nos extrañaría, sin embargo, que hubiera próximas publicaciones de Vicent, favorecidas por el estreno de la película de Bigas Luna, junto con Almodóvar, muy conocido para el público italiano.

#### VI.1.15. VILA-MATAS, Enrique (1948)

Contamos con dos obras<sup>251</sup> de este “eccentrico, elegante e personalissimo scrittore catalano” (B. Arpaia, 2002: 37), cuya prosa irónica y llena de referencias metaliterarias ha sido definida por muchos como “posmoderna”. La primera es una novela de reducidas dimensiones que obtuvo un gran éxito: *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985); la otra es un conjunto de relatos: *Suicidios ejemplares* (1991)<sup>252</sup>.

*Storia abbreviata della letteratura portatile* (Palermo: Sellerio, 1989; tr. Lucrezia Panunzio Cipriani) se incluye en la colección “Il divano”, de

---

<sup>251</sup> Otras publicaciones más recientes son: *Bartleby e compagnia* (Milano: Feltrinelli, 2002; tr. Danilo Manera); *La assassina letterata* (Roma: Volland, 2004; tr. Danilo Manera y Elisabetta Pagani); *Suicidi esemplari* (Roma: Nottetempo, 2004; tr. L. Panunzio Cipriani; revisione, Fiammetta Biancatelli); *Il mal di Montano* (Milano: Feltrinelli, 2005; tr. Natalia Cancellieri).

<sup>252</sup> Uno de sus cuentos se incluye en *Pecados capitales* [vid. nota 6]: *Il sapore del mandarino* (p. 151-169).

autores pocos conocidos. Es una edición elegante, con fondo gris y portada de diseño *art-decò*. No hay en cambio orientación crítica alguna, a excepción de la información en solapa, en la que tras un fragmento del texto se hace un “guiño” al lector: “della cospirazione dei portatili [...] cui partecipano tra gli altri Benjamin, Lorca, Duchamp, Fitzgerald [...], si trovano velate referenze e timidi menzioni nei testi di Vallejo, principe Mdivani, Paul Morand, Bruno Schulz, Paul Klee, Walter de la Mare, Erich von Stroheim, Tristram Tzara e qualche altro cospiratore”. Se mantiene así la misma ficción que en el libro, historia de la supuesta conspiración de una serie de intelectuales (reunidos en la sociedad secreta de los “shandy”) que se rebelan ante la literatura “pesada” y comprometida.

*Suicidi esemplari* [*Suicidios ejemplares*] (Palermo: Sellerio, 1994; tr. Lucrezia Panunzio Cipriani) presenta una portada sobria de Fernand Khnopff sobre un fondo negro. Pertenece a la importante colección “La memoria”. Contiene una pequeña introducción del autor (“Viaggiare, perdere paesi”, p. 11) y los mismos diez cuentos del volumen español<sup>253</sup> seguidos de un apéndice: “Ma ora non facciamo più letteratura” [“Pero no hagamos ya más literatura”] (p. 186). No hay notas ni introducción crítica. En la solapa anterior se presenta al autor como un “scrittore di immaginazione e di umorismo; erede giocoso e capriccioso di Ramón Gómez de la Serna”. La traducción es semántica, con algunas variaciones.

La firma Sellerio apuesta dos veces por este escritor difícil, que juega continuamente con instrumentos metaliterarios (lo cual hace su obra no asequible a cualquier público), de una ironía no siempre fácil de entender si se descontextualiza. Es una editorial que siempre ha escogido mucho a sus autores, aunque el poco aparato crítico sugiere la orientación hacia un público más bien amplio. Ello viene confirmado por la traducción de Panunzio Cipriani, que procede del mundo editorial y no usa un criterio semántico estricto.

---

<sup>253</sup> *Morte per ‘saudade’* [*Muerte por “saudade”*] (pp. 13-29); *In cerca della coppia elettrica* [*En busca de la pareja eléctrica*] (pp. 30-48); *Rosa Schwarzer torna alla vita* [*Rosa Schwarzer vuelve a la vida*] (p. 49-69); *L’arte di scomparire* [*El arte de desaparecer*] (p. 70-83); *Le notti dell’Iris Nera* [*Las noches del iris negro*] (pp. 84-111); *L’ora degli stanchi* [*La hora de los cansados*] (pp. 112-118); *Una invenzione molto pratica* [*Un invento muy práctico*] (pp. 119-135); *Mi dicono che dica chi sono* [*Me dicen que diga quién soy*] (pp. 136-155); *Gli amori che durano tutta una vita* [*Los amores que duran toda una vida*] (pp. 156-173); *Il collezionista di tempeste* [*El coleccionista de tempestades*] (p. 174-185);

## VI.1.16. ZÚÑIGA, Juan Eduardo (1929)

Algo mayor que sus compañeros de apartado, sin embargo sus principales publicaciones aparecen a partir de los ochenta. Sólo hay dos volúmenes del escritor madrileño, especialista en literaturas eslavas y premio nacional de Traducción 1987, ambos recopilaciones de relatos breves: *El anillo de Pushkin* (1983) y *La tierra será un paraíso* (1989). La crítica italiana insiste -Andrea Blarzino (1994b: 22)- en el alejamiento del autor del realismo en una época en que parecía éste el deber. Del mismo modo Manera (2002) señala los obstáculos que tuvo que vencer su creatividad en época franquista y cómo, yendo contra corriente con respecto a la “amnesia histórica” de muchos intelectuales de la recién conquistada democracia, Zúñiga vuelve a situar en la guerra o en la posguerra dos de sus obras: *Largo noviembre de Madrid* (1980) -antología de cuentos que no se conoce aún en Italia<sup>254</sup>- y la mencionada *La tierra será un paraíso*.

*L'anello di Puškin* [*El anillo de Pushkin*] (Roma: Biblioteca del Vascello, 1994; ed. Danilo Manera; tr. Laura Giani, Danilo Manera, Margherita Guffanti, Anna Maria Zerla, Roberta Bellintani, Barbara Malanca y Sara Scrinzi) es un pequeñísimo volumen a los que ya nos tiene acostumbrados esta editorial, incluido en la colección “I vascelli”, que contiene cuatro de los cuentos del original español (Alfaguara, 1983)<sup>255</sup> y uno más moderno como apéndice: *Il nipote di Praga non arriverà* [*No llegará el sobrino de Praga*], traducido por Sara Scrinzi (pp. 73-90), aparecido en la revista madrileña “La Capital” en marzo de 1992 (pp. 109-111)<sup>256</sup>. El editor es Danilo Manera, autor también de la “Introduzione” (pp. 5-9), en la que hace breve alusión a la trayectoria vital y artística de Zúñiga. Las traducciones siguen un criterio semántico.

*La terra sarà un paradiso* [*La tierra será un paraíso*] (Roma: Biblioteca del Vascello, 1994; ed. D. Manera; tr. y epíl. Tonina Paba), que se reedita en 1999, está compuesta por un conjunto de siete cuentos, los mismos

---

<sup>254</sup> Pero tenemos noticia de que el laboratorio de traducción dirigido por Danilo Manera lo está traduciendo con vistas a una próxima publicación.

<sup>255</sup> Son: *L'anello di Puškin* [*El anillo de Pushkin*], que da título al volumen en ambas versiones (tr. Laura Giani; pp. 11-24); *Il doppio Dostoevskij* [*El doble Dostoievski*] (tr. Danilo Manera; pp. 25-44); *Lermontov: la passione di morire* [*Lermontov: la pasión de morir*] (tr. Margherita Guffanti y Anna Maria Zerla; pp. 45-60); *Lingua russa* [*Lengua rusa*] (tr. Roberta Bellintani y Barbara Malanca; pp. 61-72).

<sup>256</sup> Sobre este relato, *vid.* Danilo Manera (2002: 55).

de la edición original<sup>257</sup>. Se incluye en “I libri della biblioteca del Vascello” y se cierra con una “Postfazione” (pp. 131-136) de la traductora, Tonina Paba, que se refiere a Danilo Manera como descubridor en Italia del original autor, insiste en el alejamiento del realismo y ahonda en los conflictos de la posguerra. La traducción es semántica.

Estamos de acuerdo con Antonina Paba cuando dice que el mérito del descubrimiento en Italia de Zúñiga se lo lleva sin duda Danilo Manera. A su intervención se debe que Biblioteca del Vascello decida ocuparse de un autor en absoluto de grandes masas, que con su postura testimonial y crítica, más bien pesimista, revisa diversos aspectos de nuestra historia. Recordemos que cuenta con pocas publicaciones en España, así que el hecho de que en Italia se traduzcan dos volúmenes no es un mal porcentaje. Los criterios de sus traductores, por otra parte, siguen preferentemente una orientación semántica, lo cual no es extraño dado el tipo de publicación minoritaria elegida.

Es también significativo que una de sus obras, *L'anello di Puškin*, sea objeto de una traducción que podríamos llamar “coral”, al igual que la de Víctor Ramírez [Cf. VI.1.10.]: un “laboratorio continuo” en el que tiene cabida la obra de muchos traductores, como Antonina Paba (Universidad de Cagliari) y otros que asistieron al ya mencionado seminario de traducción que tuvo lugar en la Universidad de Milán.

## VI.2. LA NOVELA POLICIACA

### VI.2.1. CEBRIÁN, José Luis (1944)

Contamos con una sola obra publicada por el conocido periodista y académico, premio Nacional de Periodismo de 1983<sup>258</sup>: *La rusa* (1986) -*La russa* (Milano: Mondadori, 1987; tr. Claudio M. Valentineti)-, llevada al cine

---

<sup>257</sup> *Le illusioni. La collina delle pallottole* [*Las ilusiones: el cerro de las balas*] (pp. 7-25); *Antiche passioni immutabili* [*Antiguas pasiones inmutables*] (pp. 26-42); *Sulla via del Tibet* [*Camino del Tibet*] (pp. 43-73); *Sogni dopo la sconfitta* [*Sueños después de la derrota*] (pp. 74-89); *La dignità, i fogli, l'oblio* [*La dignidad, los papeles, el olvido*] (pp. 90-103); *Attesa interminabile* [*Interminable espera*] (pp. 104-119); *L'ultimo giorno del mondo* [*El último día del mundo*] (pp. 120-130).

<sup>258</sup> No se traduce en cambio su segunda novela, de 1990, *La isla del viento*, también de intriga y situada en Menorca, pero sí una de sus obras de ensayística: *Gabriel García Márquez, la vita, i sentimenti, le opere in un ritratto del direttore di “El País”* [*Retrato de Gabriel García Márquez*, 1989] (Roma: Datanews, 1999; tr. Manuela Palmeri).



por Mario Camus en 1987 y traducida a diversos idiomas. De ella hay otra edición para Club degli Editori (1988). La solapa resalta el papel del autor como “ideatore e fondatore” de *El País*, “il quotidiano più diffuso in Spagna e considerato il più importante fenomeno editoriale de tutto il mondo di lingua spagnola”, del que es director. La novela se define como una “storia d’amore” situada en la Madrid de los años ochenta, es decir, en plena transición. No lleva aparato crítico y hay una sola nota. Aunque el criterio de traducción es semántico, se resuelve a través de paráfrasis las expresiones que no se pueden traducir literalmente al italiano, lo cual denuncia cierta tendencia a la simplificación.

Es nada menos que el gigante Mondadori (con la sucesiva respuesta del Club degli Editori) quien se encarga de la publicación de este autor en Italia, menos conocido por sus gestas literarias que por su labor periodística y su papel en la transición política española<sup>259</sup>. Por otra parte la novela, de temática policiaca (espionaje y buenas dosis de intriga) fue llevada al cine y traducida a diferentes idiomas, lo cual facilita su éxito en Italia.

## VI.2.2. GONZÁLEZ LEDESMA, Francisco (1927)

Aunque, como otros, es mayor que muchos de los autores que aparecen en el presente capítulo, no es hasta 1984 con el premio Planeta obtenido por *Crónica sentimental en rojo* cuando se da a conocer al gran público. A pesar de ello parece que en nuestro país es más popular por su labor de periodista en *La Vanguardia*, y antes en *El Correo Catalán*; de hecho nos ha resultado mucho más fácil encontrar sus traducciones italianas (accesibles en cualquier biblioteca) que los originales españoles. Varias de sus novelas tienen como protagonista al inspector Méndez, proveniente de los barrios bajos de Barcelona, donde éstas se ambientan. Y no es ésta la única coincidencia con las novelas de Vázquez Montalbán: “escritas con profundidad, ironía y dinamismo, [...] en su carácter de crónica sentimental urbana evidencian muchos paralelos con la serie Carvalho” (J. F. Colmeiro, 1994: 229). En Italia se publican las más conocidas: *Crónica sentimental en rojo* (1984), *Las calles de nuestros padres* (1984), *La dama del Cachemira* (1986), *Soldados* (1986) e *Historia de un dios en una esquina* (1991). No hemos encontrado apenas crítica italiana sobre ellas, a excepción de la de Danilo Manera (1993b: 41), que los considera *gialli* de verdad que no traicionan las expectativas del lector.

---

<sup>259</sup> Es indicativo de ello el hecho de que su único ensayo traducido [*vid.* nota anterior] lleve en la versión italiana un subtítulo que deja bien claro la procedencia del autor.

*La dama del kashmir* [*La dama del Cachemira*] (Milano: Mondadori, 1991; tr. Hado Lyria), *Cronaca sentimentale in rosso* [*Crónica sentimental en rojo*] (Milano: Mondadori, 1992; tr. Francesco Varanini) y *Storia di un dio di marciapiede* [*Historia de un dios en una esquina*] (Milano: Mondadori, 1993; tr. Francesco Varanini) aparecen en la colección “Mystbooks”, con llamativas portadas y sin más aparato crítico que la información en solapas, la cual ensalza el género policiaco en que se inscriben. El criterio empleado en las traducciones es el semántico, con algunas variaciones. Es curioso destacar que en la segunda, en el título y en la solapa, el apellido del autor aparece como “González”.

*Soldados* [*Soldados*] (Padova: Meridiano Zero, 1999; tr. Carla Poletti) se incluye en la colección de novela negra (Meridianonero) con sugerente portada en blanco y negro. Es una edición brevemente anotada pero sin aparato crítico: la única información, en contraportada, se centra en Barcelona. La traducción sigue un criterio semántico.

*Le strade dei nostri padri* [*Las calles de nuestros padres*] (Bresso [Mi]: Hobby & Work, 2000; tr. Alfredo Colitto) aparece en la colección “Euronoir”, la misma en la que publica la mayoría de sus obras Andreu Martín [Cf. VII.2.3.]. En portada, el título, encuadrado en rojo, destaca sobre la foto en blanco y negro de una pistola y su funda. No hay notas y la única información, en contraportada, versa sobre el género policiaco y Barcelona. La traducción no es estrictamente semántica.

En el caso de este autor se aprovecha el éxito de los “gialli”, fomentando la cercanía a las novelas de Vázquez Montalbán: como en ellas, el protagonista es un detective que conoce los bajos fondos de Barcelona, ciudad que se convierte en un protagonista más; y aunque la intriga ocupe un puesto importante, en ellas aparece siempre una crítica mordaz a la sociedad actual, ofreciendo una relectura del periodo franquista y la transición. Es de todas formas curioso comprobar cómo la etiqueta de *giallo* vende, ya que incluso “Soldados”, que no se puede encuadrar por completo en el género negro, se incluye en una colección de novela policiaca y se hace pasar por tal. En cuanto a las editoriales, tres obras son publicadas por el gigante Mondadori, seguro del éxito que pueden alcanzar, y dos aparecen en firmas pequeñas especializadas en el género policiaco que publican obras divulgativas para el lector medio: Meridiano Zero, de reciente fundación (1998) y Hobby & Work. Son volúmenes sin pretensiones críticas y sólo uno está anotado (*Soldados*).

### VI.2.3. MADRID, Juan (1947)

Periodista, guionista y escritor, es uno de los más importantes autores de novela negra de nuestro país. Como sucede con Vázquez Montalbán o González Ledesma, predomina en él la problemática urbana y la crítica social, y al igual que Andreu Martín [Cf. VII.2.3.] se puede encuadrar en un género negro que revela las lacras sociales y la degradación humana reflejada en la violencia y en el crimen. A través de su personaje, el detective Toni Romano, y con un lenguaje duro y descarnado, realiza un retrato pesimista e irónico de la sociedad española en la transición. De sus numerosas novelas, muy traducidas a diferentes idiomas, sólo hay dos en el panorama editorial italiano: *Días contados* (1993) y *Cuentas pendientes* (1995), ésta última en dos editoriales<sup>260</sup>.

*Caduta libera* [*Días contados*] (Milano: Frassinelli, 1995; tr. Hado Lyria) muestra en portada un cuadro de Antonio López (*Lavabo y espejo*, 1967). La traducción se ha realizado con la contribución del Ministerio de Cultura español. No hay aparato crítico excepto en solapas, donde la novela se anuncia como “amore, morte, ossessione, malattia. Una vicenda intensa e realistica, intrisa di erotismo e passione, nel vivido affresco della Madrid contemporanea”. Narra la vida de un fotógrafo que quiere hacer un reportaje sobre los personajes que animan la noche de la *movida* madrileña. Es en suma la “lucida metafora di un’epoca ormai al tramonto: la fine degli anni Ottanta”. Después de una breve biografía del autor, se hace referencia al filme que Imanol Uribe realizó basándose en la novela. La edición no está anotada y la traducción sigue un criterio comunicativo (empezando por el título, que se transforma de manera muy libre) con un resultado muy aceptable. Observamos que en las obras que se le encomiendan a Hado Lyria prevalece un lenguaje coloquial y de argot, en este caso del mundo de la droga, así que, por tanto, difícilmente podría ser semántica.

*Conti in sospenso* [*Cuentas pendientes*] (Milano: Frassinelli, 1998; tr. Silvia Meucci) –reeditada por Sperling Paperback (Milano, 2000) en edición idéntica- se traduce con la contribución del Ministerio de Cultura español. En solapa se define como una historia *noir* situada en una “Madrid fatta di bassifondi e vicoli oscuri”. De hecho es una de las novelas que pertenece a la saga del detective Toni Romano. La traducción es semántica aunque se aleja

---

<sup>260</sup> Hay una nueva publicación en la colección de autores españoles “La noche oscura”: *Amazonia: un viaggio impossibile* (Milano: Frassinelli, 2002; tr. Hado Lyria); además de una novela juvenil de corte histórico, *I cannoni di Durango* [*Los cañones de Durango*] (1996) (Milano: Mondadori, 2000; tr. Fiammetta Biancatelli).

bastante del original en los fragmentos en los que prevalece un lenguaje coloquial.

Para ser un exponente tan importante de la novela negra, dos obras publicadas son pocas en comparación con las de González Ledesma o Vázquez Montalbán. Madrid cuenta además con el apoyo cinematográfico de la película de Imanol Uribe *Días contados* (1994) -en la cual tiene un papel fundamental la figura de un etarra, tema que como sabemos despierta interés en Italia- y con un estilo periodístico, rápido y secuencial, muy propio de la narración cinematográfica. Creemos que son precisamente estos ingredientes, y muy concretamente sus semejanzas con los dos autores previamente nombrados (sobre todo con Montalbán, cuya potencia editorial consigue arrastrar a aquellos con los que se le pueda relacionar), los que promueven la publicación de los trabajos del novelista, que salen, eso sí, en editoriales de primera fila: Frassinelli y Mondadori. Aunque las traducciones son semánticas, el estilo coloquial y el uso del argot impiden que éstas sean más cercanas al texto original. Son volúmenes divulgativos, sin aparato crítico, pero tres de ellos cuentan con contribución oficial.

#### **VI.2.4. RIERA DE LEYVA, José María (1934)**

No hay muchas publicaciones de este autor, dedicado sobre todo al mundo de la publicidad y esporádicamente al cine y la televisión. En 1989 aparece *Lontano da Marrakech* [*Lejos de Marrakech*] (Milano: Tranchida, 1993; tr. Paolo Guidera), novela negra de técnica cinematográfica muy hábilmente construida. Hay dos reediciones (1997 y 1999) incluidas en la colección “Letture”. En portada, una obra muy colorista de Paul Klee (*Davanti alle porte di Kaiuan*; 1914) de reminiscencias exóticas. En contraportada se habla de la perfección estructural de la novela y del ensayo psicoanalítico. Con un cierto grado de sensacionalismo, el argumento se presenta plagado de “belle ragazze bionde [...], silenziosi voyeurs, assassini spietati [...], tutti intrappolati negli inestricabili labirinti dell'apparenza e della realtà”. Se nos dice que el autor consigue transmitir la incómoda sensación de su absoluta falta de moral y de sus torcidas motivaciones, en un “esercizio di stile che unisce una prosa trasparente, schietta ed efficace, di grande potere visuale, a una particolare concezione del paragrafo e del ritmo delle frasi”. La traducción de Paolo Guidera sigue un criterio semántico.

*Territorio nemico* [*Territorio enemigo*] (Milano: Tranchida, 1995; tr. Paolo Guidera), de 1991, tuvo mucho éxito y se tradujo a diferentes lenguas. Se incluye en la “Biblioteca Tranchida”. La única información aparece en

contraportada, donde se describe el libro como “intenso, brillante, profundo e fantasioso” y se destaca la inclusión de materiales provenientes del género novelesco (Nabokov, Truman Capote o Scott Fitzgerald), del cine (Hitchcock o Antonioni) y del pensamiento universal (Freud, Lorenz o Goffman). “*Territorio nemico* è un libro nel quale si combinano, in modo impeccabile, la forza del racconto breve con la struttura musicale tipica del romanzo scritto con una prosa limpida, trasparente, ritmica e visiva, di sorprendente efficacia”. La edición no está anotada.

Si tenemos en cuenta que de este autor se conocen sobre todo cuatro novelas, el hecho de que dos de ellas se publiquen en Italia (y con varias reediciones) no muchos años después de su exordio en España, indica un evidente interés por él. El motivo lo tenemos en la adscripción de las mismas al género negro o de intriga, así como a una característica estructural: la construcción del texto a partir de unidades narrativas menores que podrían funcionar independientemente, maniobra muy frecuente en nuestra prosa contemporánea, usada entre otros por Juan José Millás o Enrique Vila-Matas. Como venimos diciendo, el relato breve se considera más asequible y por tanto más atrayente para el lector. El tema de *Lejos de Marrakech* es además de por sí llamativo y encuadrable en el género psicológico, por un lado, y en la leyenda que relaciona a España con el sol y la extroversión, por el otro: un hombre que busca su sentido existencial en el mítico sur. De ambas se ocupa la editorial Tranchida, orientada hacia culturas “periféricas”. Danilo Manera (1993b: 41) alaba la dedicación de esta editorial a varios autores españoles aunque “talora le scelte sono molto discutibili”. Los volúmenes son divulgativos.

## VI.2.5. VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1939)

El caso de este autor es verdaderamente especial, ya que es sin duda el contemporáneo español más publicado en Italia: entre ensayo<sup>261</sup>, material

---

<sup>261</sup> Que hasta el año 2000 se compone de: *L'informazione* (Novara: Istituto Geografico di Agostini, 1977; tr. Alvise Cerati; edición ilustrada con numerosas fotografías a cargo de Carmen Llopis et.al.); *E Dio entrò all'Avana* (Frassinelli, 1999; tr. Hado Lyria; “Saggistica”. Para ampliar, *vid.* reseña de Giulia Mozzato (1999b); *Lo scriba seduto* (Milano: Frassinelli, 1997; tr. H. Lyria. *Vid.* reseña de Giuseppe Bellini (1998); *Paul Gauguin: la lunga fuga* (Firenze: Passigli, 1998; tr. Hado Lyria); *Pamphlet dal pianeta delle scimmie* (Milano: Feltrinelli, 1995); *Calcio* (Milano: Frassinelli, 1998; tr. Hado Lyria). A las anteriores hay que añadir el ensayo biográfico *Pasionaria e i sette nani [Pasionaria y los siete enanitos]* (Milano: Frassinelli, 1997; tr. Hado Lyria)

eclectico como su primerizo *Manifiesto subnormal* (1970) o sus libros de recetas, que aprovechan el éxito del personaje Carvalho, poesía<sup>262</sup> y sobre todo, novela, contamos con unas cincuenta obras que ven la luz en este país a partir de 1975, lo cual supone el grueso de toda su producción literaria. Intentaremos analizar el porqué de este éxito. De momento diremos que tiene mucho que ver con el género en que se encuadra a la mayoría de sus obras narrativas, el *giallo* o policiaco (motivo por el cual lo hemos incluido en este apartado) y con la orientación crítica y testimonial de la sociedad moderna que Vázquez Montalbán les da. Porque, “come ben sanno y lettori di Montalbán, la trama poliziesca è solo una componente dei suoi romanzi, dei quali si è detto che riflettono ‘le questioni nodali della Spagna postfranchista’” (C. Biondi, 1996: 18). Scorpioni Coggiola (1995) las incluye en un “costumbrismo policiaco”.

El mismo ha reconocido tener siempre en cuenta la responsabilidad social del escritor, es decir, de aquellos a los que se les permite expresarse por escrito<sup>263</sup>, pero ello no le ha hecho olvidar el aspecto comercial: Rosa Rossi (1991: 230-233) le dedica un apartado de su obra de recopilación titulado muy acertadamente “Manuel Vázquez Montalbán: tra l’attenzione al mercato e la proposta critica” y afirma que ha realizado una operación que podría definirse como “postmoderna” de manipulación del “giallo” por medio de la cual ha logrado sin lugar a dudas un éxito aplastante. El autor reconoce tener una concepción muy particular del género:

---

original de 1995, sobre el conocido y polémico personaje español del que ya tratara Jorge Semprún en su *Autobiografía* [Cf. V.2.2.].

<sup>262</sup> *Città/ Ciudad [Ciudad]* (Milano: Frassinelli, 1997; Milano: Mondadori, 1998; ambas ed. Hado Lyria). En Italia se conocía ya a Vázquez Montalbán como poeta porque José María Castellet lo había incluido en su importante antología *Nueve novísimos poetas españoles* [vid. nota 20].

<sup>263</sup> De lo que dice no estar tan seguro es de la incidencia de los mismos en la sociedad: “tengo un cierto escepticismo sobre todo a partir de un período de cultura de mercado tan claro como el actual, sobre que tu mensaje, o tu voluntad de intervención sirva realmente para cambiar una correlación de fuerzas determinada. Más bien lo que haces es hacer compañía ideológica a los ya convencidos. Y es bastante, es bastante por lo siguiente: tal como están montado el mercado de la cultura, se tienden a crear cada vez más mensajes únicos, en función de un receptor único [...]. Y eso, en mi opinión, en estos momentos es una materia intelectual de primera necesidad, porque la conspiración, entre comillas, para crear un receptor unificado, uniforme, masificado, y que sólo sea capaz de entender unos códigos concretos y determinados, enviados desde centros supercontrolados, es cada vez mayor” (M. P. Balibrea Enríquez, 1996: 68).

“Io credo che il giallo sia una poetica, una poetica che evidenzia molto bene le contraddizioni di un sistema politico-economico in un momento determinato [...]. Il romanzo poliziesco è un'estetica per riflettere sulle contraddizioni di un sistema a un livello determinato, una iperconcorrenza, una lotta dell'uomo contro l'uomo, come se fosse un lupo. Per me il giallo è una poetica capace di riprodurre questa società, che oggi è una società globale, e i meccanismi di questa società” (Anónimo, 1997).

Se puede hablar por tanto de un auténtico fenómeno literario en el que tiene lugar destacado Pepe Carvalho<sup>264</sup>, personaje basado en la figura del detective *hard boiled* norteamericano de autores como Raymond Chandler y Dashiell Hammet, el cual no lucha sólo por atrapar al asesino, sino contra la injusticia y la prepotencia. Montalbán añade a este esquema ciertos ingredientes irónicos<sup>265</sup>. La crítica italiana tendrá también muy en cuenta su oposición activa al régimen de Franco y su militancia en el PCE:

“Vázquez Montalbán [...] ha seguido con grande capacità di penetrazione le trasformazioni sociali e culturali della società spagnola dopo il franchismo e ha più volte sottolineato nei suoi [...] romanzi e racconti [...] il peso della dittatura franchista e dalla sua eredità per la democrazia che pacificamente vi è subentrata alla morte del *Caudillo*, mettendo in luce [...] le contraddizioni tra la vecchia e la nuova Spagna, i guasti dell'antico autoritarismo, le inerzie delle tradizionali istituzioni del paese, a cominciare dalla Chiesa e dall'apparato finanziario” (N. Tranfaglia, 1994: 4).

En resumen: Vázquez Montalbán es conocido en Italia sobre todo por sus *gialli*, pero ya a principios de los noventa Tranfaglia (1994: 4) asegura que “è di sicuro, per la sua intensa attività di poeta, di commentatore del quotidiano *El País* e per essere l'autore di *Galíndez*, un romanzo che ha vinto il Premio Europeo di Letteratura e il Nacional de Literatura, uno degli scrittori più amati e seguiti nel suo paese e di anno in anno in tutta Europa”. Desde esas

---

<sup>264</sup> Vid. “La serie di Pepe Carvalho” en V. Scorpioni Coggiola (1995: 197-207).

<sup>265</sup> Toda la crítica en italiano que hemos consultado destaca que las novelas de Carvalho no son sólo “gialli”. Por ejemplo Guillermo Carrascón (2001: 17), en la reseña a *L'uomo della mia vita*, dice: “Infatti è ormai tipico sottolineare come questa serie noir non sia solo un insieme affascinante e divertentissimo di avventure, ma anche -o forse soprattutto- un irriverente, acidamente critico specchio della società spagnola degli ultimi trent'anni, nei quali, forse non è inutile ricordarlo, si è visto il passaggio dal franchismo alla democrazia”.

fechas la fama y el número de publicaciones de Montalbán han subido como la espuma, dando lugar incluso a volúmenes de recopilación<sup>266</sup>.

Su narrativa publicada en Italia es la siguiente: en cuanto a novelas, *Tatuaje* (1975), *La soledad del manager* (1978); *Los mares del sur* (1979); *Asesinato en el Comité Central* (1981); *Los pájaros de Bangkok* (1983); *La rosa de Alejandría* (1984); *El pianista* (1985); *El balneario* (1986); *Cuarteto* (1987); *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987); *El delantero centro fue asesinado al atardecer* (1988); *Galíndez* (1990); *El laberinto griego* (1991); *Autobiografía del General Franco* (1992); *El estrangulador* (1994); *El premio* (1996); *Quinteto di Buenos Aires* (1997); *O César o nada* (1998); *Reflexiones de Robinsón ante un bacalao* (1998); *El hombre de mi vida* (2000). Además de *Manifiesto subnormal* (1970) y sus particulares libros de recetas (*Recetas inmorales*, de 1988, y *Las recetas de Pepe Carvalho*, de 1989), hay tres antologías de relatos: *Pigmalión y otros relatos* e *Historias de fantasmas* (ambos de 1987), y *El hermano pequeño* (1994)<sup>267</sup>.

Comencemos por su primera incursión editorial en Italia, *Manifiesto subnormale* [*Manifiesto subnormal*] (Catania: Pellicano libri, 1980; tr. Beniamino Vignola). Este extraño experimento, que él mismo justifica como

---

<sup>266</sup> Nos referimos a *Le Barcellone di Pepe Carvalho*, de Alberto Giorgio Cassani, incluido en la colección “Città letterarie” de Unicopli, dirigida por el poeta Marco Vitale y el arquitecto Alberto Giorgio Cassani [vid. Grazia Casagrande (2000b)] o al ensayo de Quim Aranda *Piacere, Pepe Carvalho. Biografia autorizzata dell'investigatore più famoso di Spagna* (Milano: Feltrinelli, 1997; tr. Silvia Meucci) [vid Giuseppe Bellini (1998)].

<sup>267</sup> Uno de sus relatos forma parte de *Cuentos eróticos* [vid. nota 6]: *Storia d'amore della dama di ambra* (pp. 235-248). Se traduce también un cuento infantil: *Il signore dei bonsai* [*El señor de los bonsáis*] (1999) (Milano: Feltrinelli, 2000; tr. Hado Lyria; il. Lluïsa Jover). Sus publicaciones posteriores al 2000, aparte de las numerosas reediciones, son: *Marcos: il signore degli specchi* (Milano: Frassinelli, 2001; Milano: Mondolibri, 2001); *Storie di padri e figli* (Milano: Feltrinelli, 2001); *Questioni marxiste* (Milano: Frassinelli, 2001). *Ho ammazzato a J. F. Kennedy* (Milano: Feltrinelli, 2001); *Erec e Enide* (Milano: Frassinelli, 2002); *Happy end. Ma la storia non finisce qui* (Milano: Frassinelli, 2003; Milano: Mondolibri, 2004); *Tre storie d'amore* (Milano: Feltrinelli, 2003); *Il centravanti è stato assassinato verso sera* (Roma: Gruppo editoriale L'Espresso, 2003) (Roma: La Repubblica, 2004; tr. L. Panunzio Cipriani); *Milenio. Pepe Carvalho sulla via di Kabul. Vol. I* (Milano: Feltrinelli, 2004); *Il potere e la boria* (Milano: Frassinelli, 2004); *Assassinio al Comitato Centrale* (Milano: Feltrinelli, 2005; tr. L. Panunzio Cipriani); *Contro i gourmet* (Milano: Frassinelli, 2005); y *Millennio. Vol. 2: Pepe Carvalho, l'addio* (Milano: Feltrinelli, 2005). La traductora es, excepto en las ocasiones que se indica, Hado Lyria.



resultado de un desencanto producido por una cuestión de perspectiva social (M. P. Balibrea Enríquez, 1996), es una de sus obras iniciales, de 1970 (Barcelona: Kairós). La contraportada no sabe definir el género: “saggio-poema-poster-novella o forse un invito a sopravvivere”. Se incluye en la colección (de apropiado nombre) “La nave dei folli” y contiene una “Introduzione” (pp. 5-7) y una “Nota” (pp. 9-11)<sup>268</sup>. Dicha introducción, del traductor, considera la obra como vuelta a la poética neorrealista a través de la inclusión en el texto literario de fragmentos propios de la realidad que se pretende negar. La estructura lógica narrativa se distorsiona con una anormal aceleración del ritmo, acentuada por la interposición, mediante la técnica del *collage*, de dichos elementos extraños a la narración. En resumen:

“L’avvicinarsi dei più vari generi letterari, dalla poesia al dramma al saggio [...], la gran folla di personaggi al posto sbagliato [...], lo strumento della ripetizione ossessiva [...], il gran miscuglio di piani spazio-temporali [...]: tutti questi meccanismi e altri che il lettore avrà il piacere di scoprire tendono con violenta nettezza a ‘subnormalizzare’ il testo, a impedirne una fruizione di tipo logico, disperdendo di continuo la traccia di coesione degli eventi” (B. Vignola, 1980: 7).

La edición no está anotada, por motivos especificados en tal introducción<sup>269</sup>.

*Un delitto per Pepe Carvalho [Los mares del sur]* (Roma: Editori Riuniti, 1982; tr. Sonia Piloto di Castri) es la primera de sus novelas publicada en Italia, después de obtener un enorme éxito en España: fue premio Planeta y Grand Prix de la Littérature Policière Étrangère de ese mismo año. Se vuelve a editar ocho años más tarde en Feltrinelli con otro título (que traduce literalmente el español) y otro traductor, como veremos seguidamente. La

---

<sup>268</sup> El texto se divide así. Parte I: “La teoria” (pp. 13-38); Parte II: “La pratica” (pp. 39-139). A. “Compiti scolastici” (pp. 43-124) que incluye: 1. “Come la vecchia dama che nega la sua vecchiezza” (pp. 47-66); 2. “Movimenti ritmici” (pp. 67-74); 3. “Posters” (pp. 75-102); 4. “Visualizzazioni sinottiche” (pp. 103-108); 5. “Poema pubblicitario” (pp. 109-114); 6. “Testo commemorativo” (pp. 115-118); 7. “Oroscopo” (pp. 119-123); y B. “Nouvellage” (pp. 125-137). La traducción de Vignola sigue un criterio semántico.

<sup>269</sup> “Nel rispetto di questa strategia mi sono astenuto dall’appesantire il testo con note esplicative, anche quando più se ne avvertiva la necessità, come nel caso di nomi di personaggi e letterati spagnoli che possono suonare sconosciuti al lettore italiano, o come nel caso ancora più intricato di citazioni da testi della letteratura spagnola mascherati nel libro” (B. Vignola, 1980: 7).

portada, bajo el título, resalta el nombre del detective y el tema policíaco, junto a la denominación “romanzo”. Ello es debido, suponemos, a la novedad del “producto”: se trataba de aclarar al potencial lector qué es lo que se iba a encontrar<sup>270</sup>. Más adelante no será necesario y de hecho en la nueva edición de Feltrinelli recuperará su título original, el cual, además, no dice demasiado de este particular *giallo* que, a pesar de la exótica promesa, no figura en “los Mares del Sur” sino en plena Barcelona.

El volumen se incluye en la colección “I David”. Lleva al principio (p. 7) una pequeña biografía del autor, y es una edición anotada, con muchas (aunque breves) notas culturales y lingüísticas. En contraportada se insiste en la adscripción de la novela al género policíaco clásico, comparando a Carvalho con Marlowe o Sam Spade. *I mari del sud* (Milano: Feltrinelli, 1994; tr. Hado Lyria), en cambio -segunda versión de la novela-, aparece cuando ya se han publicado varias obras de Vázquez Montalbán en Feltrinelli. La portada es de Gaugin, de 1892 -*Nafea faa ipsipo [quando ti sposi?]*-, igual que en el original español, y anuncia el tema que, como dijimos, poco tiene que ver con los reales “Mares del Sur”. La solapa afirma que este *giallo* constituye una crítica a los valores adquiridos: “le colpe dell’occidente, la speculazione, i miti e le passioni del mondo operaio, i bassifondi barcellonesi e i nuovi quartieri dormitorio, l’aristocrazia industriale, gli immigranti”. Ambas traducciones son muy diferentes y aunque las dos se pueden considerar comunicativas, la de Piloto de Castri es mucho más cercana al texto original.

*Assassinio al Comitato Centrale [Asesinato en el Comité Central]* (Palermo: Sellerio, 1984; tr. Lucrezia Panunzio Cipriani) es el segundo *giallo* protagonizado por Carvalho traducido al italiano; Sellerio sólo editará una novela más del autor: *El pianista*, ambas en el interior de la prestigiosa colección “La memoria”; se reedita en 1993 y en 1996. No está anotada. La traducción puede considerarse comunicativa: hay bastantes adaptaciones orientadas a una mejor comprensión del lector, pero no se aleja excesivamente del original.

*Gli uccelli di Bangkok [Los pájaros de Bangkok]* (Milano: Feltrinelli, 1990; tr. Sandro Ossola) inaugura la larga serie que se publicará en la colección “I Canguri”, de Feltrinelli, muchos de los cuales, como en este caso, volverán a editarse poco después en “Universale economica”. Hay breves notas culturales o que traducen al italiano frases que en el original están en

---

<sup>270</sup> Pero Rosa Rossi (1991: 232) afirma respecto al volumen: “tradotto non si sa perché *Un delitto per Pepe Carvalho*”. También Hado Lyria muestra su desacuerdo ante este título, ya que no parece muy lógico utilizar un nombre (el de Pepe Carvalho) todavía desconocido para el lector.

catalán. Esta primera traducción no es de Hado Lyria, pero a partir de 1991 obtendrá el monopolio. El criterio utilizado es el comunicativo, ya que algunos párrafos, aquellos en que hay más acción, se alejan bastante del original: es la tendencia a acelerar el ritmo narrativo que, como veremos más adelante, se manifiesta sobre todo al traducir novela negra [Cf. VII.2.4.].

Ese mismo año (1990) se publican otras novelas en diversas editoriales: *Quartetto* [*Cuarteto*] (Milano: Marcos y Marcos, 1990; tr. Hado Lyria) se incluye en “Le foglie”, como Benet [Cf. V.1.1.], Marsé [Cf. V.1.3.] y Quim Monzó<sup>271</sup>, y con el mismo diseño de éstas (de Teresa Doria), alegre pero sobrio. La única información sobre el argumento viene en contraportada, junto a una pequeña biografía del autor. La obra vuelve a publicarse en Demetra (Bussolengo, 1996) con la misma traducción, como anexo a la revista *L'Espresso*, con un precio muy asequible. Incluye una pequeña introducción (pp. 5-6), que no tiene título ni está firmada.

*Il pianista* [*El pianista*] (Palermo: Sellerio, 1990; tr. y nota Hado Lyria), importante obra ganadora en 1989 del premio Recalmare, es considerada por Rosa Rossi (1991: 231-232) una de sus dos “novelas históricas” (junto con *Yo maté a Kennedy*<sup>272</sup>) más importantes de los ochenta. Como indica la hispanista, la trama se desarrolla en tres planos temporales correspondientes a tres partes: la Barcelona de 1982, tras la victoria socialista en las elecciones, la Barcelona de posguerra y el París de 1936<sup>273</sup>. Se incluye

---

<sup>271</sup> *Vid.* nota 198.

<sup>272</sup> Que no se ha publicado, en cambio, hasta 2001 [*vid.* nota 267]. De 1972, supone el “nacimiento” de Pepe Carvalho. El motivo de su tardía publicación está, seguramente, en su compleja estética, definida por algunos como “pop”. Valeria Scorpion (2002: 22) se pregunta qué relación hay entre este Carvalho original y el de las sucesivas novelas. “La risposta sta nell’evoluzione della produzione letteraria di Montalbán. *Ho ammazzato...* appartiene a una tappa sperimentale che l’autore ama definire ‘subnormal’, caratterizzata da una narrativa antirealistica, provocatoria, influenzata dal surrealismo e dal gusto per l’assurdo, che giunge persino a mettere in discussione la liceità del romanzo come genere. Lo stesso autore ha dichiarato che l’opera in questione è ludica e polisemica, che infrange costantemente lo schema narrativo includendo poemi e riflessioni teoriche: ‘una burla del romanzo’”.

<sup>273</sup> El eco de esta obra se ha dejado sentir también en nuestro país vecino, ya que el Centre Dramatique National des Alpes (Grenoble) presentó del 18 al 29 de Abril de 1989, dirigida por Ariel García Valdés, *Le Voyage, ou Les cadavres exquis* (*El viaje o los cadáveres exquisitos*; tr. Georges Tyras), adaptación teatral de la misma realizada por el propio Montalbán que previamente se había presentado en Barcelona (teatro Romea, 1986) con el nombre de *El viatge*. Según afirma Joan de Sagarra (1989) la obra sigue los pasos del éxito abierto por la adaptación de otra obra española, *Amado monstro*, de Javier Tomeo [Cf. VI.1.13.]. Valdés cree que supone un primer intento

en “El castello”, aunque en 1994 se reedita en “La Memoria”. La solapa la presenta como “una riflessione, pietosa e penosa, sulla fine dell’ideologia, sulla fine dell’utopia o, più tragicamente, sul destino dei vinti e dei vincitori che non hanno conosciuto catarsi”. La edición está anotada (pp. 325-327) y lleva aparato crítico: una “Nota” (pp. 329-337) final titulada “Una lettura attuale, due interviste anomale, e quell’adolescenza”. Por fin descubrimos quién se esconde bajo el seudónimo de Hado Lyria, que conoció a Montalbán cuando estudiaban periodismo en Barcelona en 1957. Lyria explica cómo la novela está muy ligada a las raíces y eventos del autor, convirtiéndose casi en un “*enunciato spirituale*” o síntesis de toda su poética. Pero “l’intenzione narrativa del *Pianista* non è solo autobiografica”: pretende ser también “un manifesto della solitudine dei perdenti” (H. Lyria, 1991: 333); termina con la siguiente valoración: “Non a caso è stato Leonardo Sciascia a individuare per primo in Italia i meriti di Vázquez Montalbán e a volerlo vincitore, d’accordo con la giuria da lui presieduta, del Premio Racalmare per il 1989 [...]. Rimane a Vázquez Montalbán di portare avanti la responsabilità che vidi confermata nei loro occhi” (H. Lyria, 1991: 337).

A partir de 1991 todos los volúmenes aparecerán en Frassinelli, en la colección “Noche oscura”, dirigida por Hado Lyria; o en Feltrinelli, que se centrará en la serie “Carvalho”; la traductora será en ambos casos la misma Lyria.

Feltrinelli traduce, con características muy similares (sin aparato crítico ni notas), *Il centravanti è stato assassinato verso sera* [*El delantero centro fue asesinado al atardecer*] (1991), *Tatuaggio* [*Tatuaje*] (1991)<sup>274</sup>, *Il labirinto greco* [*El laberinto griego*] (1992), *La solitudine del manager* [*La soledad del manager*] (1993), *La rosa di Alessandria* (1995; reed. Milano: Club degli Editori, 1996), *Le terme* [*El balneario*]<sup>275</sup> (1996), *Il premio* [*El*

---

para cambiar la orientación de la creación teatral contemporánea en Europa, influida sobre todo por los alemanes. Una noticia posterior (J. de S. y J. A., 1990) nos confirma el esperado éxito de la representación, mayor que el de otras obras de Montalbán anteriormente llevadas al teatro. Mario Gas hizo una adaptación, esta vez cinematográfica, en 1998.

<sup>274</sup> Reseñado junto con el anterior por Ernesto Franco (1992).

<sup>275</sup> Reseñada por Carminella Biondi (1996: 18) que insiste en no caer en simplificaciones, y ver esta obra como metáfora: “L’Europa è come una stazione termale”. La novela es por tanto una alegoría de “un mondo ottusamente malato di obesità (o di anoressia), con tutti i valori sballati” que recurre a “verdugos” (médicos, enfermeras) con pasado nazi. Todo ello encierra además de una simbología, una buena carga de ironía: que todos podemos ser diferentes a lo que parecemos. Otros ingredientes serían la omnipresencia de la comida y la desilusión frente al partido

premio] (1998; reed. Club degli Editori, 1999)<sup>276</sup>, *Quintetto di Buenos Aires* [*Quinteto de Buenos Aires*] (1999) y *L'uomo della mia vita* [*El hombre de mi vida*] (2000)<sup>277</sup>. La editorial publica también los dos volúmenes de recopilación de recetas del famoso Carvalho: *Ricette immorali* [*Recetas inmorales*] (1992; ed. Ferdinando Tempesti, intr. Roberto Freak Antoni) y *Le ricette di Pepe Carvalho* [*Las recetas de Pepe Carvalho*] (1994). La primera es una mezcla de recetario y libro de cuentos, original de 1988, un “trattato enogastronomico-sessuale” (como se define en contraportada) que pretende trazar el retrato robot del partner ideal con el cual compartir mesa y alcoba. Son sesenta y dos recetas de alta cocina acompañadas de un breve comentario que “stabilisce un rapporto di complicità con il lettore nell’atto *criminoso* della conquista amorosa”. El segundo son ciento veinte recetas extraídas de las obras acompañadas del fragmento literario en el que son citadas. Por último, Feltrinelli edita dos libros de relatos: *Il fratellino* [*El hermano pequeño*]

---

comunista, ya destacada en *Assassinio al Comitato Centrale*. Sin olvidar todos sus significados ocultos, nos encontramos según Biondi ante un “godibilissimo giallo”.

<sup>276</sup> Las diferentes reseñas que hemos encontrado acerca de la obra insisten en el especial “genere poliziesco che affonda nell’esame della società spagnola contemporanea, con spirito spesso amaramente critico” (G. Bellini 1999a: 62). Vittoria Martinetto (1998a: 21) afirma que “al di là delle puntuali doti narrative di Montalbán e della sua abilità inventiva in materia di intreccio *noir*, si ritrova una vicenda che è comunque pretesto per inserire un’acuta e succosa analisi della realtà nazionale, tanto nei suoi aspetti socio-politici quanto in quelli culturali”. Pero el principal interés de la novela según Bellini (1999a) está más allá de la sátira superficial de una sociedad o del ambiente cultural e intelectual: hay que buscarlo en la perspectiva metaliteraria, es decir, en la discusión que se hace sobre la novela policiaca. Por otra parte y al igual que Carrascón (2001) en la reseña de *L'uomo della mia vita*, Bellini (1999a) destaca la “transparente antipatía catalana” de Montalbán hacia la capital española, mientras que Vittoria Martinetto (1998a) se detiene en el patente envejecimiento físico y psicológico de Carvalho que se refleja en un aumento del desencanto.

<sup>277</sup> La reseña de Guillermo Carrascón (2001: 17) se refiere igualmente al espíritu independiente y crítico de Carvalho, y establece una contraposición con *Il premio*, novela en la que se exhibía un “odio tutto catalano” contra Madrid y sus habitantes. Para contrarrestar, en este caso la obra se ensaña con los políticos y empresarios de su Cataluña. Se hace hincapié en la ironía y la tan mencionada crítica de una sociedad española que pasa del franquismo a la democracia, todo ello sin olvidar la profundidad literaria que convierte a sus seguidores en un público tan intelectual como fiel. “Pepe Carvalho è diventato, come testimoniano le pubblicazioni apparse nel 1998, venticinquesimo anniversario della sua prima avventura, un oggetto di quel fenomeno tutto postmoderno che si conosce come *cult*”. Vid. también G. Casagrande (2000a).

(1997)<sup>278</sup>, con Pepe Carvalho como protagonista; y *Storie di fantasmi* [*Historias de fantasmas*] (1999)<sup>279</sup>.

Galíndez [Galíndez] (1991; tr. Hado Lyria), premio Nacional de Literatura 1991, premios Hammet y Europa 1992, que se reedita en 1996 (en “tascabile”) es el primer título que aparece en Frassinelli. Está anotado y en solapa se destaca la temática relacionada con el nacionalismo vasco. Siguen, siempre con traducción de Lyria, *Gli allegri ragazzi di Atzavara* [*Los alegres muchachos de Atzavara*] (1993), premio Boccaccio en 1988; *Io, Franco* [*Autobiografía del General Franco*] (1993), biografía ficticia de Franco traducida con la contribución del Ministerio de Cultura español, que incluye al final “Sigle di organizzazioni e partiti politici spagnoli” (pp. 597-598) y “Indice dei personaggi storici” (pp. 599-616)<sup>280</sup>; *Lo strangolatore* [*El estrangulador*] (1995; epíl. Hado Lyria; reed. Milano: Club degli Editori, 1995), con portada de Klimt (*Danae*), que fue premio de la Crítica 1994<sup>281</sup> y se cierra con “Memoria e desiderio: lettura di una devianza” (pp. 227-235), interpretación personal de la ensayista y traductora de Vázquez Montalbán que considera que la obra se presta a lecturas interlineares múltiples; y *O Cesare o nulla* [*O César o nada*] (1998). La editorial publica también un volumen de cuentos: *Dallo spillo all’elefante* [*Pigmalión y otros relatos*] (1994)<sup>282</sup>; y

---

<sup>278</sup> Los cuentos son: *Il fratellino* (pp. 7-74); *La solitudine accompagnata dal tacchino arrosto* (*Racconto di Natale*) (pp. 75-86); *L’esibizionista* (pp. 87-98); *Come eravamo* (pp. 99-114); *Il collezionista* (pp. 115-134); *Puzzles: due omaggi a Agatha Christie* (pp. 135-172); *Per una malafemmina* (pp. 173-189).

<sup>279</sup> Que incluye tres cuentos: *Una sconosciuta che viaggiava senza documenti* (pp. 9-60); *La nave fantasma* (pp. 61-113); *Pablo e Virginia* (pp. 114-167).

<sup>280</sup> En la reseña de Nicola Tranfaglia (1994: 4) “Il dittatore si racconta” se insiste en el género narrativo elegido, la autobiografía ficticia, y se plantean los dos mayores peligros que corría Montalbán con este “experimento” literario: por un lado el riesgo de no conseguir captar los trazos esenciales de la personalidad de Franco; por otro, el de escribir un ensayo histórico en vez de una novela. Montalbán evita los dos haciendo hablar al dictador durante seiscientas páginas. “Una lezione di storia, insomma, con le armi e le caratteristiche del romanzo”. Al igual que Sempérn, el autor parece preocuparse por la pérdida de memoria que acecha a nuestros tiempos, y se pregunta “perché in Italia nessuno abbia ancora scritto un *Io, Mussolini*”.

<sup>281</sup> Una curiosidad: en su volumen de poesía *Città/ Ciudad* [vid. nota 262] se explica que “Città” es el nombre de una larga poesía atribuida al protagonista de esta novela; de ahí nacerá el poema definitivo.

<sup>282</sup> Contiene los siguientes cuentos: 1945 (pp. 1-11); *Il commentatore di politica internazionale è ammatito* (pp. 12-27); *Helena di Parigi, Francia* (pp. 28-37); *Dallo spillo all’elefante* (pp. 38-43); *Il ragazzo vestito di grigio* (pp. 44-50); *Il centravanti venne divorato verso sera* (pp. 51-60); *Pigmalione* (pp. 61-79); *Il macellaio* (pp. 80-

*Riflessioni di Robinson davanti a centoventi baccalà* [*Reflexiones de Robinsón ante un bacalao*] (2000) “novella di humour gastronomico” que sigue la fama de los libros de recetas precedentemente publicados por Feltrinelli, en este caso unido a la narrativa y al tono autobiográfico: “Robinson-Montalbán ci parla di cibo e di sesso”.

El éxito de este autor ha ido *in crescendo* a lo largo del periodo estudiado. La primera obra traducida (aparte de *Manifesto subnormal*, un texto casi de culto) es *Los Mares del Sur*. El descubridor es Editori Riuniti, de fuerte componente político al haber sido durante años la editorial oficial del Partido Comunista. La traducción, que utiliza un criterio comunicativo moderado (aunque cambia significativamente el título de la novela, dirigido a dar a conocer un “producto” que todavía no se había introducido en el mercado editorial italiano), se encarga a Sonia Piloto de Castri, que no volverá a traducir a Montalbán. La obra se reeditará doce años después en Feltrinelli, cuando su éxito ya es evidente, esta vez con su título original, en traducción de Hado Lyria. Pasan dos años hasta que Sellerio (que sólo presentará al autor una vez más, con *El pianista*), en 1984, se lanza con *Asesinato en el Comité Central*: Panunzio Cipriani, con un criterio comunicativo, tampoco traducirá de nuevo al escritor. El tercer invitado a la escena editorial es Feltrinelli, con *Los pájaros de Bangkok* (1990). Ésta es la firma que ostentará, alternándose con Frassinelli, el monopolio de las ediciones en Italia, estabilizando la situación y homogeneizando la receptividad al emplear ambas siempre a la misma traductora, Hado Lyria<sup>283</sup>. Pero Feltrinelli no se valdrá todavía para este primer volumen de ella, sino de Sandro Ossola que, con un criterio comunicativo, tampoco repite la experiencia. Hasta aquí transcurren pocos años entre el original y la publicación italiana. Son sus grandes éxitos, reconocidos internacionalmente con numerosos premios, que se publican casi inmediatamente, como *Galíndez* (1990) con el que hará su aparición Frassinelli, en 1991. Desde entonces las ediciones retrocederán para rescatar obras ya publicadas en España, con el fin de que participen del habitual éxito

---

105); *Il proditorio assassinio di Agatha Cristie* (pp. 106-112); *Il capo è fuori dai gangheri* (pp. 113-124); *Mao e la discesa dello Yang-Tse. Storia cinese* (pp. 125-132); *La vita privata del dottor Betriu* (pp. 133-161); *Io non mi faccio toccare da uno schifoso* (pp. 162-167); *Le signorine con il ventaglio* (pp. 168-171); *Paesaggio dell'adolescenza con chiesa romanica sommersa* (p. 172-179); *A cosa stai lavorando?* *Racconto di terrore fieristico* (pp.180-183); *Il viaggio* (pp. 184-192).

<sup>283</sup> Y dividiéndose de algún modo las publicaciones: la serie Carvalho, Feltrinelli; el resto de la narrativa, Frassinelli.

del autor. Es el caso de *El pianista* (1985), *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987), etc.

A partir de 1998, año en que se cumple el veinticinco aniversario de la primera aventura de Carvalho, observamos una diferencia: Vázquez Montalbán se ha situado en los primeros puestos de las listas de ventas en varias ocasiones y ya se han publicado sus mejores novelas: se empieza, por tanto, a seguir día a día los acontecimientos editoriales. De hecho *O César o nada*, *El premio*, *Quinteto de Buenos Aires*, etc., se publican en Italia casi inmediatamente después de su debut en España. Es más, comienzan a proponerse obras de recopilación que aprovechan el éxito del autor, como los libros de recetas y los de cuentos. Paralelamente, no hay que olvidarlo, siguen publicándose sus ensayos.

Ni que decir tiene que este *boom* editorial coincide con un interés también enorme por parte de la crítica: es uno de los autores españoles más reseñado y es también difícil encontrar a otro que tenga más ediciones y reediciones. En ese sentido Vázquez Montalbán se asimila a los más vendidos en Italia, a los creadores de *best-seller* del momento. Ni siquiera García Lorca iguala su fama, aunque uno y otro respondan a fenómenos muy diferentes. Lo que está claro es que en Italia parece considerársele el paradigma del narrador actual. Además, hay continuas referencias al autor en los volúmenes más variados (de Almudena Grandes, González Ledesma, etc.), señal de la fuerza del “factor arrastre” (J. Peñate Rivero, 1997) que Montalbán ha producido. Recapitulando: este “Marlowe” español gusta porque no es sólo un *giallo*, y la referencia a los problemas sociales y culturales de una nueva España pueden llegar a ser identificados por el lector con los de toda Europa. El tiempo nos dirá si su prematura muerte podría cambiar las tornas de la situación, aunque no parece que ello haya sucedido de momento.

### VI.3. LA NOVELA HISTÓRICA Y DE AVENTURAS

#### VI.3.1. ESCRIVÁ, Vicente (1913-1999)

Prácticamente desconocido en Italia, Escrivá es más popular por su pertenencia al mundo del cine como guionista -por ejemplo, de los éxitos de Alberto Vázquez Figueroa (*Tuareg* en 1983 y *Panamá, Panamá* en 1984, novelas ambas publicadas en Italia)-, director y productor, que como narrador. Su única traducción es *Granata, addio [Réquiem por Granada]* (1991) (Casale Monferrato [AI]: Piemme, 1992; tr. Cristina Velani). En solapa se nos dice que obtuvo el premio Nacional de Literatura (1991), aunque inicia su carrera en el



mundo cinematográfico: de hecho es director y guionista (junto a Manuel Matji) de la coproducción italo-germano-española del mismo nombre realizada por RAI 1 que cuenta la caída del reino musulmán de Granada y la historia de Boabdil.

Parece que el tema histórico de la reconquista de Granada y el final de la dominación árabe en España despierta interés en Italia: recordemos la novela de Goytisolo, *Don Julián* [Cf. V.1.2.]. El éxito de la obra está reforzado, además, por sus características de novela histórica y de aventuras, y sin duda por el apoyo cinematográfico de la misma. Tal circunstancia es aprovechada por la editorial Piemme, interesada en temas históricos. La traducción de Cristina Velani es semántica. El volumen no tiene aparato crítico ni notas, lo cual reafirma su carácter divulgativo. Tampoco cuenta con contribución oficial.

### **VI.3.2. ESLAVA GALÁN, Juan (1948)**

La única obra publicada de este autor, ensayista y traductor, *En Busca del unicornio -In cerca dell'unicorno* (Milano: Longanesi, 1989; tr. Nada Carbone Calcerano y Maria C. Mascaraque Eche)- es también la más conocida en España, ya que con ella ganó el Premio Planeta 1987, dándose a conocer. Aunque posteriormente a esta fecha Eslava Galán ha escrito más novelas, preferentemente de tema histórico -*Yo, Anibal* (1998); *Cleopatra, la serpiente del Nilo* (1993); *Statio Orbis* (1995), etc.- no hay otras traducciones, ni siquiera de la que le procuró otro importante premio, el Fernando Lara de novela: *Señorita* (1998).

De nuevo tenemos un ejemplo de la importancia de los premios a la hora de dar a conocer una obra fuera de las fronteras de su país. El interés por este autor, de todas formas, está asegurado por el actual regreso al mundo medieval y celta, que probablemente tiene que ver con los nuevos movimientos de *New Age*, y por el gusto en general por las aventuras y la mitología, unido en este caso a temáticas de humor y erotismo. En cuanto a la traducción, ésta está bastante bien conseguida (a pesar de la dificultad añadida del lenguaje arcaizante). La intención del volumen es divulgativa: no cuenta con aparato crítico ni con contribución oficial; tampoco está anotado.

### VI.3.3. SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando (1936)

Hay sólo una novela en Italia -*Il cammino del cuore* [*El camino del corazón*] (Vicenza: Neri Pozza, 1998; tr. Pino Cacucci y Gloria Corica)-, la cual le hizo quedar finalista del Planeta en 1990, premio que ganó dos años después con *La prueba del laberinto* (1992). Fue también Premio Nacional de Literatura en 1979 con *Gárgoris y Habidis. Una historia mágica de España*. Activo militante antifranquista, el escritor y periodista vivió muchos años fuera de España, en países como Marruecos (la novela que aquí nos ocupa narra un viaje a través de este país) e Italia, donde trabajó en la RAI. Aunque fue uno de los participantes en el Congreso de Escritores Jóvenes de 1956, donde defendió la literatura “de la berza” frente al experimentalismo, esta faceta suya no queda reflejada por la crítica italiana ni en su único volumen.

Esta publicación aprovecha los ingredientes sentimentales conjugados con la novela de aventuras. Pino Cacucci es, además de escritor, traductor de numerosos autores modernos, varios de ellos pertenecientes al género aventurero e histórico (como José Manuel Fajardo) o policíaco (como el catalán Andreu Martín), así como de libros de viajes (Maruja Torres y Manuel Vicent). Junto con Gloria Corica utiliza un criterio semántico más o menos estricto. En este caso ambos trabajan para Neri Pozza, nacida en los años cuarenta con la finalidad de volver a abrir un diálogo ideológico y preocupada en estos últimos años por temas espirituales y de religión (recordemos que esta obra plantea un viaje exterior pero también interior, con reminiscencias míticas -“Ulises y Penélope”-; y notemos los puntos en común con otra de similares características que se publica también en los años noventa: *Lontano de Marrakech*, de Riera de Leyva [Cf. VI.2.4.], cuyo protagonista buscaba “el sur”). En solapas se destaca que el autor ha sido un activo anti-franquista y que ha vivido en Italia, colaborando con la RAI. La intención de la publicación es divulgativa: no cuenta con aparato crítico ni está anotado; tampoco posee contribución oficial.

### VI.3.4. VALLEJO-NÁGERA, Juan Antonio (1926-1990)

Contamo con una sola obra narrativa del célebre psiquiatra y escritor: su novela histórica *Yo, el rey -Io, il re* [*Yo, el rey*] (Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1986; tr. e intr. Cesco Vian)-, premio Planeta en 1985, sobre la

vida de “Pepe Botella”. No se publica, sin embargo, la continuación de la misma: *Yo, el intruso* (1987)<sup>284</sup>.

El volumen se abre con una introducción del también traductor, Cesco Vian: “Beppe Bottiglie era astemio” (pp. 5-15). Vian intenta en ella romper con el tópico existente en España sobre la Guerra de la Independencia, ampliado en parte debido a autores como Byron, Walter Scott o Southey. Para ello hace un larguísimo comentario de tal periodo, tratando de dar objetividad histórica al fenómeno de los afrancesados y a la figura de José I Bonaparte. Se refiere a Goya, que inmortalizó el mito al igual que hiciera Picasso con el *Guernica* en relación a la guerra civil, y a Pérez Galdós, cuyos *Episodios Nacionales*, haciendo uso de una acertada dialéctica narrativa, rescatan de alguna manera la figura del monarca. Centrándose en la novela, afirma que la figura goyesca de José I habría prevalecido sobre la galdosiana si no fuera por esta obra de Vallejo- Nágera. Sobre la traducción, dice que ha evitado incluir las numerosas referencias dadas a través de notas en el original, al no considerarlas indispensables para el lector italiano. La inclusión de éstas hizo plantearse a la crítica española si no se trataría más de un ensayo histórico que de una novela. Vian prefiere definirlo como “anamnesia médica”: el autor ha sabido entrar en el espíritu de su personaje narrando únicamente cuarenta y tres días de su vida, y con una sobriedad de medios expresivos, dar una sabia lección de historia.

Agostini publica *Yo, el rey* motivada por el premio Planeta obtenido por la novela. El hecho de que no aparezca en otras grandes firmas más dedicadas a narrativa (Rizzoli, Longanesi, Mondadori, etc.) está relacionado con su mismo carácter: el género histórico al que se adscribe, que motiva, sin duda que el volumen tenga aparato crítico (si bien no está anotado); no cuenta tampoco con contribución oficial. Cesco Vian, hispanista y autor de una “Storia della letteratura spagnola” (Milano: Cisalpina, 1979) realiza una traducción semántica.

---

<sup>284</sup> Aunque hay tres ensayos sobre psiquiatría: dos anteriores a 1975 -*Compendio di psichiatria* (Bologna: Gaggi, 1966) e *Introduzione alla psichiatria* (Roma: Il pensiero scientifico, 1970)- y uno posterior, *Pazzi & celebri [Locos egregios]* (1977), conjunto de biografías de personajes célebres que se publica dos veces en 1983, una para Rizzoli (Milano) y otra para el Club degli Editori (Milano).

### VI.3.5. VÁZQUEZ FIGUEROA, Alberto (1936)

Pocos volúmenes de historia de la literatura española lo incluyen, pero es uno de los considerados “fabricantes” de *best-seller* que aunque no aparecen nunca en listas de ventas, tienen, como afirma Jordi Gracia (2000: 30), un público masivo y fiel. De sus más de cuarenta novelas publicadas, nueve lo están en Italia, con diferentes reediciones. Las obras son *Ébano*, *Manaos* (1975), *Como un perro rabioso*; (1976), *¡Panamá, Panamá!* (1977), *Tuareg* (1981), *La iguana* (1982), *Océano* (1984), *Maradentro* (1985) y *Yaiza* (1984). Faltan en cambio otras como *Anaconda* (1989), *Ciudadano Max* (1992), etc., que en su día fueron gran éxito de ventas en España.

Las traducciones son: *Ashanti. La via degli schiavi* [*Ébano*] (1975) (Milano: Sperling & Kupfer, 1978; tr. Stefano Bossi) (Milano: Club degli Editori, 1979; tr. Stefano Bossi) (Milano: Sperling Paperback, 1991; tr. Stefano Bossi); *Panama Panama* [*¡Panamá, Panamá!*] (1977) (Milano: Sperling & Kupfer, 1979; tr. Stefano Bossi) (Milano: Club degli editori, 1980; tr. Stefano Bossi); *Manaos* [*Manaos*] (Milano: Sperling & Kupfer, 1979; tr. Stefano Bossi) (Milano: Club degli Editori, 1980; tr. Stefano Bossi) (Milano: Sperling Paperback, 1992; tr. Stefano Bossi); *Come un cane rabbioso* [*Como un perro rabioso*] (1976) (Torino: SEI, 1981; tr. Laura Tam); *Tuareg* [*Tuareg*] (1981) (Milano: Sperling & Kupfer, 1983; tr. Stefano Bossi) (Milano: Sperling Paperback, 1994; tr. Stefano Bossi); *Il re delle iguane* [*La Iguana*] (Milano: Sperling & Kupfer, 1985; tr. Stefano Bossi) (Milano: Club degli Editori, 1985; tr. Stefano Bossi); *La ragazza del mare* [*Océano*] (Milano: Sperling & Kupfer, 1986; tr. M. A.) (Milano: Club degli Editori, 1986; tr. M. A.); *Yàiza* [*Yaiza*] (Sperling & Kupfer, 1998; tr. M.A.); *Il fiume nero dei diamanti* [*Maradentro*] (Milano: Sperling & Kupfer, 1999; tr. M. A.).

La editorial que se ocupa casi mayoritariamente del autor es Sperling & Kupfer, que perteneciente al mismo grupo Sperling & Kupfer-Frassinelli, se ocupa sólo de ediciones en *paperback*. Operación semejante es la realizada por “Club degli Editori”, que como sabemos, vuelve a editar los mayores éxitos de ventas. El traductor “oficial” parece ser Stefano Bossi; Laura Tam, conocida por su diccionario español-italiano y viceversa (Milano: Hoepli, 1998), realiza sólo la de SEI, y un misterioso “M. A.” las tres últimas editadas. El hecho de que no se nos dé el nombre completo del traductor, unido a que en todos los volúmenes consultados éste aparece siempre camuflado entre los créditos, nos demuestra la poca importancia que se da en tal tipo de ediciones, muy

divulgativas, a su figura<sup>285</sup>. Nótese, por otra parte, cómo los títulos italianos cambian notablemente respecto al original español. Es decir: el concepto de “texto” queda en estas ediciones muy mermado, al ser (sin ningún apoyo crítico) valorado únicamente el contenido del mismo. Un lenguaje más que asequible, por último (apoyado en ocasiones en algunas breves notas), y el siempre atrayente escapismo de las aventuras y los mundos exóticos, promueve sin duda el éxito del autor. Como era de esperar, ninguno de los textos cuenta con contribución oficial.

## VI.4. LA NARRATIVA FEMENINA

### VI.4.1. FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina (1945)

No se ha publicado en Italia ninguna novela de esta escritora, ni siquiera la primera y más conocida, *El año de Gracia* (1985), traducida, en cambio, a seis idiomas. Pero hay tres colecciones de cuentos: *Mi hermana Elba* (1980) y *Los altillos de Brumal* (1983), que aparecen juntas (como el posterior volumen español de Tusquets, de 1988) con el título del primero; y *Con Ágatha en Estambul* (1994). Sin embargo no es una autora que pase desapercibida ante la crítica italiana, y ello nos lo demuestra el que Rossi (1991: 222) le dedique un espacio en su estudio, incluyéndola en el modelo “fantástico”, género cuyo origen se remonta a las *Leyendas* (1871) de Becquer<sup>286</sup>. Giuseppe Bellini (1992), en larguísima reseña, se ocupa de la recopilación *Mia sorella Elba* [*Mi hermana Elba*; *Los altillos de Brumal*] (Milano: Sugar, 1989; tr. Savino D’Amico)<sup>287</sup>. Habla extensamente de *El año de gracia* (1985), la cual, sin embargo y como ya dijimos, no está publicada en

---

<sup>285</sup> Otro motivo de incluir sólo las iniciales podría ser que estas traducciones estén excesivamente corregidas por el corrector de pruebas o los redactores de la editorial; al ser un trabajo en colaboración, se evita dar un nombre.

<sup>286</sup> “Gli elementi del ‘perturbante’, messi in capo da Fernández Cubas fanno tutti parte di quelli che Todorov chiama ‘i temi dell’io’: malattia mentale, situazioni gemellari, sdoppiamento e spersonalizzazione, elementi che si collocano più sul versante del ‘meraviglioso’ che su quello dello ‘strano’, ma sempre mantenendo il lettore nell’incertezza” (R. Rossi, 1991: 222).

<sup>287</sup> Contiene, al igual que el texto español, “Libro primo”: *Lunula e Violetta* (pp. 8-26); *La finestra del giardino* (pp. 27-42); *Mia sorella Elba* (pp. 43-66); *Il suscitatore di immagini* (pp. 67-91). “Libro secondo”: *L’orologio di Bagdad* (pp. 93-106); *Nell’emisfero sud* (pp. 107-126); *Le soffitte di Brumal* (pp. 127-154); *La notte di Jezabel* (pp. 155-183).

Italia, para centrarse después en el carácter enigmático de *Los atillos de Brumal* y concretamente en algunos cuentos, relacionándolos con la poética de Edgar Allan Poe, aunque sin olvidar que “ciò che la scrittrice intende rendere è la presenza costante dello straordinario, di ciò che non si nomina, né si può nominare, di sdoppiamenti e di ricordi, di esperienze molteplici e mai definite” (G. Bellini, 1992: 52). Son relatos que constituyen un continuo estímulo para la imaginación.

*Con Agatha a Istambul* [*Con Ágatha en Estambul*] (Milano: Frassinelli, 1998; tr. Silvia Meucci) se compone de cinco cuentos<sup>288</sup> “storie squisitamente femminili” (según la solapa) que se mueven en una suspensión entre realidad e irrealidad.

La introducción de los relatos de esta autora en Italia por mediación de la pequeña editorial Sugar, nacida en 1957 y muy centrada sector literario, tiene, a nuestro entender, un carácter elitista: la especializada reseña de alguien de la talla literaria de Giuseppe Bellini, lo demuestra. El segundo volumen (anotado y traducido con contribución oficial) es diferente: se dirige a un público más amplio, y es Frassinelli, habituada a lanzar tiradas de muchos ejemplares, la que toma el relevo. Los elementos con los que cuenta para que el “producto” sea de éxito son, primeramente, el reclamo de la literatura femenina, así como el elemento fantástico, “inquietante” y de misterio en el que tanto insiste Bellini. En cuanto a las traducciones, ambas fomentan una buena difusión de los textos siguiendo un criterio semántico.

#### VI.4.2. GARCÍA MORALES, Adelaida (1946)

El único volumen italiano de la extremeña está compuesto por dos cuentos: *El sur*, la obra que le dio a conocer tras la adaptación cinematográfica de Víctor Erice en 1983 -premiada ese mismo año en el festival de Cannes-, y *Bene*, ambos publicados en el *El Sur seguido de Bene* (Barcelona: Anagrama, 1985). Rosa Rossi (1991: 223) se refiere a ambos relatos y nombra *La lógica del vampiro* (1990), aunque no se haya publicado en Italia. De él dice que plantea de la misma manera un tema de lo “fantástico”, de los que Todorov llama “i temi del tu”. De hecho sus novelas se centran en un mundo femenino en el que impera la soledad y se insinúan elementos de misterio.

*Il Sud e Bene* [*El Sur seguido de Bene*] (Guanda: Parma, 1988; tr. Cesare Greppi) se presenta con portada picasiana. Contiene *Il Sud* (pp. 5-59) y

---

<sup>288</sup> Los cuentos (los mismos que la versión española) son *Mondo* (p. 1), *La donna in verde* (p. 59), *Il posto* (p. 81), *Assenza* (p. 127) y *Con Agatha a Istanbul* (p. 145-201).

*Bene* (pp. 61-124). El primero es definido por Rossi (1991: 223) como “racconto lungo in prima persona in cui si ricostruisce un Edipo paterno, attraverso l’arte della raddomanzia che il padre insegna alla figlia”. En cuanto al otro, se refiere a la “personalidad irregular de la protagonista”. La solapa anterior trata de relacionar ambas narraciones a través del común tono autobiográfico y la confesión del yo femenino ante el personaje masculino amado y desaparecido. Resalta también otros aspectos como la atmósfera entre sueño y realidad, la naturaleza y la magia, el bien y el mal, etc; “Lo stile controllato, scevro di soluzioni scontate, e l’argomento, fanno della García Morales una delle figure di spicco della narrativa spagnola contemporanea”. En la solapa posterior hay una biografía de Morales, y aunque se especifica su contacto con el cine, no se habla de la importante película dirigida por Víctor Erice (su marido por aquel entonces) y producida por Elías Querejeta, de 1983, premiada ese mismo año en el festival de Cannes.

Quizá el éxito de ventas de la presente publicación no ha sido suficiente como para que aparezca en el mercado *El silencio de las sirenas* (1985; premios Herralde e Ícaro) o *La lógica del vampiro* (1990), obras muy celebradas en España por el sector especializado que profundizan en los conflictos del mundo femenino. Sin embargo Guanda no suele arriesgarse con autores en cuya buena acogida por parte del público no crea, pero no se ha contado con la especial dificultad y “oscuridad” de su escritura que hace que también en España sea un producto de minorías, bien valorado, eso sí, por la crítica. El carácter divulgativo de la edición viene confirmado por la ausencia de aparato crítico y de notas. La traducción de Cesare Greppi es semántica.

### VI.4.3. MOIX, Ana María (1947)

Hay sólo una traducción de la escritora y traductora catalana, *Las virtudes peligrosas* (1984)<sup>289</sup>. Su faceta de poeta era ya conocida en Italia a través del mencionado trabajo de Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, en el que, como recuerda Rosa Rossi (1991: 223), fue la única mujer incluida.

*Le virtù pericolose* (Palermo: La Luna, 1988; tr. Alfonsina Bellomo y Alessandra Jaforte; nota de Alessandra Jaforte) se publica en la pequeña editorial “La Luna” dedicada a temas femeninos, con un atípico formato

---

<sup>289</sup> Más recientemente se traduce *Valzer nero. Il racconto della vita di Sissi* (Roma: Edizioni E/O, 2003; tr. Maria Nicola).

cuadrado<sup>290</sup>. El volumen incluye cuatro cuentos<sup>291</sup>; termina con una “Nota sull’ autrice” de Alessandra Jaforte (pp. 84-92). En la primera página se explica de dónde han sido extraídos los relatos: los dos primeros del volumen *Las virtudes peligrosas* (Barcelona: Plaza & Janés, 1985) (el que lleva este título se publicó por primera vez en una antología con otras once escritoras españolas en 1982, según se indica en nota)<sup>292</sup>. Los dos restantes de *Ese chico pelirrojo a quien veo cada día* (Barcelona: Lumen, 1974). La solapa, aparte de incluir el argumento y una breve nota biográfica sobre la autora, da noticia de las editoras: Alessandra Jaforte está becada por la Universidad de Berlín donde investiga sobre literatura comparada; Alfonsina Bellomo enseña francés en la Escuela Media y traduce de dicha lengua, pero cultiva también la hispanística. Es una edición anotada.

Alessandra Jaforte (1988) se refiere en la nota a la actitud de ambigüedad e indefinición, al erotismo sutil que impregna estos cuentos y los sucesivos, así como a los elementos autobiográficos y a la ironía. De su segunda novela, *Walter, porque [sic.] te fuiste*, nos dice que su publicación formaba parte de una operación editorial llevada a cabo por Barral y Lara, y estaba prevista contemporáneamente a la de otros nueve jóvenes autores, cinco en Seix Barral y cinco en Planeta:

“Avendo appoggiato nel dopoguerra la corrente del realismo socialista prima, e la narrativa latinoamericana poi, i due editori, Barral e Lara, s’erano proposti di comune accordo di lanciare questi giovani scrittori per sostenere la nascita del nuovo romanzo spagnolo, con un’operazione simile, sebbene di più vasta portata, a quella attuata da Castellet con la sua antologia di nuovi poeti” (A. Jaforte, 1988: 67).

---

<sup>290</sup> Valeria Ajovalasit, titular de “La luna”, afirma que los principios de la editorial, en un mercado que parecía inamovible, fueron difíciles: “Tutto quello che proponevamo non andava bene, perfino il formato dei nostri libri, quadrati, troppo quadrati, il distributore ci ha fatto delle difficoltà, diceva che non si potevano vendere” (C. Sasso, 1996: 139).

<sup>291</sup> *Le virtù pericolose* [*Las virtudes peligrosas*] (tr. Alfonsina Bellomo y Alessandra Jaforte; pp. 5-34); *Il problema* [*El problema*] (tr. Alfonsina Bellomo; pp. 35-52); *Le lontre non pensano al futuro* [*Las nutrias no piensan en el futuro*] (tr. Alessandra Jaforte, pp. 53-59); *Lei mangiava cardi* [*Ella comía cardos*] (tr. Alessandra Jaforte; pp. 60-83).

<sup>292</sup> Se trata de *Doce relatos de mujeres* (Madrid: Alianza, 1982; ed. Ymelda Naranjo).



Jaforte se centra a continuación en el uso del lenguaje y destaca la voluntad de la autora por catalanizar su prosa en un planteamiento absolutamente revolucionario: “Moix, come Marsé, ha rotto con la buona scrittura del castigliano, una buona scrittura che aveva poco a che vedere con il castigliano di Barcellona e troppo con la tradizione letteraria, per creare un linguaggio che risulta, com’era sua intenzione, aggressivo e insultante”. Refiriéndose en concreto a los cuatro relatos elegidos para el público italiano, afirma que con ellos “si è voluto proporre uno scorcio della produzione letteraria di Ana María Moix, nei suoi aspetti salienti, nella sua evoluzione e soprattutto in differenti attuazioni della sua abilità narrativa” (A. Jaforte, 1988: 91). Para terminar nombra, como las más importantes de la posguerra, a Carmen Laforet, Elena Quiroga, Luisa Forellad, Carmen Martín Gaité y Ana María Matute [*sic.*]; en el exilio, a Rosa Chacel y Mercé Rodoreda, “di cui è recentemente apparso in Italia il lungo racconto *Aloma* mentre il magnifico romanzo *La Plaça del Diamante* [*sic.*], tradotto in sedici lingue non ha avuto in Italia la risonanza che merita” (A. Jaforte, 1988: 91). Termina aludiendo a “l’alta qualità raggiunta dalla narrativa femminile spagnola” (A. Jaforte, 1988: 91).

La introducción de Moix en el panorama editorial italiano tiene mucho que ver con el tipo de editorial que la publica, La Luna, nacida en Palermo en 1986 por iniciativa de un grupo de mujeres y centrada en la narrativa femenina (hasta las traductoras son mujeres), que busca continuamente nuevas autoras que descubrir en Italia. Aunque la labor editorial está muy cuidada, notamos un cierto descuido a la hora de transcribir los nombres y títulos españoles. Además, la “nota” insiste mucho, como hemos visto, en la literatura femenina española en general, con un deseo más divulgativo que de profundización.

#### VI.4.4. MONTERO, Rosa (1951)

La conocida periodista española se estrena en este país con una de sus últimas novelas: *La hija del caníbal* (1997), premio Primavera de Novela ese mismo año. En un principio “si è cimentata [...] con una narrativa a orientamento testimoniale e sociale, gettando lo scandaglio nell’animo femminile e nei problemi del reale” (D. Manera, 1993b: 43): se trata de novelas de tinte feminista como *Crónica del desamor* (1979)<sup>293</sup> o *La función Delta* (1981), que no se han traducido al italiano, así como otras posteriores de

---

<sup>293</sup> Vid. sobre la novela *Scorpioni* Coggiola (1995: 266-274).

tema más existencial: *Amado amo* (1988), *Bella y oscura* (1993), etc. Tampoco se conocen sus recopilaciones periodísticas: *Historias de mujeres* (1996) o *Pasiones* (1999)<sup>294</sup>.

La única obra presente, *La figlia del cannibale* [*La hija del canibal*] (Milano: Frassinelli, 1999; tr. Silvia Meucci), pertenece a la colección “Noche oscura”. En contraportada se exhiben varias críticas sobre la novela aparecidas en *La Nación*, *Newsweek* y *Le Monde*. Todas se refieren a su polivalencia, su humorismo y originalidad, aspectos que también destaca la reseña de Bellini (2000c), quien se refiere a la ingeniosa trama que hace que la lectura de la novela se siga con interés, no sólo por la curiosidad de llegar al desenlace del *giallo* que encierra, sino sobre todo “per una filosofia dell’avventura umana, che è quanto di più di valido offre il romanzo della Montero” (G. Bellini: 2000c: 76). La traducción ha sido, según él, “realizzata con perizia” y mantiene el estilo fluido del original.

Los ingredientes de *thriller* y de autobiografismo femenino (la historia se cuenta en primera persona) hacen atrayente la publicación de esta novela, de la que se ocupa Frassinelli, la misma de tantas obras de Vázquez Montalbán, y se incluye en una colección muy concreta (“Noche oscura”) dedicada al mundo español. La traducción emplea un criterio semántico poco estricto (tiende a la coloquialización), lo cual nos indica cierta complicidad con el lector. Silvia Meucci que proviene del mundo editorial (traduce a Juan Madrid, Cristina Fernández Cubas y otros autores más jóvenes como Antonio Muñoz Molina, o David Trueba [Cf. cap. VII]), trabaja actualmente en la firma española Siruela. La edición, de tipo divulgativo, no posee aparato crítico, en cambio está brevemente anotada y cuenta con contribución oficial.

#### VI.4.5. REGÁS, Rosa (1933)

Polifacética escritora que se ha dedicado a campos tan diversos como la labor editorial (participó en los más renovadores proyectos de este tipo de los años sesenta fundando su propia editorial en 1970, *La Gaya Ciencia*, además de las revistas *Cuadernos de la Gaya Ciencia* y *Arquitecturas Bis*), la

---

<sup>294</sup> Hay nuevas publicaciones: *La figlia del cannibale* (Milano: Sperling Paperback, 2001; tr. Silvia Meucci) -recordemos que Frassinelli y Sperling Paperback pertenecen al mismo grupo editorial-; *Il cuore del tartaro* (Milano: Frassinelli, 2001; tr. Michela Finassi Parolo); *Il nido dei sogni* (Milano: Mondadori, 2002; tr. Michela Finassi Parolo; il. Vittoria Facchini); *La pazza di casa* (Milano: Frassinelli, 2004; tr. Michela Finassi Parolo).

traducción (en organizaciones internacionales) o el cine, fue una figura importante en la vida cultural de la Barcelona de los años setenta y ochenta. De sus tres principales novelas -*Memoria de Almató*, 1991; *Azul*, 1994; y *Luna lunera*, 1999, centrada en la posguerra catalana- sólo la segunda de ellas, premio Nadal de ese mismo año, ha visto la luz en Italia<sup>295</sup>.

*Dove finisce l'azzurro* [*Azul*] (Milano: Frassinelli, 1996; tr. Claudio M. Valentinetti) se publica en "Narrativa Frassinelli" con portada impresionista que recuerda a Sorolla (*Sirena*, de Max Klinger, 1895). En contraportada se reproduce un fragmento que acentúa el tono erótico. Es una reflexión casi existencial sobre la fuerza del amor, el sentido de culpa, los delicados equilibrios de la dependencia psicológica y las inseguridades. De la autora se nos dice que es editora y traductora, y se hace referencia a su premio por esta novela, "il maggior riconoscimento letterario spagnolo". Nos choca la traducción del título, tan diferente del original. No sabemos si es coincidencia o no, pero es de destacar que sólo un año después la editorial romana Fazi publica un título muy parecido de la también catalana Carme Riera, *Dove finisce il blu*, que en castellano se ha traducido como *En el último azul*<sup>296</sup>.

Frassinelli explota en esta publicación la vena existencial, exótica y erótica, unido al éxito de la narrativa femenina. Es un volumen sin aparato crítico ni notas, y no cuenta con contribución oficial.

#### VI.4.6. RICO-GODOY, Carmen (1939-2001)

La periodista y guionista no aparece en manuales de literatura, y no hemos encontrado reseñas italianas de sus libros: autora de tres grandes *best-seller* (*Cómo ser mujer y no morir en el intento*, 1990; *Cómo ser infeliz y disfrutarlo*, 1991; y *Cuernos de mujer*, 1992), pocos consideran sus obras como "literatura", pero su ironía y su fácil lectura las convirtieron pronto en éxitos de ventas. En Italia se publica sólo la primera de ellas, con edición también en el Club degli Editori (1992).

---

<sup>295</sup> Pero en 2003 se traduce su premio Planeta 2001, *La canzone di Dorotea* (Milano: Feltrinelli; tr. Claudio Fiorentini).

<sup>296</sup> ¿Por qué está semejanza de títulos? El criterio utilizado para la traducción, en cambio, es totalmente semántico. ¿No será una maniobra editorial de Fazi para intentar "acomodarse" al éxito de la presente obra, haciendo creer que es de la misma autora (nótese la cercanía también, en este caso sí casual, entre "Regás" y "Riera"), o incluso que es una reedición de la misma obra?

*Come essere donna senza lasciarsi la pelle* (Milano: Sperling & Kupfer, 1992; tr. Marisa Aboaf) se incluye en la colección “Narra” sobre confesiones o biografías de mujeres (en ella publican entre otras la extravagante Ripa di Meana o la conocida actriz Shirley Mc. Lane), en la que parece ser la única española. La portada es el cartel de la película homónima, lo cual se especifica: “Da questo libro il film interpretato da Carmen Maura diretto da Ana Belén”. La contraportada, bajo el nombre del conocido periódico *El País* y el nombre del libro en español, muestra un divertido fragmento del texto, que se define en solapa como “l’autobiografía brillante e disincantata di una donna in carriera del giorno d’oggi [di] Carmen, alter-ego dell’autrice”. Es una “sorta di diario scanzonato e umoristico, dal linguaggio colorito e dal ritmo vivace. Una cronaca aggressiva e fedele, non scevra di battagliero femminismo, contro il machismo [sic.] degli anni Novanta”. La traducción es bastante fiel al original en las partes narrativas, lo cual podría hacer pensar en un criterio semántico. La hemos considerado, en cambio, comunicativa, ya que en los numerosos diálogos utiliza este criterio, buscando el efecto por encima de la forma (obsérvese que el título, en vez de traducirse literalmente, emplea una expresión similar a la española). Así, las referencias culturales al mundo español se transforman (se generalizan) para que el lector italiano las entienda, sin necesidad de usar notas a pie de página.

Sperling & Kupfer y Club degli Editori, perteneciente a Mondadori, aprovechan rápidamente (con sólo dos años de distancia) el éxito de este *best-seller* hispano, que podría situarse también perfectamente en un país latino como Italia. El lenguaje fácil y asequible, muy coloquial, destacado por la traducción de Marisa Aboaf (que para Pedro Zarraluki [Cf. VII.1.9.] usa en cambio un criterio semántico matizado) y las situaciones divertidas, unido a la reivindicación femenina contra el *machismo* (tal como aparece el término en solapa; recuérdese que la publicación se dirige explícitamente a un público de mujeres) hacen el resto. El carácter divulgativo se confirma por la ausencia de aparato crítico y de notas; tampoco cuenta con contribución oficial. Nos extraña, sin embargo, que no se hayan publicado las otras dos novelas de la trilogía, igualmente *best-seller* en nuestro país. Es, además, uno de los frecuentes casos en que literatura y cine interaccionan: nótese que las portadas de ambos libros “usan” elementos de la película. Carmen Maura era ya muy conocida en esa época por su intervención en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, de Pedro Almodóvar (1987).

#### VI.4.7. TORRES, Maruja (1943)

Nuestra conocidísima periodista y escritora no es famosa en Italia por ésta segunda faceta sino más bien por la primera, la de colaboradora de *El País*. Hay un solo título<sup>297</sup>, un libro de viajes por América Latina: *Amor America. Un viaggio sentimentale in America Latina* [*Amor América. Un viaje sentimental por América Latina*] (1993) (Milano: Feltrinelli, 1994; tr. Pino Cacucci e Gloria Corica), que aparece en “Feltrinelli Traveller” con idéntico formato a los de Manuel Vicent [Cf. VI.1.14.], Julio Llamazares [Cf. VII.1.4.] y Muñoz Molina [Cf. VII.2.4.]. Hemos encontrado dos reseñas de carácter muy diferente: la de Silvia Giacomasso (1995: 22) señala el trabajo de Torres como periodista de *El País*, hecho que motiva concretamente este viaje a Sudamérica; no le concede sin embargo una dimensión más allá del libro de viajes, porque “al di là di ogni considerazione privata, questo è pur sempre il resoconto di un viaggio in treno [...]: una sorta di ‘storia ferroviaria’”. La reseña de Tina D’Agostini (1995) estudia la obra en relación a otras dos novelas de viajes de escritoras: *Sorriso africano. Quattro visite nello Zimbabwe*, de Doris Lesing (Milano: Feltrinelli, 1994) y *Tschador. Ricordi persiani*, de Francesca Boesch (Roma-Viterbo: Edizioni dell'autore, 1994). Según D’Agostini no son informes sino “encuentros” de viaje, ya que todos ellos ahondan en el “paesaggio interiore di ognuna di queste donne nel cammino a ritroso nel proprio passato”. Se hace hincapié en el testimonio de Torres sobre el Chile de Augusto Pinochet y en sus continuas referencias al peligro de olvidar opresiones y tragedias. Por último, “chi leggerà il libro si renderà conto di come sia possibile unire senza sensazionalismo e compassione folclorista il dato oggettivo e lo sguardo partecipe”. La traducción es semántica, con diversas adaptaciones y pérdida de metáforas.

La publicación responde sin duda a la recuperación de la literatura de viajes: pensemos en las obras de Llamazares, Vicent y Muñoz Molina publicadas (Torres y Vicent comparten incluso traductores) en la misma colección. Es un volumen sin aparato crítico y no está anotado, lo cual confirma su orientación más bien divulgativa. Es interesante también comprobar cómo una de las reseñas se publica en una revista dedicada a literatura femenina, y relaciona a Torres con otras dos mujeres que también escriben de viajes, aunque pertenezcan a realidades geográficas muy diferentes.

---

<sup>297</sup> Pero recientemente se ha traducido *Un caldo così vicino* [*Un calor tan cercano*] (Angelica, 2005).

#### VI.4.8. TUSQUETS, Esther (1936)

De la escritora y editora se han traducido dos novelas pertenecientes a una trilogía: *El mismo mar de todos los veranos* (1978)<sup>298</sup> y *Varada tras el último naufragio* (1980). Falta el tercer volumen, de 1979: *El amor es un juego solitario*. Las tres plantean situaciones existenciales en torno a la mujer y al amor lesbiano, y en concreto las dos publicadas hacen una fuerte reivindicación de la condición femenina en los últimos años del franquismo. Destacan además por el fuerte elemento erótico, y no es difícil ver en ellas las huellas del psicoanálisis. La tercera, en cambio, plantea un amor más romántico que se desarrolla en una atmósfera dieciochesca.

*Lo stesso mare di ogni estate* [*El mismo mar de todos los veranos*] (Milano: La Tartaruga, 1979; tr. Paola Fanseco), que critica fuertemente las convenciones burguesas y la Iglesia, se relaciona según Rossi (1991: 224) con el experimentalismo de Goytisolo o Benet, pero se distancia de estos autores por una temática estrictamente femenina que busca la autorrepresentación a través de la relectura y utilización de mitos como el de Ariadna o el de la Bella Durmiente, incidiendo al mismo tiempo en el tejido simbólico masculino que ha gobernado hasta ahora la imagen femenina. El volumen cuenta con una reseña de Giuseppe Bellini (1980: 43) muy positiva: valora la novela tanto por su amenidad y belleza de estilo como por la gracia de la narración y la delicadeza con que se trata un tema arduo y no siempre bien explotado. Destaca su publicación en una editorial dedicada a escritoras de relieve (de hecho en ella sólo publican mujeres: Woolf, Austen, Gertrude Stein, etc.) y resalta lo “atrevido” del tema, aunque la obra aparezca en una España liberada del franquismo, así como su lenguaje fluido y barroco, abundante en referencias culturales. La relaciona con el *Gattopardo*, de Lampedusa. En resumen: “ciò che il romanzo afferma è la stanchezza cosmica della donna, assunta dalla vita quale oggetto. L'autrice non si avventura nella polemica, anche se essa è implicita nell'affermazione della ricchezza straordinaria di un mondo, quello femminile, superficialmente ignorato” (G. Bellini, 1980: 43).

*Arenata dopo l'ultimo naufragio* [*Varada tras el último naufragio*] (Milano: Feltrinelli, 1981; tr. Giordana Masotto) se incluye en “I Narratori di Feltrinelli” definida en portada como “collana di grandi autori moderni di tutto il mondo”. Una página inicial ofrece unas líneas sobre la autora.

No es extraño que de la primera obra traducida de Tusquets, “revolucionaria” tanto por su temática como por la feroz crítica interna, así como por su dificultad lingüística, se ocupe La Tartaruga. Quien toma el

---

<sup>298</sup> Vid. sobre la novela V. Scorpioni Coggiola (1995: 274-279).

relevo es Feltrinelli, que cree sin duda en las posibilidades de la escritora entre el gran público y añade incluso al volumen un pequeño apoyo crítico, inexistente en el caso del primero (ninguno de los dos está anotado ni cuenta con contribución externa). Es una lástima que no se hayan vuelto a arriesgar publicando otras novelas suyas. Las traductoras adoptan un criterio semántico que garantiza la correcta transmisión del texto.

## CONCLUSIONES: LA TRANSICIÓN Y LA DEMOCRACIA

Este capítulo es, con mucho, el que más autores y volúmenes contiene; el apartado más numeroso es el primero, “el placer de narrar”; le siguen “la novela policiaca”, con pocos nombres pero una buena cantidad de títulos (debido al que hemos llamado “fenómeno Montalbán”); “la novela histórica y de aventuras” y “la narrativa femenina”. Todo parece indicar que el *boom* editorial de los años ochenta, de lo que entonces se llamó “nueva narrativa”, tiene un claro reflejo en Italia, si bien el éxito de estos autores depende de la tendencia a la que se adscriben y se concentra en gran medida en la producción de Alberto Vázquez Figueroa y, sobre todo, de Manuel Vázquez Montalbán. La variedad de editoriales es muy amplia, y la concentración de volúmenes por firma, alta; la que destaca del conjunto es Feltrinelli, si bien hay que recordar que la mayoría de los títulos son del autor policiaco apenas nombrado; le siguen Club degli Editori; Frassinelli (con otros muchos de este último) y, más rezagadas, Mondadori, Sperling & Kupfer y Sperling Paperback. Se trata en todos los casos de empresas grandes y medias, muy divulgativas, que aprovechan el éxito de los escritores de los ochenta. Sin embargo predominan las publicaciones en pequeñas y sobre todo medias editoriales. Es, en resumen, un resultado importante que confirma el interés por esta etapa, si bien no lleguen a desaparecer del horizonte por un lado pequeñas casas de cultura que se ocupan de los títulos menos conocidos de los autores más importantes; por otro, firmas especializadas de reducidas dimensiones como Meridiano Zero y Tranchida, dedicadas a la novela policiaca, o La Luna y La Tartaruga, centradas en la literatura femenina.

En cuanto a criterios de traducción los datos son muy contradictorios, ya que si bien en tres de los apartados prevalece decididamente el semántico, la novela policiaca invierte por completo la situación concediendo un altísimo porcentaje a las traducciones de tipo comunicativo. Tal criterio se distribuye de forma gradual, haciendo patente la tendencia de las editoriales pequeñas a cuidar más sus productos, tendencia que pierde fuerza conforme mayor es la editorial: en las grandes la elección del criterio comunicativo roza el 50%. Por

otra parte, el número de traductores que ha colaborado en estos textos es muy amplio, en torno a sesenta. Gran parte participa exclusivamente en una sola obra, algunos (como Stefano Bossi para Vázquez Figueroa o Paolo Guidera para Riera de Leyva) realizan más de una traducción para el mismo autor. Los que trabajan con autores de diferentes apartados son relativamente pocos: Pino Cacucci y Gloria Corica, que traducen a Manuel Vicent, Maruja Torres y Sánchez Dragó; Silvia Meucci a Juan Madrid, Rosa Montero y Cristina Fernández Cubas, etc. Más bien, al contrario, hay profesionales que se ocupan de varios autores dentro de un solo apartado: el caso más patente es el de Hado Lyria, que además de a casi todo Vázquez Montalbán, traduce a González Ledesma y Juan Madrid; o el de Danilo Manera con José Jiménez Lozano, Juan Eduardo Zúñiga y Víctor Ramírez. Pero repetimos: esta especialización es bastante rara. Siguiendo con los traductores, diremos que los que proceden del mundo universitario son pocos, y se concentran sobre todo en el apartado “el placer de narrar”, el correspondiente a su vez a los textos menos divulgativos.

La diferenciación por géneros que privilegia el relato en todos sus ámbitos da la precedencia, como era de esperar, a la novela; pero la narrativa breve consigue un porcentaje nada despreciable, mínimo en el caso de la escritura autobiográfica (al contrario de lo que sucedía en capítulos anteriores, el autor es menos conocido como persona, concediéndosele un papel de primera importancia al texto en sí), representada sólo por los libros de viajes de Maruja Torres y Manuel Vicent. En este sentido hay que destacar la colección “Feltrinelli Travel” que sigue los pasos del éxito obtenido en los últimos años por la narrativa *non-fiction* de aventura (G. Strazzeri, 2002).

En cuanto a los volúmenes, podemos observar que la elaboración editorial en todos ellos es muy escasa, lo cual condiciona poca presencia de aparato crítico y ediciones anotadas. Éstas últimas responden sobre todo a la voluntad de explicar el registro coloquial empleado, de hecho el apartado que más ediciones de este tipo presenta es el correspondiente a la novela policiaca, que llega a menudo a un argot callejero o de bajos fondos (pensemos en Juan Madrid o Vázquez Montalbán). Muy pocos volúmenes cuentan, por último, con contribución oficial.

Después de la poca producción de finales de los setenta y principios de los ochenta, el número de publicaciones aumenta progresivamente para ascender a partir de 1989, año fundamental para nuestros autores. La década de más publicaciones será la de los noventa, teniendo en cuenta el impulso recibido por los eventos de 1992; se alcanza la cumbre en 1994. Tras una breve depresión en 1997, nos enfrentamos a un panorama alentador: los últimos tres años del siglo la producción se mantiene muy alta y ello nos hace



adoptar un punto de vista optimista en relación a futuras publicaciones de estos autores. Todos ellos, por otra parte, publican con muy poca distancia temporal en relación al original español: mientras más conocido es éste y más potencialmente atrayente (como sucede con Montalbán) menor es esta distancia; en cambio la narrativa femenina parece vivir del éxito inmediato, porque después no se vuelve a publicar. Los autores que más atraen al público italiano, por tanto, y que más posibilidades tienen de ser traducidos nuevamente, son los que hemos encuadrado en el primer apartado (“El placer de narrar”) y en el segundo (“La novela policiaca). Todo ello confirma que el *boom* de la “nueva novela”, promocionado por la situación política y social que proyecta la España democrática, ha tenido y tiene un evidente reflejo en el panorama editorial italiano.

No hay que olvidar, por último, que a partir de los años setenta, como ya hemos referido varias veces, el sector editorial se transforma completamente, pasando definitivamente a configurarse como estructura industrial y comercial. Por eso en este periodo y el siguiente la elección de los autores y sus obras va a estar más que nunca relacionada con motivos editoriales. Y no sólo eso: la propia génesis novelesca tendrá en muchas ocasiones (lo que ha valido más de una crítica a los autores actuales) que ver con las decisiones y motivaciones de cada firma: es la época de los *best-seller*, que a veces nacen ya como tales antes de ser escritos. Hay, en resumen, un gran conductismo editorial que opta por narradores más modernos y menos encuadrados en una realidad “española” y susceptibles, por tanto, de entrar en los circuitos habituales de promoción y distribución, independientemente de su nacionalidad. Pero esto lo veremos sobre todo en el capítulo siguiente.

## VII- LOS ÚLTIMOS NOMBRES

### INTRODUCCIÓN

A finales de la década de los ochenta y en la de los noventa cobra fuerza un grupo de escritores jóvenes, nacidos después de 1950, que rechaza la idea de ser considerado generación y que reconoce en general haber tenido pocas dificultades para publicar al encontrarse un mercado favorable a las novedades<sup>299</sup>. Se alejan de la carga ideológica de sus “hermanos mayores”, se sienten desligados del compromiso político y social de la transición y buscan sus modelos literarios más atrás: piensan y narran de otra manera (M. J. Obiol, 1989). Este hecho presenta un lado negativo:

“Un segnale preoccupante potrebbe essere la crescente difficoltà d’indicare opere che affondino nella realtà sociale immediata e bruciante, di fronte al proliferare di schemi che si prestano invece all’elusione-evasione verso l’usa e getta più trito o lo sfoggio solipsistico” (D. Manera, 1991b: 28).

Pero el mismo aspecto puede verse, a la hora de darse a conocer fuera de España, de forma positiva, porque si bien esta despreocupación por la realidad de los autores jóvenes significa despersonalizar la literatura española, es también cierto que, en palabras de Luis Suñén (M. J. Obiol, 1989) “se está haciendo una literatura intercambiable con la de otros países”, y éste es precisamente uno de los motivos que favorecen que estas obras se publiquen.

No vamos a entrar en polémicas sobre la cohesión de este grupo, considerado por muchos un fenómeno pasajero o una construcción editorial, pero es innegable que la apertura hacia el exterior coincidiendo con nuevas políticas y tratados editoriales promueve una intensa actividad de la crítica y consecuentemente nuevas traducciones: “[...] premono i giovanissimi che celebrano, tra comicità, macchiette e dischi, i riti del consumismo e del divertimento, ansiosi di emozioni collettive, o frequentano ruvidi ambienti marginali metropolitani con tesi ritmi *hard boiled*” (D. Manera, 1993b: 41).

Veamos cuál es su reflejo en el panorama italiano. Nos hemos centrado en autores que nacen a partir de la citada fecha<sup>300</sup> y hemos dividido el

---

<sup>299</sup> Numerosas editoriales los lanzan al mercado: Seix Barral, Montesinos, Plaza & Janés, Hiperión, Lumen, etc., y colecciones como “Nueva ficción en Alfaguara”, “Nueva narrativa española” en Ediciones Libertarias, “La flauta mágica” en Tusquets, y “Letras hispánicas” con el premio Herralde, en Anagrama [*vid.* R. Acín, 1990].

<sup>300</sup> Con la consabida y aconsejada elasticidad: Rafael Chirbes y Pedro Almodóvar son de 1949, Gustavo Martín Garzo y Eduardo Mendicutti de 1948.

capítulo en cuatro partes, de forma paralela al anterior ya que las tendencias literarias que se observan son similares: continúa el gusto por contar historias, así que hemos titulado el primer apartado “El placer de narrar”. En él hemos incluido a Nuria Amat, Juan Bonilla, Julio Llamazares, Luis G. Martín, Gustavo Martín Garzo, Ignacio Martínez de Pisón, Juan Manuel de Prada, Antonio Soler y Pedro Zarraluki<sup>301</sup>. El segundo apartado, el de novela policiaca, comprende a Rafael Chirbes, Alicia Giménez Bartlett, Andreu Martín y Antonio Muñoz Molina. Elide Pittarello (1995), refiriéndose a las novelas de éste último hace un comentario que podría aplicarse al auge general en estos años de la narrativa policiaca:

“Non è forse un caso che nell’epoca in cui sono tramontati i saperi organizzati e gerarchizzati, fioriscano tanti romanzi polizieschi che mettono in scena il copione frutto di una *ragione debole* e di un’etica ancora più evanescente: dei vecchi contenitori che significano soprattutto per via negativa, rimpiangendo le passate stagioni in cui verità e giustizia erano qualcosa di più che una fluttuante opinione. Tutt’altro che chiaro, in molti casi, che cosa distingua una vittima dal suo aguzzino o un criminale da un poliziotto. La con-fusione dei ruoli è allora principio e regola dello straniamento, della nostalgia, del crollo degli orizzonti di significato dentro e fuori di sé [...]” (E. Pittarello 1995: 59).

El tercero, dedicado a la “novela de aventuras”, además de cubrir la necesidad de evasión derivada de la inseguridad posmoderna, entronca directamente con el fenómeno de los *best-seller*; consta de la obra de dos únicos autores: José Manuel Fajardo y Arturo Pérez Reverte. No hemos incluido esta vez un cuarto apartado de “narrativa femenina”, ya que el fenómeno no es tan compacto como en la década anterior. Hemos preferido clasificar a las diferentes narradoras según sus principales tendencias, y hemos titulado el cuarto apartado, en cambio, “el placer de la transgresión”, refiriéndonos con ello a ese tipo de novela llamada por algunos de la “amoralidad” (Isabel de Castro, 1990) porque rompe los esquemas tradicionales utilizando como potentes armas la ironía, la parodia y el humor, muy marcada a veces por la estética del cómic. Son autores que comparten una forma de narrar desinhibida, un léxico directo y la ausencia total de tabúes verbales; sus páginas contienen escenas de sexo descritas minuciosamente, relaciones homosexuales y perversiones de todo tipo, por no hablar de lo que

---

<sup>301</sup> En este apartado podríamos haber incluido a Alejandro Gándara; no lo hemos hecho debido a que su única publicación italiana pertenece a la literatura juvenil e infantil: se trata de *La fine del cielo* (Firenze: Salani, 1997; tr. Antonella y Fernanda Aversa).

se ha venido a llamar el “realismo sucio”, heredero de la homónima corriente americana.

Son textos, obviamente, en los que el erotismo juega un papel de primera importancia, en concreto aquel representado por Mercedes Abad o Ana Rossetti<sup>302</sup>, ambas traducidas al italiano. Ello supone el triunfo de “thanatos” sobre “eros” (E. Legido-Quigley, 1999), representado éste último por autoras como Consuelo García y María Jaén que en cambio no se editan en dicha lengua. El caso de Almudena Grandes, como veremos, es un caso intermedio, ya que aunque participa del “thanatos”, condena de alguna manera sus excesos. No hay que olvidar, por último, que el auge de la narrativa erótica en España viene potenciado en los noventa por la creación de un premio, La Sonrisa Vertical (Tusquets)<sup>303</sup>, y que tal proliferación arrastra cierto peligro: el de encasillar a algunas autoras (como Grandes o Abad<sup>304</sup>) en este género, encasillamiento muchas veces fomentado por los propios autores o sus editores debido a los evidentes beneficios económicos que conlleva la adscripción a éste.

Paralelamente hay que destacar el papel de la “movida madrileña” como vía alternativa de transgresión, que la crítica italiana suele encarnar en Pedro Almodóvar, la cual tiene el mérito indudable de haber promovido un cambio de cliché que ha barrido la España “sangre y arena” (M. G. Profeti, 1995) transformándola en otra muy diversa. El fenómeno, que para Ramón Gubern (1995) es de enorme importancia histórica, se caracteriza por una “penetración capilar, una contaminación del capital simbólico producido por las culturas periféricas de habla española” (R. Gubern, 1995: 132). En éste cuarto apartado hemos encuadrado a Mercedes Abad, Antonio Álamo, Pedro

---

<sup>302</sup> Ésta última está incluida en diversas antologías: *Cuentos eróticos (L'anello e il sortilegio)*; pp. 155-172); *Pecados capitales (Il superbo celeste)*; pp. 171-188); *Erotica: racconti di amore e sesso al femminile (L'anello e il sortilegio)*; pp. 60-74) [vid. nota 6].

<sup>303</sup> Vid. Juan M. Bellver (1991).

<sup>304</sup> Según Abad este auge representa la irrupción de la mujer en la literatura, para lo cual ha elegido un género bastante provocativo. Nosotros añadimos que ya que desde siempre a la mujer se le ha concedido un espacio literario en lo privado, manifestado habitualmente a través de la escritura autobiográfica, no es de extrañar este “permiso” generalizado que la mujer ha asimilado como oportunidad para expresarse y entrar en un mundo donde normalmente se le veta la entrada. Además, “las mujeres escriben mejor de erotismo que los hombres porque, últimamente, han indagado más en su conciencia como cuerpo, se han desinhibido más que ellos, que todavía arrastran lacras como el machismo... Claro que ese *boom* tampoco ha representado una liberación de las costumbres. Enmascara un brote terrible de puritanismo” (J. M. Bellver, 1991).

Almodóvar, Lucía Etxebarría, Jesús Ferrero, Almudena Grandes, Ray Loriga, Eduardo Mendicutti y David Trueba.

Es significativo, sin embargo, que muchos de los abundantes autores nacidos después de 1950 (Belén Gopegui, Ignacio Vidal-Folch, Laura Espido-Freire, Leopoldo Alas, Laura Freixas, Rafael Argullol, Pedro Menchen, etc.) no siempre estén traducidos al italiano. Otros aparecen sólo en antologías: Mercedes Soriano, Paloma Díaz-Mas, Javier García Sánchez, Agustín Cerezales, Clara Sánchez, Justo Navarro, Pedro Sorela o Luisa Castro<sup>305</sup>. No se traduce tampoco a Francisco J. Satué, que se puede considerar en la misma línea del italiano Dino Buzzati y *El desierto de los tártaros*, ni a la mayoría de los integrantes del llamado “realismo sucio” (excepto Ray Loriga): José Ángel Mañas (con su conocida *Historias del Kronen*, 1994), Pedro Maestre, Benjamín Prado, Eduardo Iglesias, etc. Es más: en el artículo de María José Obiol (1989) titulado “En posición de salida” se nombra a los autores más novedosos del momento, pero prácticamente ninguno de ellos (Daniel Mújica, Martín Casariego, J. González Sainz, Javier Memba) ha sido traducido al italiano; sólo Manuel Rivas<sup>306</sup> tiene una publicación independiente y otros como los ya nombrados Cerezales, García Sánchez y Castro participan en antologías<sup>307</sup>. Es decir: si bien este capítulo es, junto con el anterior, uno de los

---

<sup>305</sup> Mercedes Soriano en *Pecados capiutales* (*Lui*; pp. 243-260) y en *Madri e figlie* (*Lei se n'è andata*; pp. 215-230); Paloma Diaz Mas en *Cuentos eróticos* (*La discreta peccatrice o esempio di fanciulle pudiche*; pp. 9-26) y en *Madrie e figlie* (*La bambina senza ali*; pp. 55-66); Javier García Sánchez en *Cuentos eróticos* (*L'amaca tra i tigli*; pp. 79-104); Agustín Cerezales en *Pecados capitales* (*L'uomo dal sacco senza fondo*; pp. 31-56); Clara Sánchez en *Madri e figlie* (*Cari con il motorino rosso*; pp. 193-214); Justo Navarro en *Pecados capitales* (*Un amore d'agosto*; pp. 69-88); Pedro Sorella en *Pecados capitales* (*La versione del attrezzista*; pp. 105-120); Luisa Castro en *Madri e figlie* (*Mia madre alla finestra*; pp. 27-40). Para todos, *vid.* nota 6.

<sup>306</sup> Manuel Rivas, *Il lapis del falegname* (Milano: Feltrinelli, 2000; tr. Pino Cacucci).

<sup>307</sup> Entre los autores nacidos después de 1950 que publican en Italia a partir del 2000 nos constan: Javier Cercas, *Soldati di Salamina* (Parma: Guanda, 2002; tr. Pino Cacucci), *Il movente* (Parma: Guanda, 2004; tr. Pino Cacucci); Carmen Posadas, *Piccole infamie* (Milano: Frassinelli, 2001; tr. Barbara Bertoni), *Cinque mosche blu* (Milano: Frassinelli, 2003; tr. Gina Maneri), *Il servo infedele* (Milano: Frassinelli, 2005; tr. Ana San Sebastián); Felipe Benítez Reyes, *Al peggio non c'è mai fine* (Milano: Mondadori, 2001; tr. Fiammetta Biancatelli), *In via del tutto eccezionale* (Roma: La Nuova Frontiera, 2002; nota de Andrea Camilleri), *Lo sposo del mondo* (Roma: Fazi, 2004; tr. Ursula Bedogni); Pablo Tussets, *Il meglio che le possa capitare a una brioche* (Milano: Feltrinelli, 2002; tr. Tiziana Gibilisco); Eugenio Fuentes, *Morte nel bosco* (Venezia: Marsilio, 2002; tr. Alberto Princis); Justo Navarro, *La casa del padre* (Roma: Nuova Frontiera, 2002; tr. Valentina Manacorda), *Sorella madre*

más amplios del presente trabajo, hay que tener también en cuenta a la cantidad de autores jóvenes que aún teniendo clara presencia en el panorama editorial español, no han encontrado, al menos hasta ahora, ningún eco en la realidad italiana, o se publican, como mucho, en el interior de alguna antología.

## VII.1. EL PLACER DE NARRAR

### VII.1.1. AMAT, Nuria (1951)

La escritora, periodista y profesora catalana cuenta con una sola publicación, la correspondiente al volumen de narraciones *Monstruos* (1991) - *Mostri* (Roma: Biblioteca del Vascello, 1995; ed. y tr. Danilo Manera). Sus obras son en general muy intelectualistas y se basan a menudo (como la citada *Monstruos*) en la intertextualidad; así lo reconocen los críticos italianos:

“La sua già cospicua e sempre singolare opera è tutta percorsa dal gioco delle mutazioni intertestuali e metaletterarie: mescola saggio e apocrifo, riflessione ed esperienza, e spesso dall’incrocio tra sentimento e intelletto ricava il suo fascino [...]. Le sue narrazioni vivono dell’ambiguità e valicano costantemente le frontiere tra i generi” (D. Manera 1999: 11).

Con llamativa portada (un cartel del 900 que representa a una mujer desnuda paseando de la correa a un cerdo), el volumen se incluye en la colección “Finzioni” (le livre délivré), en la que “la letteratura si libera degli orpelli ed è nuovamente solo romanzo, storia, narrazione, rapimento, incanto”, concretamente en la sección “Romanzo de fantasie”, como se indica en portada. La distribución es idéntica a la edición española: tras el prólogo de la autora (pp. 7-8) se suceden los relatos<sup>308</sup>. El libro concluye con una “Nota

---

(Nardo [LE]: Besa, 2002; tr. Giovanni Caprara), *Oppi* (Milano: mondadori, 2004; tr. M. Finassi Parolo), *L’anima del controllore di volo* (Roma: Nuova Frontiera, 2005; tr. Elena Campani); Cristina Sánchez Andrade, *Le lucertole hanno l’odore dell’erba* (Roma: Nuova Frontiera, 2003; tr. Christian Mechini); Fernando Aramburu, *Il trombetta dell’Utopia* (Roma: Nuova Frontiera, 2003; tr. Attilio Castelucci).

<sup>308</sup> *L’Olandese Errante* (pp. 9-13); *Romeo e Giulietta* (pp. 14-17); *I Nove Sconosciuti* (pp. 18-21); *Narciso* (pp. 22-24); *Buchi neri* (pp. 25-26); *Cleopatra* (pp. 27-31); *Faust* (pp. 32-37); *La Biblioteca di Alessandria* (pp. 38-41); *Tristano e Isotta* (pp. 42-46); *Otello* (pp. 47-52); *La luna* (pp. 53-54); *Sheherazade* (pp. 55-57); *Carmen* (pp. 58-62); *Nuovo mondo* (pp. 63-65); *Don Giovanni* (pp. 66-69); *Giobbe* (pp. 70-73); *Edipo* (pp.

sull'autrice" del editor (pp. 109-110) que informa de que Amat es bibliotecaria, documentalista y docente en Barcelona en la Escuela Universitaria de Biblioteconomía y Documentación, y que integra las lecturas realizadas (Kafka, Joyce, Canetti, Borges, Ortese y Calvino entre otros) en su propia obra. La traducción, realizada con la contribución de la Dirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Cultura de España, es de Danilo Manera<sup>309</sup>. Con un criterio semántico, consigue mantener el ritmo entrecortado y sentencioso formado por oraciones simples o coordinadas separadas por puntos, y poca subordinación.

La introducción en Italia de esta autora de corte tan intelectual es difícil: ni siquiera su novela *La intimidad*, de tema intimista y femenino, ha visto la luz en este país. Sólo se ocupa de ella la Biblioteca del Vascello, siempre interesada en las literaturas consideradas marginales, a través de Danilo Manera. La obra es además, revisitación de diferentes mitos, antiguos y modernos, lo cual la acerca al lector actual.

### VII.1.2. BONILLA, Juan (1966)

Del joven autor gaditano se publican una novela de intriga -*Nadie conoce a nadie* (1996)- y uno de sus libros de relatos: *El que apaga la luz* (1994). No hay otras traducciones: ni de su libro de prosas *Veinticinco años de éxito* (1991) o del de relatos *El arte del yo-yo* (1996), ni poemarios como *Multiplícate por cero* (1996). Tampoco novelas más recientes como *Cansados de estar muertos* (1998) o *Yo soy, yo eres, yo es* (1999).

*Nessuno conosce nessuno* [*Nadie conoce a nadie*] (Milano: Frassinelli, 1997; tr. Claudio M. Valentinetti) en el interior de la colección "Noche oscura" (dedicada sólo a escritores españoles), es una narración de misterio e intriga situada en la Semana Santa de Sevilla (cosa que destaca la foto de portada). En solapas se explica el argumento, basado en un juego de *rol*; del autor se dice

---

74-79); *Brunilde* (pp. 80-82); *La torre di Babele* (pp. 83-86); *Adone* (pp. 87-88); *Giuditta* (pp. 89-91); *Big bang* (pp. 92-94); *Noè* (pp. 95-98); *Eva e Adamo* (pp. 99-103); *Marte* (pp. 104-106); *La machina* (pp. 107-108).

<sup>309</sup> El cual incluye uno de los relatos de este volumen (*Sheherazade*), además de otro más corto (*Le sei storie più tristi*) extraído de *Amor breve* (1990), en la antología *Storie spagnole* [vid. nota 6] (pp. 12-13). Otros de sus cuentos, *Le sopravvissute*, se publica en *Linea d'Ombra* (octubre 1993, 86; pp. 51-52), mientras que diversos fragmentos de su volumen de "note, meditazioni, schizzi e aforismi" *Letra herida*, aparecen en *L'Immaginazione* (D. Manera, 1999). *Mostri* se reedita en Robin (Roma, 2002).

que es una joven promesa, traductor, poeta y crítico literario; “una revelación”, según anuncia el “severo” Miguel García-Posada en las páginas literarias de *El País*. La contraportada reproduce varias críticas de periódicos: *El País*, *El Mundo* y *ABC*.

*Chi spegne la luce* [*El que apaga la luz*] (Milano: Frassinelli, 1999; tr. Claudio M. Valentinetti), colección de cuentos anterior a *Nadie conoce a nadie*, se publica también en “La noche oscura”. La solapa explica el motivo del título: basándose en una cita de Somerset Maugham (que abre el volumen), el lector debe llegar a convencerse de que es él el protagonista de lo que está leyendo, es decir, se debe dar una total identificación entre lo leído y lo vivido. La función del narrador, entonces, es únicamente la de “apagar la luz”. Con aires de Borges, Kafka o Calvino, Bonilla describe a los personajes con inteligente ironía e imaginación, y “lo stile brillante e allegro e l’uso incisivo dei vocaboli riescono a far sorridere oltre che a riflettere”. La edición está brevemente anotada (se alude a referencias culturales y juegos de palabras)<sup>310</sup>.

La clasificación como novela de intriga y el componente sobrenatural, de misterio, que rodea al primero de los volúmenes, facilita sin duda su publicación. Sin embargo, el hecho de estar fuertemente marcado desde un punto de vista cultural podría haber entorpecido su integración en un mercado editorial extranjero. No ha debido ser así, porque sólo dos años después se recupera una obra anterior que aparece en la misma colección, con el mismo traductor. Su talante es muy diferente: son narraciones que encierran unas buenas dosis de erudición, lo cual no las convierte en producto para el gran público. Recordemos por último que de la novela se ha hecho una homónima versión cinematográfica dirigida por Mateo Gil en 1999 (año de la traducción estudiada). Aunque no tenemos constancia de que se haya estrenado en Italia, el apoyo de un documento cinematográfico puede ayudar sobremanera a una publicación. Los volúmenes no tienen aparato crítico pero uno está anotado; el otro cuenta con contribución del Ministerio de Cultura español.

---

<sup>310</sup> Los cuentos son (al igual que el original español): *Il terrorista pasivo* [*El terrorista pasivo*] (pp. 1-12); *Le allegre comari del Windsurf* [*Las alegres comadreas del Windsurf*] (pp. 13-26); *Il gemito della colpa* [*El gemido de la culpa*] (pp. 27-35); *La vita che era stata scritta* [*La vida que había sido escrita*] (p. 36); *La nube di Oort* [*La nube de Oort*] (pp. 43-73); *Di cosa è capace la gente per amore* [*De lo que es capaz la gente por amor*] (pp. 74-89); *Borges, il cleptomane* [*Borges, el cleptómano*] (pp. 90-103); *Diario di uno scrittore fallito* [*Diario de un escritor fracasado*] (pp. 104-114); *Una sensazione incurabile* [*Una sensación incurable*] (pp. 115-124); *Il canto del gallo* [*El canto del gallo*] (pp. 125-132); *Quello che Armstrong non ha raccontato nelle sue “Memorie”* [*Lo que Armstrong no contó de sus memorias*] (pp. 133-138); *I Toporagni* [*La musarañas*] (pp. 139-141).



### VII.1.3. GARCÍA MARTÍN, Luis (1962)

De este joven licenciado en Filosofía y Letras, orientado profesionalmente hacia la economía se conoce en Italia su libro de relatos *Los Oscuros* (1989), conjunto de biografías imaginadas que giran en torno a diferentes historias de amor, pero no su novela histórica, situada en el siglo XVI, *La dulce ira* (1995).

*Gli oscuri* (Palermo: Sellerio, 1994; tr. Elisabetta Cerrai y Carlos Gumpert) es la ópera prima de este joven autor madrileño y aparece en la selecta colección “La memoria”. La solapa delantera contiene un texto firmado por Antonio Tabucchi que explica que el libro plantea las biografías de “los oscuros”, aquellos de los cuales no hablará nunca la memoria, sino la literatura “che, come si sa, spesso ha la funzione di supplire alle lacune della Storia”. Son minuciosas, verídicas e imaginarias, en la mejor tradición de Schwob: el “incantevole libricino é soprattutto un omaggio alle cronache della fantasia dell’arte”. Es una edición no anotada y la traducción es semántica, aunque con algunas variaciones.

La aparición de esta única (por el momento) obra de García Martín responde a la cuidada selección de Sellerio, que como hemos dicho en otras ocasiones y a pesar de su amplia difusión, se orienta hacia el producto cultural de buen nivel. La edición no lleva apoyo crítico, pero el breve texto de Tabucchi en la solapa anterior, nombre de prestigio muy conocido para el lector, sirve de aval sin duda a este escritor novel aún desconocido en el panorama editorial italiano; la correcta traducción semántica de Cerrai y Gumpert también contribuye a ello.

### VII.1.4. LLAMAZARES, Julio (1955)

El Llamazares poeta no es conocido en Italia, aunque de esta forma da comienzo su andadura literaria y el desarrollo de los temas que serán recurrentes en su obra: el tiempo, la memoria, la soledad. Sí es conocido, en cambio, el Llamazares novelista y periodista. No se ha publicado su primera novela, *Luna de lobos*<sup>311</sup> (1985), a pesar de versar sobre la guerra civil y los maquis, pero sí la segunda y más conocida: *La lluvia amarilla* (1988), ganadora de dos premios en Italia en 1994 (el del Festival de Cine de montaña y aventura de la ciudad de Trento, y el Premio Nonino, concedido por la

---

<sup>311</sup> La obra ha sido traducida por Roberta Gottardi como tesis de licenciatura en la facultad de Filosofía y Letras de la universidad de Trento.

conocida destilería del Friuli<sup>312</sup>), que con un lenguaje lírico nos presenta el monólogo del último habitante de Anielle, un pueblo del Pirineo aragonés, y que obtuvo un gran éxito de crítica y muy buena acogida entre los lectores. No se conocen otras novelas como *El río del olvido* (1989), pero sí, en relación con su faceta de periodista, su último libro de viajes: *Tras-os-montes (un viaje portugués)* (1998).

*La pioggia gialla [La lluvia amarilla]* (Einaudi: Torino, 1993; tr. y nota Pier Luigi Crovetto) aparece en la prestigiosa “Nuovi coralli” con breve nota final del traductor (pp. 149-151); en ellas se refiere al posible ingrediente autobiográfico y compara Anielle con la Comala de Rulfo, la Macondo de Márquez, o el Numa de Benet. Aunque no da ninguna información sobre su propia traducción, sí se detiene en el lenguaje usado por el autor:

“Il fango che copre Vegamián esilia la trasparenza della scrittura di Llamazares e la rende solida e vischiosa, reiterativa e assillante [...]. Imprime [anche] la cadenza ansimante che le è propria, il suo ritmo indolente, l’incidere faticoso e greve [...]. Elogio della lentezza, dei piaceri dell’indugio, dunque, sull’apologia della brevità [...]. È inattuale, il suo progetto letterario [...] una delle più risolte antifrasi militanti della modernità” (P. L. Crovetto, 1993: 150).

La crítica italiana se ha centrado en esta novela: Elide Pittarello (1995: 58) destaca su “localismo [...] povero e circoscritto”, que contrasta con el cosmopolitismo de obras contemporáneas como las de Javier Marías y describe un mundo marginal capaz sin embargo de convertir lo particular en universal. Danilo Manera (1993b) insiste en la grandeza de su negatividad:

“Il progetto controcorrente di Llamazares è quello di un lirismo tormentato fino alla lentezza e all’iterazione, perfettamente dispiegato in *La pioggia gialla* [...]. In questa interminabile discesa agli inferi, in cui non sembra trovar posto alcuna consolazione, l’autore ha forse lucidamente riversato [...] un proprio delirio di rinuncia e disintegrazione. Nel romanzo pulsa infatti uno spirito autodistruttivo, un’irosa misantropia, un furore pessimista e una esasperazione vendicativa. Ed è la gelida e talora esaltata manifestazione di tali sentimenti che dà al libro un’arida grandeza e una contagiosa capacità di sconcertare” (D. Manera, 1993b: 41).

---

<sup>312</sup> En 1999 la sección del premio dedicada a “Un maestro del nostro tempo” fue para Jorge Semprún.

La breve reseña de Vittoria Martinetto (1993b: 24) hace hincapié en el tono y objetivo poético, y en la circularidad de la obra, mientras que la de Alberto Papuzzi (1994: 34) realizada con motivo del premio para el Libro de Montaña (ITAS) de Trento, insiste en la vena autobiográfica del autor y en la lengua extraordinariamente plástica, cargada de vibraciones, densa de efectos.

La traducción de Crovetto sigue un criterio comunicativo: hay muchas omisiones, así como algunas adiciones en forma de paráfrasis para facilitar la comprensión al lector. En sustancia no hay grandes cambios, pero el ritmo y la expresión han sido modificados, lo cual es fundamental si tenemos en cuenta la importancia asumida por el lenguaje (basta recordar las reseñas anteriormente vistas y la propia nota de Crovetto) en este texto.

*Trás-os-montes. Un viaggio portoghese* [*Tras-os-montes (un viaje portugués)*] (Milano: Feltrinelli, 1999; tr. Elena Liverani) se publica (como las obras de Vicent, Torres y Muñoz Molina) en “Feltrinelli Traveller”. Tras una explicación (que aparece también en el volumen español) sobre la región portuguesa por la que transcurre el viaje, hay una segunda página en la que se traza, a lápiz, el mapa de la misma (con una anotación que reza “le località indicate sulla cartina sono in spagnolo mentre, all’interno del testo, si è preferita la denominazione portoghese”). La contraportada ofrece un breve resumen en que se cuenta que Llamazares confiesa viajar acompañado por las memorias de Saramago, “per emulare il maestro portoghese nella capacità di comunicare le sue emozioni di fronte alla natura selvaggia e agli innumerevoli incontri fatti sul suo cammino”. Se incluye una brevísima nota sobre el autor.

Sobre la traducción es de señalar el artículo de la propia traductora (E. Liverani, 2001) que reflexiona acerca de la particular circunstancia del libro, ya que el autor, al transponer una realidad cultural diferente a su propio código lingüístico, está él mismo realizando una operación de traducción:

“Tradurre un testo il cui autore è ‘traduttore’, come nel caso di *Tras-os-Montes*, significa mediare una realtà culturale che a sua volta ne media un’altra ed implica in ultima analisi giocare con un triangolo in cui la Lingua d’Arrivo intrattiene rapporti non solo con la Lingua di Partenza, ma anche con quella che quest’ultima media” (E. Liverani, 2001: 290).

Este reciente libro de viajes aprovecha sin duda el actual gusto por nuestro país vecino: lo portugués está de moda, y Saramago, Premio Nobel en 1998, es muy conocido en Italia. Pero no es de echar en saco roto que dos firmas editoriales de primera fila como Einaudi y Feltrinelli se ocupen de él: creemos que en el futuro podrían aparecer nuevos títulos suyos. Hay que decir, sin embargo, que la traducción de Crovetto (Universidad de Génova) realiza

numerosos cambios con la finalidad de intensificar los recursos expresivos, acortando el de por sí lento ritmo narrativo. No ocurre lo mismo con *Tras-os-montes*, traducido por Elena Liverani (Universidad de Trento), que sigue en cambio un criterio semántico. Son volúmenes no anotados, con muy poco aparato crítico y sin contribución oficial.

### VII.1.5. MARTÍN GARZO, Gustavo (1948)

Psicólogo, periodista, colaborador de numerosas revistas literarias, hay dos novelas suyas en el panorama italiano. La primera es *La voce delle sorgenti* [*El lenguaje de las fuentes*] (1993) (Milano: Frassinelli, 1996; tr. Franco Mimmi), premio Nacional de Narrativa de 1994. Es una curiosísima obra que se basa en la vida de San José y aporta numerosas novedades técnicas. Presenta en portada la sugerente imagen de un ángel (*Visione della Gerusalemme celeste*, Francisco de Zurbarán). Se incluye en la colección “Narrativa” en la que tienen cabida otros muchos españoles -de Cela a Vázquez Montalbán, e incluso algunos anteriores como Pérez Galdós con *La donna di denari* (1993)-. En la contraportada se reproduce un fragmento del texto. La edición no está anotada.

La segunda es *La principessa incompleta* [*La princesa manca*] (1995) (Milano: Frassinelli, 2000; tr. Alessandra Riccio), que como se dice en el propio volumen, es “algo más” que un cuento. Pertenece a la colección de Hado Lyria, “Noche oscura”. En la solapa posterior se habla del autor, destacando su dedicación a la psiquiatría infantil y al estudio del subconsciente junguiano. La reseña de Daniela Capra (2001: 45) resalta su carácter de cuento, de aventura fantástica adecuada tanto a grandes como a pequeños, narrada con pericia y simplicidad, en la cual se deja sentir el eco de mitos universales (y del mundo retratado en las églogas de Virgilio). Y como todo “cuento” que se precie, al final hay una moraleja: que debajo de los harapos puede esconderse la más imprevista nobleza. Aunque afirma que sería posible, Capra rechaza la interpretación psicoanalítica:

“Martín Garzo è psichiatra infantile e seguace della scuola junghiana; la densità simbolica e le allegorie dell’intreccio si potrebbero interpretare in chiave psicoanalitica, ma forse, per recepire il messaggio di fondo, basta lasciarsi trasportare nel magico mondo di Stefano [il protagonista] e credere, per il lasso de tempo della lettura, che quella sia la realtà” (D. Capra, 2001: 45).

La traducción, realizada con la contribución del Ministerio de Cultura español, utiliza un criterio semántico. Nos preguntamos, sin embargo, el porqué del cambio del título, ya que el hecho de faltarle una mano a la princesa es desencadenante de la narración.

Aunque sólo hay dos obras publicadas de Martín Garzo, ambas lo están en Frassinelli, e incluidas en colecciones en las que hay otros españoles. La original temática -en cierto modo histórica- de la primera y el tono clásico de alcance universal, la leyenda y fantasía de la segunda, gustarán sin duda al lector: como afirma Capra (2001), *La principessa incompleta* es un relato adecuado tanto para adultos como para un público infantil. Es muy significativo, además, que los dos traductores, Franco Mimmi y Alessandra Riccio (ésta última de la Universidad de Nápoles), elijan un criterio semántico. Los volúmenes no llevan, en cambio, aparato crítico ni notas, pero ambos están traducidos con colaboración estatal.

#### VII.1.6. MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (1960)

Considerado como uno de los escritores más emblemáticos de la nueva generación por su alejamiento del realismo y del experimentalismo, por su referencia a modelos literarios o extraliterarios (cómic, cine...) y por la constatación de un plano metaliterario, sus obras mezclan fantasía y realidad, elementos cultos y populares, y varias de ellas se estructuran sobre el relato corto. Hasta el 2000 sólo hay una novela suya traducida<sup>313</sup>, *Carreteras secundarias* (1996), la realista narración de un viaje llevada al cine por Emilio Martínez-Lázaro en 1997. *Strade secondarie* (Torino: Einaudi, 1998; tr. Sonia Piloto di Castri) se publica en “Einaudi Tascabili. Stile libero”. En contraportada se define como “un romanzo di formazione che racconta, con caustica ironia e straordinario senso del comico, le sgangherate avventure di un padre e di un figlio attraverso la geografia spagnola”. Se hace hincapié, por tanto, en el tono cómico y se anuncia el film de próxima salida. Interesante, por otra parte, la relación que Bellini (1999c) establece entre la novela, el Quijote y la picaresca, con los que nuestra literatura del siglo XX ha contraído una deuda:

---

<sup>313</sup> Posteriores son: *Maria bonita* (Milano: Marcos & Marcos, 2002; tr. Alessio Cazzaniga); *Il tempo delle donne* (Milano: Marcos & Marcos, 2003; tr. Barbara Bertoni et alii.); *Il viaggio americano* (Milano: Feltrinelli, 2005; tr. Luisa Cortese).

“E qui ancora una volta si coglie quanto profonda sia l’orma lasciata nella narrativa spagnola dal *Chisciotte*, non solo, ma dal romanzo picaresco, tanto che gran parte degli scrittori del secolo XX, da Baroja a Cela, a Delibes, a Goytisolo e a numerosi altri, riprende e rinnova originalmente il genere. Chisciottismo e picaresca sono nella natura stessa del narrare ispanico, centrato sempre su una problematica che ha per motivo esclusivo l’uomo e la sua vicenda sulla terra” (G. Bellini, 1999c: 64).

Daniela Capra (1998: 21), que define la aventura como “on the road”, hace el mismo parangón con el mundo quijotesco, aludido explícitamente en el texto: “Anche noi -riflette il ragazzo- percorrevamo la Spáña, anche mio padre credeva di essere ciò che non era, anche lui cercava di fare colpo su una donna... la nostra storia era quella di un lungo errore, una scemenza, una storia antica come quella di Don Chisciotte e Sancio”. Capra (1998) afirma que la traducción detenta “algunos defectos”. Nosotros la hemos considerado semántica, aunque se aleje más del original en el lenguaje coloquial.

Como hemos tenido ocasión de comprobar, Einaudi parece estar apostando fuertemente por la última narrativa española. Por su temática “universal” (la narración de un viaje exterior e interior, de formación), tiene asegurada una buena acogida entre el público. No lleva aparato crítico ni notas, pero está traducida con la contribución del Ministerio de Cultura español. Un dato interesante es que el autor es además traductor de italiano: ha traducido en concreto a Del Giudice y a Guido Morselli, lo cual ha podido contribuir a abrirle puertas en Italia.

### VII.1.7. PRADA, Juan Manuel de (1970)

Este joven vasco, considerado una de las presencias más prometedoras de nuestra narrativa actual, cuya huella expresionista puede relacionarse con Gómez de la Serna o Paco Umbral, es autor de una primera obra de título provocativo: *Coños* (1994), conjunto de narraciones líricas que deja sentir la clara influencia del *Senos* ramoniano y aparece en Italia cuatro años después de su original. Tiene dos publicaciones más: su primera novela, *Las máscaras del héroe* (1996), muy bien considerada por la crítica y traducida al francés en 1999, recrea la vida literaria del Madrid vanguardista; y la que fue premio Planeta en 1997, *La tempestad*, que incorpora mecanismos folletinescos y de intriga<sup>314</sup>.

---

<sup>314</sup> Y más recientemente: *Gli angoli dell’aria* (Roma: E/O, 2001; tr. Stefania Cerchi) y *Il silenzio del patinatore* (Roma: E/O, 2002; tr. Maria Nicola).

*La tempesta* (Roma: Edizioni E/O, 1997; tr. Stefania Cherchi) pertenece a la colección “Dal mondo” e incluye una reproducción del cuadro *La tempesta*, de Giorgione, que da nombre a la novela, en página inicial. La “Nota sull’autore” (p. 347) no va firmada. No está anotada y sólo un breve texto en la contraportada informa sobre el autor. Ha sido publicada con la contribución del Ministerio de Educación y Cultura.

La extensa reseña de Franco Meregalli (1999: 65-69) se refiere a la profusión léxica de Prada y a la riqueza lingüística de la novela que, teniendo en cuenta la actual política lingüístico-cultural de la RAE, influyeron sin duda en la concesión del Planeta. Destaca en concreto el uso de palabras malsonantes, incluidas en el DRAE hace no muchos años, como el término “coño”, nombre por otra parte de una de sus obras también traducida el italiano. Pasa a centrarse en la generación de narradores de la España actual, ya que Prada pertenece a una nueva narrativa dominada por Manuel Vázquez Montalbán y, según Meregalli, elige en consonancia una estructura policiaca para su novela. Tras contar muy detalladamente la trama de la misma, pasa a referirse a la traducción, cuya dificultad más evidente es, sin duda, la de reflejar la riqueza idiomática del autor; en este sentido “la traduttrice non riesce sempre a riflettere la tendenza dell’autore all’uso di parole pochissimo note, e consapevolmente sentite come tali” (F. Meregalli, 1999: 69). Nuestra opinión es que Cherchi sigue un criterio comunicativo realizando, como dice Meregalli, diversas simplificaciones, pero es de destacar su esfuerzo por mantener la variedad léxica.

*Coños (Fiche) [Coños]* (Roma: Ed. E/O, 1998; pref. Luis García Jambrina; tr. Stefania Cherchi) se basa en la versión definitiva de 1995 (Ed. Valdemar), y se reedita en el 2000. Como decíamos, es un conjunto de 54 breves narraciones que tiene como tema central el que da título al volumen<sup>315</sup>.

---

<sup>315</sup> *Preludi alla fica* (pp. 13-14); *La fica in affitto* (pp. 15-16); *Il fiore rosso* (pp. 17-18); *La fica della violoncellista* (pp. 19-21); *Fiche criptate* (pp. 22-23); *Allegorie da salotto* (pp. 24-26); *La fica delle sconosciute* (pp. 27-28); *Fiche di carta patinata* (pp. 29-30); *Archeologia della fica* (pp. 31-32); *La fachiressa* (pp. 33-35); *La fica delle sonnambule* (pp. 36-38); *La fica delle vergini* (pp. 39-40); *La fica delle vatussi* (pp. 41-43); *La fica della zingarella* (pp. 44-46); *La fica della professoressa* (pp. 47-49); *La vicina di casa* (pp. 50-52); *La fica delle lesbiche* (pp. 53-55); *La fica della zia Loreto* (pp. 56-58); *La fica delle annegate* (pp. 59-61); *La ventriloqua* (pp. 62-64); *La fica della tennista* (pp. 65-67); *La fica delle zitelle* (pp. 68-69); *La fica delle sarte* (pp. 70-71); *La fica del transessuale* (pp. 72-74); *La confutazione di Henry Miller* (pp. 75-76); *La fica delle spose novelle* (pp. 77-78); *La fica delle cubane* (pp. 79); *(La fica della mia fidanzata)* (pp. 80-83); *Le fiche di Melusina* (pp. 84-85); *La contorsionista* (pp. 86-88); *La fica delle bambine* (pp. 89-90); *La fica della bagnante* (pp. 91-93); *La*

La portada muestra un tema alusivo al título; la contraportada recuerda que fue premio Planeta y recoge la opinión de Bonilla, autor conocido por el público italiano [Cf. VII.1.2.], destacando su “altísimo nivel literario”.

Va precedida de un prefacio (“Preistoria e notizia di un libro sulle fiche”), di Luis García Jambrina (pp. 5-7) y se cierra con una brevísimas nota sobre el autor, que no va firmada (pp. 151). Dicho prefacio da noticia de los inicios artesanales de la obra, que fue publicada de forma semiclandestina por Ediciones Virtuales (Salamanca, 1994) en tres reediciones de poquísima tirada. Ello no impidió que el volumen circulara, en original o en fotocopia, que fuera objeto de reseñas y muy apreciado por críticos y especialistas de literatura erótica. La edición completa y al alcance de todos no sale hasta un año después en Valdemar. La obra es considerada por el propio autor como un homenaje al *Senos* de Gómez de la Serna (también traducido [Cf. II.1.3.]), libro con el cual no comparte mucho a excepción de un mismo campo semántico, el espíritu lúdico y el carácter monográfico. En palabras de Juan Bonilla, más allá de un simple homenaje a Serna, lo es a toda la literatura. García Jambrina termina preguntándose acerca de la naturaleza de la obra, que no es ni un libro para hombres, ni un “espejo” para mujeres, ni, por supuesto, un libelo pornográfico: *Coños* no pertenece a un género concreto. Es un libro insólito a mitad de camino entre lo lírico y lo narrativo, entre el cuento y la poesía.

*Le maschere dell'eroe* [*Las máscaras del héroe*] (Roma: Edizioni E/O, 2000; tr. Stefania Cherchi e Laura González<sup>316</sup>), por último, aparece en la misma colección que la primera y termina con un índice de nombres (pp. 619-635) de los personajes reales que se incluyen en la trama y una “Nota sull'autore” (p. 637). Está anotada. Aunque se presentó al premio de traducción del Instituto Cervantes (2001) no lo ganó. Ha sido traducida con la contribución del programa Ariadna 1999 de la Comisión Europea.

---

*fica della funambola* (pp. 94-96); *La fica delle mummie* (pp. 97-99); *La fica della siberiana* (pp. 100-102); *La fica della ninfomane* (pp. 103-104); *La fica della tubercolotica* (pp. 105-107); *Brucare una fica* (pp. 108-109); *La fica delle menopausiche* (pp. 110-111); *La fica delle filippine* (pp. 112-113); *Questione di simmetria* (pp. 114-116); *La fica delle vedove* (pp. 117-118); *La domatrice di leoni* (pp. 119-121); *La fica catalettica* (pp. 122-124); *La fica delle bambole* (pp. 125-127); *La fica delle puttane* (pp. 128-129); *La fica della monaca buddista* (pp. 130-132); *La fica della comanche* (pp. 133-135); *Risposta a Georges Bataille* (pp. 136-138); *Fiche nel tunnel* (pp. 139); *La fica della colonnella* (pp. 140-142); *Fiche alla morgue* (pp. 143-144); *Villa Louisiana* (pp. 145-147); *La fica degli angeli* (pp. 148-150).

<sup>316</sup> Mantenemos la grafía del apellido tal como la encontramos en el volumen, añadiendo sólo el acento.



Parece que el premio Planeta de 1997 ha abierto las puertas a Juan Manuel de Prada: Edizioni E/O, pequeña editorial que se esfuerza por dar a conocer a autores de áreas geográficas cercanas pero ajenas a los principales circuitos de distribución, se encarga de toda su producción, publicando en 1998 *La tempesta* (cuya trama, de tipo policiaca y centrada en la ciudad de Venecia hace más fácil sin duda su aceptación) y una obra anterior, la polémica e incalificable *Coños* (1994). Dos años después edita *Las máscaras del héroe*, situada en un el mundo de las vanguardias europeas, con personajes como Buñuel o Lorca moviéndose por sus páginas. El éxito del autor, que ve así divulgado el grueso de su obra, parece una evidencia, ya que se siguen publicando (también en E/O) el resto de sus escritos. Véase que aun así su volumen de narrativa breve, más difícil (aunque más llamativa por su título), debe apoyarse en el nombre de otros autores ya conocidos por el público, como Juan Bonilla y sobre todo el omnipresente Vázquez Montalbán. Todos llevan cierto aparato crítico y uno de ellos está anotado. Las traducciones (dos de las cuales se han realizado con contribución oficial) son comunicativas.

#### VII.1.8. SOLER, Antonio (1956)

Aparte de su actividad como periodista y guionista televisivo, Antonio Soler ha desarrollado una brillante carrera en la narrativa, distinguida con diversos premios (como el Nadal del año 2000). Problemas iniciales de distribución (M. M. Langa Pizarro, 2000: 266) provocaron que el público español tardara en conocer al narrador, que ya con su primera novela (*Modelo de pasión*, 1993) recibió el premio Andalucía; más éxito tuvo *Los héroes de la frontera*, a la que sigue la única traducida al italiano, *Las bailarinas muertas* (1996), premio de la Crítica 1997, presentada como un falso *giallo* con trasfondo metafórico (G. Casagrande y G. Mozzato, 2001)<sup>317</sup>.

*Gli angeli caduti* [*Las bailarinas muertas*] (Milano: Il Saggiatore, 2000; tr. Paola Tomasinelli) se incluye en la colección “Scritture”. Las solapas nos informan del chocante argumento que transcurre en un cabaret del centro de Barcelona y presenta una “girandola di personaggi, sentimenti e situazioni” que es observada a distancia por un adolescente y se transforma en el espejo de la condición humana. La solapa posterior señala que el autor ha sido traducido en Alemania, Francia, Portugal, Grecia y Brasil. La edición no está anotada y ha contado con la contribución de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación español.

---

<sup>317</sup> En 2003 se traduce *Il nome che ora dico* (Milano: Tropea; tr. Paola Tomasinelli).

La reseña de Grazia Casagrande y Giulia Mozzato (2001) define *Gli angeli caduti* como novela policiaca reinterpretada, maniobra realizada cada vez más frecuentemente por la narrativa actual:

“il genere giallo è infatti quasi un pretesto per presentare una galleria sterminata di personaggi, principali e secondari, spesso quasi al margine della società, tutti in lotta con un destino che non si è dimostrato favorevole nei loro confronti [...]. Ma non è certo la soluzione del giallo a trattenere il lettore sul libro, perché, man mano che la storia procede, è sempre più chiaro il carattere di metafora di tali uccisioni” (Grazia Casagrande y Giulia Mozzato, 2001).

La cuidada expresividad se mantiene, según Casagrande y Mozzato (2001), en la “buona traduzione italiana”, si bien nos llama la atención el tajante cambio de título. El criterio utilizado, en cualquier caso, es el semántico.

En la solitaria publicación de Soler ha influido, sin duda, la importancia de los numerosos premios por él recibidos, así como el hecho de haber sido traducido previamente a otros idiomas. Il Saggiatore, muy pendiente estos últimos años no sólo de ensayos sino también de narrativa, afronta a este escritor unos años después de publicar a otro contemporáneo, José Luis Sampedro [Cf. VI.1.11.]. El ingrediente que interesa de la obra de Soler es sobre todo esa “reinterpretación” de un género, el policiaco, que queda reflejada en la reseña italiana. Por lo demás es un volumen planteado de forma divulgativa, sin aparato crítico ni notas, que cuenta con ayuda estatal. La traducción de Paola Tomasinelli, que se ocupa frecuentemente de jóvenes escritores españoles, sigue un criterio semántico.

### **VII.1.9. ZARRALUKI, Pedro (1954)**

Novelista y escritor de relatos, Zarraluki ha sido traducido a siete idiomas. Es definido como uno “degli autori più giovani, trasgressivi e amaramente scanzonati [...]. I loro personaggi, spesso marginali, cinici e schizzati, s’infilano in rosari di assurdità, frequentano ritrovi chiassosi e periferie infestate da gas di scarico, si esprimono con gerghi, tic e un crepitio di battute” (D. Manera, 1998a: 93). En Italia ha aparecido un libro de cuentos, *Retrato de familia con catástrofe* (1989), que se reedita con título diferente, y la novela *El responsable de las ranas* (1990), que recibió los premios Ciudad

de Barcelona y Ojo Crítico de Radio Nacional. No se han publicado trabajos posteriores<sup>318</sup>.

*Il custode delle rane* [*El responsable de las ranas*] (Milano: Feltrinelli, 1994; tr. Marisa Aboaf) aparece en la colección “I canguri”. La solapa presenta la obra, en la línea de David Trueba [Cf. VII.4.9.] como “una favola tristissima e divertentissima, spietata e magnanima, come soltanto la vita sa essere”. La traducción es semántica aunque tiende a intensificar el registro coloquial: de hecho Marisa Aboaf es la misma traductora de Rico-Godoy [Cf. VI.4.6.], que en esa ocasión también utiliza un criterio comunicativo.

*Ritratto di famiglia con catastrofe* [*Retrato de familia con catástrofe*] (Nardó [LE]: Besa, 1998; tr. Barbara Bertoni) es un conjunto de relatos que se incluye en la colección “Lune nuove” junto con *Sabbia bionda e altri racconti delle Canarie*, de Víctor Ramírez [Cf. VI.1.10.]. Contiene los mismos relatos (y en el mismo orden) que el original español<sup>319</sup>. No está anotada y no lleva crítica alguna, a excepción de las solapas. La delantera se refiere al gran relativismo que inunda la narrativa del autor catalán: “La filosofia di fondo di Zarraluki è che se i fatti non ci sorprendono, essi non apportano alcun elemento alla comprensione del mondo”. En contraportada se anuncia que se trata de “dieci testi di un grande e sorprendente narratore, tra il dominio del caos incontrollato e l’ordine eccessivo di Euclide”. La traductora elige un criterio semántico. Por motivos que desconocemos, la obra vuelve a salir en la misma editorial dos años después (2000) con otro título, escogiendo en este caso el de otro de los cuentos: *L’ispirazione caotica e altri nove racconti*. Los volúmenes son muy parecidos: la paginación es la misma, sólo cambia la portada, muy sobria (un abstracto sobre fondo gris, elaboración gráfica de Romeo De Laurentis).

Son dos las editoriales que se lanzan al descubrimiento de Zarraluki: Feltrinelli, que se ocupa de otros muchos narradores contemporáneos, se decide por una novela largamente premiada y bien valorada por la crítica en nuestro país, de tema alocado, urbano y actual; La pequeña editorial Besa, por

---

<sup>318</sup> Su relato *Il finale del ballo* se publica en *Pecados capitales* [vid. nota 6.; pp. 227-241].

<sup>319</sup> *L’ispirazione caotica* [*La inspiración caótica*] (pp. 9-20); *Lo specchio del satrapo* [*El espejo del sátrapa*] (pp. 21-32); *Diario di Kurtz* [*Diario de Kurtz*] (pp. 33-48); *Il blues della rivoltella* [*El blues del revólver*] (pp. 49-62); *Il Dio dei russi è grande* [*El dios de los rusos es grande*] (pp. 63-76); *Pagine inglesi* [*Páginas inglesas*] (pp. 77-90); *Viaggio al punto di partenza* [*Viaje al punto de partida*] (pp. 91-102); *Il mozzo innamorato* [*El grumete enamorado*] (pp. 103-114); *Ombre di altre luci* [*Sombras de otras luces*] (pp. 115-122); *Ritratto di famiglia con catastrofe* [*Retrato de familia con catástrofe*] (pp. 123-133).

su parte, publica un conjunto de relatos (asequibles, por tanto) muy anterior. En cuanto a las traducciones, la de Feltrinelli refuerza el lenguaje coloquial e intensifica en general la expresión, lo cual es una concesión al futuro lector, joven y activo, no especialista, que probablemente leerá la edición. En los volúmenes hay muy poca información sobre el autor, y ninguna referencia que lo encuadre en un momento literario concreto, lo cual nos confirma la importancia del “producto” libro, al margen de autores o corrientes literarias: lo importante es que guste y se venda, y en este caso ambos volúmenes conectarán sin duda con un público juvenil. Sólo el primero está brevísimamente anotado y no cuentan con contribución oficial.

## VII.2. LA NOVELA POLICIACA

### VII.2.1. CHIRBES, Rafael (1949)

La única novela publicada de este escritor y periodista es la que fuera finalista en 1988 del Premio Herralde: *Mimoun*, con ingredientes de intriga y transgresión, situada en el exotismo del vecino Marruecos. No han aparecido en Italia, en cambio, otras posteriores, de tinte social, centradas en la posguerra española y en la resistencia de los años sesenta, como *Los disparos del cazador* (1994) o la muy polémica *La larga marcha* (1996)<sup>320</sup>.

*Mimoun* (Recco [GE]: Le Mani, 1993; tr. Fiorenzo Toso) se presenta como libro de viajes con orientación existencialista, al narrar la degradación de un profesor de español en la Universidad de Fez. No hay notas ni introducción. Éste es un ejemplo de cómo el hecho de quedar finalista de un importante premio puede promover que se publique a un autor. Se ocupa de él una editorial pequeña, Le Mani, de Recco (Génova) -zona poco dedicada a la industria editorial pero muy apoyada por la industria gráfica-, nacida sólo un año antes (1992), que preconiza cierto compromiso cultural dirigido a un público culto aunque no especialista. Se vale, sin embargo, de un criterio muy comunicativo -el mismo que ya utilizara Fiorenzo Toso en *El año del diluvio* [Cf. VI.1.7.], de Eduardo Mendoza, y antes en *L'albero della scienza* de Baroja [Cf. I.1.], ambas en firmas genovesas (Le Mani y Marietti)- que tiene en cuenta sobre todo que el resultado sea un texto fácil y atractivo para el

---

<sup>320</sup> Ésta última, *Una lunga marcia*, ha sido publicada en Frassinelli (Milano, 2001; tr. Barbara Bretoni). Pero más recientes aún son *La caduta di Madrid* (Milano: Frassinelli, 2002; tr. Barbara Bertoni) y *La bella scrittura* (Firenze: Le lettere, 2004; tr. Augusto Guarino).

lector. Tampoco hay notas ni introducción crítica. El volumen no ha sido traducido con contribución oficial.

## VII.2.2. GIMÉNEZ-BARTLETT, Alicia (1951)

Se inicia en el género policiaco en 1996 con *Ritos de muerte*, a la que seguirán *Día de perros* (1997) -la única traducida en Italia antes del 2000- y *Mensajeros en la oscuridad* (1999). Todas ellas tienen como protagonista a una detective femenina, Petra Delicado, que vive y trabaja en Barcelona (sobre la cual se ha hecho una serie televisiva, protagonizada por Ana Belén, que no ha sido emitida en Italia)<sup>321</sup>.

*Giorno da cani* [*Día de perros*] (Palermo: Sellerio, 2000; tr. Maria Nicola) se publica en “La memoria”. La solapa nos informa de la serie televisiva y describe a la atípica protagonista: una inspectora de la policía de Barcelona que trabaja con el subinspector Garzón. “Lei è una dura che sembra venire dalla *hard boiled school*, solo che è donna, anche se con le gli uomini si comporta come si comportano i duri con le donne”. La reseña de Valeria Scorpioni Coggiola (2001a: 33) relaciona este “giallo” con Vázquez Montalbán, aunque se diferencia de él porque, si bien está ambientado en Barcelona, no muestra un especial interés por la ciudad, su atmósfera, sus costumbres, cosas que en Montalbán prevalecen sobre lo policiaco. La obra mantiene varios de los cánones del género negro americano, aunque desarrollados de manera muy personal: el detective es una mujer que usa métodos expeditivos y un lenguaje crudo; su ayudante, un hombre mayor que ella, es más débil, más ingenuo: con él será a la vez autoritaria y protectora. Tampoco la investigación se desarrolla del modo más clásico, ya que cuentan con la ayuda fortuita de personajes muy diversos. La traducción es comunicativa: hay muchas adaptaciones y una intensificación del lenguaje coloquial que aporta frescura y vivacidad al texto.

Varios ingredientes, por tanto, para que esta obra pueda interesar al lector italiano: estar escrita por una mujer, ser novela policiaca, tener una protagonista femenina dura como Marlowe pero tolerante con su ayudante; y figurar en Barcelona (como los conocidos *gialli* de Vázquez Montalbán).

---

<sup>321</sup> Tenemos noticia de nuevas publicaciones en Sellerio (Palermo); la traductora de todos ellos es Maria Nicola: *Messaggeri dell'oscurità* (2001); *Morti di carta* (2002); *Riti di morte* (2002); *Serpenti nel paradiso* (2003); *Una stanza tutta per gli altri* (2003); *Il bastimento carico di riso* (2004); *Vita sentimentale di un camionista* (2004); *Il caso del lituano* (2005).

Recordemos además que Sellerio es la misma editorial que publica al conocido “comisario Montalbano” de Andrea Camilleri. Parece haber tenido buena respuesta entre el público, ya que en el plazo de pocos años se traducen más títulos<sup>322</sup>. La traducción es comunicativa -aunque para Ana María Matute [Cf. IV.2.2.] Nicola usa el semántico-, siguiendo una tendencia que, según tendremos ocasión de comprobar para Antonio Muñoz Molina [Cf. VII.2.4.], es muy habitual en el género policiaco. El volumen no está anotado ni lleva aparato crítico; tampoco posee contribución oficial.

### VII.2.3. MARTÍN, Andreu (1949)

Considerado uno de los mejores novelistas de género negro, es muy conocido por su literatura infantil y juvenil (entre otras, por la serie del detective “Flanagan”)<sup>323</sup>; en Italia se publica una original obra, heredera del mundo del cómic que el autor conoce muy bien -*Dejad que los caimanes se acerquen a mí* (1981)- y tres de sus novelas: *Prótesis* (1980), *Barcelona Connection* (1988) y *El hombre de la navaja* (1992). Aunque también escribe en catalán, las obras publicadas en Italia están originalmente escritas en castellano, versión a partir de la cual se efectúa la traducción.

*Che i caimani vengano a me* [*Dejad que los caimanes se acerquen a mí*] (San Lazzaro di Savena [Bo]: Metrolibri/ Granata Press, 1991; pref. Pino Cacucci; tr. Fiorenza Bonini; il. Filippo Scozzari) es un breve libro (62 páginas) que pertenece a la colección “Parole e immagini” (en la que también están Almodóvar -con *Fuoco nelle viscere* [Cf. VII.4.3.]- y el propio Cacucci, traductor del volumen). Tiene numerosas ilustraciones en blanco y negro de

---

<sup>322</sup> Vid. nota anterior.

<sup>323</sup> Hay numerosas ediciones en el campo de la literatura infantil a cargo de Mondadori (Milano): *Un detective di nome Flanagan* (con Jaume Rivera; 2000; tr. Fiammetta Biancatelli); *Flanagan e i ladri di bebé* (Jaume Rivera; 2000; tr. Fiammetta Biancatelli); *Il bambino che diceva sempre sì* (2001, tr. Michela Finassi Parolo); *Flanagan e la ragazza dei quartieri alti* (con Jaume Rivera; 2001; tr. Fiammetta Biancatelli); *Storie del Mago Sì. Il prigionero della fantasia* (2001; tr. Michela Finassi Parolo); *Storie del Mago Sì. La mamma invisibile* (2001; tr. Michela Finassi Parolo); *Storie del Mago Sì. Ombre cinesi* (2001; tr. Michela Finassi Parolo); *La bambina che diceva sempre no* (2002, tr. Michela Finassi Parolo); *Flanagan non é in vendita* (con Jaume Rivera; 2002; tr. Fiammetta Biancatelli); *Il bambino che era un vero uomo* (2002, tr. Michela Finassi Parolo). Hay títulos en otras editoriales: *I soldi di Dio* (Roma: E/O, 2002; tr. Maria Nicola) y *A serramanico* (Alacrán, 2005; tr. Sandro Ossola).

Filippo Scozzari (su nombre aparece en portada y hay información sobre el dibujante de cómic boloñés en la solapa posterior). La obra, original de 1981 (La Cúpula), se abre con prefación de Pino Cacucci (pp. VII-XIII), que es también el asesor editorial; después sigue el texto (pp. 3-60) y una “Nota dell’editore” (pp. 61-62). La portada de Scozzari muestra en color un dibujo del estilo de los que se encuentran en el interior, muy indicativo de lo que es el texto: un hombre de pupilas inyectadas en sangre con un caimán en los brazos de cuya boca gotea sangre. Efectivamente, Martín realiza una historia truculenta de enorme violencia, que rebosa de sangre y miembros mutilados. En contraportada se define así: “un racconto allucinante, surreale, di una crudeltà eccessiva e grottesca, ambientato in una New York squallida e meschina invasa come una mela di creature immonde”, y en solapa se presenta al autor, que empezó escribiendo guiones para cómic y hoy está entre los más “apreciados y prolíficos” autores del género “negro” español.

La prefación de Cacucci señala la intención provocadora y el gusto por lo extremo de Andreu Martín que, alejándose de los tópicos del sol o la movida, pretende remover los espíritus de todos aquellos que piensan que viven en una sociedad perfecta. Las exageraciones sirven para mostrar una violencia que en un lenguaje visual se manifiesta mucho más directamente gracias a la imagen y la ironía raya a veces la obscenidad. Analiza a continuación el éxito cada vez mayor del género negro, tratado ya en *Prótesis*: según Cacucci es el elegido por aquellos escritores que pretenden quitar la “máscara” a nuestra sociedad y que cubren el vacío dejado por los intelectuales con respecto a un deber de crítica. Se han reunido en una asociación internacional (AIEP) que tiene sólo en común la aceptación de la novela negra como medio para sacudir a la sociedad, y tratan temas muy variados extraídos de la realidad. Tan variados como el recorrido del autor que, licenciado en psicología, colaboró en *El Vibora*, la más conocida revista del *underground*. De la presente novela dice que ha sido definida como “hermosa salvajada”, una “historia di sangre y destripamientos que divierte horrorizando”. Más explicaciones sobran.

El mérito del autor es, sin embargo, el de afirmar el género de la novela negra sin acudir a esquemas y personajes americanos, ya que se basa en el clima y ambiente de Barcelona. No cae en lo estándar, ni siquiera en lo referido al lenguaje, ya que el uso del *slang* es casual. Cacucci rebate, para finalizar, el prejuicio de considerar la literatura negra como un “subgénero”. La “Nota” final aclara que en el original español se intercalaban viñetas de la diseñadora Mariel como historia paralela que complementaba el texto. La decisión de eliminarlas (se incluyen sólo dos viñetas al final de la nota) se ha debido a la intención de dejar en el aire ciertos elementos que, explicados a

través del diseño, harían perder “la carica di follia, di *suspense* e di visionaria insensatezza” del texto. El nombre del traductor aparece en caracteres muy pequeños, en los créditos, y la traducción es semántica<sup>324</sup>.

*Protesi* [*Prótesis*] (Bologna: Metrolibri/ Granata Press, 1994; tr. Pino Cacucci) se presenta con llamativa portada y contraportada (un diseño de gran colorido de Lorenzo Mattotti de reminiscencias “sado-maso”) y se incluye en la colección “Asfalto” junto con Pino Cacucci, traductor del volumen, o Paco Ignacio Taibo I. La única información está en solapas. De la novela se dice que ha recibido el premio Círculo del Crimen (1980) y que de ella se ha extraído una versión cinematográfica. La publicación en Hobby & Work (Bresso [Mi]: 2000) es igual a la anterior.

*Barcellona connection* [*Barcelona Connection*] (Bresso [Mi]: Hobby & Work, 1998; tr. Pino Cacucci) llama la atención por su llamativo diseño: el título aparece sobre un fondo negro, en letras “amarillas” y bajo el nombre del autor, en mayúsculas, se lee “Prefazione di Manuel Vázquez Montalbán”. En un ángulo se indica el nombre de la colección, “Giallo & nero”. La foto de Nicolás Quirico es también bastante espectacular: sobre un fondo negro-azulado aparece un espacio iluminado por un foco que nos muestra una mesa con un libro (Don Quijote), un cenicero lleno de colillas con un cigarrillo a medio fumar, una pistola y un vaso de licor. En la contraportada, de fondo “amarillo pollito” que alude sin duda al género de la obra, se dice que la novela está a mitad de camino entre *Mezzogiorno di fuoco* (conocida película de Gary Cooper y Grace Kelly titulada *Solo ante el peligro* en español) y *Don Quijote*. En una hoja, anterior a la prefación, se indican los “personaggi”, y como si se tratara de una obra de teatro, se da una lista del nombre de los mismos y su papel en el texto. Esta lista y el prefacio (“El hampa no es lo que era”; pp. 5-7) también están en la edición española.

La prefación de Vázquez Montalbán se titula “La mala non è più quella di un tempo”; ocupa tres páginas sin numerar, y en ella se valora en general al escritor (representante del género negro) y su técnica cinematográfica (de hecho la obra se ha llevado al cine). Con su ironía habitual, Montalbán alude al número creciente de narradores de este género y paragona el protagonista a un Quijote que lucha contra gigantes o molinos de

---

<sup>324</sup> Agradecemos muy sinceramente al autor, Andreu Martín, su disponibilidad, ya que sólo a través de él hemos conseguido consultar el original español de la obra (Barcelona: La Cúpula, 1981), que se encuentra fuera de comercio y es inexistente en las bibliotecas. Martín realizó una segunda versión de la misma, muy diferente de la que él considera “obra de juventud”, publicada junto con otra narración, *Alma en pena*, en el volumen *Fantasma cotidiano* (Barcelona: Planeta, 1996).



viento, refiriéndose también a su propia obra *Manifesto subnormal* - traducida al italiano [Cf. VI.2.5.].

Hay otra página más firmada por Andreu Martín y sin numerar en la que dedica el libro al productor y director de la película realizada sobre el guión de la presente novela, y en la que recuerda a los actores que materializaron a los personajes. La traducción es semántica, con alguna adaptación (sobre todo en el lenguaje coloquial).

*L'uomo col rasoio* [*El hombre de la navaja*] (Bresso [Mi]: Hobby & Work, 1999; tr. Pino Cacucci) recibió el Premio Hammet en 1993 (como se indica en contraportada). La portada es tan llamativa como el volumen anterior: sobre una foto en blanco y negro de un hombre con una navaja en mano aparece el título, recuadrado en rojo y con caracteres blancos de tipo periodístico. Pertenece a la colección “Euronoir” (como *Le strade dei nostri padri*, de González Ledesma [Cf.VI.2.2.]), que se define como “le frontiere europeee del romanzo poliziesco”, dirigida por Luigi Bernardi. Hay cinco notas del traductor en una hoja final (p. 223) en las que se aclaran juegos de palabras, diferencias con el catalán y referencias culturales.

El éxito de Andreu Martín se centra en el del género negro al que se adscribe. Nótese que comparte características fundamentales con otros dos autores muy publicados en Italia, Vázquez Montalbán y González Ledesma, y en parte con Juan Marsé: es catalán, sitúa sus historias en Barcelona y hace una crítica social y urbana cargada de ironía, a la vez que desarrolla la intriga de la novela. No es una casualidad que una de sus publicaciones, *Barcelona connection*, tenga un prefacio de Vázquez Montalbán y que ésta se anuncie a bombo y platillo en la portada del libro. Por otra parte y como hemos señalado, son volúmenes muy llamativos, tanto los de Hobby & Work (editorial muy divulgativa que se distribuye entre otras vías por internet), que insisten en usar el color amarillo (alusivo al *giallo*, apelativo que recibe el género negro o policíaco en italiano), usan caracteres grandes y fotos sugerentes; como las de Metrolibri/ Granata Press. De hecho son el mismo tipo de reclamos que hay en las novelas de González Ledesma, publicadas por la misma editorial. Se trata además de ediciones de precio asequible, poco preocupadas por incluir aparato crítico o notas (a no ser por motivos promocionales), que usan papel de poca calidad y tapa blanda. Todo ello no impide que las traducciones estén hechas con corrección: tanto Pino Cacucci como Francesca Bonini eligen un criterio semántico.

Otro factor que determina su éxito es el uso exacerbado del género negro orientado hacia la narración violenta y sangrienta (con la ayuda efectiva de las ilustraciones de Filippo Scozzari), que cuenta con un gran número de seguidores, sobre todo entre la gente joven aficionada al lenguaje del cómic.

Por último no hay que olvidar el “factor arrastre” producido por las numerosas publicaciones de literatura infantil que pueden provocar un interés tanto editorial como de los presuntos lectores.

#### VII.2.4. MUÑOZ MOLINA, Antonio (1956)

El enorme éxito de este escritor y periodista andaluz, miembro más joven de la Real Academia de la Lengua desde 1996, parece haberse trasladado a la península itálica. Bellini (1999b) se refiere a él como “afirmado escritor”, uno de los más representativos de la última generación de narradores junto con Javier Marías y Arturo Pérez Reverte. Son novelas en la línea del uruguayo Onetti o del español Baroja en las que “la *storia* è un puro accidente: ciò che veramente conta è la riflessione” (G. Belini, 1999b: 64). Nicola (1998) lo considera, a su vez, uno de los valores consolidados de la literatura española, muy familiar para el gran público por su colaboración semanal en *El País*.

Se publican sus principales novelas -aunque falta *El jinete polaco* (1991), premio Planeta y Nacional de Literatura-: *Beatus Ille* (1986), que le valió el premio Ícaro de Literatura; *El invierno en Lisboa* (1987), de la que José Antonio Zorrilla hizo una versión cinematográfica en 1990, y recibió el premio de la Crítica y el Nacional de Literatura en 1988; *Beltenebros* (1989), también llevada al cine por Pilar Miró en 1991; *Los misterios de Madrid* (1992), que había salido previamente por entregas en *El País*; *El dueño del secreto* (1994); y su último (hasta ahora) premio Nacional de Literatura, *Plenilunio* (1997). En casi todas ellas usa elementos de novela negra o de intriga, y por ello lo hemos incluido en este apartado. Sin embargo *Córdoba de los Omeyas* (1989), que trataremos en último lugar, se sale por completo de esta clasificación al ser un original libro de viajes con ingredientes autobiográficos<sup>325</sup>.

*Beltenebros* [*Beltenebros*] (Torino: Einaudi, 1992; tr. Daniela Carpani) es la primera que se publica en Italia, en la señalada fecha de 1992. En portada, sobre un fondo blanco se recuadra una mano con una pistola. La contraportada

---

<sup>325</sup> Uno de sus cuentos (*Un amore impossibile*) se incluye en la antología *Cuentos eróticos* [vid. nota 6; pp 119-128]. Tenemos noticia de nuevas publicaciones: *Beltenebros* (Firenze: Passigli, 2001; tr. Daniela Carpani); *Carlota Fainberg* (Milano: Mondadori, 2001; tr. Enrico Miglioli); *Sefarad* (Milano: Mondadori, 2002; tr. Maria Nicola y Cristina Stella); *In assenza di Blanca* (Firenze: Passigli, 2002; tr. Roberta Bovaia); *Niente dell'altro mondo* (Milano: Mondadori, 2004; tr. Andrea Baldissera); *I misteri di Madrid* (Firenze: Passigli, 2005; tr. Carla Cirillo).

anuncia que la acción se sitúa en una Madrid *noir*, oscura e irreconocible, en la que se mueven héroes del cine de los años treinta, y es narrada con un lenguaje “preciso e puntuale, attento al più piccolo dettaglio come una sceneggiatura cinematografica”. Todo ello en una atmósfera claustrofóbica magistralmente plasmada.

Existe un magnífico artículo de Esther Morillas (1997), “Género, estilo y traducción: *Beltenebros*, de A. Muñoz Molina, en italiano”, que analiza con detalle la versión italiana, que hemos considerado comunicativa. Nos congratulamos del hecho de que se hagan estudios de este tipo y calidad, a la vez que nos lamentamos de que, en lo que se refiere a narrativa, haya tan pocos sobre las traducciones italianas de obras españolas. El artículo pretende analizar la traducción de Daniela Carpani centrándose en el estilo para demostrar “cómo las convenciones estilísticas de un género y los gustos literarios de unos receptores pueden influir en la tarea traductora, pues podemos suponer que cada una de las comunidades a las que va dirigido un texto (sea original o traducido) posee distinto modo de acercarse a dicho texto, de leerlo” (E. Morillas, 1997: 387), y cómo el traductor “nunca puede ser un *mediador* autónomo”. Así, la presente traducción se acerca al gusto de la comunidad a la que sirve, en este caso a los lectores italianos, para lo cual se produce una modificación del estilo del texto original. La contraportada de Einaudi da pistas de la intención de la traducción. Ésta es presentada como un clásico *hard-boiled*, con las características que ello implica: lenguaje incisivo e irónico, ritmo frenético, escepticismo, acción violenta. Todo ello incidirá claramente sobre el tipo de lenguaje empleado y el ritmo de la narración<sup>326</sup>. Siguiendo las pautas del relato policiaco, se elimina el “exceso” de descripciones que ralentizaría la acción, y ello no afecta sólo al estilo, sino que incidirá también en la configuración de los personajes. El protagonista, por ejemplo, verá modificados rasgos de su personalidad: su gusto por la exhaustividad y el análisis es sustituido por una incisividad “convencionalmente masculina” (E. Morillas, 1997: 391). Las conclusiones son las siguientes: la traductora ha intentado por una parte adecuar el texto a los estereotipos de la novela policiaca; por otra, adecuarlo a las últimas tendencias narrativas que tienden “a la coloquialización, inmediatez y sencillez estilística” (E. Morillas, 1997: 396). Para ella estamos frente a un caso de

---

<sup>326</sup> Alberto Cadioli (2000: 46) confirma el problema y lo achaca a los redactores editoriales, los cuales a veces adaptan las traducciones según la idea existente en el ambiente editorial de que la narrativa policiaca no debe exhibir reconocibles cualidades literarias. Cadioli afirma que en estos casos se debería hablar más que de “libros de autor”, de “libros de editor”.

reinterpretación de un texto (de “pastiche”), aunque no deje de reconocer que la traductora ha sido en todo momento fiel al criterio elegido. Lo difícil es calibrar la licitud de tal procedimiento. Morillas termina con la siguiente reflexión, válida para cualquier ejemplo de traducción:

“Creo que es obviamente imprescindible respetar el texto de partida, como creo que es necesario respetar las traducciones que poseen un criterio y una línea de actuación explícita. No se trata, en última instancia, de caer en una especie de idolatría del texto de partida, por vías de la cual la más mínima intervención del traductor parece anular la unidad y el sentido del texto que se está traduciendo” (E. Morillas, 1997: 398).

*L'inverno a Lisbona* [*El invierno en Lisboa*] (Milano: Feltrinelli, 1995; tr. Elena Liverani), que obtuvo un enorme éxito en España, es definido en solapa como un “intrigo dalle tinte *noir* romantico-avventurosa, tipiche del cinema americano degli anni 40 e 50”. Se reedita en 1997.

La reseña de Marco Grassano (1997: 18) asegura que éste y *La città dei Califfi* son los dos únicos libros traducidos hasta el momento al italiano (¿no conoce la existencia de *Beltenebros*?) y que en ellos se ve el instinto metropolitano de su autor. De *L'inverno a Lisbona* dice que su temática *noir* se puede relacionar tanto con Malcom Lowry como con Álvaro Mutis: es un “giallo che si regge *anche* sulla suspense”; de “piacevole lettura [...], rivela gioie stilistiche, tali da farne l'ottima prova narrativa di un autore dotato”. Constata para ambos la habilidad de los traductores, tanto del ya conocido Guadalupi como de Liverani, que “se la cava piuttosto bene con la prosa in perenne tensione tra esattezza e delirio”. Dado que la solapa insiste en el tema *noir*, en la presente traducción podría haberse producido el mismo proceso visto anteriormente en *Beltenebros*, sin embargo comprobamos que no o, desde luego, no de modo tan intenso: se trata de una traducción semántica y los cambios en el original son mínimos, incluso en la puntuación (y por lo tanto en el ritmo); sólo en algunos momentos hay una mayor concentración de información, lo que produce una leve aceleración del ritmo

*Plenilunio* [*Plenilunio*] (Milano: Mondadori: 1998; tr. Enrico Miglioli) tiene un formato exactamente igual al del volumen español (Alfaguara, 1997) e idéntica portada, *El Coloso*, de Goya. No hay introducción ni notas. La solapa anuncia una trama detectivesca en una pequeña capital de provincia: el policía protagonista ha estado en el País Vasco, así que es un “uomo che conosce il pericolo e la paura”. Pero “*Plenilunio* è molto più che un racconto di un'indagine poliziesca: è la storia di un'ossessione e di una trasformazione, un viaggio nel terrore degli affetti e nel senso di spossessamento generato

dall'improvvisa consapevolezza del male, immagine totale di una realtà che ci è molto vicina". Se informa también de que ha sido *best-seller* absoluto en 1997 en España.

Hay dos reseñas que tratan conjuntamente de esta novela y de *Il custode del segreto* (que veremos a continuación), motivadas por la aparición casi contemporánea de ambas. Bellini (1999b) insiste en el corte policiaco del presente texto, "de particolare impegno e spessore" (G. Bellini, 1999b: 63), si bien sería un error confundirla con un simple "giallo" y pasar por alto la penetración que supone de la naturaleza humana. Lo mismo opina Maria Nicola, que afirma que la novela suscitara dudas en el clásico lector de *gialli*, precisamente porque "qui sul racconto poliziesco s'innesta un'altra storia, che trascende il piano razionale e impone un deciso superamento dell'impianto del genere" (M. Nicola, 1998: 20). La novela es, de hecho, una obra ambiciosa que oscila entre diversos modelos narrativos que conviven con dificultad. Ello no la exime de ser un libro "plumbeo, oppressivo, notturno" que surge un año después de los clamorosos sucesos de pedofilia en Bélgica, aunque "la pedofilia come perversione c'entra poco con questa storia" (M. Nicola, 1998: 20), ya que, al centrarse en las propias obsesiones del policía y en sus pasados conflictos con el terrorismo vasco, "la storia diventa una sorta di parabola sulla vita autentica, sentita, umana, contro la vita inautentica, cieca, bestiale, della quale ispettore e assassino rappresentano due facce complementari" (M. Nicola, 1998: 20). Por último, uno de los valores principales del libro es que en él el lector no encontrará ni rastro de la "Andalucía profunda" de García Lorca.

Bellini (1999b) se refiere a la traducción como "bien vertida a la lengua italiana". Volvemos a notar otra vez, y en este caso de forma más viva que en *L'inverno a Lisbona* (aunque sin llegar a los cambios léxicos de *Beltenebros*), la tendencia a acelerar el ritmo narrativo, de acuerdo a las supuestas exigencias de las novelas policiacas, eliminando información "aparentemente" superflua. Esto nos hace concluir que la traducción de Miglioli sigue un criterio comunicativo que intenta plegarse a los gustos del lector.

*Il custode del segreto* [*El dueño del secreto*] (Firenze: Passigli, 1998; tr. Roberta Bovaia) se publica en "Passigli narrativa" (colección dirigida por Gero Pampaloni) junto con varios títulos de Delibes [Cf. III.1.2.]. No está anotada. Según la solapa, con esta obra Muñoz Molina "ci riporta a quel passato che ha segnato in Spagna tutta la sua generazione", es decir, al intento de golpe de estado de 1974 y la posterior muerte de Franco por causas naturales. "Ma questo romanzo [...] si spinge ben al di là della sua stessa, precisa, cornice storica, per abbracciare le ragioni individuali dei personaggi; e la storia di Spagna [...] -ironicamente quasi- [...] diviene così maestra di vita,

offrendo [ai personaggi] un'inattesa e forse temuta rivelazione di se stessi e dei propri pensieri più riposti”.

Bellini (1999b) insiste en la situación temporal y espacial de la misma: la España del “consolidato franquismo [...], una Spagna, in verità, che si presenta come prosciugata del suo vigore dopo decenni di oppressione politica e morale” (G. Bellini, 1999b: 63). Nicola (1998) dedica, en cambio, muy pocas líneas al libro, que comparado con el anterior aparece “piccolo ma più risolto”. “Cupo e notturno *Bildungsroman* alla rovescia [...], getta uno sguardo impietoso sui primi anni settanta invitando a un bilancio dei primi vent'anni di democrazia” (M. Nicola, 1998: 20). De la traducción de Roberta Bovaia, al igual que de la de Miglioli, hace un juicio positivo.

*I misteri di Madrid* [*Los misterios de Madrid*] (Napoli: Guida, 1998; tr. Carla Cirillo) pertenece a la colección “Ritratti di città”, dirigida por Francesco Napoli, donde había aparecido anteriormente (1993) *Milano, seduzione e simpatia*, de Blasco Ibáñez [Cf. I.2.]. La edición está brevemente anotada y la única información aparece en solapa: se nos dice que la historia se ambienta en una Madrid “bella, perversa e caotica, densa di intrighi e trappole” y que en esta novela de “venature chandleriane”, Muñoz Molina “fonde una vivace capacità espressiva a un raffinato tratteggio dei personaggi, rivelando allo stesso tempo una straordinaria quanto accattivante verve ironica”. La reseña de Maria Nicola (1999c: 42) insiste en el registro “irónico-grotesco” elegido por Molina para su nuevo “labirinto urbano”. Homenaje al cine *noir* y a Eugène Sue, la novela es una operación “pop, comica e satirica, piena di citazioni e richiami [...]”. La vicenda, però, è davvero divertente, ben ritmata e ricca di ribaltamenti”. Nicola no parece, en cambio, muy conforme con la traducción de Carla Cirillo. De ella afirma: “un buon lavoro di redazione può fare un capolavoro di una traduzione con qualche asperità. Qui il miracolo non è avvenuto”. A nosotros, en cambio, nos parece bastante correcta. El criterio usado es el semántico, aunque con algunas adaptaciones.

Su “opera prima” (1986) *Beatus Ille* [*Beatus Ille*] (Firenze: Passigli, 1999; tr. Roberta Bovaia) es una de las últimas publicadas. La portada -detalle de *Mario*, di Modigliani- parece sugerir una temática *noir*. Pertenece a la colección “Passigli narrativa”, como la precedente. La acción se sitúa en la guerra civil: cuenta las investigaciones de un joven estudiante en busca del manuscrito póstumo de un mítico escritor anti-franquista asesinado por la guardia civil durante el conflicto bélico. Es (según indica la solapa) un “romanzo di ricerca e insieme di iniziazione, magistralmente orchestrato con repentini passaggi dalla prima alla terza persona, che svelano solo progressivamente l'identità del narratore”. Se añade que la novela ha tenido diez ediciones en España. Giuseppe Bellini (2000b) afirma que, de mesurado

lirismo, captó la atención de la crítica por la perfección del estilo y la naturaleza del narrar, lo cual la convierten en una de las principales obras de la narrativa contemporánea española. Insiste igualmente en el tema, el de “la storia di tutta una generazione, quella dei vinti, alla fine della guerra civile spagnola” (G. Bellini, 2000b: 75), a pesar de lo cual no es una novela histórica. Por último, son la multiplicidad de puntos de vista y de voces narrativas, además del uso del monólogo interior, lo que configuran una producción plenamente moderna. La traducción de Bovaia es semántica, pero hay algunos leves cambios de estructura.

Veamos por último una obra que se desliga de las anteriores, *La città dei califfi. Cordova tra favola e realtà* [*Córdoba de los omeyas*] (Milano: Feltrinelli Traveller, 1996; tr. Gianni Guadalupi), que aparece en “Feltrinelli Traveler”, como otras ya vistas de Maruja Torres [Cf. VI.4.7.] y Manuel Vicent [Cf. VI.1.14.]. En portada se incluye el siguiente párrafo: “la splendida capitale del califfato omayyade: tesori architettonici e intrighi dinastici rievocati da un grande narratore spagnolo”. El volumen no está anotado, hay sólo una página al inicio que reproduce un párrafo de la novela y un breve explicación que la considera un “romanzo dinastico” que plasma la historia de la Córdoba del Califato omeya y de los personajes que la conquistaron. No incluye ilustraciones<sup>327</sup>.

Es un libro difícil de clasificar: la edición española<sup>328</sup> lo define como un retrato de ciudad, mucho más desde luego que una simple guía turística y muy diferente a un libro de historia en su acepción usual. La reseña de Marco Grassano (1997) afirma que se propone, en superficie, como un libro de historia, pero que es sobre todo una investigación literaria a la búsqueda del espíritu de la ciudad. Constata una afinidad con el primer Borges, y concretamente con *Evaristo Carriego*, tanto desde un punto de vista estilístico como por encima de todo en la elección de los adjetivos y en la lenta construcción de la frase. Hace referencia, para terminar, a las espléndidas citas contenidas en la novela de escritores árabe-andaluces. La traducción es semántica. Aunque es difícil mantener el bellissimo y retórico estilo de Muñoz Molina, Guadalupi parece conseguirlo.

Siete títulos publicados de este autor no son pocos si consideramos que ellos constituyen el grueso de su producción novelesca: como decíamos, sólo

---

<sup>327</sup> Sí, en cambio, el texto español (Barcelona: Planeta 1991) por nosotros consultado, que pertenece a la colección “Ciudades en la Historia” y contiene fotos, grabados antiguos, etc.

<sup>328</sup> *Vid.* nota anterior.

falta *El jinete polaco*, y después del 2000 se van publicando los nuevos<sup>329</sup>. El motivo de esta ausencia, más que en la temática (que entronca con temas siempre atrayentes como la guerra civil) reside probablemente en su complejidad interna, en un sistema narrativo basado en la sugerencia que va aclarando la trama sólo conforme ésta se va desarrollando y que exige sin duda un lector muy activo, dispuesto a jugar con la metatextualidad y las dificultades retóricas que se le ofrecen. Sabemos que en otras ocasiones similares, el entramado editorial italiano decide no arriesgarse con obras que aporten especiales dificultades, así que no nos puede extrañar que ésta no se publique. Creemos sin embargo que la concesión de los dos importantes premios a esta novela en 1991 (el Nacional de Literatura y el Planeta) influyen decisivamente en la penetración de Muñoz Molina en Italia sólo un año después, en el emblemático 1992, hecho que se señala oportunamente en la contraportada de *Beltenebros*, sólo que en vez de elegir la novela objeto de tales premios por los motivos aducidos, se opta por la inmediatamente anterior, mucho más en consonancia con las exigencias del mercado y no por ello exenta de calidad, como es este relato ambientado en el *noir* de los años treinta, apoyado a su vez (hecho que se destaca en contraportada) por una película.

Si bien es Einaudi la primera editorial en fijarse en el autor, la siguiente en publicarlo es Feltrinelli, en 1995. Como en otras ocasiones, el éxito de un escritor provoca una indagación en sus trabajos anteriores para sacar a la luz a aquellos que ofrezcan más potencialidades desde un punto de vista editorial. Un año después (1996) esta misma firma repite en la sección “Traveller” con *Córdoba de los Omeyas* (1989). 1998 es un año excepcional por lo que se refiere a la presencia de Muñoz Molina en Italia, ya que hay tres publicaciones en editoriales diferentes: Mondadori, Passigli y Guida. Mientras que la primera parece aprovechar el éxito de Molina con otra novela de corte policiaco aparecida en España un año antes, las otras dos, editoriales más pequeñas, deciden recuperar los textos de un novelista que está sin duda alcanzando buenas cifras de venta. Por último, Passigli retrocede en 1999 hasta la “opera prima” del autor.

Cinco editoriales, entonces, se contienden el monopolio del escritor de Jaén. Esta poca estabilidad podría demostrar cierta falta de confianza en sus capacidades editoriales (además, sólo Mondadori “se atreve” a lanzar con velocidad una obra publicada en España un año antes), y se corresponde con una situación similar en lo que respecta a las traducciones: hay seis traductores para siete obras, y casi todos eligen un criterio semántico. Las dos versiones

---

<sup>329</sup> *Vid.* nota 325.



comunicativas sirven para ilustrar lo que parece ser una tendencia habitual en la traducción actual de novelas policiacas. Son, por último, volúmenes sin aparato crítico ni notas, lo que indica que no están dirigidas a un público especializado, y ninguna cuenta con contribución oficial.

### VII.3. LA NOVELA DE AVENTURAS

#### VII.3.1. FAJARDO, José Manuel (1957)

Las dos novelas del periodista granadino publicadas en Italia se encuadran en el género histórico y de aventuras. Son *Carta del fin del mundo* (1996) y *El converso* (1998). Ambas se refieren al mundo americano y se sitúan en siglos pasados. No se publica su primera obra, *La epopeya de los locos* (1990), de corte biográfico, sobre los españoles que tuvieron que ver con la Revolución Francesa<sup>330</sup>.

*Lettera dalla fine del mondo* [*Carta del fin del mundo*] (Parma: Guanda, 1997; intr. Luis Sepúlveda; tr. Pino Cacucci e Gloria Corica; reed. En TEA, 1999), con portada que anuncia el género al que se adscribe (particular de Albert Eckhout), sale en la colección “La frontiera scomparsa”, dirigida por Luis Sepúlveda. Incluye un breve prefacio del propio Sepúlveda, “Il romanziere come nemico dell’oblio” (pp. 5-7) que se refiere a Borges, y a cómo el texto toca una difícil temática: la “leyenda negra” española. El volumen termina con un apéndice sobre los personajes (pp. 163-171) y agradecimientos (pp. 173-4). Está brevemente anotada.

Los críticos italianos no siempre han sido benévolos con el autor y en concreto con esta novela; Danilo Manera (1998b), por ejemplo, la tacha de trillada y poco interesante, con una construcción deficiente y unos personajes que no se sostienen:

“Tutti i motivi di cui la [...] trama è composta [...] li abbiamo già visti in tanti romanzi, film, fumetti, da quelli su Colombo a quelli su Lope de Aguirre, da Aridjis a Saer [...], da Carpentier ad Altan. Questa riproposta mi sembra oltretutto tra le più stanche e meno interessanti, anche come omaggio al genere avventuroso, perché poco ritmata, senza colpi di scena spettacolari come pure del minimo filo di umorismo e distensione. Inoltre, il romanzo

---

<sup>330</sup> Pero participa en la antología traducida al italiano *Racconti senza patria* [vid. nota 6] con el cuento *Non sono mai stato lì* (pp. 69-104). Hay recientes publicaciones: *Una bellezza convulsa* (Parma: Guanda, 2002; tr. Pino Cacucci) y *Vite esagerate* (Parma: Guanda, 2004; tr. Pino Cacucci).

difetta di personaggi compiuti e saldamente caratterizzati [...] ed è distantissimo dalla fresca vivacità (anche linguistica) dei colori autentici delle cronache originali dell'epoca, ampiamente tradotte in italiano [...]. Le notizie date sulla vita, i costumi e le credenze degli indios caraibici così come quelle relative ad esempio ai religiosi eroi della *leyenda negra* [...] sembrano estratti da un bel tema liceale. Fanno sorridere -con qualche fastidio- lo specialista e non insegnano niente di particolarmente nuovo al lettore comune. La personalità del narratore non si disegna affatto [...] e dunque non cattura il lettore. Anche la sua vicenda amorosa con Nagala è fumosa in quanto a composizione [...] e rimanda probabilmente a un elemento autobiografico [...] non adeguatamente risolto a livello letterario” (D. Manera, 1998b: 178).

Tampoco el aspecto lingüístico-contextual de la obra sale nada bien parado, si bien Manera (1998b) no alude a la traducción de la misma:

“L’operazione di riplasmare il linguaggio delle relazioni della conquista tra il XV e il XVI secolo è compiuta da Fajardo in modo discutibile, giacché mescola cose che credibilmente il personaggio reale avrebbe potuto dire e altre assolutamente non verosimili nella sua penna (e allora ci si chiede se non sarebbe stato meglio scrivere senza remore tutto nel codice della fantasia attuale)” (D. Manera, 1998b: 179).

*Al di là dei mari [El converso]* (Parma: Guanda, 1999; tr. Pino Cacucci) se publica en la misma colección que la anterior. La portada también alude al tema de aventuras, y bajo el título se especifica que es el mismo autor de *Lettera dalla fine del mondo*. La solapa informa del argumento e incluye una breve biografía. La voluminosa obra, sin notas, termina con agradecimientos (pp. 342-343) y “Prestiti” (pp. 344-346). La reseña de Daniela Capra (2000: 36) insiste en la temática de aventura añadiendo a ésta la perspectiva del viaje como metáfora de la vida y autorrealización. Es una obra para todo tipo de lectores: los que no conozcan la época, pero también los que tengan algún conocimiento sobre los clásicos de la literatura española e inglesa, ya que encontrarán detalles y referencias que les resultarán familiares y que enriquecen la novela. La traducción es semántica (menos), con alguna adaptación (nótese, por ejemplo, la variación en el título, probablemente demasiado marcado desde un punto de vista cultural en español). Aunque se intenta mantener el lenguaje y estructuras arcaizantes empleados por el autor, no siempre se consigue, y se tiende a usar en su lugar un registro culto.

El éxito del género de aventuras, y más de un tema que produce curiosidad (la conquista y colonización de América) asegura la buena acogida entre el público que encontrará *Lettera dalla fine del mondo*, por poner un

ejemplo, en nada menos que veintiséis bibliotecas del Trentino. El prefacio de Sepúlveda y su firma en contraportada (es, además, el director de “La frontiera scomparsa”) avalan la publicación: recordemos que sus obras, también en Guanda, han sido *best-seller*. Danilo Manera es tajante al confirmar esta asociación: “*Carta del fin del mundo* ha avuto successo [...] grazie al possente aiuto di Luis Sepúlveda, grande narratore assai amato e seguito dai lettori, il quale ha promosso Fajardo con tutta la sua amichevole generosità, ma come romanzo storico dei nostri tempi mi pare faccia acqua da troppe falle” (D. Manera, 1998b: 178). Las traducciones mantienen un criterio semántico poco estricto, es decir, se ajustan dentro de lo posible al texto original, pero con las adecuadas concesiones para que la lectura sea agradable y fácil. Son volúmenes divulgativos, poco anotados (sin contribución oficial), y el único aparato crítico que poseen está dirigido a atraer al presunto lector.

### VII.3.2. PÉREZ REVERTE, Arturo (1951)

Se dice que Pérez Reverte es el escritor español que más vende, y uno de los más traducidos a otros idiomas. En Italia cuenta con ocho volúmenes en diferentes editoriales y con varias reediciones: *El maestro de esgrima* (1988); *La tabla de Flandes* (1990); *El club Dumas* (1993), *Territorio comanche* (1994); *La piel del tambor* (1996) y *La carta esférica* (2000). Sus obras combinan ingredientes de la novela de aventuras, histórica, policiaca, y de folletín, lo que configura el modelo de *best-seller* por excelencia. Muchas de ellas han sido llevadas al cine: la primera por Pedro Olea en 1992; la segunda, que obtuvo además el Grand Prix de la Literatura Policiaca, por Jim Mc Bride (1993); la tercera, por Roman Polanski (1999) con el título *The ninth gate*; y la cuarta por Gerardo Herrero en 1996. En este completo panorama faltan sólo algunas de sus primeras novelas (por ejemplo *El husar*, de 1986)<sup>331</sup>.

---

<sup>331</sup> Hay nuevas publicaciones, aunque en realidad muchas son reediciones, ya que Il Saggiatore y Tropea pertenecen al mismo grupo editorial: *Il capitano Alatrieste* (Firenze: Salani, 2001; tr. Roberta Bovaia); *L'ombra dell'aquila* (Milano: Tropea, 2002; tr. Silvia Sichel); *Il club Dumas* (Milano: Il Saggiatore, 2002; tr. Illide Carmignani); *Il sole di Breda* (Firenze: Salani, 2002; tr. Roberta Bovaia); *Purezza di sangue* (Firenze: Salani, 2002; tr. Roberta Bovaia); *La tavola fiamminga* (Milano: Il Saggiatore, 2003; tr. Roberta Boavaia e Silvia Sichel); *La regina del sud* (Milano: Tropea, 2003; tr. Roberta Bovaia); *La pelle del tamburo* (Milano: Il Saggiatore, 2003; tr. Illide Carmignani); *Il maestro di scherma* (Milano: Il Saggiatore, 2004; tr. Paola Tomasinelli); *Una questione d'onore* (Milano: Tropea, 2004; tr. Pino Cacucci); *La carta sferica* (Milano: Il Saggiatore, 2005; tr. Roberta Boavaia y Silvia Sichel).

*La tavola fiamminga* [*La tabla de Flandes*] (Milano: Bompiani, 1994; tr. Ilide Carmignani) aparece encuadrada en un género muy concreto al incluirse en “Bompiani Noir” (con Patrizia Highsmith y otros autores policíacos). No está anotada ni tiene aparato crítico, a excepción de la solapa, que expone el argumento: la investigación de un asesinato en el siglo XV tomando como punto de partida una pintura flamenca que representa una partida de ajedrez. La contraportada presenta una foto del autor y una pequeña biografía que destaca su época de corresponsal de guerra.

Es curioso que se vuelva a traducir la novela sólo cinco años después (Milano: Tropea, 1999; tr. Roberta Bovaia e Sivia Sichel), en edición económica (EST) (“Economici Il Saggiatore-Tropea”), sin notas ni crítica alguna, y con portada muy llamativa, típica de los *best-seller*; numerosos mensajes aparecen desordenados alrededor del nombre del autor y el título, escritos en caracteres muy grandes y con la palabra “romanzo” debajo: “L’autore di *Il club Dumas* e *Il maestro di scherma*” (pensemos que en 1999 ya habían salido estas obras del autor, también en Tropea); “C’è uno scrittore che assomiglia al miglior Spielberg più Umberto Eco. Si chiama Arturo Pérez Reverte” (firmado por Corrado Augias, *La Repubblica*); y “Un quadro antico, una misteriosa partita a scacchi, una sfida mortale tra la logica e la vertigine del caos”. En contraportada encontramos diversas “entusiastas” opiniones de *The New York Times Book Review*, *La Stampa* y *Booklist*. Las dos traducciones pueden considerarse semánticas, pero la de Bovaia y Sichel se aleja más del original.

*Il Club Dumas o l’ombra di Richelieu* [*El club Dumas*] (Milano: Tropea, 1997; tr. Ilide Carmignani) que se publica con portada igualmente llamativa, enlaza elementos de la novela de intriga, histórica y de ciencia-ficción. Encima del enorme título y de la palabra “romanzo”, vuelven a aparecer los consabidos “reclamos”, en este caso “Un maestro del suspense inteligente” (*Figaro Magazine*). En la solapa anterior se dice exclusivamente lo siguiente: “Un romanzo ironico e carico di suspense, un gioco appassionante per l’intelligenza e l’immaginazione”; en la posterior, se reproducen las opiniones elogiosas de *Le Monde* (Francia), *El Periódico* (España), *Libération* (Francia), *Der Standard* (Alemania), *VSD* (Francia), *New York Times Book Review* (EEUU) y *Library Journal* (EEUU). En contraportada leemos: “Scienze occulte, magia nera, sospette streghe e apparizioni angeliche in una trama complessa e pericolosa”; debajo hay una brevísima bibliografía del autor que destaca sus principales éxitos.

En la reseña de Giulia Visintin (1997), de significativo título -“Un centone poco riuscito”- la obra no sale muy bien parada: es tachada de superficial, frívola y poco lograda, llena de dibujos y esquemas “más bien

ingenuos”; la descripción que se hace, en suma, se parece bastante a la del más genuino *best-seller*:

“La quantità di ingredienti versati nel calderone di questo omaggio all’indiscusso maestro del genere avventuroso e d’intrigo, unita alla congerie di riferimenti e citazioni più o meno velate provoca fin dalle prime pagine del romanzo un frastuono frivolo e costante che disorienta il lettore e stenta a catturarne la dedizione appassionata. Manca dunque una delle condizioni essenziali per godersi l’avventura, che sia allo stato elementare dei prototipi dumasiani o in una combinazione, come questa, all’ennesima potenza, che coniuga Philip Marlowe a D’Artagnan [...] (G. Visintin, 1997: 15).

*La pelle del tamburo* [*La piel del tambor*] (Milano: Tropea, 1998; tr. Ilide Carmignani) presenta también una portada vistosa (bajo el título en enormes caracteres con la Giralda de fondo, se anuncia que es el autor de *Il club Dumas*, premio de Literatura Europea Jean Monnet 1997). En contraportada siguen los reclamos acompañados de crítica varia y muy grandilocuente sobre la novela y sobre *Il club Dumas*. Se hace hincapié en la amenidad del libro y su carácter de aventuras: “ingegnosa, complessa e seducente trama romanzesca. Con la sua irrefrenabile immaginazione, la sua perfetta padronanza dell’architettura narrativa e della sovrapposizione di generi diversi: mistero, giallo, storia, romanticismo, avventura, feuilleton”. Efectivamente: esta obra fue *best-seller* en España y se ha estudiado en diversas ocasiones bajo este punto de vista<sup>332</sup>.

La reseña de Paola Carmagnani (1998: 21), incluida en la sección “gialli” de la revista (junto con *El premio*, de Vázquez Montalbán [Cf. VI.2.5.], entre otros), define así sus características, que no son ni más ni menos que aquellas que convierten la novela en *best-seller*: “a metà strada fra James Bond e Umberto Eco, Pérez Reverte costruisce un’appassionante trama romanzesca, in cui la struttura del thriller su rivela capace di integrare una varietà di altri generi letterari, dal feuilleton al reportage giornalistico, e in cui la Storia è sempre chiave di lettura del presente”.

La traducción se hace con la contribución del Ministerio de Cultura español y sigue un criterio semántico

*Il maestro di scherma* [*El maestro de esgrima*] (Milano: Tropea, 1998; tr. Paola Tomasinelli; reed. en Club degli Editori, 1999) exhibe una portada de espadachines e identifica al autor como el de *Il club Dumas* y *La pelle del tamburo*. La contraportada repite los mismo reclamos publicitarios. La reseña de Maria Rosaria Alfani (1999: 41) la define como un “giallo apasionante” de

---

<sup>332</sup> Vid. Luis López Molina (1997) y Antonio Moreno (1997).

este maestro de la intriga. La única nota negativa es la “prevedibilità nella lingua”, aunque éste podría ser un rasgo de género calculado por Reverte<sup>333</sup>. El texto italiano difiere considerablemente del español. Nos preguntamos si está tomado de otra versión española diferente a la usada por nosotros, porque tiene cambios notables. Hay que considerarla muy comunicativa, casi una versión libre.

*Territorio comanche* [*Territorio comanche*] (Milano: Tropea, 1999; tr. Ilide Carmignani) con portada más discreta, se presenta como el “romanzo autobiografico” con el que el autor dice adiós a su trabajo de corresponsal de guerra, “vero e proprio testamento spirituale”. En la solapa posterior se destaca el éxito alcanzado por el libro en España y Francia, y que hay un filme en él basado. Está brevemente anotado.

*La carta sferica* [*La carta esférica*] (Milano: Tropea, 2000; tr. Roberta Bovaia y Silvia Sichel), en volumen similar a los anteriores, es una novela de aventuras en el sentido más clásico: esta vez a la búsqueda del tesoro de un barco hundido en 1767 por causa de un ataque pirata. La reseña de Grazia Casagrande e Giulia Mozzato (2000) relaciona la obra con las de Conrad o Melville: un clásico de la narración que Pérez Reverte “ripropone in chiave moderna, ma senza perdere nessuno degli ingredienti fondamentali”. Hace hincapié en el ingrediente autobiográfico (“c’è tanto di sé”) y lo define, en suma, como “[romanzo] moderno nel linguaggio e tradizionale nell’impianto narrativo”, pero “gestito con grande padronanza delle tecniche narrative [...] ma fortificate da situazioni psicologiche universali e vere”. La traducción es semántica, y las modificaciones, mínimas.

El éxito del autor dentro y fuera de España se deja sentir con igual fuerza en Italia: el género de aventuras con ingredientes de la novela de intriga, romántica y de folletín, incluso de ciencia-ficción, dan lugar a *best-seller* que se estudian ya como un fenómeno editorial “in se” en los cuales el escritor no es más que un elemento del proceso y que comportan valores universales aplicables a cualquier situación o país. No hay más que comprobar la forma gráfica de la mayoría de los textos para encuadrarlos en esta categoría: la letra clara, los márgenes amplios, la portada muy llamativa, la foto del autor en pose juvenil y una breve biografía del mismo que deje bien claros los libros llevados al cine, las traducciones y el número de ejemplares vendido. Y como era de esperar, ningún aparato crítico ni notas (a excepción de *Territorio comanche*).

Como hemos visto, la mayoría aparecen en Tropea, en la que está muy presente la huella hispana (Paco Ignacio Taibo II y Luis Sepúlveda forman

---

<sup>333</sup> De hecho es normal en los *best-seller*, que deben presentar un lenguaje “claro, conciso, transparente, ágil” (L. López Molina, 1997: 98).

parte del comité literario). Tres de las traductoras usan un criterio semántico, mientras que Paola Tomasinelli adopta uno muy comunicativo. Es extraño esta disparidad de criterios en un mismo autor, sobre todo cuando la editorial en que se publican los volúmenes es la misma y en otras ocasiones Tomasinelli emplea el semántico (para Javier Marías y Antonio Soler [vid. VI.1.6. y VII.1.8.]). Son, para terminar, libros que salen al mercado con la seguridad de ser vendidos, sobre todo si la realidad cultural en la que se inscriben es cercana a la del país receptor, como en este caso:

“Es seguro que la ‘superproducción’, la hechura de la novela, atraerá a muchos compradores de otros países y ámbitos culturales o lingüísticos, pero un factor a tener en cuenta, para que la obra se venda más o menos fuera de España, será hasta qué punto las comunidades o mercados en los que se lance se sientan próximos a la idiosincrasia española, bien por ‘simpatía cultural’ o porque encaje en los prejuicios estereotipados que de España se tengan” (A. Moreno, 1997:123).

## VII.4. EL PLACER DE LA TRANSGRESIÓN

### VII.4.1. ABAD, Mercedes (1961)

Traductora, intérprete y actriz, Mercedes Abad alcanzó el éxito a partir del premio Sonrisa Vertical 1986 por *Ligeros libertinajes sabáticos*, precisamente la obra que se traduce al italiano<sup>334</sup>. Desde que ganara el premio antes nombrado ha huido explícitamente de las limitaciones del género erótico: de hecho su segundo libro, *Felicidades conyugales* (1989) se aleja de tal temática, y en la antología *Pecados capitales* no participa en el apartado dedicado a la “lujuria”, sino en el de la “pereza”, junto con Pedro Zarraluki<sup>335</sup>.

*Leggeri libertinaggi sabbatici* (Parma: Guanda, 1992; tr. Ilide Carmignani) se incluye en la colección “Prosa contemporánea”. La solapa resalta desde el principio el tema erótico central. Se dice también que en España salió en la misma colección Tusquets que lanzó a Almudena Grandes y

---

<sup>334</sup> Hay dos cuentos más: en *Pecados capitales*, *La joie de vivre* (pp. 205-226); en *Erótica: racconti d’amore e sesso al femminile, Una donna sorprendente* (pp. 9-19) [vid. nota 6], perteneciente a *Leggeri libertinaggi sabbatici*.

<sup>335</sup> Vid. nota anterior.

su *Le età di Lulú*, que ha conocido diversas ediciones y que ha consagrado a Abad como autora de éxito<sup>336</sup>.

La editorial Guanda, de tipo medio, interesada particularmente en narrativa extranjera, se ocupa de otras escritoras españolas de género erótico publicando precisamente gran parte de la obra de la mencionada Almudena Grandes [Cf. VII.4.6.] y de Lucía Etxebarria [Cf. VII.4.4.], además de a otros jóvenes narradores como Eduardo Mendicutti [Cf. VII.4.8.], que desarrolla en buena medida una temática de este tipo. Perteneciente al grupo Longanesi, está apostando fuertemente por autores nuevos procedentes del mundo hispano, como Luis Sepúlveda. La traducción de Ilide Carmignani con un criterio semántico no estricto (el mismo de las versiones de Grandes) tiende a intensificar la temática erótica, lo cual puede ayudar a la difusión de la obra. No se trata de un volumen orientado hacia un público especializado: la ausencia de aparato crítico y de notas lo confirman. No cuenta con ningún tipo de contribución oficial.

#### VII.4.2. ÁLAMO, Antonio (1964)

De este autor procedente del mundo del teatro (aunque en Italia no se conozca esta faceta suya) se ha publicado una sola novela: *Una buena idea* (1998), traducida al italiano, al menos en la primera edición, con un título bastante más largo: *Una sorella sexy, un'idea geniale e un mucchio di pesetas* (Casale Monferrato [Al]: Piemme, 1999; tr. Barbara Bertoni)<sup>337</sup>. Se desconocen otras novelas como *Breve historia de la inmortalidad* (1996), o libros de relatos como *Los gatos o los perros* (1985). Este volumen posee una cubierta verdaderamente llamativa: reproduce el dibujo de una pantorrilla de mujer embutida en un zapato de tacón sobre un fondo fucsia; en el título, recuadrado en amarillo, se destaca la palabra “sexy” con el mismo color del

---

<sup>336</sup> El volumen incluye los siguientes cuentos (igual que el original español): *Brutti tempi per l'assurdo o Le delizie di Onan* [*Malos tiempos para el absurdo o las delicias de Onán*] (pp. 9-18); *Una donna sorprendente* [*Una mujer sorprendente*] (pp. 19-32); *Pasqualino e le mongolfiere* [*Pascualino y los globos*] (pp. 33-48); *Spiedino* [*Pincho moruno*] (pp. 49-62); *Leggeri libertinaggi sabbatici* [*Ligeros libertinajes sabáticos*] (pp. 63-70); *Due soci indimenticabili o L'erotismo della logica* [*Dos socios inolvidables o el erotismo de la lógica*] (pp. 71-80); *Crocifissione del cerchio* [*crucifixión del círculo*] (pp. 81-92); *Un gioco da bambini* [*Juego de niños*] (pp. 93-106); *Canapè freddo* [*Canapé frío*] (pp. 107-114); *Questo tuo autismo, così pericoloso* [*Ese autismo tuyo tan peligroso*] (pp. 115-122).

<sup>337</sup> Y reeditada en 2001 (Piemme) con uno más breve: *Una sorella troppo sexy*.



fondo. Es una edición no anotada. La solapa delantera insiste en el tema, que da origen al título, mientras que en la posterior hay una foto del autor y una breve biografía que lo define como narrador y dramaturgo. En la contraportada aparece un fragmento de la obra.

La reseña de Maria Nicola (1999b: 42) es muy positiva: afirma que es un libro que da más de lo que promete, ya que hace reír “anche se la storia è tristissima, di una tristezza quasi ebraica e di una poesia consapevolmente kitsch”. Y todo ello, por fortuna, en contra de la portada, que no tiene nada que ver con el libro; de “il risvolto di copertina un po’ maldestro [che] non fa giustizia al garbo con cui viene raccontata la storia”; y del título, que no es el original. Por otra parte, la forma de la narración es la del diario, es decir, se trata de una ficción autobiográfica.

Según Nicola (1999b: 42) buena parte del mérito se la lleva la traductora, “che è riuscita a dare al parlato bislacco del protagonista [...] il ritmo giusto anche in italiano”. Nosotros estamos de acuerdo con esta crítica: el criterio empleado es el semántico, que trata de mantener la frase corta y el ritmo telegráfico; se añaden sólo algunas paráfrasis explicativas.

Piemme es una editorial media muy dedicada a narrativa, con especial atención a la literatura infantil y juvenil (publica la conocida colección “Il battello a vapore”/ “el barco de vapor”). El aire pintoresco y desenfadado que se ha querido dar a la edición, junto a la presentación en solapa del niño protagonista (“L’immaginazione sfrenata di questo ragazzino audace e irriverente, le sue piccole nevrosi metropolitane, il suo linguaggio bislacco e sgrammaticato, rendono Guili irresistibile”) podrían orientarnos en la dirección de la literatura juvenil. Pero creemos que la atención a esta obra tiene más que ver con la nueva tendencia transgresiva que se basa en el humor, a veces en lo *kitsch*, y que conlleva buenas dosis de melancolía y de desesperanza. De ahí, probablemente, el cambio de título, que entronca así con una literatura fácil y humorística, muy divulgativa, de fondo sexual, que se puede encontrar sin dificultad en quioscos y librerías: de hecho el volumen no lleva aparato crítico ni está anotado. La traducción de Barbara Bertoni, en cambio, responde a un criterio semántico que respeta al máximo el texto original. En resumen: coincidimos con Nicola en que el libro es bastante más profundo y elaborado de lo que la cubierta, solapas y cambio de título se empeñan (por motivos eminentemente comerciales) en demostrar.

### VII.4.3. ALMODÓVAR, Pedro (1949)

El cine español siempre ha sido (y lo es todavía, salvo pocas excepciones) un desconocido en Italia: sólo en los años cincuenta comienzan a penetrar los trabajos de Luis Buñuel, una vez eliminado el pesado tabú que sobre él se cernía; se vislumbra la existencia de una nueva vía (con Berlanga, Saura o Bardem) y se agilizan los contactos entre directores españoles y los artífices del neorrealismo italiano. Pero la situación se estanca:

“Bisognerà attendere gli anni Ottanta, perché un cineasta si faccia progressivamente strada, passando dai primi esperimenti in Super-Otto alla produzione di alto costo e di grande professionalità, dal successo interno a quello universale. Ci riferiamo a Pedro Almodóvar, che oggi gode di una popolarità pari a quella arrisa all'ultimo Buñuel, negli anni Settanta” (C. Cosulich, 1997: 253).

Su éxito, retomando las palabras de Román Gubern (1995), se puede explicar porque el director manchego reactualiza la fórmula del esperpento, aplicándola a la cultura urbana, lo que le permitió entrar en pronta sintonía con los nuevos públicos y alcanzar un enorme éxito comercial. Ello es, en nuestra opinión, perfectamente adaptable a públicos muy diversos, y entre ellos al italiano. El cine de este paladín de la nueva España postfranquista, fautor de la “movida”, término de todos conocido pero no siempre bien interpretado, ha llegado a un grado de notoriedad difícil de imaginar: “Almódovar”, como es llamado en Italia, es todo un símbolo de la nueva transgresión española, tópico que, para bien y para mal, sustituye en buena medida al tradicional de la España “sangre y arena” (M. G. Profeti: 1995). No podemos dejar de reconocer, de todas formas, el papel que ha cumplido el cineasta en el reconocimiento internacional de un nuevo y moderno patrón de lo que es hoy España.

Se traducen una narración breve, *Fuego en las entrañas* y un conjunto de cuentos, *Patty Diphusa y otros relatos*, que aparece en tres ocasiones<sup>338</sup>. *Fuoco nelle viscere* (Bologna: Metrolibri, 1990; tr. y pref. Daniele Brolli; il. Javier Mariscal) corresponde a uno de sus primeros trabajos y posee un formato idéntico al del volumen de Andreu Martín [Cf. VII.2.3.] que saldrá un

---

<sup>338</sup> Se reeditan *Fuoco nelle viscere* (Milano: Mondadori; 2002) y *Patty Diphusa e altre storie* (Torino: Einaudi, 2004). Aparecen también diferentes guiones cinematográficos *Tutto su mia madre* (Torino: Einaudi, 2000; tr. Paolo Collo y Paola Tomasinelli); *Parla con lei* (Torino: Einaudi, 2003; tr. Paola Tomasinelli); y *La mala educación* (Torino: Einaudi, 2004; tr. Paola Tomasinelli).

año después en esta misma colección (“Parole e immagini”). La portada, en color, es de Javier Mariscal (sobre el que se incluye una breve biografía en solapa), al igual que los dibujos internos, en blanco y negro (los mismos del original español). En contraportada encontramos el siguiente mensaje provocador: “Nessun editore aveva il coraggio di pubblicare questo libro. Leggendolo scoprirete perché. *Il lettore si pentirà mille volte di averlo acquistato*, recita in copertina l’edizione spagnola. Scabroso fino allo scandalo, *Fuoco nelle viscere* contiene tutti gli ingredienti più tipici e grotteschi del cinema di Almodóvar: sesso, ammazzamenti, obesità, fanciulle allo sbando, feministe ciniche, vergini settantenni”. Comienza con un estudio de Daniele Brolli (pp. VII- XV) en el que se habla de los inicios del cineasta y de la movida madrileña. La novela deja entrever una clara influencia de las fotonovelas y los cómics. La realizó con ayuda de Javier Mariscal (todavía poco conocido entonces) y para la editorial Cúpula, que editaba la revista *El Víbora*, otro de los polos de la movida y fruto de una misma época que en los años ochenta, alrededor de un tumulto de gráficos y diseñadores, funcionaba como punto de acogida de las ideas provenientes de toda Europa. Por último Brolli se centra en el papel de la mujer en la literatura y cine de Almodóvar, y en sus principales maestros: Billy Wilder, Douglas Sirk, Berlanga, Buñuel, Rossellini o Renoir. La traducción sigue un criterio semántico con adaptaciones.

*Patty Diphusa e altre storie [Patty Diphusa y otros relatos]* (Milano: Frassinelli, 1992; tr. Hado Lyria; reed. Club degli Editori, 1993 y Sperling Paperback, 1994) es un conjunto de relatos publicados (1983 y 1984) en *La Luna*, importante revista de la movida madrileña en la que colaboran variopintos personajes del mundo de la literatura, las artes y la moda: Aranguren, Vicente Molina Foix, Jesús del Pozo, Ramoncín, Fernando Savater, etc. *La Luna* deja de publicarse en 1988, coincidiendo con el final de la misma (María Luisa García Rodrigo, 1995). Los textos restantes son del mismo decenio y tratan de su vida y su profesión. La solapa insiste en el “spirito graffiante” de Patty, que encarna el alma loca y festiva de la movida. Los relatos son “squarci scottanti della sua vita spericolata” donde el sexo desenfrenado juega un papel predominante, y pretende ser, en suma, un retrato original de la España postfranquista, “una società rimasta senza valori che brucia la gioia della libertà ritrovata in un pirotecnico carosello di trasgressione”. En el prefacio (pp. VII-X) el autor insiste en esta vida despreocupada de los ochenta, haciendo un buen retrato de ella<sup>339</sup>.

---

<sup>339</sup> El libro, al igual que la edición española, se divide en tres partes, “Pathy Diphusa” (pp. 1-68), “Ripieno” (pp.69-108) y “Consigli utili per riuscire a diventare un cineasta

El lenguaje desenfadado y coloquial es bien transferido por Hado Lyria. La traducción podría considerarse semántica, pero hay adaptaciones cuando se trata de expresiones coloquiales vulgares o propias del argot juvenil, por lo cual la preferimos considerarla comunicativa.

Almodóvar es una buena muestra de la interacción entre literatura y cine, que como ya hemos visto en muchos casos tiene enorme importancia a la hora de editar a ciertos autores. Las primeras obras que se dan a conocer no tienen una correspondencia directa con el séptimo arte: se trata de trabajos muy primerizos, publicados en revistas y editoriales directamente relacionadas con la movida madrileña. La edición de Metrolibri sale sólo un año antes que la de Andreu Martín [Cf. VII.2.3.], con idéntico formato e intención muy parecida: la de la provocación, bien a través de lo “macabro”, como es el caso del segundo, bien a través de lo “sexual”, como en el del primero. Es por tanto una edición para un público minoritario y amante del cómic, público sin embargo muy fiel: lo demuestra la reciente reedición en Mondadori<sup>340</sup>. En cambio *Patty Diphusa*, que sale a la luz en el emblemático 1992, nos hace pensar en un primer intento de aprovechar el éxito cinematográfico del autor. De hecho, en la solapa posterior se nombran sus largometrajes más conocidos. Sale, además, sólo un año después que el texto de Anagrama, en 1991. Son volúmenes con aparato crítico, ya que el lector exigirá sin duda un mínimo de información sobre personaje tan conocido, sobre su persona, su cine, y la movida madrileña, pero no son ediciones anotadas, ni tienen contribución oficial.

---

di fama internazionale” (pp. 109-133). La primera está formada a su vez por: “Io, Patty Diphusa” (pp. 3-7); “La realtà imita il porno” (pp. 8-13); “Lite coniugale nei gabinetti di una discoteca” (pp. 14-19); “Un chilo di crostacei (il mio capitolo preferito)” (pp. 20-25); “Il linguaggio è una convenzione o il fidanzato smemorato di Ana Conda” (pp. 26-31); “Questa volta vado in bianco” (pp. 32-36); “La Q.C. mi ammoscia” (pp. 37-41); “La ragazza che somigliava a Spencer Tracy” (pp. 42-47); “Eccomi di nuovo qui” (pp. 48-52); “Un episodio borghese” (pp. 53-60); “Patty mito” (pp. 61-64); “Io Patty, cerco di conoscere me stessa attraverso il mio autore” (pp. 65-68). La segunda parte por: “Senza un amore la vita non può chiamarsi vita” (pp. 71-73); “Rossella O’Hara, una perfetta donna della Mancina” (pp. 74-75); “Venire a Madrid” (pp. 76-79); “Mode e costumi degli anni Novanta” (pp. 80-83); “Autointervista 1984” (pp. 84-90); “Un buon inizio” (pp. 91-96); “La nascita del Dada (1978)” (pp. 97-100); “Scroto controvento” (pp. 101-104); “La promozione” (pp. 105-107). La tercera por “La vocazione” (pp. 111-114); “La città” (pp. 115-120); “È una ingiustizia!” (pp. 121-127); “Solitudine sulla cima” (pp. 128-133).

<sup>340</sup> *Vid.* nota 338.

#### VII.4.4. ETXEBARRÍA, Lucía (1966)

Hasta el 2000 contamos con una única traducción de la joven e inconformista escritora vasca, premio Planeta 2004: se trata de su premio Nadal *Beatriz y los cuerpos celestes* (1988)<sup>341</sup> -*Beatriz e i corpi celesti* (Parma: Guanda, 1999; tr. Roberta Bovaia)-. La crítica española acogió bien esta novela que une un fondo existencialista al descubrimiento del "eros" y del "thánatos", y que sabe dar una visión de su época y de su sociedad a través de una fuerte ironía, de mucho humor y de un lenguaje desinhibido propio de nuestra narrativa más joven. La portada ofrece una sugerente fotografía (de Ralph Gibson) en blanco y negro del rostro de una mujer. Las solapas explican el argumento ("il difficile passaggio all'età adulta, la giovinezza vista attraverso lo sguardo spietato e scarnificante di chi la sta vivendo e aspetta ansiosamente risposte precise") y afirman que la protagonista se puede encuadrar en los rasgos comunes de la nueva juventud europea. En contraportada se reproduce una frase de la autora: "Rivendico il valore della passione... *Beatriz e i corpi celesti* è un romanzo d'amore. Dal resto, metà della letteratura del XIX secolo è letteratura d'amore". No hay notas ni aparato crítico alguno. La traducción ha sido realizada con la contribución de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación y Cultura de España. Observemos ya de entrada que en el título se ha dejado el nombre *Beatriz* en español; de hecho, el criterio de traducción es el semántico.

Su primera publicación en Italia viene avalada por el importante premio Nadal, circunstancia aprovechada por Guanda, siempre dispuesta al descubrimiento de nuevos narradores; tarda, sin embargo, once años en traducirse. El hecho de que sea obra de una escritora y que trate de temas femeninos (la trama, protagonizada por tres mujeres con opciones sexuales diferentes, se centra en temas tan universales como el amor, el sexo, la amistad, los problemas existenciales...) facilita desde luego mucho las cosas y hará que se sigan publicando otros textos.

---

<sup>341</sup> Es sólo la primera de una larga serie, ya que posteriores al 2000 hay muchas, todas de Roberta Bovaia: *Beatriz e i corpi celesti* (Milano: TEA, 2001; Milano: Editori Associati, 2001); *Amore, prozac e altre curiosità* (Parma: Guanda, 2001); *Di tutte le cose visibili e invisibili: amore e altre menzogne* (Parma: Guanda, 2002; Milano: Mondolibri, 2003; Milano: TEA, 2003); *Noi che non siamo come le altre* (Parma: Guanda, 2003; Milano: TEA, 2005); *Una storia d'amore come tante* (Parma: Guanda, 2004); *Eva futura* (Parma: Guanda, 2005).

#### VII.4.5. FERRERO, Jesús (1952)

A pesar de haber escrito numerosas novelas, sólo una tiene cabida en el mercado editorial italiano: *Debora Blenn* (1989). No se publica, en cambio la primera y más importante, aplaudida por crítica y lectores: *Bélver Yin* (1981), premio Ciudad de Barcelona 1982, que marca época y es una primera “cata” de lo que se definiría como “posmodernismo”, ya que mezcla géneros y subgéneros novelescos (el romántico, el bizantino, el folletín, el cómic) desde una perspectiva actual que se mueve en el mundo visual del cómic y el cine. Tampoco obras posteriores tienen reflejo en Italia: *Opium* (1986) - también de enorme éxito-, *Lady Pepa* (1988) o su más reciente *El diablo en los ojos* (1998)<sup>342</sup>. *La legge è un bacio nero* [*Debora Blenn*] (Milano: Leonardo Mondadori, 1990; tr. Bruno Arpaia) se anuncia en contraportada como “il romanzo della Spagna giovane, che del franchismo serba una memoria tanto vaga da confonderlo volentieri con le immagini del Rocky Horror Picture Show”. El autor es presentado en solapa como colaborador de Almodóvar en el guión de *Matador*, y se le define como el joven creador del neorromanticismo literario “che accompagna il bollente rinascimento culturale della giovane Spagna metropolitana”. La protagonista es descrita de un modo que nos recuerda a la “Patty Diphusa” de Almodóvar: “sesso, erotismo, delinquenza, droga, solitudine, voglie di suicidio, esaltazioni orientaliste, viaggi a perdere, incontri malinconici, colpi di scena, quiete disperazioni e fattalissime passioni attraversano il periglioso cammino della protagonista [...] perennemente sull’orlo di una crisi di nervi” (nótese la alusión al conocido filme del cineasta manchego). Sólo hay una nota (p. 15) para traducir la letra de una canción española. La traducción, de Bruno Arpaia es semántica (a excepción del título, que cambia por completo), pero al igual que en la realizada para la colección de cuentos de Cela [Cf. III.1.1.], se producen algunos cambios léxicos con respecto al original.

No parece que este autor interese por ser uno de los creadores de la “nueva novela” española, de hecho *Belver Yin* no se publica: es un tipo de obra complicada, que, como las más experimentalistas, tiende a evitarse. La única novela aparece en la editorial Leonardo (del grupo Mondadori), que presenta al autor como el seguidor del famoso Almodóvar, cuyo nombre sirve como aval de la edición. Una poética “posmoderna”, urbana y juvenil (aparentemente desenfadada) hace el resto.

---

<sup>342</sup> Uno de sus relatos se incluye, en cambio, en *Cuentos eróticos* [vid. nota 6]: *Eterno ritorno* (pp. 27-42).

#### VII.4.6. GRANDES, Almudena (1960)

El enorme éxito de esta autora en España sobreviene a partir del premio Sonrisa Vertical 1989 por *Las edades de Lulú*, al que siguió la producción cinematográfica de Bigas Luna (1990) interpretada por la italiana Francesca Neri. Según Legido (1999) representa un caso intermedio entre el “eros” y el “thánatos”, porque aunque no promulga el erotismo gozoso, sano y constructivo propio del “eros”, representa una postura ética al exponer de forma crítica los peligros de esa vertiente. La obra recoge, de hecho, la muerte de la movida madrileña, y es en este sentido una advertencia frente al exceso, la frivolidad, y la “transgresión por la transgresión” en las prácticas sexuales. Sin embargo, en Italia no parece haberse considerado este aspecto “educativo”, y entre las estudiosas la novela ha sido objeto de críticas más bien negativas. Maria Grazia Profeti afirma que “non esistono [...] solo gli eterni Vázquez Montalbán [...] o *romanzacci* di Almudena Grandes” (M. G. Profeti, 1995: 44) (la cursiva es nuestra). Scorpioni Coggiola (1995), en referencia a *Lulú*, afirma:

“Della trama non resta granché da dire, a meno di non riportare singoli episodi in cui il cattivo gusto si mescola al desiderio di stupire, di scioccare il lettore o di compiacerne gli istinti morbosi. La volontà di trasgressione, il coraggio di affrontare argomenti scabrosi non sono sufficienti a giustificare una storia che si nutre solo di amplessi e di perversione, di una serie di variazioni sul tema dell'accoppiamento, che risultano noiose quanto quelle di un giornaleto pornografico” (V. Scorpioni Coggiola, 1995: 260).

Scorpioni (1995) opina que *Las edades de Lulú* ha podido constituir una especie de trampolín para poder dedicarse a otro tipo de literatura<sup>343</sup>. Del mismo modo Elisabetta Rasy (2000) encuadra la obra en un filón erótico femenino creado artificialmente, dirigido por la industria editorial y del mas-media, y en el mejor de los casos, por la ley de la producción de “mercancía apetecible”:

“Inaugurato nel decennio ottanta dalla spagnola Almudena Grandes e dalla francese Alina Reyes ha catturato, anche in Italia, molte seguaci talvolta con

---

<sup>343</sup> “Molti scrittori si stanno facendo sedurre dalla sirena dell’erotismo, che garantisce ottime vendite, come più di una volta ha dichiarato Francisco Umbral. Una strana inversione di tendenza è, invece, testimoniata da Almudena Grandes, che, per sua esplicita e quasi sfacciata ammissione, ha sfruttato il successo ottenuto per potersi dedicare, con la garanzia della pubblicazione, ad una letteratura di tutt’altro tipo” (V. Scorpioni Coggiola, 1995: 258).

coloriture *pulp* o *trash*. Mi sembra valga per questo *filone* una logica piuttosto semplicistica di rovesciamento o di simmetria, rispetto all'immagine di eros attribuita dagli uomini alle donne, una *autoattribuzione di genere*, per usare ancora le parole di De Lauretis, in questo caso di genere erotico, in cui il soggetto parlante è incapace di disaffiliarsi dai discorsi -maschili- che lo hanno fin lì designato” (E. Rasy, 2000: 11).

Las palabras de la propia autora desmienten la visión oportunista al afirmar que no es que el género ya no le interese (de hecho el resto de su producción no puede encuadrarse en él), sino que el erotismo, al haber invadido todos los terrenos de la literatura, ya no tiene necesidad de constituirse como género independiente:

“Credo che l’erotismo sia sempre stato uno dei grandi temi della letteratura di tutti i tempi perché è uno degli argomenti che appassiano nel profondo gli esseri umani ma, pur essendo un tema fondamentale, non sempre è stato valorizzato come avrebbe dovuto sia per pressioni esterne, che per motivi culturali, religiosi, morali, ma credo che negli ultimi anni abbia recuperato la sua importanza fino a quando, finalmente, ha avuto molto successo. Adesso la letteratura prettamente erotica è stata retrocessa a cultura di serie B perché l’erotismo appare in tutti i tipi di letteratura e non si ha più bisogno di pubblicare in una collezione specifica un libro di questo tipo: insomma è un genere morto per troppo successo” (G. Casagrande: 2002).

En Italia se publican, con éxito similar, sus obras más señaladas: además de la ya nombrada (con más de un millón de ejemplares vendidos en todo el mundo), *Te llamaré Viernes* (1991), *Malena es un nombre de tango* (1994) -también llevada al cine en 1996 por Gerardo Herrero-; así como su volumen de relatos *Modelos de mujer* (1996)<sup>344</sup>.

*Le età di Lulú* [*Las edades de Lulú*] (Parma: Guanda, 1990; tr. Ilide Carmignani) tiene, como era de esperar, diversas ediciones (y reediciones). La primera se presenta con una portada cubista, de Picasso (*Nudo accovacciato*). La única información se ofrece en solapa, donde leemos que se trata de una “straordinaria opera prima, in Spagna subito travolgente successo”. A

---

<sup>344</sup> Hay un cuento suyo incluido en *Pecados capitales* [vid. nota 6]: *Malena, una vita bollita* (pp. 121-150) extraído de *Modelos de mujer*. Otras publicaciones nuevas son: *Atlante di geografia umana* (Parma: Guanda, 2001; Milano: TEA, 2003; tr. Ilide Carmignani); *Le età di Lulú* (Parma: Guanda, 2001; tr. Ilide Carmignani); *Modelli di donna* (Parma: Guanda, 2001; tr. Ilide Carmignani); *Gli anni difficili* (Parma: Guanda, 2003; tr. Ilide Carmignani); *Troppo amore* (Parma: Guanda, 2004; tr. Ilide Carmignani).



continuación se expone el argumento de la misma (descubriendo, paradójicamente, demasiados elementos de la trama) y se hace un análisis que insiste en la vertiente psicológica, dentro del cual el sexo tiene un papel fundamental: “l’erotismo ha il carattere d’un ossessione, di una condanna da scontare, di un richiamo ineludibile che la induce a sperimentare le estreme, più offensive forme di trasgressione”. Se hace también hincapié en el momento histórico en el que vive el protagonista, “intellettuale d’opposizione impegnato a sopravvivere in un paese *assurdo* come la Spagna franchista”. De la autora se nos dice sólo que nació en Madrid en 1960, que ha trabajado en el mundo editorial y que ésta es su primera novela. La traducción de Carmignani es semántica con algunas modificaciones.

La misma traducción vuelve a aparecer en Club degli Editori (Milano, 1990) y en TEA (Milano, 1993), en edición de bolsillo TEA DUE, los “tascabili degli Editori Associati”. Este segundo volumen es prácticamente idéntico al de Guanda, mantiene incluso la misma paginación y otra portada cubista de Picasso (*Uomo e donna*, 1964), pero la información de la contraportada se orienta de forma muy diferente, encuadrando la obra sin margen de duda en el género erótico. La caracteriza como “prolungato bagno d’erotismo, [...] bruciante iniziazione al sesso” de la que emerge una nueva Lulú, “pronta a precipitarsi febbrilmente nell’inferno del desiderio, a inseguirlo in ambienti oscuri e ambigui sino alle frontiere più scabrose dove piacere e dolore si confondono”. Es éste, en resumen, “il romanzo rivelazione della nuova narrativa erotica al femminile”. Se nombra para terminar la película, el director y la protagonista.

De nuevo con portada cubista de Picasso (*Donna con cuscino*, 1969), sin notas ni aparato crítico, se publica *Ti chiamerò Venerdì* [*Te llamaré Viernes*] (Parma: Guanda, 1991; tr. Ilide Carmignani; reed. en Milano: Club degli Editori, 1992; y Milano: TEA, 1993), editada en España ese mismo año. En la solapa se nombra tres veces el “libro-revelación”, *Las edades de Lulú* (“il romanzo del pieno abbandono erotico”) y se resalta el peso de los personajes femeninos, todo ello mezclado a una “piccola, ironica trama di romanzo poliziesco”. “Un esordio clamoroso, un secondo romanzo nel segno di uno struggente, amaro neoromanticismo: Almudena Grandes, dopo aver creato la figura femminile di Lulú, ritrae in *Ti chiamerò Venerdì* un intenso personaggio maschile: un Cyrano da ventesimo secolo tramontante, cui però è concesso di chiudere la sua vicenda e la sua lotta nella speranza”. Se dice también que Guanda ha vendido 150.000 copias de *Le età di Lulù*. No se hace hincapié en la faceta erótica ya que, efectivamente, esta obra se despega bastante de tal temática y aleja a Grandes de ser encasillada únicamente en este género.

Como en las anteriores, en *Malena, un nome di tango* [*Malena es un nombre de tango*] (Parma: Guanda, 1995; tr. Ilide Carmignani; reed: Milano: Club degli Editori, 1998; y Milano: TEA, 1998), en la colección “Narratori della Fenice”, una litografía de Picasso (1928) adorna la portada. La única información, en solapa, la define así: “saga familiare, romanzo psicologico, affresco storico, racconto erotico si addensano e si fondono in questo che è il terzo romanzo di Almudena Grandes”. Se recuerda su exordio en 1989, ya sin nombrar la tan conocida *Le età di Lulú*, que tuvo “le caratteristiche di un caso clamoroso”.

*Modelli di donna* [*Modelos de mujer*] (Parma: Guanda, 1997; tr. Ilide Carmignani) está compuesto por un prólogo -“Memorie di una zingarella” [“Memorias de una niña gitana”] (pp. 7-15)- y siete cuentos<sup>345</sup>. La solapa resume el argumento de estos siete diferentes modelos de mujer, con los cuales Grandes “ci offre sette storie straordinariamente appassionanti, sette splendidi ritratti femminili che il lettore, nella loro intensa e toccante umanità, troverà difficile dimenticare”. En el prólogo la autora explica que escribió los relatos entre 1989 y 1995, y que dos de ellos (el primero y el último) son casi novelas cortas. Aunque no fueron escritos con voluntad de ser recogidos en un único volumen, están íntimamente vinculados a los temas y conflictos que han inspirado sus obras precedentes, lo cual les da unidad. La reseña de Emanuela Marchesano (1997: 19) habla de estos cuentos narrados desde una perspectiva rigurosamente femenina, repitiendo las palabras del prólogo anteriormente referidas. Por ello, “aspettatevi eroine agguerrite quanto la loro autrice, e ribelli, e forti”. Se detiene en el que da nombre al volumen y en el juego de palabras en español, “ben condotto, ironico e coinvolgente”.

La presencia de esta autora en el panorama editorial italiano es muy polémica: como hemos visto, su aplastante éxito en toda Europa ha provocado todo tipo de comentarios, si bien las opiniones suelen centrarse en el aspecto negativo del exceso de erotismo y en su motivación únicamente comercial. Nosotros creemos, como afirma Legido (1999), que el erotismo de Grandes no es “gratuito”, sin más ni más; no es el tan criticado “thánatos”, pero una cosa es lo que el autor en cuestión quiera transmitir y otra muy diferente la imagen

---

<sup>345</sup> *Gli occhi rovinati (Storia di spettri)* [*Los ojos rotos (historia de aparecidos)*] (pp. 17-56); *Malena, una vita bollita. Racconto parzialmente autobiografico* [*Malena, una vida hervida (relato parcialmente autobiográfico)*](pp. 57-82); *Barbara contro la morte* [*Bárbara contra la muerte*] (pp. 83-96); *Amore materno* [*Amor de madre*] (pp. 97-106); *Il vocabolario dei balconi* [*El vocabulario de los balcones*] (pp. 107-126); *Modelli di donna* [*Modelos de mujer*] (pp. 127-152); *La buona figlia* [*La buena hija*] (pp. 153-193)

que de él le convenga ofrecer al mundo editorial. En este caso es evidente que se ha explotado el aspecto erótico de estas novelas, y ello lo vemos en las portadas (sobre todo en las de “tascabili” o “Club degli Editori”) y en la orientación de las solapas. De hecho, es significativo que la primera edición en Guanda de *Las edades de Lulú* insista en el aspecto psicológico y en el papel fundamental que el sexo tiene en él, mientras que la de TEA, tres años después y con un puesto ya consolidado de la obra en el interior del género erótico, aluda mucho más directamente y con un vocabulario más “provocador” al tema. Es de notar también que los volúmenes restantes toman como punto de referencia a *Lulú*, que abrió las puertas al género con un éxito insospechado, éxito que condiciona que obras no eróticas, como la última (*Modelos de mujer*), sean colocadas por muchos bajo el mismo membrete.

Guanda es la descubridora de Grandes en Italia, al igual que hiciera con Sepúlveda. Como sabemos, la editorial se centra principalmente en narradores extranjeros capaces de llegar a ser *best-seller*, como en este caso. El éxito de sus obras, que se publican casi inmediatamente después de la primera edición española (a veces el mismo año), es aprovechado por otras firmas que las reeditan realizando los mínimos cambios posibles: así hacen TEA y Club degli Editori. Las traducciones mantienen la homogeneidad que les confiere el hecho de estar realizadas todas por la misma traductora, Ilide Carmignani, y el criterio que sigue es el semántico. Son volúmenes divulgativos, sin aparato crítico y no anotados; los dos últimos títulos han contado con la ayuda financiera del Ministerio de Cultura español.

#### VII.4.7. LORIGA, Ray (1967)

Integrante de lo que algunos han llamado “realismo sucio” (M. M. Langa Pizarro, 2000: 87), tendencia que destaca por su estética *underground* y su temática de sexo, droga y violencia, y considerado (según el volumen que analizaremos) por la crítica española “il fenomeno letterario più interessante degli ultimi anni”, este joven escritor y guionista -llamado realmente Jorge Loriga Torrenova-, traducido a numerosas lenguas, publica en Italia hasta ahora una sola novela: *Tokio ya no nos quiere* (1999). *Tokyo non ci vuole più bene* (Milano: Mondadori, 2000; tr. Pierpaolo Marchetti) no tiene aparato crítico ni está anotado; tampoco cuenta con contribución oficial. La portada es la imagen de una gran pastilla (“Tokio”). Las solapas explican el argumento: las aventuras de un extraño personaje que vende un fármaco capaz de borrar los recuerdos, para lo cual se infiltra en una atmósfera futurista de marginalidad. “È un romanzo d’amore, di viaggi e un sorprendente attacco alla

tirannia delle emozioni. Una visione affascinante e ipnotica del nostro futuro chimico immediato”. La traducción de Pierpaolo Marchetti sigue un criterio semántico.

Si por una parte parece lógico que los integrantes del “realismo sucio” no tengan una gran difusión en Italia, debido a su temática de sexo, rock, drogas y violencia, y a un lenguaje coloquial a veces soez (lo cual supone una dificultad más para el traductor), aunque también fluido y de fácil lectura, resulta extraño que precisamente por estas características no hayan sido más dados a conocer entre el sector juvenil que, como en España, habría acogido favorablemente este tipo de publicaciones: recordemos que en Italia se editan las primeras obras de Almodóvar [Cf. VII.4.3.], transgresivas al máximo y orientadas a un sector amante de la estética del cómic. Aunque quizá, tal y como ocurrió en nuestro país, su éxito hubiera sido circunstancial y condicionado más que nada por la novedad. De ahí que autores como Loriga haya suavizado un poco las tintas ofreciendo novelas como la que aquí hemos estudiado, que es precisamente (y no creemos que sea casualidad) la única que se traduce al italiano. El tono divulgativo del volumen, de todos modos, es evidente, pero el hecho de que aparezca en “el gigante” Mondadori significa una buena dosis de confianza en el éxito de la obra, que no necesita de contribución oficial para su publicación.

#### VII.4.8. MENDICUTTI, Eduardo (1948)

En el mercado editorial italiano se presentan dos trabajos de muy distinto cariz del periodista y escritor gaditano: *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982) versa sobre el fallido golpe de estado del “23 F”; *Siete contra Georgia* (1987) es una divertidísima novela erótica. No se traducen, en cambio, otros como *El palomo cojo* (1991), del que se hizo una versión cinematográfica; o uno de los últimos, en el que también predomina el tema erótico: *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997)<sup>346</sup>.

*Sette contro la Georgia* [*Siete contra Georgia*] (Parma: Guanda, 1991; tr. Ilide Carmignani), de 1987, fue finalista del IX concurso de novela erótica “La Sonrisa Vertical”, y de hecho se publica en dicha colección, de Tusquets. El volumen italiano no se incluye, en cambio, en ninguna de este tipo, sino en “Prosa Contemporanea”. La contraportada la define como “atto di terrorismo sessuale [...] come un film di Pedro Almodóvar, che conquista il lettore e lo trasforma in complice, creando un’originalissima costruzione narrativa e, al

---

<sup>346</sup> Pero sí *I fidanzati bulgari* (Roma: Voland, 2005; tr. Francesca Lazzarato).

tempo stesso, un divertente e divertito inno alla libertà e alla trasgressione”. La traducción de Carmignani es comunicativa, ya que el uso de un lenguaje altamente coloquial (a veces malsonante y transgresor) y los términos de argot, no parecen ofrecer otra alternativa que la de alejarse de la forma original, pero el resultado es muy ágil y bien conseguido.

*Una brutta notte capita a tutti* [*Una mala noche la tiene cualquiera*] (Parma: Guanda, 1992; tr. Ilide Carmignani) aparece un año después, con la misma traductora y en la misma colección. El protagonista es un travesti, la *Madelón*, que en la larga noche del 23F revive la época oscura de prohibiciones y clandestinidad durante el franquismo. La solapa lo describe como “monologo concitato e fluente, animato da uno straordinario ritmo narrativo”, en el que la vida interior del personaje representa las contradicciones internas de todos. No está anotada.

Guanda decide lanzar a este original narrador, que con un estilo ligero y desenfadado, y muchas dosis de humor, gustará sin duda al gran público. Sus personajes estrambóticos y extremos (es muy importante la presencia de transexuales) lo hacen conectar con la línea de exaltación de la trasgresión y el sexo a lo “Almodóvar”, al que se nombra en la solapa del primer volumen. Por otra parte, el segundo (recuperación de un volumen diez años anterior) se sitúa cronológicamente en un momento que es siempre causa de interés: el de la transición española. La traductora de ambos, Ilide Carmignani, tiene el mérito de saber afrontar un lenguaje especialmente difícil, muy rico en términos de argot y coloquiales. Son volúmenes sin aparato crítico y no están anotados. Tampoco cuentan con ningún tipo de contribución oficial.

#### **VII.4.9.TRUEBA, David (1969)**

Según Bellini (2000a), la primera actitud respecto a este joven autor, periodista y guionista, que se estrena en el mundo de la narrativa con *Abierto toda la noche* (1995), es de desconfianza y prevención. Pero tras leer esta primera novela el juicio es positivo: “Trueba è certamente un valido scrittore; egli introduce una sua nota originale nella narrativa ispanica, trattando temi fondamentali con l’apparente distacco dell’umorista” (G. Bellini, 2000a: 43).

Hasta el 2000 sólo se conocen dos obras suyas, las dos publicadas en Italia: la ya nombrada y *Cuatro amigos* (1999). Ambas cultivan una prosa divertida y ligera, fácil de leer y marcada por un registro juvenil. La primera narra la historia de una gran familia; la segunda el viaje de unos treintañeros de vacaciones por España. Ésta última no ha obtenido todo el favor de la crítica

(aunque sí del público): de ella se ha lamentado el estilo a veces descuidado y la historia poco verosímil (M. Mar Langa Pizarro, 2000: 276).

*Aperto tutta la notte* [*Abierto toda la noche*] (Milano: Feltrinelli, 1999; tr. Silvia Meucci) se publica en “I Canguri”. Está brevemente anotada; la solapa presenta la trama, de “ritmo travolgente che snoda i fili di questo affollato, vociante teatrino”. Se valora su humor y su lirismo, y el hecho de que Trueba sepa desdramatizar los acontecimientos de cada día<sup>347</sup>. La reseña de Bellini (2000a: 42) enjuicia positivamente la obra: “fin dalle prime pagine esso attira irresistibilmente il lettore, per la spigliatezza del narrare e per il sottile *humour* che lo permea”. A continuación la relaciona con un fenómeno - “appena esaminato da Edmondo Berselli”- también experimentado en Italia (y nombra la popular serie *Un medico in famiglia*, homónima de la producida en España): el de una familia multitudinaria, con un abuelo muy presente, y una acción que gira en torno a la casa, “centro accogliente di ogni conflitto, fucina di ogni trasformazione e sempre rifugio per tutti in ogni ora del giorno”. Bellini destaca, para terminar, la figura de la madre, centro del equilibrio familiar e institución cuya solidez es todavía muy fuerte en España. La traducción es semántica, con diversas adaptaciones.

*Quattro amici* [*Cuatro amigos*] (Milano: Feltrinelli, 2000; tr. Michela Finassi Parolo), en “I canguri”, incluye en solapas una breve biografía de Trueba en la que se destaca su labor como periodista, guionista y director. Del libro se dice: “moderni moschettieri su uno scassato furgoncino, quattro amici in crisi di maturità, si lanciano in un improbabile viaggio per strappare un po’ di tempo all’esistenza e riaffermare la propria voglia di ribellione e divertimento”. No está anotado. En IBS (Internet Bookshop Italia)<sup>348</sup> encontramos la ficha con la descripción y el comentario de un lector anónimo, que transcribimos por parecernos significativa:

“Impossibile non identificarsi in almeno uno dei quattro personaggi protagonisti di questo racconto. Quattro ragazzi che improvvisano un viaggio per la Spagna senza meta e senza mezzi nel disperato tentativo di trovare gli ultimi frammenti di libertà prima che questa scompaia con l’avanzare dell’età e delle scelte “senza scampo” che questa immancabile porta con se. Un viaggio che vorrebbe essere fuga (o almeno un disperato tentativo di questa) ma che si rivela introspettivo ed esalta, nel bene e nel male, il vincolo che

---

<sup>347</sup> Una curiosidad: en el árbol genealógico que hay al inicio, presente también en el original español, se ha omitido el encabezamiento: “Su santidad beatísimo padre Juan Pablo II bendice esta familia”. ¿Por qué? ¿se ha considerado blasfemo?

<sup>348</sup> (<http://www.internetbookshop.it/ser/serdsp.asp?shop=1&isbn=8807701235&DB=104>).

lega i quattro ragazzi di Madrid: l'amicizia. Un libro che non deve mancare per chi crede che la strada, il viaggio, il sesso e l'amicizia aiutino a vivere meglio, se non addirittura siano l'essenza della vita stessa. Un libro per sognatori, per quelli che ancora pensano che la strada sia vita. Voto 5/5”.

La traducción es semántica con ciertos cambios respecto al original. Notamos sobre todo una tendencia a la coloquialización: aunque el registro de la narración sea bastante culto, y sólo en los diálogos se emplee este tipo de lenguaje, se tiende a coloquializar también dichas partes.

Es evidente el enorme éxito de este joven autor, del cual se traducen las únicas dos novelas escritas hasta el 2000, poco después de su aparición en España. Feltrinelli no emplea para ambos volúmenes el mismo traductor.

## **CONCLUSIONES: LOS ÚLTIMOS NOMBRES**

El capítulo comprende numerosos autores repartidos entre las cuatro tendencias, si bien los apartados más amplios son “el placer de la transgresión” seguido por el de novela policiaca. Una cantidad limitada de editoriales se ocupa de las obras, lo cual supone una concentración bastante alta de libros por firma. La que más publica es Guanda, seguida de Tropea; es decir, aquellas que se ocupan de dos considerados hasta ahora “subgéneros”: la novela de aventuras y la erótica. La primera traduce a Pérez Reverte y la segunda a Grandes, Etxebarria, Abad y Mendicutti. Predominan las editoriales pequeñas y medias frente a las grandes, pero en cuanto a número de volúmenes las cosas están bastante equilibradas: el peso recae en las medias, seguidas de cerca por pequeñas y grandes. Ello demuestra el alto interés de cualquier tipo de editorial por nuestra narrativa más reciente.

El porcentaje de criterio comunicativo es bastante bajo y se concentra en las novelas policiacas, ya que los cuatro autores que integran el apartado poseen traducciones de este tipo; éste es menor en el resto, y aparece sólo en José Manuel de Prada, Pedro Almodóvar y Mendicutti. Son las editoriales más grandes las que eligen sobre todo este criterio, y aunque las pequeñas optan en mayor proporción por el semántico, varias de ellas están especializadas en novela de aventuras (Tropea) o policiaca (Le Mani), géneros que ya de por sí favorecen el comunicativo.

Los traductores son muy numerosos. Muchos se dedican a un solo autor (Daniela Carpani o Carla Cirilo, con una sola obra de Muñoz Molina), a veces en colaboración (como Paolo Collo con Paola Tomasinelli para Almodóvar); pero la mayoría se reparten entre más de un narrador: Barbara

Bertoni y Pino Cacucci traducen a Zarraluki y Álamo; Paola Tomasinelli a Antonio Soler, Pérez Reverte y Almodóvar; Roberta Bovaia a Muñoz Molina, Pérez Reverte y Etxebarria; y sobre todo Ilide Carmignani traduce a Pérez Reverte, Grandes, Abad y Mendicutti para editoriales diferentes. La mayor homogeneidad en cuanto a traductores la detentan ciertos autores como Almudena Grandes o Mendicutti (traducidos siempre por Carmignani), Juan Bonilla (por Valentinetti) o De Prada (por Stefania Cerchi). Pero en general hay una gran variedad y se da incluso el caso contrario: Muñoz Molina, que cuenta con siete volúmenes, es traducido por seis traductores diferentes. De todos ellos, pocos proceden del mundo universitario.

En cuanto a géneros predomina abiertamente la novela, seguida de un bajo porcentaje de narrativa breve y autobiografía. Se observa una tendencia hacia la producción de volúmenes de tipo divulgativo: pocos tienen aparato crítico o notas, menos que en capítulos anteriores; pero la contribución oficial es más frecuente en el caso de nuestros narradores más recientes.

Las publicaciones se han mantenido constantes durante toda la década de los noventa; en este caso, al contrario que en otros capítulos, no parecen afectar tanto los eventos de 1992, año en el que el aumento de títulos es prácticamente imperceptible; sin embargo la segunda parte de la década ve un decidido ascenso que culmina entre 1999 y 2000, lo cual reafirma las esperanzas a que hemos ido aludiendo a lo largo del trabajo: nuestros recientes narradores se traducen y publican en Italia, tanto por motivos que tienen mucho que ver con su promoción y buena recepción en el país de origen como por el cambio de la imagen cultural de España que fomenta que éstos sean incluidos en los habituales circuitos comerciales independientemente de su nacionalidad, y los datos numéricos nos hacen predecir que se van a seguir publicando. Las tintas se cargan en los autores correspondientes al “placer de la transgresión”, quién sabe si víctimas de un nuevo tópico, el de desinhibición de la movida y Almodóvar, y en la novela policiaca, género elegido por gran número de lectores que también en el capítulo anterior (con el llamado “fenómeno Vázquez Montalbán”) tiene mucha fuerza. En cambio el de aventuras parece decaer, representado sólo por dos autores que no logran mantener un volumen alto de publicaciones a pesar de poder homologarse al campo del *best-seller*.



## VIII. CONCLUSIONES GENERALES

### VIII.1. EL MUNDO EDITORIAL ITALIANO Y LA NARRATIVA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

#### VIII.1.1. La dinámica editorial y la lectura a partir de los años ochenta

La situación de la narrativa española del siglo XX en Italia se ajusta a una dinámica editorial que da inicio en los años setenta y culmina en las dos últimas décadas, llegando hasta el momento actual. Veamos someramente cuáles son las tendencias de la industria del libro y la situación de la lectura en este periodo.

Con los años ochenta las empresas europeas se ven obligadas a hacer frente a una crisis que las encaminará a la puesta en marcha de fuertes medidas de salvaguardia y promoción: muchas pequeñas firmas de cultura caen en las fauces de las más grandes para no tener que cerrar y comienza una estrategia general de alianzas comerciales. La primera consecuencia es la imposibilidad de desligar el fenómeno cultural del económico; la segunda, la influencia directa de las estrategias de mercado en el producto que recibirá el lector.

Ramón Acín (1990) describe de forma muy clara las novedades de la década a las que el sector tiene que hacer frente: debido a la necesidad de escapar a los efectos de la inflación amortizando los costes en el menor tiempo posible, las editoriales irán a la caza de productos cuya salida sea rápida y rentable. Ello produce una masificación de la producción y un desbordamiento de títulos. “De ahí surge, por supuesto, también la deformación literaria de los gustos y preferencias del tan mediatizado como posible lector” (R. Acín, 1990: 98)<sup>349</sup>. Según Javier Pradera (1992) es un círculo vicioso: el estancamiento de la demanda obliga a reducir las tiradas, lo cual encarece los ejemplares, pero ello produce a su vez que se compren menos libros y obliga al editor a incrementar los títulos de su oferta anual para seguir vendiendo el mismo

---

<sup>349</sup> Pero, atención: tampoco hay que pensar que esta situación incide automáticamente en la falta de calidad de la novela. Digamos, como opina Jordi Gracia (2001: 180), que la calidad ha multiplicado sus modos de manifestarse: “Si alguien sigue creyendo que el mercado es el demonio, no hay nada que hacer. Pero si se acepta que también el producto más sofisticado de la sensibilidad [...] se difunde y se vende, se mercadea con él y se invierte [...], entonces habrá que ir pensando en el modo de aceptar que el mercado de las letras ha dado mucha literatura que se agota en el consumo inmediato, y también habrá dado literatura cuyo consumo se mide en parámetros más pacíficos”.

número de ejemplares<sup>350</sup>. Hay, por tanto, más novedades, menores tiradas promedio y precios más altos. Es decir: es el propio mercado interno el que solicita más títulos y nuevas traducciones, ya que tal ampliación no puede garantizarse sólo a través de autores nacionales, que a veces se ven desplazados, en palabras de Raúl Guerra Garrido (R. Acín, 1990: 103), por un “miserable plato de lentejas”. El escritor queda relegado a mero proveedor y no importa tanto si las obras tienen éxito o no, si se leen, si se está introduciendo tal o cual nombre: lo importante es editar “más”.

No hay que perder de vista, además, que la progresiva complejidad de la sociedad de los años ochenta y noventa fomenta una respuesta editorial basada en la ampliación títulos y colecciones que se ajusten al perfil del nuevo lector, producto a su vez de una tendencia a la homogeneización de estilos de vida y gustos literarios (F. La Porta, 1995), porque “una opera è traducibile solo in quanto rimanda a un universo riconosciuto, sia pure multietnico, oppure a un esotico in qualche modo incorporato ed accettato e comunque passato al filtro della lingua-cultura di convergenza globale” (L. Novati, 2002: 180).

Tanto el sector editorial español como el italiano son deudores de esta situación que explica un aumento de traducciones en la década de los noventa, apoyada en fenómenos de orden no comercial (los “eventos” de 1992 y la incorporación de España a la vida comunitaria europea) oportunamente aprovechados por la industria del libro. A partir de los años ochenta se puede hablar de una progresiva internacionalización editorial<sup>351</sup>.

Las cifras más recientes del mercado italiano nos confirman las tendencias expuestas hasta ahora: el total de títulos publicados pasa de ser 51.866 en 1997 (G. Peresson, 2000) a alrededor de 55.000 en el 2001<sup>352</sup>. Al contrario, la tirada media en 1997 es de 5.700 copias (G. Peresson, 2000), lo cual supone una evidente reducción con respecto a los años anteriores. Si hablamos de cifras globales, la tirada total de copias en 1995 fue de 215.500

---

<sup>350</sup> Esto es obvio por lo que respecta a la situación actual en Italia, ya que las leyes sobre el precio del libro suponen que las editoriales tendrán que conseguir aumentos de facturación a través de precios que tienden a estabilizarse o incluso a bajar, y ello sólo es posible aumentando los títulos.

<sup>351</sup> “La saturación del mercado por la producción masificada ha empujado y obligado a los editores al estrechamiento de lazos comerciales y al intercambio de productos, con la ansiada finalidad de que no sólo los *best-seller* sino cualquier publicación de moda, existentes en un determinado país dando frutos y beneficios, salte fronteras y, con idéntico furor, triunfe, permitiendo un saneamiento en las depauperadas editoriales” (R. Acín, 1990: 101).

<sup>352</sup> Dato extraído de la AIE (Associazione Italiana Editori): [www.aie.it](http://www.aie.it).

millones, mientras que en el 2000 fue de 206.000 millones (G. Peresson, 2002). Por lo que a traducciones se refiere, su evidente aumento lleva a Laura Novati (2002) a afirmar categóricamente: “viviamo di traduzioni”; es más:

“Basterebbe che dalle librerie si togliessero tutti i libri tradotti: gli scaffali apparirebbero improvvisamente alleggeriti in modo rilevante, e in alcuni settori semivuoti: ciò significa che la lettura prevalente è una lettura “tradotta” (L. Novati, 2002: 178).

En 1997 el 24,1% de títulos editados en Italia eran traducciones (G. Peresson, 2000); ello supone que mientras en 1996 hay un aumento de títulos del 1,5%, el de traducciones es de 7,1%. En los años noventa el porcentaje de obras traducidas sobre el total de la producción no es nunca inferior al 22%, y llega a alcanzar el 25,4% en 1994. Por otra parte, la distribución en áreas lingüísticas concede el predominio al inglés (datos de 1997); el español, con 478 títulos, supone un 3,8% del total<sup>353</sup>. Centrándonos concretamente en la narrativa vemos que su producción durante la década de los noventa ha ido en aumento: los 4.991 títulos de 1990 pasan a más de 6.000 en 1998, lo cual representa el 15,4% de la oferta (Peresson, 2000: 341). Pero el hecho que difiere de la situación general que hemos visto más arriba es que las tiradas medias también siguen aumentando: de las 5.130 copias de 1990 se ha pasado a 12.250 en 1997. Está claro que tal crecimiento se debe sustancialmente al mayor número de traducciones, ya que si de 1990 a 1997 la narrativa italiana crece un 17%, la extranjera lo hace en un 37,5% (Peresson, 2000: 338). Del mismo modo las copias impresas de la primera se mantienen en este periodo en torno a los 25 millones, mientras que las de traducciones pasan de 29,9 millones en 1990 a 55,8 en 1996.

La posición del español era decididamente subalterna en 1996: las traducciones de narrativa del inglés suponen el 71,5%, mientras que éste alcanza sólo el 6,1. Sin embargo, es un porcentaje mucho mayor que el de traducciones españolas en general, visto anteriormente (3,8%). Ello confirma un hecho más intuitivo que comprobado: que buena parte de lo que se traduce del español es de carácter literario y se encuadra concretamente en la narrativa<sup>354</sup>. Hay que tener en cuenta que aquí se incluye a los autores

---

<sup>353</sup> El estudio de Zagolin (1989) sobre los textos hispánicos editados en Italia daba un porcentaje a éstos del 0,7%. Ello indicaría un cambio verdaderamente sustancial tenido lugar durante la década de los noventa.

<sup>354</sup> Lo cual supone nuevamente un cambio con la situación planteada por Zagolin (1989), que afirmaba que el sector con mayor porcentaje de títulos correspondía a los

hispanoamericanos, que arrastran todavía el éxito del *boom* de la novela de los años setenta<sup>355</sup>, pero incluso excluyendo a estos últimos creemos que el predominio de la narrativa con respecto a otros géneros se mantiene por lo que se refiere a nuestros propios autores. Ello sitúa al español en una situación muy diferente a la del inglés, que aporta de todo al mundo editorial, o a la del francés y el alemán, que se basan enormemente en el ensayo y en el manual.

Es también significativo que las tiradas medias de las traducciones de narrativa en español sean, a partir de 1995, mayores que las de lengua francesa y alemana, lo cual parece confirmar un evidente interés por los autores hispanos que se ve reflejado en el entusiasmo del público. En 1996 la tirada media de narrativa española es de 12.840 copias, superada sólo por la inglesa (15.110 copias). Las de italiana son, en cambio, mucho menores (6.410 ejemplares).

Al estudiar cualquier dato relativo a la industria editorial no podemos perder de vista que toda modificación responde, en realidad, a otro fenómeno más amplio: a la transformación de los modos de lectura. Pero, “Attenzione, non è la lettura che è cambiata, è cambiato il mondo” (F. Gambaro, 1997: 122): ha cambiado el tipo de sociedad, y con ello el tipo de lector y sus necesidades; el mundo editorial lo sabe, e intentará adaptarse a las circunstancias:

“Il lettore deve avere un tempo organizzato in maniera tale da consentire la lettura del libro, il quale non può essere letto in una sola volta; si deve poter riprendere in mano il libro a cadenze tali per cui ogni volta ci si ricordi ciò che si è letto in precedenza. Ciò esige un tempo molto strutturato in funzione della lettura. Questa condizione non è facile da realizzare, anche perché richiede una lunga educazione alla lettura, che deve cominciare fin da piccoli” (F. Gambaro, 1997: 121)<sup>356</sup>.

Todo ello trae a colación lo que es desde hace tiempo una queja generalizada: en Italia se lee poco<sup>357</sup>. Sólo el 38,3% de la población declaraba

---

libros de tema religioso (27,4% del total), es decir, al género de la ensayística, seguido eso sí inmediatamente por la narrativa (con un 22,7%).

<sup>355</sup> *Vid.* L. Porto Bucciarelli (1999). Carecemos, por desgracia, de estadísticas actuales que distinguan a los autores españoles traducidos de los hispanoamericanos: es un trabajo que está por hacer.

<sup>356</sup> Palabras de Gian Arturo Ferrari en entrevista concedida a Fabio Gambaro (1997).

<sup>357</sup> Según datos de 1997 (G. Peresson, 2000: 152), Italia, con un índice del 54,6%, estaría en un décimo puesto tras Suecia (80,0%), Noruega (78,0%), Dinamarca (77,0%), Holanda (66,0%), Reino Unido (76,0%), Suiza (74,0%), Alemania (72,0%),

en el 2000 haber leído al menos un libro; y lo que es más preocupante: tras la década de los ochenta, en la que la lectura había registrado un leve pero constante aumento, la cifra ha bajado considerablemente hasta llegar al 38,3% de 1999, lo cual supone una pérdida del 8,4% de lectores<sup>358</sup>. El 2000 mantiene el porcentaje, y ello no hace augurarse una situación mejor en el futuro. Además, como indican Pierfrancesco Attanasio y Elisabetta Carfagna (1997: 173), “nella tradizionale domanda se si è letto *almeno un libro* nell’ultimo anno [...] è sempre meno chiaro cosa significa *leggere*, che cos’è un *libro*, e anche cosa significa *almeno uno*”. De hecho de los porcentajes anteriores están excluidos los “lettori morbidi” o “lectores blandos” (P. Attanasio y E. Carfagna, 1999: 195), que suponen un 13% (1995) y declaran haber leído guías turísticas, manuales de bricolaje, libros de recetas, novelas policíacas, rosas, etc.

No es el único cambio sufrido en lo que a lectura se refiere: los “lectores fuertes”, aquellos que afirman leer más de doce libros al año, también han perdido en número, pasando a formar parte de los lectores medios. Esto nos lleva a otra tendencia que se acusa fuertemente: la del aumento del lector ocasional, que no lee más allá de tres libros al año. En respuesta a las nuevas exigencias y para ir al encuentro de ese “lector blando”, el mundo editorial favorece lo que se ha dado en llamar la “lectura zapping” - según término acuñado por Umberto Eco (F. Gámbaro, 1994: 348)- o lectura de textos breves y fragmentarios, promoviendo una tendencia de publicación que hemos podido comprobar en numerosas ocasiones a lo largo de este trabajo. Lo que en principio podría ir en detrimento de la lectura tradicional, debe entenderse en cambio en términos de evolución de la misma: según Eco no hay que condenar el sistema “zapping”, ya que en realidad toda nuestra educación se funda en un aprendizaje de este tipo. Y lo que es más importante:

“Bisogna ricordare che, secondo le ultime statistiche, il 62,5 % degli italiani non legge libri<sup>359</sup>. Se si vuole cambiare tale situazione, bisogna accettare che quanti si avvicinano per la prima volta al libro incomincino proprio da opere di questo genere. È il prezzo da pagare per un allargamento del pubblico” (F. Gámbaro, 1994: 347).

---

Francia (69,0%) e Irlanda (67,0%), seguida sólo por España (45,0%), Portugal (44,0%) y Grecia (42,0%).

<sup>358</sup> Todos los datos referidos al año 2000 son de la AIE (Associazione Italiana Editori): [www.aie.it](http://www.aie.it).

<sup>359</sup> Los actuales datos de la AIE, referidos al 2000, hablan de un 45-55% de la población.

Recapitulando: el mercado italiano del libro deberá enfrentarse hoy en día a un pequeño número de lectores fuertes y a uno mucho más amplio de ocasionales; ni siquiera los *economici* contribuirán a formar nuevos “adictos”, ya que son adquiridos sobre todo por lectores del primer tipo, que pueden ahorrarse algo en sus compras, y del segundo, que en vez de leer un libro al año leerán dos o tres. Pero la situación, que hunde sus raíces en motivos principalmente de orden estructural, escolar y familiar (insuficiente preparación académica, hábitos de lectura escasamente fomentados por la familia, deficiente dotación de bibliotecas y, en suma, falta de una adecuada política cultural)<sup>360</sup> denuncia a su vez el fracaso de la industria editorial, que no ha sabido transformar en lectores a sus clientes ni desarrollar con este fin una capacidad estratégica a largo plazo.

En cuanto a la narrativa, ésta representa el modo fundamental de acercamiento al libro para un gran sector de italianos: según datos de 1995 (G. Peresson, 2000), el 49,7% de la población lectora lo es de novelas italianas y el 36,9% de novelas extranjeras<sup>361</sup>. Esto demuestra que aunque se publiquen más traducciones de autores extranjeros que narrativa italiana, como ya vimos, hay un mayor número de lectores de la segunda que de la primera. No terminan aquí las diferencias: entre los lectores de narrativa extranjera, son mayoría los que poseen una licenciatura. Por otro lado, ésta parece interesar más a la franja de los que tienen entre 20 y 24 años, interés que decae según aumenta la edad de los lectores (la italiana, en cambio, es indiferente a este factor). Del mismo modo y siguiendo las tendencias generales, en ambos casos hay más mujeres que hombres que leen (63,5% y 36,5% respectivamente), hecho que explicaría en parte el interés por publicar literatura femenina y la expansión de ciertos géneros, como la novela sentimental o erótica.

En resumen y para concluir, repetimos que las expectativas de las traducciones de narrativa española en Italia son bastante positivas. Ciertos datos (el mayor porcentaje de ésta última con respecto al de traducciones españolas en general y las mayores tiradas en relación a otras lenguas) son el

---

<sup>360</sup> La situación es sensiblemente peor en el sur del país: los datos del 2000 (G. Peresson, 2002) hablan de un 46,9% de lectores de al menos un libro al año en el Noroeste, 45,2% en el noreste, 40,7% en el centro, 26,9% en el sur y 30,3% en las islas. Otros datos estructurales demuestran este desequilibrio que se hará patente en una masiva concentración de editoriales en el norte. En el sur es menor el número de librerías y la superficie disponible para tal fin en grandes áreas comerciales, así como son inadecuadas las bibliotecas de lectura pública (G. Peresson, 2002).

<sup>361</sup> Siguen las novelas policíacas (26,1%), las ciencias humanas (23,2%), hogar y bricolaje (21,5%), ensayo (20,5%), humor (19,1%), guías turísticas (19,1%), cómic (16,9%) y novela rosa (16,2%) (G. Peresson, 2000).

signo de que la situación está cambiando. Además, las previsiones a medio plazo consideran que el español será la lengua más difundida en los Estados Unidos en torno a 2020 (L. Novati, 2002). Considerando la importancia de que la obra pase a través del mercado americano para que sea exportable-traducible, la conclusión evidente es que el aumento del poder del español en tal mercado se extendería al resto. De alguna manera ello empieza ya a sentirse: contamos con los fiables testimonios de personas muy relacionadas con el sector editorial que afirman que las narraciones españolas están en camino de ocupar el segundo lugar después del inglés. Hay que esperar estadísticas más recientes, pero todo parece indicar (y el alto número de obras aquí estudiado lo confirma) que podemos tener esperanzas en que la situación de nuestra narrativa mejore.

### VIII.1.2. Las estrategias de mercado y la narrativa española

La evolución del mercado editorial en el mundo occidental condiciona todas las fases que giran en torno al “producto” libro, que debe ser vendido buscando, si es necesario, nuevas estrategias; a su vez, el editor rechaza su tradicional papel cultural. Mario Spagnol, que trabajó para Bompiani, Feltrinelli o Mondadori, niega que éste pueda tener alguna influencia sobre la cultura:

“No. La cultura si fa in altri luoghi, non nelle case editrici. L’editore è solo un mediatore, non è lui che fa la cultura [...]. La cultura si fa nella scuola e nell’università. L’editore non è un sacerdote della cultura, la sua funzione è solo quella di proporre libri [...]. Se con i suoi libri l’editore riesce a rispondere a un bisogno, allora ha assolto la sua modesta funzione” (F. Gambaro, 1996: 156).

Las editoriales se rigen por criterios de eficacia mercantil (G. C. Ferretti, 1994): los procesos de decisión son cada vez más verticales y jerárquicos, se tiende a delegar en el *manager*. Crece el personal comercial con respecto al de redacción y desaparece progresivamente la figura del asesor, cuyo papel relevante contribuía a crear una política editorial y a influir intelectualmente en la opinión especializada y en el público. La labor de la oficina de prensa cambia de signo, interesada cada vez menos en las relaciones con los críticos o en la valoración de los títulos, y más en la promoción o publicidad.

Consecuentemente se produce la transformación de los habituales canales de distribución y comercialización del libro: la necesidad de venta rápida provoca la búsqueda de nuevos circuitos, entre ellos grandes superficies donde es posible vender muchos ejemplares de pocos títulos; a la vez éste se apoya cada vez más en productos *no-book*, así como en soporte digital. Prosperan los *best-seller*<sup>362</sup>, que nacen ya a veces como tales, producto de una “ingeniería literaria” (G. C. Ferretti, 1994) y que, editados en grandes tiradas, constituyen una garantía de supervivencia e incluso, para muchas editoriales, la posibilidad de poder financiar libros menos rentables pero de mayor calidad. Ello conlleva la pérdida de la tradicional idea de catálogo, que supondría un coste de almacenamiento adicional. Tampoco interesa hacer reimpressiones y el formato de bolsillo, que antes servía para el saneamiento y la ampliación del mercado ya no produce los efectos deseados debido a que el periodo temporal entre la primera edición y su correlativa es cada vez menor, con la consiguiente aparición de dobles y la saturación del mercado. Todo parece indicar, entonces, que los criterios editoriales destinados a publicar una determinada obra son en buena medida, criterios de venta. A las editoriales, con una política más bien conservadora, les cuesta arriesgarse con autores que no hayan sido publicados antes. Está claro que, al menos en una primera fase, la elección del texto concreto depende de las “convicciones” del editor:

“il suo interesse, e/o le ragioni della politica editoriale che persegue, il rapporto con l'autore, il valore che questi ha sul mercato, almeno potenzialmente, nella consapevolezza [...] che esistono gamme molto varie di lettori e fette di mercato differenziate” (L. Lepri, 1996: 189).

Muchas de las decisiones responden a acuerdos editoriales, pactados en gran parte en las diversas ferias del sector. Pero para poder “llevarse” los derechos de un autor que vende, el editor tiene que quedarse también con alguno de los considerados “menores”: sin duda por ello ciertos textos de nuestros autores parecen “islas” perdidas en un mar que poco o nada tiene que ver con ellos. Tal hecho justifica la necesidad de apoyar las publicaciones a través de la máquina publicitaria centrada en la novedad del breve consumo, máxime si pensamos que nuestra literatura está, al menos por el momento, en una posición secundaria (tanto en cantidad como prestigio) respecto a la de origen anglosajón. El mundo editorial intentará sacar provecho de ello enfatizando y prolongando los géneros que han encontrado un consenso, o

---

<sup>362</sup> Sobre el fenómeno del *best-seller*, ampliamente discutido, vid. entre otros G. Strazzeri (2002) y F. La Porta (1995).



apostando por aquellos que se están afirmando (V. Spinazzola, 2000). Notamos que en general éstos no difieren de las predominantes en España<sup>363</sup>, y que de acuerdo con las tendencias actuales, la frontera entre ellos se hace cada vez más difícil de diseñar: se ha recuperado el gusto por el relato y las novelísticas policiaca, sentimental y de aventuras, consideradas hasta no hace mucho subgéneros. Se dedica gran espacio a la temática existencial y a la novela de formación en busca del “yo” o *Bildungsroman*, que muchas veces se manifiesta a través de géneros autobiográficos, así como a la histórica, a la erótica -muy relacionada ésta última con el mundo de la mujer-, a la ciencia ficción y la novela fantástica.

Todos los géneros nombrados están presentes en este trabajo a través de nuestra narrativa<sup>364</sup>: recordemos que en los capítulos VI y VII hemos dedicado amplios párrafos a “el placer de narrar”, “la novela policiaca” y “la novela histórica y de aventuras”, e incluso en el capítulo VI a “la narrativa femenina”, centrándonos en un grupo de autoras bastante compacto aunque poco traducido. También tienen espacio los géneros autobiográficos o semi-autobiográficos, como *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité. Por otro lado se recupera el relato humorístico de tema sexual: pensemos en el “redescubrimiento” de Gómez de la Serna y, como efecto del interés causado por la “transgresión” y la desinhibición de la movida madrileña, en el éxito de Pedro Almodóvar, Eduardo Mendicutti, Antonio Álamo, Jesús Ferrero, etc. Triunfa igualmente el relato erótico femenino, con Almudena Grandes -que da inicio, junto con Alina Reyes, a una explosión del género en los años ochenta que será seguido en Italia y otros países europeos-, Mercedes Abad, Lucía Etxebarria, etc. En relación a éstas últimas, hay que decir que se explota el filón de la literatura femenina, muy determinado por el hecho de que la mayoría del público lector está compuesto por mujeres, como hemos visto en el párrafo anterior. Pero en realidad su porcentaje no es muy alto: de los 94 autores aquí presentes, 16 son mujeres, es decir, sólo un 17%<sup>365</sup>.

Notamos que el mundo editorial italiano hace hincapié en dos periodos de nuestra historia que llaman mucho la atención, es decir, por una parte el de

---

<sup>363</sup> El número de *Tirature* (Milano: Il Saggiatore) del año 2000, dedicado a la novela, clasifica en diez tipos las modalidades actuales de la misma: la de formación, la que tiene como protagonista al anti-héroe, la sentimental, erótica, histórica, ciencia-ficción, autobiográfica, fantástica, cómica y policiaca.

<sup>364</sup> El menos representado es el de la ciencia ficción y la novela fantástica, que encontramos en pocos títulos, entre ellos *Sin noticias de Gurb*, de Eduardo Mendoza; y *Olvidado rey Gudú*, de Ana María Matute.

<sup>365</sup> La cifra aumenta si la referimos exclusivamente a antologías [vid. nota 6].

la transición a la democracia, que ha configurado una nueva España muy atrayente; por otro el de la guerra civil, que forma parte de la historia europea y se entrelaza con la de Italia. En los volúmenes se destacará vivamente la relación de nuestros autores con la guerra, así como los argumentos que se desarrollan en esta época, en la posguerra o en el exilio. De hecho la fama de autores como García Lorca o Alberti no puede desligarse de factores extraliterarios como los efectos trágicos (la muerte en el primero, el exilio en el segundo) que ésta causó en ellos<sup>366</sup>.

Existe además un importante “efecto arrastre” que el mundo editorial utiliza habitualmente. Peñate Rivero (1997: 71) lo define como “factor o factores que, vinculados directamente a la persona del autor, facilitan su presencia entre los éxitos de venta”. Puede ser de orden muy variado, se desarrolla al margen de hechos coyunturales como las modas o atracción circunstancial por un país y se relaciona directamente con la fuerza de la imagen y la tecnología (tanto es así que las editoriales mayores tienden a transformarse en grupos multimedia y crear su propio organismo de edición de imágenes): una película o serie, por ejemplo, conlleva el lanzamiento de un libro o el redescubrimiento de un autor -y viceversa-, y aunque esto pueda ser menos patente en relación a las traducciones en otro país al cual no siempre llegarán estos éxitos comerciales, hay que tener en cuenta, por una parte, la fortuna que la obra pueda haber tenido en su propia nación promovida por este hecho, y por otra el que gran parte de los volúmenes estudiados hacen referencia, como hemos ido indicando, a sus correspondientes adaptaciones cinematográficas; es más: muchos usan como portada fotogramas o el cartel publicitario de la misma.

Otro factor arrastre es el éxito literario previo: es el caso de Javier Marías, cuyas publicaciones están precedidas de sus logros, primero en el difícil mundo editorial alemán, posteriormente en el francés. Algo similar ocurre con Javier Tomeo, Eduardo Mendoza y Félix de Azúa, que son traducidos después de sendas representaciones teatrales en el país vecino. Del mismo modo puede funcionar a tal fin “el relieve profesional vinculado al mundo académico y al cultural en general” (Peñate Rivero, 1997: 72): es el

---

<sup>366</sup> Hasta llegar, como señala Vega Cernuda (1998: 13) a situaciones extremas: “El árbol Lorca no ha dejado ver el bosque noventayochista. La calidad literaria intrínseca y los rasgos biográficos añadidos (víctima de la represión de Franco y anti-autoritario declarado, centro de relación de muchas otras personalidades universales, militancia política de izquierdas, etc.) que porta la figura del ‘granaíno’ han hecho opaco el trasfondo de personas e ideas en el que se mueve. Por cada título vertido de Machado hay una docena de los de Lorca. Incluso dentro de nuestro país”.

caso de profesores ensayistas como Fernando Savater, de filósofos como María Zambrano (discípula del conocido Ortega y Gasset, hecho que también se resaltarán en las publicaciones de Rosa Chacel) y por supuesto de los personajes que destacan en otras artes ajenas a la literaria, como sucede con los cineastas Luis Buñuel y Pedro Almodóvar o con pintores como Salvador Dalí. Hay que incluir en el elenco a quienes son conocidos por motivos personales y políticos: García Lorca y Alberti en relación a la guerra española; o Jorge Semprún, nuestro ex-ministro de cultura, cuya obra gira en torno a su militancia política y supervivencia en un campo de concentración alemán. Los volúmenes se encargan en todos los casos de señalar convenientemente esos factores extra-literarios que sirven para promocionar al autor en cuestión, y que hace que a veces se explote cualquier posibilidad de publicación: desde libros entrevista (Buñuel, Semprún), epistolarios (García Lorca, Machado, Dalí) y recopilaciones de escritos (Lorca, Vázquez Montalbán) hasta guiones cinematográficos (García Lorca, Buñuel), por no entrar en el amplio campo del ensayo que no hemos abordado en el presente trabajo.

En otras ocasiones es otro autor en persona quien, por ser más conocido, sirve de “arrastre” y promoción a escritores nuevos. García Lorca servirá como punto de referencia de los miembros de su generación menos conocidos que él (Cernuda, Salinas y Alberti, e incluso Buñuel y Dalí), mientras que Vázquez Montalbán abrirá las puertas con su nombre a otros creadores de *gialli* que sitúan la acción en Barcelona (González Ledesma, Andreu Martín, Alicia Giménez-Bartlett o Juan Madrid) así como a algunos del género de aventuras (José Manuel Fajardo, apoyado también por Luis Sepúlveda, e incluso a narradores anteriores como García Hortelano, cuyo nombre debería bastar por sí solo para promocionarse; Pedro Almodóvar servirá de reclamo, en cambio, para un tipo de narrativa más joven y desinhibida, como la de Jesús Ferrero; y Ramón Gómez de la Serna para la obra de Juan Manuel de Prada, el cual en reseña es también relacionado con Vázquez Montalbán (F. Meregalli, 1999). Portadas goyescas adornarán, en última instancia, los volúmenes de Valle-Inclán [Cf. I.5.] y dibujos picasianos los de Almudena Grandes [Cf. VII.4.6.].

Detengámonos para terminar en otro factor fundamental: la concesión de premios, los cuales se enumeran sistemáticamente en las solapas o contraportadas de los volúmenes. En cambio y excluyendo el Nobel, que fomenta sin duda la publicación de Camilo José Cela, no parece que los volúmenes premiados sean sistemáticamente traducidos<sup>367</sup>, si bien creemos que

---

<sup>367</sup> Hemos considerado para ello cinco de los más importantes que se conceden actualmente en España (en el periodo 1975-2000): el Nadal, el Sonrisa Vertical, el

pueden ser importantes para dar a conocer a un autor: es el caso de Almudena Grandes, Jorge Semprún, Juan Manuel de Prada, Álvaro Pombo o Martín Garzo. Pero otras veces la cosa se queda ahí, y el premio no parece servir de estímulo para posteriores traducciones: así sucede con Mercedes Abad, Luis Landero o Juan Eslava Galán.

Todo lo visto nos hace concluir que por lo que respecta a nuestra narrativa del siglo XX parecen funcionar más los efectos de venta que los tópicos españolizantes, si bien éstos no hayan desaparecido del todo (pensemos en la imagen “gitana” de Lorca, en las portadas de mujeres con mantillas o toreros, sobre todo en los primeros capítulos). Pero hay que reconocer que la novela actual, la más joven (la posterior a 1975) es producto de una España democrática que forma parte de Europa. La unificación de las costumbres y, en suma, de los modos de pensar, da como resultado la fluida penetración de nuestra literatura en los mercados europeos:

“La novela o el ensayo de autor español no es leído en Europa porque sea español sino porque es recomendable leerlo, y sólo accidentalmente, administrativamente, obra de un español. El pintoresquismo o la peculiaridad de un país de maltraer ha dejado de funcionar como estímulo insano del lector

---

Heralde, el Planeta y el Nacional de Narrativa. Del Nadal sólo se traducen tres volúmenes: *La torre herida por un rayo*, de Fernando Arrabal (1982), *Azul* de Rosa Regás (1994) y *Beatriz y los cuerpos celestes*, de Lucía Etxebarria (1998). No se reeditan después de 1975 obras que sí se tradujeron en su momento, como *Nada* (1944) de Carmen Laforet o *El Jarama* (1955) de Sánchez Ferlosio. De “La sonrisa vertical”, activo a partir de 1979, hay sólo dos títulos traducidos: *Ligeros libertinajes sabáticos*, de Mercedes Abad (1986) y *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes (1989); y tres del Heralde: *El héroe de las mansardas de Mansard* de Álvaro Pombo (1983); *El hombre sentimental*, de Javier Marías (1986) y *Las bailarinas muertas*, de Antonio Soler (1996). Los más traducidos son sin duda el Planeta y el Premio Nacional de Narrativa. Del Planeta: *L'autobiografía de Federico Sánchez*, de Jorge Semprún (1977); *La muchacha de las bragas de oro*, de Juan Marsé (1978); *Los mares del sur*, de Manuel Vázquez Montalbán (1979); *Crónica sentimental en rojo*, de Francisco González Ledesma (1984); *Yo, el rey*, de Juan Antonio Vallejo-Nágera (1985); *En busca del Unicornio*, de Juan Eslava Galán (1987); *La tempestad*, de Juan Manuel de Prada (1997). Del premio Nacional de Narrativa: *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (1978); *Mazurca para dos muertos*, de Camilo José Cela (1984); *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina (1988); *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero (1990); *Galíndez*, de Manuel Vázquez Montalbán (1991); *El lenguaje de las fuentes*, de Gustavo Martín Garzo (1994); *Donde las mujeres*, de Álvaro Pombo (1997).

europeo porque apenas es ya un aliciente saber que procede de este país” (Jordi Gracia, 2001: 196).

## VIII.2. LA NARRATIVA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX EN ITALIA DESDE 1975

Las cifras globales nos hablan de una representación bastante amplia de la narrativa española del siglo XX en Italia a partir de 1975, con un total de 94 autores y 321 obras. Estos están repartidos a lo largo del presente trabajo a través de siete capítulos correspondientes a las diferentes etapas de nuestra literatura, que hemos establecido siguiendo criterios literarios, cronológicos e históricos. El peso recae en los últimos capítulos, es decir, los correspondientes a la transición a la democracia y los años noventa. Ello confirma el interés por nuestra literatura más reciente, la posterior a la transición, que destaca con mucho del panorama. En un discreto segundo plano quedan novecentistas, vanguardistas y grupo del 27, con autores “internacionales” como García Lorca, Buñuel o Dalí, así como los narradores de posguerra, con el éxito de clásicos contemporáneos como Camilo José Cela y Miguel Delibes. Constatamos en cambio un menor interés editorial por los autores de Fin de siglo, modernismo y 98 -concentrado en Unamuno y Valle-Inclán-; del “mediosiglo” -apreciados sobre todo por el “realismo intimista” de Ana María Matute y Carmen Martín Gaité- y de los años sesenta, con el experimentalismo.

Considerando individualmente la producción de cada autor, vemos que es Manuel Vázquez Montalbán el que más volúmenes publica; le siguen (por este orden) autores de diferentes etapas: Alberto Vázquez Figueroa, Camilo José Cela, Almudena Grandes, Miguel de Unamuno, Luis Buñuel y Ramón Gómez de la Serna. Pero la situación general es bastante diferente, ya que la gran mayoría está presente en el mercado editorial italiano con una o dos publicaciones y pocos cuentan con un número considerable de títulos. Ello nos habla más de una “presencia” de nuestros autores que de una verdadera “penetración” en el mercado que llegue de forma efectiva y duradera al posible lector. De todas formas hay que tener en cuenta que un número mayor de títulos no es siempre garantía de accesibilidad: hay autores con diversas traducciones (como Cela, Delibes o Unamuno), que no están al alcance del lector medio. Son títulos que aparecieron hace bastantes años y no se han reeditado, así que sólo se pueden encontrar en determinadas bibliotecas, lo cual supone un necesario conocimiento previo de los mismos; además, el lector deberá orientarse dentro de un laberinto de publicaciones dispersas.

Caso aparte es el de Vázquez Montalbán, el más publicado y en este caso también uno de los más conocidos, ya que el mercado se ha nutrido hasta su muerte de sus novedades, formando un firme sedimento para su introducción y asentamiento.

Al igual que sucede con el número de títulos por autor, hay una gran cantidad de editoriales que traducen una sola obra y muchas con dos, tres o cuatro; es mucho menor el número de las que se ocupan de más de cinco, y así sucesivamente. Es decir, hay muchas editoriales pequeñas que simplemente demuestran un interés circunstancial por tal o cual autor. Por otra parte, no son muchas las veces (se trata casi siempre de los autores más publicados) en que el lector puede elegir entre ediciones diferentes de una misma obra. En cuanto a las firmas que más publican, las tres primeras, muy dedicadas en estos últimos años a narrativa extranjera, son Feltrinelli, Frassinelli y Einaudi; les sigue la pequeña Biblioteca del Vascello, cuyo fuerte quehacer cultural a sus espaldas le permite igualarse a la poderosa Mondadori y al Club degli Editori (perteneciente al imperio mondadoriano). Después se encuentra una de las editoriales meridionales de más prestigio y calidad, Sellerio; siguen Guanda y Passigli, centrada la primera en la joven narrativa hispana (ha dado a conocer a diversos autores hispanoamericanos convertidos en *best-seller* como Luis Sepúlveda o Paco Ignacio Taibo II), la segunda en rescatar obras de la literatura española en general; algo más alejadas, Sperling & Kupfer (de carácter divulgativo), Marcos & Marcos (pequeña y con una línea joven y atrevida a la búsqueda de narradores poco conocidos) y Bollati Boringhieri (más clásica); Editori Riuniti (cuyo signo político de izquierdas no le impide publicar autores muy diversos), Giunti, Sperling Paperback y Rizzoli.

Son todas ellas editoriales de tipo grande o medio, a excepción de Biblioteca del Vascello y Passigli, pequeñas empresas que han sabido seguir directrices que han favorecido la penetración de nuestra narrativa en Italia. Hay otras del mismo tipo que publican un discreto número de obras al especializarse en determinados autores: nos referimos a Tropea, con Pérez Reverte, o a La Tartaruga, con Martín Gaité. Tengamos también en cuenta que si excluimos la gran cantidad de títulos de Vázquez Montalbán repartidos entre Feltrinelli y Frassinelli, ambas quedan a un nivel similar a la hora de introducir a autores españoles. Hay que destacar la presencia de pequeñas editoriales que nacen ya con la intención de dedicarle un amplio espacio a las literaturas consideradas “menores”, las cuales tienen un papel nada despreciable en la difusión de nuestra narrativa. Nos referimos a Besa, la ya nombrada Biblioteca del Vascello, Stampa alternativa, Edizioni E/O, Lucarini o Fazi (éstas últimas de intención divulgativa). Entre todas ellas hay sólo una colección dedicada

expresamente a la literatura española: “La noche oscura” en Frassinelli, dirigida por Hado Lyria, traductora entre otros muchos de Montalbán <sup>368</sup>.

Los capítulos que más editoriales alojan son los correspondientes a “Transición y democracia” y “Los últimos nombres”. Ambos presentan la mayor densidad de volúmenes por firma y constituyen sin duda los ámbitos donde éstas se aventuran con más facilidad, probando suerte a menudo con más de un autor. En el extremo opuesto está el primer capítulo, el dedicado a Fin de siglo, 98 y modernismo, lo cual indica que la mayoría se limita a publicar casualmente un único producto sin intención de continuidad.

En general hay más editoriales pequeñas que medias y grandes, lo cual concuerda plenamente con la situación general del sector en Italia, formado sobre todo por pequeñas empresas. El análisis de la distribución de volúmenes según el tipo de firma ofrece un resultado bastante sorprendente, ya que iguala casi por completo los porcentajes correspondientes a los tres tipos de editoriales. Ello significa que si bien hay pocas grandes, éstas publican un número de obras muy similar a las pequeñas y medias; se confirma el peso de éstas últimas, que en número reducido consiguen publicar numerosos volúmenes, y constatamos que aunque las editoriales pequeñas sean muchas, el número total de obras ofrecido por ellas es proporcionalmente menor. Recordemos que éstas prevalecían en los dos primeros capítulos, mientras que las más grandes publican a la mayoría de los autores del “mediosiglo” (con el realismo intimista, objeto de evidente interés) y “la transición y la democracia” (el más productivo de todos); las de tipo medio prevalecen en los capítulos dedicados a la posguerra, los años sesenta y los últimos nombres.

Geográficamente ha sido patente a lo largo de todo el trabajo la preeminencia editorial absoluta del norte del país. El peso mayor recae en Milán (con Mondadori, Club degli Editori, Feltrinelli, Frassinelli, Bompiani, y otras más pequeñas como Archinto, Marcos & Marcos, La Tartaruga, etc.). No es de extrañar, ya que se trata de la zona donde la industria editorial está más presente<sup>369</sup>; en segundo lugar está Turín (con UTET, Einaudi, Bollati

---

<sup>368</sup> Hay otra dedicada a la literatura gallega: “Poeti e prosatori gallegghi”, en Japadre, dirigida por Giulia Lanciani (universidad de Roma III) y Giuseppe Tavani. Pero hay nuevas propuestas: la romana “La Nuova Frontiera”, nacida por iniciativa de Rodolfo Ribaldi (que trabajaba antes para el grupo Mursia), inaugura con un título de Benítez Reyes (M. Nicola, 2002: 46) [*vid.* nota 307] la colección de narrativa “Liberamente”, con experiencias literarias provenientes de España y Portugal.

<sup>369</sup> Los datos correspondientes a 1998 (G. Vigni, 1999) hablan del dominio del norte (46,4%), seguido del centro (39,3%) y bastante más lejos, del sur (14,3%). Esta situación de desequilibrio entre norte y sur del país se refleja en el mundo editorial de

Boringhieri, etc.); queremos señalar también la contribución de Parma, donde una sola firma, Guanda, absorbe sin embargo una parte considerable de la producción. Es menor la importancia de las editoriales ligures, en torno a Génova (Marietti, Le Mani, Il Melangolo) o de las vénetas como Marsilio o Arsenale. Pero la narrativa española se desarrolla también a lo largo de otros núcleos periféricos acordes con unos intereses menos centralizados y más desligados por ello de los gustos generalizados del mercado, núcleos que pueden dedicarse precisamente a literaturas consideradas “menores” y a autores ajenos a los circuitos habituales. Destacan en este sentido el polo romano, con pequeñas editoriales como Biblioteca del Vascello, Edizioni E/O, Fazi, Lucarini, Stampa alternativa o las medias Editori Riuniti y Newton Compton, así como el meridional, en torno a ciudades como Palermo, donde se encuentra la prestigiosa Sellerio, o Nápoles, con Guida. También tiene su importancia el sector toscano, que reúne alrededor de Florencia firmas de cultura muy activas para lo español como Passigli y Giunti.

El criterio semántico de traducción es el que ha prevalecido en todos los capítulos en alta proporción. Es más: se observa un progresivo acercamiento, conforme avanzamos en el tiempo, hacia este tipo de criterio; y aunque en el capítulo VI las comunicativas aumenten, hay que tener en cuenta que éste se concentra en un solo autor, Manuel Vázquez Montalbán, y en las novelas policiacas en general, que por acelerar el ritmo narrativo suelen tender a la simplificación. Es decir: los traductores se orientan cada vez más hacia criterios semánticos que garantizan una correcta transmisión de los textos aun en detrimento de ofrecer una facilidad mayor de comprensión al lector. La preferencia por estos es general para todo tipo de editorial, pero las grandes, movidas por motivos comerciales que condicionan la búsqueda de una mejor recepción del texto por parte del lector, eligen en porcentaje algo mayor el comunicativo. Es de destacar el hecho de que cualquier ecuación “edición divulgativa: traducción descuidada” se rompe, ya que muchas publicaciones de este tipo siguen criterios semánticos, mientras que otras, pensadas para un público más limitado, a veces con versiones bilingües y apoyadas por el nombre de algún hispanista famoso, se valen de traducciones comunicativas (como la versión de la *Sonata de primavera* de Valle-Inclán realizada por Giovanni Battista de Cesare). Es curioso el caso de Lucarini y Fazi, que con una decisión acorde a su intención divulgativa privilegian criterios comunicativos incluso para los “clásicos” (por ejemplo para las dos obras de Unamuno, *Nebbia* y *Tre novelle esemplari*).

---

muy diferentes maneras [vid. nota 736]. Para ampliar vid. S. Mauri (1987) y G. Peresson (2000).



Pero no es posible hablar de traducciones del español al italiano sin tener en cuenta las diversas características estructurales y funcionales que definen a una y otra lengua. Las dificultades que se encuentra el traductor para plasmar los diferentes registros, concretamente el coloquial, se deben a que la distancia entre lengua hablada y escrita es mayor en éste último idioma. El dato está ligado a la diversa historia lingüística de ambos países, ya que el italiano se convierte en lengua oficial como resultado de una unión relativamente reciente; hasta hace pocos decenios era usado oralmente por un número muy restringido de hablantes que en su lugar solían emplear los diversos dialectos, los cuales presentan todavía una gran vitalidad<sup>370</sup>. La situación pervive hasta el punto de que es posible afirmar que no existe un italiano coloquial y que éste viene sustituido por los dialectos locales. Entonces, ¿cómo se enfrentará el traductor a los numerosos textos presentes en nuestra narrativa que usan este registro? utilizar un dialecto concreto en un libro que puede ser leído en cualquier lugar de la península itálica no parece lo más adecuado, porque, ¿qué dialecto usar? Si se empleara el “romanesco” un tridentino no lo entendería, o aun entendiéndolo, lo sentiría ajeno e incómodo. De ahí que la solución más común sea la de usar los giros coloquiales posibles del italiano estándar, poco habituales, lo cual conlleva inevitablemente una pérdida de coloquialidad, como en las traducciones de Lucía Etxebarria o Juan Madrid. De ahí también la opción por un criterio comunicativo que permita reflejar más libremente las expresiones idiomáticas: es el caso de las numerosas traducciones de Hado Lyria, que se alejan del original en lo coloquial pero mantienen un criterio semántico en los fragmentos puramente narrativos o descriptivos. Sabemos, además, que muchos editores, a través de sus correctores de estilo o de sus redactores, tienden a “pulir” el lenguaje realizando versiones muy homogéneas en las que se evite el uso de coloquialismos o formas dialectales. Quizá sea éste el caso de *El disputado voto del señor Cayo*, donde Giuliano Soria rebaja el tono malsonante del texto de Miguel Delibes; de Otello Lottini, que evita el uso de americanismos en la traducción de *Tirano Banderas* de Valle-Inclán; o de Elena Clementelli, que en *Sangre y arena* de Blasco Ibáñez, neutraliza los andalucismos de algunos personajes.

---

<sup>370</sup> “La minor distanza esistente in spagnolo tra le due modalità, ad esempio, spiega la più elevata accettabilità dei registri colloquiali, compatibili con un maggior numero di situazioni che in italiano. Del resto, in Italia, il rispetto della forma è complessivamente più osservato che in Spagna, dove anche agli sconosciuti viene spesso riservato un trattamento confidenziale” (M. V. Calvi, 1995a: 182).

Los traductores que se ocupan de la narrativa del siglo XX son muy numerosos. El porcentaje de los que proceden del mundo universitario (entendiendo por ello que trabaja o ha trabajado en una universidad) es muy pequeño, y es menor según nos acercamos a nuestros días; es decir, pertenecen cada vez más al mundo de la traducción profesional, lo cual no es en absoluto negativo: confirma la existencia de un colectivo preparado y especializado dispuesto a acoger nuestros textos para que sean accesibles al lector italiano.

No siempre los traductores procedentes del mundo universitario eligen un criterio semántico: Irina Bajini opta por el comunicativo para traducir a Ayala; Daniela Carpani para Muñoz Molina; Pier Luigi Crovetto para Juan Benet y Julio Llamazares; De Cesare para Valle-Inclán, etc. Por otra parte la asignación de un texto a determinado traductor depende en buena medida, al igual que la elección de la obra, de la política editorial. Observamos por tanto y en general un cierto descuido en tal asignación, ya que salvo en pocas excepciones (Ilide Carmignani que traduce a Almudena Grandes, Hado Lyria a Vázquez Montalbán, Michela Finassi Parolo a Carmen Martín Gaité, etc.), un autor no es traducido siempre por el mismo traductor, lo cual va en detrimento de la homogeneidad de la transmisión del texto. Pensemos en Antonio Muñoz Molina, cuyas siete obras están en manos de seis personas diferentes (aunque en este caso la situación coincide con una variedad también editorial); en Camilo José Cela, con ocho traductores para doce volúmenes, o en Juan Benet, con siete para seis.

Del mismo modo es evidente que existe una gran movilidad entre los traductores, a veces porque una editorial usa una versión ya existente publicada previamente por otra firma (es el caso del Club degli Editori, que sigue los éxitos de Mondadori, o de TEA -dedicada sólo a *tascabili*-, que aprovecha los de Guanda); o porque se usan traducciones anteriores (como Einaudi, que utiliza las de Salvatore Battaglia y Sergio Ponzanelli para Cela); o simplemente, como decíamos antes, porque las editoriales no tienen problemas en asignar a diferentes personas las obras de un mismo autor (Eduardo Mendoza, entre otros, publica en Feltrinelli con dos traductores diferentes: Gianni Guadalupi y Olivo Bin). Por el contrario, una de las firmas más homogéneas es la florentina Passigli: Delibes es traducido por Rosa Rita D'Acquarica, Muñoz Molina por Roberta Bovaia, Javier Tomeo por Barbara Bertoni, etc. Pero notamos en general poca "fidelidad" del traductor al autor, y lo normal es que al cambiar de editorial éste último pase a otras manos (con excepciones, como Martín Gaité).

Predomina el “género rey”, la novela, si bien se concede un espacio cada vez mayor a la narrativa breve, más fácil de ofrecer al lector<sup>371</sup>, así como a los géneros autobiográficos, que aparecen sobre todo cuando lo que interesa no es tanto la obra como la persona, cuya fama trasciende el hecho meramente literario (sucede con García Lorca, Semprún, Buñuel, Alberti o Dalí). En otro orden de cosas, al igual que notamos, conforme avanzan los años, un progresivo acercamiento hacia criterios semánticos de traducción, es de señalar una ausencia cada vez mayor de aparato crítico en los volúmenes, así como de ediciones anotadas, compensada con un mayor apoyo financiero estatal sobre todo en los últimos capítulos (y en el “mediosiglo”).

Después de una producción muy moderada a finales de los setenta y toda la década de los ochenta, 1989 marca un ascenso que dará pie a algunos a hablar de un *boom* de la literatura española en Italia<sup>372</sup>. Pero aunque haya un momento “cumbre” en 1993, el *boom* no se producirá. Tal alza es la respuesta evidente al tantas veces mencionado 1992, año en que coinciden las Olimpiadas en Barcelona, La “Expo” en Sevilla y la nominación de Madrid como capital cultural de Europa. La situación se mantendrá con pocos altibajos (una leve depresión rápidamente superada en los años 1996 y 1997) hasta el 2000, lo cual nos hace esperar con optimismo nuevas publicaciones.

Debemos valorar muy positivamente el enorme impulso que supone la década de los noventa para dar a conocer a nuestros autores en Italia, época en la que además se produce en España el despertar de una nueva narrativa joven muy bien recibida por el público que se abre al exterior a través de una activa movilización editorial (destaquemos la labor de Alfaguara y Anagrama) que promueve acuerdos con sus homónimos italianos<sup>373</sup>.

---

<sup>371</sup> En 1996 el 36,8% de los títulos de narrativa publicada en Italia (G. Peresson, 2000: 348) tenía entre 100 y 200 páginas; sólo el 7,3 pasaba de las 500. Ello concuerda con la marcha del mercado en general: de 1990 a 1997 el número de libros que no superaban las 100 páginas creció un 75,3%.

<sup>372</sup> Dario Puccini, interrogado al respecto, es bastante cauto y recuerda la ausencia hasta aquel momento de autores jóvenes como Muñoz Molina o Fernando Quiñónez, o de otros de generaciones anteriores como Torrente Ballester, Juan Benet, Juan Marsé; tampoco se había vuelto a publicar desde los cincuenta a Cela, Ayala, Sánchez Ferlosio, Hortelano o Goytisolo. “Desgraciadamente”, añade Puccini (R. Massagué, 1989), “los editores van muy a ciegas, no hay un plan, nunca ha existido, y por lo que se refiere a España siempre ha sido todo muy casual”.

<sup>373</sup> Otro motivo condiciona fuertemente la introducción de estos autores: la existencia de un buen periodismo literario en nuestro país que a través no sólo de revistas especializadas, sino también de los suplementos culturales de los periódicos más vendidos, asequibles a cualquier tipo de público, sirve como punto de referencia fiable

Podemos concluir diciendo que la idea que tendrán los lectores italianos de la narrativa española del siglo XX será muy diferente según el periodo al que ésta se refiera. Observamos la existencia de dos grandes bloques delimitados precisamente por la fecha que hemos tomado como punto de referencia: 1975. De los narradores anteriores a ella (distribuidos en los capítulos I-V) el lector tendrá una idea bastante dispersa, basada posiblemente en ciertas ideas preconcebidas. Un mundo literario “lejano” (aunque pudiera parecer lo contrario) como el español tendrá que aprovechar cualquier factor extra-literario que le haga poder introducirse en el mercado. Pero si bien el acceso a este periodo es bastante limitado, y el lector tendrá que tener necesariamente algún conocimiento previo del mismo para poder localizar a dichos autores en las distintas bibliotecas y raramente en los comercios, la situación parece compensarse con el peso del segundo bloque, es decir, los posteriores a 1975 (encuadrados en los capítulos más amplios, el VI y el VII), que serán objeto de un interés evidente por parte del sector editorial y llegarán sin duda mucho mejor hasta el lector, que podrá acceder a ellos en bibliotecas y comercios y que se convertirán en el modo habitual de acercamiento a nuestra literatura del siglo XX.

Recordemos una vez más que las perspectivas son positivas y que todo parece indicar que nuestra narrativa (al menos la más reciente) va a seguir traduciéndose y leyéndose. Todo ello deberá ir apoyado, eso sí, por una política cultural adecuada, porque mientras el lector italiano siga considerando más cercano el mundo literario inglés o francés, será un consumidor potencial de esa literatura, que seguirá sin duda ocupando posiciones mejores respecto a la nuestra:

“In una conversazione con una persona di media cultura posso citare Balzac sicura che al mio interlocutore non mancherà il referente; dubito molto che egli possa identificare Baroja o anche Galdós” (M. G. Profeti, 1986: 367)<sup>374</sup>.

---

a las editoriales italianas interesadas en el producto español. La presencia de la crítica influye directamente en la posibilidad de traducción; en caso contrario se produce una cadena de acontecimientos: si un autor no se traduce no tiene crítica, y si no tiene crítica no es traducido.

<sup>374</sup> Según M. G. Profeti (1986) es necesario un dirigismo cultural que comience por la introducción de la literatura y la lengua españolas en las escuelas: “Si dovrà fare infine i conti con un meccanismo perverso, secondo il quale è anti-economico imparare ciò che non si sa, ed è più tranquillizzante -per il produttore e per il consumatore- continuare a proporre il conosciuto” (M. G. Profeti, 1986: 366). Creemos, de todas formas, que la situación es bastante más halagüeña que en 1986 y, sin lugar a dudas y

Confiemos en que el empuje editorial de la narrativa española sea tan fuerte que logre cambiar hábitos culturales elevando a categoría de clásico a autores que hasta ahora no lo son, ocultos por la sombra de otros que provienen de determinadas áreas del mundo.

---

basándonos en nuestra experiencia directa, podemos afirmar que el número de escuelas superiores que incluyen el español como posible lengua de estudio ha crecido.

## IX. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### IX.1. TRADUCCIONES

#### **ABAD, Mercedes**

- (1992). *Leggeri libertinaggi sabbatici*. Parma: Guanda (tr. Ilide Carmignani).

#### **ALAMO, Antonio**

- (1999). *Una sorella sexy, un'idea geniale e un mucchio di pesetas*. Casale Monferrato [AI]: Piemme (tr. Barbara Bertoni).

#### **ALBERTI, Rafael**

- (1976). *L'albereto perduto*. Roma: Editori Riuniti (ed. y tr. Dario Puccini).

- (1977). *Per conoscere Rafael Alberti*. Milano: Mondadori (ed. y tr. Ignazio Delogu).

#### **ALMODÓVAR, Pedro**

- (1990). *Fuoco nelle viscere*. Milano: Metrolibri (tr. Daniele Brolli; il. Javier Mariscal).

- (1992). *Patty Diphusa e altre storie*. Milano: Frassinelli (tr. Hado Lyria).

- (1993). *Patty Diphusa e altre storie*. Milano: Club degli editori (tr. Hado Lyria).

- (1994). *Patty Diphusa e altre storie*. Milano: Sperling Paperback (tr. Hado Lyria).

#### **AMAT, Nuria**

- (1995). *Mostri*. Roma: Biblioteca del Vascello (ed. y tr. Danilo Manera).

#### **ARRABAL, Fernando**

- (1992). *Opere Vol. I*. Milano: Spirali/Vel (tr. Isabella Facco).

#### **AUB, Max**

- (1981). *Delitti esemplari*. Palermo: Sellerio (tr. y nota Lucrezia Panunzio Cipriani).

- (1992a). *Jusep Torres Campalans*. Palermo: Sellerio (tr. Giuseppe Cintioli).

- (1992b). *Buñuel: il romanzo*. Palermo: Sellerio (ed. e intr. F. Álvarez; tr. Lucrezia Panunzio).

- (1996). *Barcellona brucia. Un affresco della guerra civile spagnola in un grande romanzo del Novecento*. Editori Riuniti (ed. y tr. Ignazio Delogu).

- (1997). *Delitti esemplari*. Editori Riuniti (tr. y nota Lucrezia Panunzio Cipriani).

#### **AYALA, Francisco**

- (1991). *Il pugilatore e un angelo*. Vinci: Ibiskos (ed. y tr. Ignazio Delogu).

- (1995) *Gli usurpatori*. Roma: Biblioteca Del Vascello (ed. y tr. Irina Bajini).

#### **AZÚA, Félix de**

- (1990). *Storia di un idiota narrata da lui stesso, o il contenuto della felicità*. Parma: Guanda (tr. Elide Pittarello).

- (1993). *Cambio di bandiera*. Milano: Garzanti (tr. Stefania Cherchi).

#### **BAROJA, Pio**

- (1990). *La sensualità perversa*. Roma: Lucarini (ed. y tr. Giuliano Soria).

- (1991). *L'albero della scienza*. Genova: Marietti (ed. y tr. Fiorenzo Toso).

#### **BENET, Juan**

- (1990). *Lanze spezzate*. Napoli: Guida (tr. Angelo Morino y Sonia Piloto di Castri).

- (1991a). *Nella penombra*. Milano: Adelphi (tr. Carlo Brera).

- (1991b). *Numa (una leggenda) una tomba*. Milano: Garzanti (ed. y tr. Pier Luigi Crovetto).
- (1991c). *Tredici favole e mezza*. Milano: Marcos & Marcos (tr. A. Bertolotti).
- (1993). *Un viaggio d'inverno*. Napoli: Guida (ed. y tr. Marco Cipolloni).
- (1994). *Il cavaliere di Sassonia*. Napoli: Guida (tr. Giuliana Tregua).

#### **BLASCO IBÁÑEZ, Vicente**

- (1989). *Tre romanzi*. Firenze: Casini (tr. Maria de la Fuente).
- (1993). *Milano, seduzione e simpatia*. Napoli: Guida (ed. Teresa Cirillo; tr. Gerardo Grossi).
- (1995a). *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*. Roma: Newton Compton (ed. Maurizio Fabbri; tr. O. Borgia).
- (1995b). *Sangue e arena*. Roma: Newton Compton (ed. y tr. Elena Clementelli).

#### **BONILLA, Juan**

- (1997). *Nessuno conosce nessuno*. Milano: Frassinelli (tr. Claudio Valentineti).
- (1999). *Chi spegne la luce*. Milano: Frassinelli (tr. Claudio Valentineti).

#### **BUÑUEL, Luis**

- (1983). *Dei miei sospiri estremi*. Milano: Rizzoli (tr. Dianella Selvatico Estense).
- (1984). *Scritti letterari e cinematografici*. Venezia: Marsilio (ed. Agustín Sánchez Vidal; tr. Donatella Pini Moro).
- (1991). *Dei miei sospiri estremi*. Milano: SE (tr. Dianella Selvatico Estense).
- (1993). *Buñuel secondo Buñuel*. Milano: Ubulibri (ed. Tomás Pérez Turrent, José de la Colina; tr. Patrizia Volterra).

#### **CEBRIÁN, Juan Luis**

- (1987). *La russa*. Milano: Mondadori (tr. Claudio M. Valentineti).
- (1988). *La russa*. Milano: Club degli editori (tr. Claudio Valentineti).

#### **CELA, Camilo José**

- (1985). *A tempo di mazurca*. Milano: Frassinelli (tr. Tilde Riva).
- (1989a). *La famiglia di Pascual Duarte*. Torino: Einaudi (tr. Salvatore Battaglia).
- (1989b). *Divieto di accesso ai non addetti ai lavori*. Milano: Marcos y Marcos (tr. Antonio Bertolotti).
- (1990a). *Cristo versus Arizona*. Milano: Frassinelli (tr. Tilde Riva).
- (1990b). *Undici racconti sul calcio*. Milano: Leonardo M. (tr. Bruno Arpaia).
- (1990c). *L'alveare*. Torino: Einaudi (tr. Sergio Ponzanelli).
- (1990d). *Il caffè degli artisti*. Firenze: Editoriale Sette (pref. Milena Milani; intr. Loretta Frattale; ed. y tr. Cecilia Sandroni).
- (1991a). *L'alveare*. Milano: Club degli editori (tr. Sergio Ponzanelli).
- (1991b). *Camilo José Cela*. Torino: UTET (tr. Salvatore Battaglia, Sergio Ponzanelli; intr. Paolo Pignata).
- (1992a). *Padiglione di riposo*. Milano: Frassinelli (tr. Antonio Bertolotti).
- (1992b). *Dal Miño al Bidasoa*. Roma: Biblioteca del Vascello (ed. y tr. Maria Cristina Bolla).
- (1994). *Erezioni, introduzioni e molte sensazioni*. Milano: Sperling Paperback (tr. Francesco Saba Sardi).

**CERNUDA, Luis**

- (1995). *L'indolente*. Roma: Biblioteca del Vascello (ed. y tr. Danilo Manera).

**CHACEL, Rosa**

- (1986). *Relazione di un architetto*. Palermo: Sellerio (ed. y tr. Francesco Tentori Montalto).

- (1987). *Chinina Migone*. Roma: Empiria (tr. Francesco Tentori Montalto).

- (1998). *Quartiere di meraviglie*. Palermo: Sellerio (tr. Nadia Maino).

**CHIRBES, Rafael**

- (1993). *Mimoun*. Recco [GE]: Le Mani (tr. Fiorenzo Toso).

**DALÍ, Salvador**

- (1980). *Sì. La rivoluzione paranoico-critica - L'arcangelismo scientifico*. Milano: Rizzoli (pref. Robert Descharnes; intr. Patrice Schmitt; tr. Moreno Manghi y Laura Xella).

- (1981). *Diario di un genio*. Milano: Serra e Riva (tr. Elena Baggi Regard).

- (1982). *La mia vita segreta*. Milano: Longanesi (tr. Irene Brin).

- (1987). *Lettere a Federico (lettere a Federico García Lorca 1925-1936)*. Milano: Archinto (ed. Rafael Santos Torroella; tr. Maria Edvige Caccialupi).

- (1996). *Diario di un genio*. Milano: SE (ed. Fausto Gianfranceschi).

**DELIBES, Miguel**

- (1982). *Per chi voterà il signor Cayo?*. Torino: SEI (tr. Giuliano Soria).

- (1983a). *La strada*. Padova: EDAS (tr. Lucio Basalisco).

- (1983b). *Cinque ore con Mario*. Reggio Emilia: Città armoniosa (intr. Carmen Castro; epil. Cesco Vian; tr. Olivo Bin).

- (1984). *7 relatos*. Messina: EDAS (ed. Ada Aragone) (texto en español).

- (1994). *I santi innocenti*. Casale Monferrato [AL]: Piemme (tr. Giuliano Soria).

- (1995). *Lettere d'amore d'un sessantenne voluttuoso*. Firenze: Passigli (ed. y tr. Rosa Rita D'Acquarica).

- (1996). *Signora in rosso su fondo grigio*. Firenze: Passigli (ed. y tr. Rosa Rita D'Acquarica).

- (1998). *Diario di un cacciatore*. Firenze: Passigli (ed. y tr. Rosa Rita D'Acquarica).

**DÍEZ, Luis Mateo**

- (1996). *I mali minori*. Genova: Il Melangolo (ed. y tr. Maria Vittoria Calvi).

**ESCRIVÁ, Vicente**

- (1992). *Granata addio*. Casale Monferrato [AL]: Piemme (tr. Cristina Velani).

**ESLAVA GALÁN, Juan**

- (1989). *In cerca dell'unicorno*. Milano: Longanesi (tr. Nada Carbone Calcerano, Maria C. Mascaraque Eche).

**ETXEBARRÍA, Lucia**

- (1999). *Beatriz e i corpi celesti*. Parma: Guanda (tr. Roberta Bovaia).

**FAJARDO, José Manuel**

- (1997). *Lettera dalla fine del mondo*. Parma: Guanda (intr. Luis Sepúlveda; tr. Pino Cacucci y Gloria Corica).

- (1999a). *Al di là dei mari*. Parma: Guanda (tr. Pino Cacucci).



- (1999b). *Lettera della fine del mondo*. Milano: TEA (intr. Luis Sepúlveda; tr. Pino Cacucci y Gloria Corica).

**FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina**

- (1989). *Mia sorella Elba*. Milano: Sugar (tr. Savino D'Amico).

- (1998). *Con Agatha a Istanbul*. Milano: Frassinelli (tr. Silvia Meucci).

**FERRERO, Jesús**

- (1990). *La legge è un bacio nero*. Milano: Leonardo M. (tr. Bruno Arpaia).

**GALA, Antonio**

- (1995). *La passione turca*. Milano: Rizzoli (tr. Angelo Morino).

**GARCÍA HORTELANO, Juan**

- (1994). *Mucho cuento tante storie*. Milano: Frassinelli (intr. Manuel Vázquez Montalbán; tr. Claudio M. Valentinetti).

**GARCÍA LORCA, Federico**

- (1976). *Impressioni e paesaggi*. Roma: Newton Compton (ed. y tr. Claudio Rendina).

- (1993a). *Amanti assassinati da una pernice*. Parma: Guanda (ed. y tr. Arnaldo Ederle).

- (1993b). *Impressioni e paesaggi*. Firenze: Passigli (ed. y tr. Carlo Bo).

- (1993c). *Lettere da New York (1929-1930) (e in appendice la conferenza "Un poeta a New York")*. Milano: Archinto (ed. Christopher Maurer; pref. Angela Bianchini; ed. y tr. Claudia Tacchi).

- (1994). *Lettere americane*. Venezia: Marsilio (ed. y tr. Gabriele Morelli).

- (1996). *Un cuore colmo di poesia. Lettere 1918-1936*. Milano: Archinto (ed. y tr. Raoul Precht).

**GARCÍA MARTÍN, Luis**

- (1994). *Gli oscuri*. Palermo: Sellerio (tr. Elisabetta Cerrai y Carlos Gumpert).

**GARCÍA MORALES, Adelaida**

- (1988). *Il sud e Bene*. Guanda: Parma (tr. Cesare Greppi).

**GIMÉNEZ BARTLETT, Alicia**

- (2000). *Giorno da cani*. Palermo: Sellerio (tr. Maria Nicola).

**GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón**

- (1978). *Seni*. Milano: Dall'Oglio (pref. Orio Vergani; tr. Mario Da Silva).

- (1988). *Le tre grazie (romanzo madrilenno d'inverno)*. Palermo: Sellerio (ed. Lucrezia Panunzio Cipriani).

- (1991a). *L'incongruente*. Roma: Lucarini (ed. y tr. Lucio D'Arcangelo).

- (1991b). *Seni*. Milano: ES (ed. y tr. Elena Carpi Schirone; epil. Orio Vergani).

- (1993a). *Donne, libri e animali. Un tesoro di battute a soggetto*. Roma: Biblioteca del Vascello (ed. y tr. Danilo Manera).

- (1993b). *Mille e una greguería*. Roma: Biblioteca del Vascello (ed. y tr. Danilo Manera).

- (1995a). *Seni*. Milano: Sperling Paperback (tr. Elena Carpi Schirone).

- (1995b) *La vergine dipinta di rosso*. Nardo [LE]: Besa (ed. Danilo Manera; tr. Paolo Gimmelli; il. Stefano Fabbri).

- (1997). *Sghiribizzi*. Milano: Bompiani (ed. Gesualdo Bufalino).

**GONZÁLEZ LEDESMA, Francisco**

- (1991). *La dama del kashmir*. Milano: Mondadori (tr. Hado Lyria).
- (1992). *Cronaca sentimentale in rosso*. Milano: Mondadori (tr. Francesco Varanini).
- (1993). *Storia di un dio di marciapiede*. Milano: Mondadori (tr. Francesco Varanini).
- (1999). *Soldados*. Padova: Meridiano Zero (tr. Carla Polettini).
- (2000). *Le strade dei nostri padri*. Bresso [Mi]: Hobby & Work (tr. Alfredo Colitto).

**GOYTISOLO, Juan**

- (1977). *Don Julián*. Roma: Editori Riuniti (tr. Gabriella Lapasini).
- (1992). *Don Julián*. Milano: Sperling Kupfer (tr. Gabriella Lapasini).

**GRANDES, Almudena**

- (1990a). *Le età di Lulú*. Parma: Guanda (tr. Ilide Carmignani).
- (1990b). *Le età di Lulú*. Milano: Club degli editori (tr. Ilide Carmignani).
- (1991). *Ti chiamerò Venerdì*. Parma: Guanda, 1991; (tr. Ilide Carmignani).
- (1992). *Ti chiamerò Venerdì*. Milano: Club degli editori (tr. Ilide Carmignani).
- (1993a). *Le età di Lulú*. Milano: TEA (tr. Ilide Carmignani).
- (1993b). *Ti chiamerò Venerdì*. Milano: TEA (tr. Ilide Carmignani).
- (1995). *Malena, un nome di tango*. Parma: Guanda (tr. Ilide Carmignani).
- (1997). *Modelli di donna*. Parma: Guanda, 1997; (tr. Ilide Carmignani).
- (1998a). *Malena, un nome da tango*. Milano: TEA (tr. Ilide Carmignani).
- (1998b). *Malena, un nome da tango*. Milano: Club degli editori (tr. Ilide Carmignani).

**JIMÉNEZ, Juan Ramón**

- (1983). *Platero*. Roma: Armando (tr. D. Francati y L. Volpicelli).
- (1991). *Platero e io*. Firenze: Passigli (ed. Carlo Bo).

**JIMÉNEZ LOZANO, José**

- (1993). *Sara di Ur*. Roma: Biblioteca del Vascello (ed. y tr. Danilo Manera).

**LANDERO, Luis**

- (1991). *Giochi tardivi*. Milano: Feltrinelli (tr. Gianni Guadalupi).

**LORIGA, Ray**

- (2000). *Tokyo non ci vuole più bene*. Milano: Mondadori (tr. Pierpaolo Marchetti).

**LLAMAZARES, Julio**

- (1993). *La pioggia gialla*. Torino: Einaudi (ed. y tr. Pier Luigi Crovetto).
- (1999). *Tras-os-montes: un viaggio portoghese*. Milano: Feltrinelli (tr. Elena Liverani).

**MACHADO, Antonio**

- (1990). *Lettere a Guiomar*. Firenze: Anno Machadiano- Il Ponte (ed. y tr. Giancarlo Depretis; intr. Alfonso Guerra González).
- (1991). *Lettere a Pilar*. Torino: Edizioni dell'Orso (ed. y tr. Giancarlo Depretis).
- (1993). *Juan de Mairena. Sentenze, arguzie, appunti e ricordi di un professore apocrifo*. Roma: Biblioteca del Vascello (nota de Rafael Sánchez Ferlosio; ed. y tr. Elisa Aragone Terni y Oreste Macri).

**MADRID, Juan**

- (1995). *Caduta libera*. Milano: Frassinelli (tr. Hado Lyria).
- (1998). *Conti in sospeso*. Milano: Frassinelli (tr. Silvia Meucci).

- (2000). *Conti in sospeso*. Milano: Sperling Paperback (tr. Silvia Meucci).

**MARÍAS, Javier**

- (1996). *Un cuore così bianco*. Roma: Donzelli (tr. Bianca Lazzaro).

- (1998a). *Domani nella battaglia pensa a me*. Torino: Einaudi (tr. Glauco Felici).

- (1998b). *Domani nella battaglia pensa a me*. Milano: Club degli editori (tr. Glauco Felici).

- (1999a). *Un cuore così bianco*. Torino: Einaudi (tr. Paola Tomasinelli).

- (1999b). *Tutte le anime*. Torino: Einaudi (tr. Glauco Felici).

- (1999c). *Tutte le anime*. Milano: Club degli editori (tr. Glauco Felici).

- (2000a). *L'uomo sentimentale*. Torino: Einaudi (tr. Glauco Felici).

- (2000b). *Nera schiena del tempo*. Torino: Einaudi (tr. Glauco Felici).

**MARSÉ, Juan**

- (1992). *Rosita e il cadavere*. Milano: Marcos & Marcos (tr. Hado Lyria).

- (1993). *L'amante bilingüe*. Milano: Anabasi (tr. Hado Lyria).

- (1994). *La ragazza delle mutande d'oro*. Milano: Anabasi (tr. Luigi Dapelo).

- (1997). *Tenente Bravo*. Milano: Greco & Greco (tr. Luigi Dapelo).

- (1999). *Il mistero di Shanghai*. Milano: Frassinelli (tr. Claudio M. Valentinetti y Hado Lyria).

**MARTÍN, Andreu**

- (1991). *Che i caimani vengano a me*. San Lazzaro di Savena [Bo]: Metrolibri/Granata Press (pref. Pino Cacucci; tr. Fiorenza Bonini; il. Filippo Scozzari).

- (1994). *Protesi*. Bologna: Metrolibri/Granata Press (tr. Pino Cacucci).

- (1998). *Barcellona connection*. Bresso [Mi]: Hobby and Work (tr. Pino Cacucci).

- (1999). *L'uomo col rasoio*. Bresso [Mi]: Hobby and Work (tr. Pino Cacucci).

- (2000). *Protesi*. Bresso [Mi]: Hobby and Work (tr. Pino Cacucci).

**MARTÍN GAITE, Carmen**

- (1993). *Cappuccetto Rosso a Manhattan*. Milano: La Tartaruga (tr. e intr. Michela Finassi Parolo).

- (1995a). *Nuvolosità variabile*. Firenze: Giunti (intr. Maria Vittoria Calvi; tr. Michela Finassi Parolo).

- (1995b). *La stanza dei giochi*. Milano: La Tartaruga (tr. Michela Finassi Parolo).

- (1996). *La regina delle nevi*. Firenze: Giunti (epil. Maria Vittoria Calvi; tr. Michela Finassi Parolo).

- (1998). *Lo strano è vivere*. Firenze: Giunti (tr. Michela Finassi Parolo).

- (1999a). *Cappuccetto Rosso a Manhattan*. Milano: Mondadori (tr. Michela Finassi Parolo).

- (1999b). *La torta del diavolo*. Milano: Mondadori (tr. Michela Finassi Parolo; il. Nicoletta Ceccoli)

- (2000). *Via da casa*. Firenze: Giunti (tr. Michela Finassi Parolo).

**MARTÍN GARZO, Gustavo**

- (1996). *La voce delle sorgenti*. Milano: Frassinelli (tr. Franco Mimmi).

- (2000). *La principessa incompleta*. Milano: Frassinelli (tr. Alessandra Riccio).

**MARTÍN-SANTOS, Luis**

- (1978). *Tempo di silenzio*. Milano: Feltrinelli (tr. Enrico Cicogna; epíl. Danilo Manera [ed. 1995]).

**MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio**

- (1998). *Strade secondarie*. Torino: Einaudi (tr. Sonia Piloto di Castri).

**MATUTE, Ana María**

- (1997). *Prima memoria*. Palermo: Sellerio (tr. Maria Nicola).

- (1999). *Cavaliere senza ritorno*. Palermo: Sellerio (tr. Maria Nicola).

- (2000). *Dimenticato re Gudù*. Milano: Rizzoli (tr. Maria Nicola).

**MENDICUTTI, Eduardo**

- (1991). *Sette contro la Georgia*. Parma: Guanda (tr. Ilide Carmignani).

- (1992). *Una brutta notte capita a tutti*. Parma: Guanda (tr. Ilide Carmignani).

**MENDOZA, Eduardo**

- (1987). *La città dei prodigi*. Milano: Longanesi (tr. Claudio M. Valentinetti).

- (1990). *Il mistero della cripta stregata*. Milano: Feltrinelli (tr. Gianni Guadalupi).

- (1991). *L'isola inaudita*. Milano: Feltrinelli (tr. Olivo Bin).

- (1992). *Nessuna notizia di Gurb*. Milano: Feltrinelli (tr. Gianni Guadalupi).

- (1994). *L'anno del diluvio*. Recco [Ge]: Le Mani (tr. Fiorenzo Toso).

- (1995). *La verità sul caso Savolta*. Milano: Feltrinelli (tr. Gianni Guadalupi)

**MILLÁS, Juan José**

- (1994). *Il disordine del tuo nome*. Napoli: Cronopio (ed. y tr. Maria Rosaria Alfani).

**MOIX, Ana María**

- (1988). *Le virtù pericolose*. Palermo: La Luna (tr. Alfonsina Bellomo, Alessandra Jaforte; nota de Alessandra Jaforte).

**MONTERO, Rosa**

- (1999). *La figlia del cannibale*. Milano: Frassinelli (tr. Silvia Meucci).

**MUÑOZ MOLINA, Antonio**

- (1992). *Beltenebros*. Torino: Einaudi (tr. Daniela Carpani).

- (1995). *L'inverno a Lisbona*. Milano: Feltrinelli (tr. Elena Liverani).

- (1996). *La città dei califfi: Cordova tra favola e realtà*. Milano: Feltrinelli Traveller (tr. Gianni Guadalupi).

- (1998a). *Plenilunio*. Milano: Mondadori (tr. Enrico Miglioli).

- (1998b). *Il custode del segreto*. Firenze: Passigli (tr. Roberta Bovaia).

- (1998c). *I misteri di Madrid*. Napoli: Guida (tr. Carla Cirillo).

- (1999). *Beatus Ille*. Firenze: Passigli (tr. Roberta Bovaia).

**PÉREZ DE AYALA, Ramón**

- (1988). *Bellarmino e Apollonio*. Firenze: Sansoni (ed. Goffredo Fofi; tr. Angiolo Marcori).

- (1993). *La caduta della casa Limones*. Milano: Linea d'Ombra (tr. Angiolo Marcori).

**PÉREZ REVERTE, Arturo**

- (1994). *La tavola fiamminga*. Milano: Bompiani (tr. Ilide Carmignani).

- (1997). *Il club Dumas o l'ombra di Richelieu*. Milano: Tropea (tr. Ilide Carmignani).

- (1998a). *La pelle del tamburo*. Milano: Tropea (tr. Ilide Carmignani).

- (1998b). *Il maestro di scherma*. Milano: Tropea (tr. Paola Tomasinelli).

- (1999a). *La tavola fiamminga*. Milano: Tropea (tr. Roberta Bovaia e Silvia Sichel).
- (1999b). *Il maestro di scherma*. Milano: Club degli editori (tr. Paola Tomasinelli).
- (1999c). *Territorio comanche*. Milano: Tropea (tr. Ilide Carmignani).
- (2000). *La carta sferica*. Milano: Tropea (tr. Roberta Bovaia y Silvia Sichel).

**PICASSO, Pablo**

- (1998). *Scritti*. Milano: SE (ed. Mario De Michelis).

**POMBO, Álvaro**

- (1987). *L'eroe delle mansarde di Mansard*. Milano: Garzanti (tr. Mario Faustinelli).
- (2000). *Dove le donne*. Torino: Einaudi (tr. Glauco Felici).

**PRADA, Juan Manuel de**

- (1997). *La tempesta*. Roma: Edizioni E/O, (tr. Stefania Cherchi).
- (1998). *Coños/ Fiche*. Roma: Edizioni E/O (pref. Luis García Jambrina; tr. Stefania Cherchi).
- (2000). *Le maschere dell' eroe*. Roma: Edizioni E/O (tr. Stefania Cherchi e Laura Gonsález).

**RAMÍREZ, Víctor**

- (1994). *Ognuno trascina la sua ombra*. Roma: Biblioteca del Vascello (ed. Danilo Manera; intr. y tr. Elena Liverani; il. Stefano Fabbri).
- (1996). *Sabbia Bionda e altri racconti delle Canarie*. Nardò [Le]: Besa (ed. Danilo Manera; tr. Danilo Manera, Elena Liverani, Fabrizio Rossi, Nicole Milena Lavarra, Donata Celotti, Barbara Malanca; il. Stefano Fabbri).

**REGÁS, Rosa**

- (1996). *Dove finisce l'azzurro*. Milano: Frassinelli (tr. Claudio M. Valentinetti).

**RICO- GODOY, Carmen**

- (1992a). *Come essere donna senza lasciarsi la pelle*. Milano: Sperling & Kupfer (tr. Marisa Aboaf).
- (1992b). *Come essere donna senza lasciarsi la pelle*. Milano: Club degli editori (tr. Marisa Aboaf).

**RIERA DE LEYVA, Jesús M.**

- (1993). *Lontano da Marrakech*. Milano: Tranchida (tr. Paolo Guidera).
- (1995). *Territorio nemico*. Milano: Tranchida (tr. Paolo Guidera).

**SALINAS, Pedro**

- (1976). *Vigilia del piacere*. Torino: Einaudi (tr. Cesare Greppi).

**SAMPEDRO, José Luis**

- (1997). *Il sorriso etrusco*. Milano: Il Saggiatore (tr. Gina Maneri).
- (1999). *Il sorriso etrusco*. Milano: Tropea (EST) (tr. Gina Maneri).

**SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando**

- (1998). *Il cammino del cuore*. Vicenza: Neri Pozza (tr. Pino Cacucci e Gloria Corica).

**SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael**

- (1991). *Imprese e vagabondaggi di Alfanhui* Roma-Napoli: Theoria (ed. y tr. Danilo Manera).
- (1992). *Elogio del lupo*. Roma: Biblioteca del Vascello (ed. e intr. D. Manera; tr. Tonina Paba y Danilo Manera).

- (1994). *Relitti*. Milano: Garzanti (ed. y tr. D. Manera).
- (1995). *La testimonianza di Yarfoz*. Roma: Biblioteca del Vascello (ed. D. Manera; tr. Manuela Zanirato).

**SÁNCHEZ SILVA, José María**

- (1978). *Marcellino pane e vino*. Torino: Paravia (tr. Erminio Polidori; il. Lorenzo Goñi).
- (1986). *La meravigliosa storia di Marcellino*. Torino: Paravia (tr. Erminio Polidori; il. Antonio Zoffili).
- (1991). *Marcellino pane e vino*. Cinisello Balsamo [MI]: Edizioni Paoline (tr. Maura Ferrari; il. Ugo Marantonio).

**SASTRE, Alfonso**

- (1976). *Le notti lugubri*. Roma: Editori Riuniti (tr. e intr. Natale Rossi).

**SAVATER, Fernando**

- (1994). *Il giardino dei dubbi*. Bari: Laterza (tr. Francesca Saltarelli).

**SENDER, Ramón J.**

- (1986) *L'attesa di Mosén Millán*. Genova: Marietti (tr. y epíl. Maria Silvia Malossi).

**SEMPRÚN, Jorge**

- (1979). *Autobiografía de Federico Sánchez*. Palermo: Sellerio (tr. y epíl. Giacinto Lentini).
- (1984). *Montand: la vita continua*. Milano: Rizzoli (tr. Fabrizio Elefante).
- (1990). *Il grande viaggio*. Torino: Einaudi (ed. y tr. Gioia Zannino Angiolillo).
- (1996a). (con Elie Wiesel) *Tacere é impossibile. Dialogo sull'Olocausto*. Parma: Guanda (tr. Riccardo Mainardi).
- (1996b). *La scrittura o la vita*. Parma: Guanda (tr. Antonietta Sanna).

**SOLER, Antonio**

- (2000). *Gli angeli caduti*. Milano: Il Saggiatore (tr. Paola Tomasinelli).

**TOMEIO, Javier**

- (1989). *Amato mostro*. Milano: Mondadori (tr. Vittoria Martinetto y Angelo Morino).
- (1991). *Il castello della lettera cifrata*. Torino: Bollati Boringhieri (tr. Teodora Del Río).
- (1992). *I nemici*. Torino: Bollati Boringhieri (tr. Anna Baggiani Cases).
- (1993). *Il maggiordomo miope*. Torino: Bollati Boringhieri (tr. Anna Baggiani Cases).
- (1998). *Problemi oculari*. Genova: Il Melangolo (ed. y tr. Luigi Dapelo).
- (1999). *Il delitto del cinema Oriente*. Firenze: Passigli (tr. Barbara Bertoni).
- (2000). *Dialogo in Re maggiore*. Firenze: Passigli (tr. Barbara Bertoni).

**TORRENTE BALLESTER, Gonzalo**

- (1985). *Don Juan*. Milano: Jaca book (pref. Paolo Mauri, tr. Angela Ambrosini).
- (1992). *Scherzo in Re maggiore. Allegro ma non troppo*. Milano: Frassinelli (tr. Antonio Bertolotti).

**TORRES, Maruja**

- (1994). *Amor America. Un viaggio sentimentale in America Latina*. Milano: Feltrinelli (tr. Pino Cacucci e Gloria Corica).

**TRUEBA, David**

- (1999). *Aperto tutta la notte*. Milano: Feltrinelli (tr. Silvia Meucci).
- (2000). *Quattro amici*. Milano: Feltrinelli (tr. Michela Finassi Parolo).

**TUSQUETS, Esther**

- (1979). *Lo stesso mare di ogni estate*. Milano: La Tartaruga (tr. Paola Fanseco).
- (1981) *Arenata dopo l'ultimo naufragio*. Milano: Feltrinelli (tr. Giordana Masotto).

**UMBRAL, Francisco**

- (1998). *Rosa e mortale*. Milano: Jaca Book (ed. y tr. Claudia Marseguerra).

**UNAMUNO, Miguel de**

- (1978). *Nebbia*. Roma: A. Curcio (nota Angela Bianchini; tr. Flaviarosa Rossini).
- (1982). *Nebbia*. Novara: Istituto Geografico De Agostini (intr. A. Lugli; tr. Flaviarosa Rossini).
- (1987a). *Romanzi e drammi*. Roma: Casini (ed. Flaviarosa Rossini).
- (1987b). *Tre novelle esemplari e un prologo*. Roma: Lucarini (pref. Rosa Rossi; tr. Mario Puccini).
- (1993). *San Manuel Bueno, martire*. Milano: Tranchida (ed. y tr. Paolo Pignata).
- (1994a). *Come si fa un romanzo*. Como: Ibis (ed. y tr. Giuseppe Mazzocchi).
- (1994b). *San Manuel Bueno martire*. Univ. de Rimini: Il Cerchio (ed. y tr. Gianni Ferracuti).
- (1995). *San Manuel Bueno, martire*. Pordenone: Studio Tesi (ed. y tr. Gianni Ferracuti).
- (1997). *Nebbia*. Roma: Fazi (pref. Franco Marcoaldi; tr. Stefano Tummolini).

**VALLE-INCLÁN, Ramón del**

- (1982). *La lampada meravigliosa*. Lanciano: Carabba (ed. y tr. Giovanni Allegra).
- (1984). *Tiranno Banderas*. Milano: Feltrinelli (epil. Otello Lottini; tr. Aldo Camerino).
- (1988). *La corte dei miracoli*. Palermo: Sellerio (ed. y tr. Maria Luisa Aguirre D'Amico).
- (1992a). *Sonata d'estate*. Firenze: Passigli (ed. y tr. Oreste Macrí).
- (1992b). *Sonata di primavera*. Firenze: Passigli (ed. y tr. Oreste Macrí).
- (1993a). *Sonata d'autunno*. Firenze: Passigli (ed. y tr. Oreste Macrí).
- (1993b). *Sonata d'inverno*. Firenze: Passigli (ed. y tr. Oreste Macrí).
- (1995). *Sonata di primavera*. Venezia: Marsilio (ed. y tr. Giovanni Battista De Cesare).

**VALLEJO-NÁGERA, Juan Antonio**

- (1986). *Io, il re*. Novara: Istituto Geografico De Agostini (tr. e intr. Cesco Vian).

**VÁZQUEZ FIGUEROA, Alberto**

- (1978). *Ashanti: la via degli schiavi*. Milano: Sperling & Kupfer (tr. Stefano Bossi).
- (1979a). *Ashanti: la via degli schiavi*. Milano: Club degli Editori (tr. Stefano Bossi).
- (1979b). *Manaos*. Milano: Sperling & Kupfer (tr. Stefano Bossi).
- (1979c). *Panama Panama*. Milano: Sperling & Kupfer (tr. Stefano Bossi).
- (1980a). *Panama Panama*. Milano: Club degli editori (tr. Stefano Bossi).
- (1980b). *Manaos*. Milano: Club degli Editori (tr. Stefano Bossi).
- (1981). *Come un cane rabbioso*. Torino: SEI (tr. Laura Tam).

- (1983). *Tuareg*. Milano: Sperling & Kupfer (tr. Stefano Bossi).
- (1985a). *Il re delle iguane*. Sperling & Kupfer (tr. S. Bossi).
- (1985b). *Il re delle iguane*. Milano: Club degli editori (tr. Stefano Bossi)
- (1986a). *La ragazza del mare*. Sperling & Kupfer (tr. M. A.).
- (1986b). *La ragazza del mare*. Club degli editori (tr. M. A.).
- (1991). *Ashanti: la via degli schiavi*. Milano: Sperling Paperback (tr. Stefano Bossi).
- (1992). *Manaos*. Milano: Sperling Paperback (tr. Stefano Bossi).
- (1994). *Tuareg*. Milano: Sperling Paperback (tr. Stefano Bossi).
- (1998). *Yàiza*. Milano: Sperling & Kupfer (tr. M. A.).
- (1999). *Il fiume nero dei diamanti*. Milano: Sperling & Kupfer (tr. M. A.).

**VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel**

- (1980). *Manifesto subnormale*. Catania: Pellicano libri (tr. Beniamino Vignola).
- (1982). *Un delitto per Pepe Carvalho*. Roma: Editori Riuniti (tr. Sonia Piloto di Castri).
- (1984). *Assassinio al Comitato Centrale*. Palermo: Sellerio (tr. Lucrezia Panunzio Cipriani).
- (1990a). *Quartetto*. Milano: Marcos y Marcos (tr. Hado Lyria).
- (1990b). *Gli uccelli di Bangkok*. Milano: Feltrinelli (tr. Sandro Ossola).
- (1990c). *Il pianista*. Palermo: Sellerio (tr. e note Hado Lyria).
- (1991a). *Il centravanti è stato assassinato verso sera*. Milano: Feltrinelli (tr. Hado Lyria).
- (1991b). *Galíndez*. Milano: Frassinelli (tr. Hado Lyria).
- (1991c). *Tatuaggio*. Milano: Feltrinelli (tr. Hado Lyria).
- (1992a). *Ricette immorali*. Milano: Feltrinelli (tr. Hado Lyria; ed. Ferdinando Tempesti; intr. Roberto Freak Antoni).
- (1992b). *Il labirinto greco*. Milano: Feltrinelli (tr. Hado Lyria).
- (1993a). *Gli allegri ragazzi di Atzavara*. Milano: Frassinelli (tr. Hado Lyria).
- (1993b). *Io, Franco*. Milano: Frassinelli (tr. Hado Lyria).
- (1993c). *La solitudine del manager*. Milano: Feltrinelli (tr. Hado Lyria).
- (1994a). *Dallo spillo all'elefante*. Milano: Frassinelli (tr. Hado Lyria).
- (1994b). *I mari del sud*. Milano: Feltrinelli (tr. Hado Lyria).
- (1994c). *Le ricette di Pepe Carvalho*. Milano: Feltrinelli (tr. Hado Lyria).
- (1995a). *La rossa di Alessandria*. Milano: Feltrinelli (tr. Hado Lyria).
- (1995b). *Lo strangolatore*. Milano: Frassinelli (tr. Hado Lyria).
- (1995c). *Lo strangolatore*. Milano: Club degli Editori (tr. Hado Lyria).
- (1996a). *Quartetto*. Bussolengo [Ve]: Demetra (tr. Hado Lyria).
- (1996b). *Le terme*. Milano: Feltrinelli (tr. Hado Lyria).
- (1996c). *La rossa di Alessandria*. Milano: Club degli Editori (tr. Hado Lyria).
- (1997). *Il fratellino*. Milano: Feltrinelli (tr. Hado Lyria).
- (1998a). *O Cesare o nulla*. Milano: Frassinelli (tr. Hado Lyria).
- (1998b). *Il premio*. Milano: Feltrinelli (tr. Hado Lyria).
- (1999a). *Quintetto di Buenos Aires*. Milano: Feltrinelli (tr. Hado Lyria).
- (1999b). *Storie di fantasmi*. Milano: Feltrinelli (tr. Hado Lyria).
- (1999c). *Il premio*. Milano: Club degli Editori (tr. Hado Lyria).



- (2000a). *Riflessioni di Robinson davanti a centoventi baccalà*. Milano: Frassinelli (tr. Hado Lyria).

- (2000b). *L'uomo della mia vita*. Milano: Feltrinelli (tr. Hado Lyria).

#### **VICENT, Manuel**

- (1995). *Mediterraneo, mare interiore*. Milano: Feltrinelli Traveller (tr. Pino Cacucci e Gloria Corica).

#### **VILA-MATAS, Enrique**

- (1989). *Storia abbreviata della letteratura portatile*. Palermo: Sellerio (tr. Lucrezia Panunzio Cipriani).

- (1994). *Suicidi esemplari*. Palermo: Sellerio (tr. Lucrezia Panunzio Cipriani).

#### **ZAMBRANO, María**

- (1991). *Chiari del Bosco*. Milano: Feltrinelli (tr. y epil. Carlo Ferrucci).

- (2000). *Delirio e destino*. Milano: Raffaello Cortina (nota de Rosella Prezzo e intr. de Jesús Moreno Sanz; tr. Rosella Prezzo e Samantha Marcelli).

#### **ZARRALUKI, Pedro**

- (1994). *Il custode delle rane*. Milano: Feltrinelli (tr. Marisa Aboaf).

- (1998). *Ritratto di famiglia con catastrofe*. Nardò [Le]: Besa (tr. Barbara Bertoni).

#### **ZÚÑIGA, Juan Eduardo**

- (1994a). *La terra sarà un paradiso*. Roma: Biblioteca del Vascello (ed. Danilo Manera; tr. y epil. Tonina Paba).

- (1994b). *L'anello di Puškin*. Roma: Biblioteca del Vascello (ed. Danilo Manera; tr. Laura Giani, Danilo Manera, Margherita Guffanti, Anna Maria Zerla, Roberta Bellintani, Barbara Malanca y Sara Scrinzi).

## **IX.2. RESEÑAS**

- ALFANI, Maria Rosaria (1999). "Arturo Pérez Reverte. *Il maestro di scherma*". *L'indice dei libri del mese* 7, 41.

- ANÓNIMO (1997). "Parlando con Manolo".

(<http://www.alice.it/cafeletterario/interviste/montalba.html>).

- ARPAIA, Bruno (2002). "Enrique Vila-Matas. La vertigine del silenzio". *Il sole/24 ore*, 21 abril, 37.

- BELLINI, Giuseppe (1978). "Rafael Alberti, *Cile nel cuore*". *Rassegna Iberistica* 2, 72-73.

---- (1980). "Esther Tusquets, *Lo stesso mare di ogni estate*". *Rassegna Iberistica* 7, 43.

---- (1992). "Cristina Fernández Cubas, *Mia sorella Elba*". *Rassegna Iberistica* 44, 49-53.

---- (1994). "Carmen Martín Gaité, *Cappuccetto Rosso a Manhattan*". *Rassegna Iberistica* 50, 69-70.

---- (1996). "Miguel Delibes, *Lettere d'amore d'un sessantenne voluttuoso*". *Rassegna Iberistica* 58, 40-42.

- (1997). "Miguel Delibes, *Signora in rosso su fondo grigio*". *Rassegna Iberistica* 60, 59-60.
- (1998). "Quim Aranda, *Piacere, Pepe Carvalho*; Manuel Vázquez Montalbán, *Lo scriba seduto*". *Rassegna Iberistica* 63, 64-65.
- (1999a). "Manuel Vázquez Montalbán. *Il premio*". *Rassegna Iberistica* 65, 62-63.
- (1999b). "Antonio Muñoz Molina. *Il custode del segreto. Plenilunio*". *Rassegna Iberistica* 65, 63-64.
- (1999c). "Ignacio Martínez de Pisón. *Strade secondarie*". *Rassegna Iberistica* 65, 64-65.
- (2000a). "David Trueba. *Aperto tutta la notte*". *Rassegna Iberistica* 70, 42-43.
- (2000b). "Antonio Muñoz Molina, *Beatus ille*". *Rassegna Iberistica*, 68, 75-76.
- (2000c). "Rosa Montero, *La figlia del Cannibale*". *Rassegna Iberistica* 68, 76-77.
- BERTINI, Mariolina (1996). "Eduardo Mendoza, *La verità sul caso Savolta*". *L'Indice dei libri del mese* 1, 20.
- BIONDI, Carminella (1996). "Manuel Vázquez Montalbán, *Le terme*". *L'indice dei libri del mese* 9, 18.
- BLARZINO, Andrea (1994a). "Antonio Machado, *Juan de Mairena. Sentenze, arguzie, appunti e ricordi di un professore apocrifo*". *L'indice dei Libri del Mese* 10, 22.
- (1994b). "Juan Eduardo Zúñiga, *La terra sarà un paradiso*". *L'indice dei libri del mese* 10, 22.
- BONINO, Guido (1995). "Manuel Vicent, *Mediterraneo. Mare interiore*". *L'indice dei Libri del Mese* 9, 34.
- CAPRA, Daniela (1997). "Javier Marías, *Un cuore così bianco*". *L'indice dei libri del mese* 8, 20.
- (1998). "Tragicomico on the road. Un padre e un figlio a zonzo per la Spagna. Ignacio Martínez de Pisón, *Strade secondarie*". *L'indice dei libri del mese* 8, 21.
- (1999). "Tragico incantamento. Javier Marías, *Domani nella battaglia pensa a me*". *L'indice dei libri del mese* 5, 19.
- (2000). "José Manuel Fajardo, *Al di là dei mari*". *L'indice dei libri del mese* 9, 36.
- (2001). "Gustavo Martín Garzo, *La principessa incompleta*". *L'indice dei libri del mese* 6, 45.
- CARAFFI, Patrizia (1994). "Carmen Martín Gaité, *Cappuccetto Rosso a Manhattan. Leggere Donna* 10, 9.
- CARMAGNANI, Paola (1998). "Arturo Pérez Reverte, *La pelle del tamburo*". *L'indice dei libri del mese* 11, 21.
- CARRASCÓN; Guillermo (2001). "Una sinistra ergonomica. Manuel Vázquez Montalbán, *L'uomo della mia vita*. *L'indice dei libri del mese* 4, 17.

- CASAGRANDE, Grazia (2000a). "Il libro della settimana: Manuel Vázquez Montalbán, *L'uomo della mia vita*". (<http://www.alice.it/cafeletterario/libro/cafelib.htm>).
- (2000b). "Le città letterarie: una nuova collana delle edizioni Unicopli". ([http://www.alice.it/news/primo/vitale\\_marco.htm](http://www.alice.it/news/primo/vitale_marco.htm)).
- (2002). "L'intervista: Almudena Grandes". (<http://www.cafeletterario.it/interviste/cafeint.htm>).
- CASAGRANDE, Grazia y MOZZATO, Giulia (2000). "Arturo Pérez Reverte, *La carta esferica*". (<http://www.alice.it/cafeletterario/inlibreria/8843802623.htm>).
- (2001). "Antonio Soler, *Gli angeli caduti*". (<http://www.alice.it/cafeletterario/184/8842806579.htm>).
- CINTI, Bruna (1989). "Azorín, *L'invisibile*". *Rassegna Iberistica* 35, 43-45.
- D'AGOSTINI, Tina (1995). "Maruja Torres, *Amor America. Un viaggio sentimentale in America Latina*"; Doris Lessing, *Sorriso africano. Quattro visite nello Zimbabwe*; Francesca Boesch, *Tschador. Ricordi persiani*". *Leggere donna* 3, 7-8.
- DE CESARE, Giovanni Battista (1983). "Federico García Lorca, *Viaje a la luna (Viaggio verso la luna)*". *Rassegna Iberistica* 16, 48-49.
- FRANCO, Ernesto (1992). "Manuel Vázquez Montalbán, *Tatuaggio; Il centravanti è stato assassinato verso sera*". *L'indice dei libri del mese* 4, 18-19.
- GIACOMASSO, Silvia (1995). "Maruja Torres, *Amor America. Un viaggio sentimentale in America Latina*". *L'indice dei libri del mese* 5, 22.
- GRASSANO, Marco (1996). "Jorge Semprún, *la scrittura o la vita*". *L'indice dei libri del mese* 5, 16.
- (1997). "Spirito delle città: Antonio Muñoz Molina, *La città dei Califfi e L'inverno a Lisbona*". *L'indice dei libri del mese* 1, 18.
- LORENZI Adriana (2000). "Carmen Martín Gaité, *Via da casa. Leggere Donna* 87, 5-6.
- MARCHESANO, Emanuela (1997). "Almudena Grandes, *Modelli di donna*". *Leggere Donna* 68, 19.
- MARTELLI, Erika (1997). "Jorge Semprún e Elie Wiesel, *Tacere è impossibile. Dialogo sull'Olocausto*". *L'indice dei libri del mese* 2, 15.
- MARTINETTO, Vittoria (1993a). "Federico García Lorca, *Amanti assassinati da una pernice*". *L'Indice dei Libri del Mese* 7, 24.
- (1993b). "J. Llamazares, *La pioggia gialla*". *L'indice dei libri del mese* 7, 24.
- (1998a). "Premio letterario con avvelenamento. Manuel Vázquez Montalbán, *Il premio*". *L'indice dei libri del mese* 11, 21.
- (1998b). "Una straniata adolescenza spagnola. Sellaró recupera un romanzo del '59 di una scrittrice straordinaria. Ana María Matute, *Prima memoria*". *L'indice dei libri del mese* 4, 18.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (1992a). "R. Sánchez Ferlosio, *Imprese e vagabondaggi di Alfanhui*". *Rassegna Iberistica* 43, 58-60.

- (1992b). *Due Sanci fanno un Chisciotte. L'indice dei libri del mese* 9, 42.
- MEREGALLI, Franco (1983). "R. de Valle-Inclán, *La lampada meravigliosa*". *Rassegna Iberistica* 16, 41.
- (1992). "Antonio Machado, *Lettere a Pilar*". *Rassegna Iberistica* 43, 56-57.
- (1996a). "Miguel de Unamuno, *Come si fa un romanzo*". *Rassegna Iberistica* 57, 60-61.
- (1996b). "Jorge Semprún, *la scrittura o la vita*". *Rassegna Iberistica* 58, 42-45.
- (1999). "Juan Manuel de Prada, *La tempestad/ La tempesta*". *Rassegna Iberistica* 65, 65-69.
- (2000). "Fernando Savater, *Etica per un figlio; Le domande della vita; Cioran, un angelo sterminatore*". *Rassegna Iberistica* 70, 41-42.
- MILANO, Eva (2000). "Contro i fantasmi della vita. I barbari e i bambini. Ana María Matute, *Dimenticato Re Gudù*". *L'indice dei libri del mese* 3, 11.
- MORINO, Angelo (2000). "La maschera medievale. Ana María Matute, *Cavaliere senza ritorno*". *L'indice dei libri del mese* 3, 11.
- MOZZATO, Giulia (1999a). "Javier Marías, *Todas las almas*". (<http://www.alice.it/cafeletterario/097/cafelib.htm>).
- (1999b) "M. Vázquez Montalbán, *E Dio entrò all'Avana*". (<http://www.alice.it/cafeletterario/libro/cafelib.htm>).
- NICOLA, Maria (1998). "Ispettore e personaggio. La condizione umana in gialli classici. Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio* e *Il custode del segreto*". *L'indice dei libri del mese* 11, 20.
- (1999a). "Javier Tomeo, *Il delitto del cinema Oriente*". *L'indice dei libri del mese* 12, 42.
- (1999b). "Antonio Álamo, *Una sorella sexy, un'idea geniale e un mucchio di pesetas*". *L'indice dei libri del mese* 12, 42.
- (1999c). "Antonio Muñoz Molina, *I misteri di Madrid*". *L'indice dei libri del mese* 7, 42.
- (1999d). "Ritratto di un'artista da giovane. Rosa Chacel, *Quartiere di Meraviglie*. *L'indice dei libri del mese* 5, 19.
- (1999e). "Javier Marías, *Tutte le anime*". *L'indice dei libri del mese* 5, 19.
- (2002). "Felipe Benitez Reyes, *In via del tutto eccezionale*". *L'indice dei libri del mese* 11, 46.
- PAPUZZI, Alberto (1994). "Julio Llamazares, *La pioggia gialla*". *L'indice dei libri del mese* 10, 34.
- PÉREZ VICENTE, Nuria (1998). "Le *Lettere da New York* de Federico García Lorca". *BIB* (Trento), 25-27.
- PITTARELLO, Elide (1979). "Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*. *Rassegna Iberistica* 4, 79-80.
- PROFETI, Maria Grazia (1987). "Luis Buñuel: *Scritti letterari e cinematografici*". *Rassegna Iberistica* 25, 45-47.

- SCORPIONI COGGIOLA, Valeria (2000). “Metaromanzo di un narratore dubbioso. L’amore non si vive, si ricorda. Javier Marías, *L’uomo sentimentale*”. *L’indice dei libri del mese* 6, 14.
- (2001a). “Alicia Giménez-Bartlett, *Giorno da cani*”. *L’indice dei libri del mese* 5, 33.
- (2001b). “La memoria del futuro. Carmen Martín Gaité, *Via da casa*”. *L’indice dei libri del mese* 3, 15.
- (2002). “Quando Carvalho era una spia, M. Vázquez Montalbán, *Ho ammazzato J. F. Kennedy*”. *L’indice dei libri del mese* 3, 15.
- SERAFIN, Silvana (1991). “Pío Baroja, *La sensualità pervertita*”. *Rassegna Iberistica* 39, 34-35.
- SERRA GIARETTA, Caterina (1995). “Carmen Martín Gaité, *Nuvolosità variabile*”. *Leggere donna* 6, 10.
- TEDESCHI, Stefano (1994a). “Ramón Gómez de la Serna, *Mille e una greguería*”. *L’indice dei Libri del Mese* 10, 22.
- (1994b). “Juan García Hortelano, *Mucho cuento tante storie*”. *Rassegna Iberistica* 10, 22
- (1994c). “Miguel Delibes, *I santi innocenti*”. *Rassegna Iberistica* 10, 22.
- TRANFAGLIA, Nicola (1994). “Manuel Vázquez Montalbán, *Io, Franco*”. *L’indice dei libri del mese* 1, 4.
- VISINTIN, Giulia (1997). “Un centone poco riuscito. Arturo Pérez Reverte, *Il club Dumas o L’ombra di Richelieu*”. *L’indice dei libri del mese* 11, 15.

### IX.3. ESTUDIOS CITADOS

- ABAD, Iñaki (1995). “Brevi considerazioni sulla narrativa spagnola degli anni ‘80”. En C. Prestigiaco y M. C. Ruta (eds.), *La cultura spagnola degli anni ottanta*, 65-72. Palermo: Flaccovio.
- ACÍN, Ramón (1990). *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*. Zaragoza: Universidad.
- (1992). *Los dedos de la mano*. Zaragoza: Mira.
- ACUTIS, Cesare (1972). “Presentazione” a A. M. Matute, *Prima memoria*, 7-13. Torino: SEI.
- AGUIRRE D’AMICO, Maria Luisa (1988). “Isabella, regina non convenzionale”. En R. del Valle-Inclán (1988), 11-14.
- ALBERTI, Rafael (1998). *La arboleda perdida* 1. Madrid: Alianza.
- ALLEGRA, Giovanni (1982). “Un breviario dell’estetismo europeo”. En R. del Valle-Inclán (1982), 5-37.
- ALFANI, Maria Rosaria (1994). “Prefazione” a J. J. Millás (1994), 7-14.
- ÁLVAREZ, Luis (1992). “Introduzione” a M. Aub (1992b), 9-14.
- ASSOCIAZIONE ITALIANA EDITORI (2001). *Catalogo degli editori 2002*. Milano: Editrice Bibliografica.

- ATTANASIO, Pierfrancesco y CARFAGNA, Elisabetta (1997). "L'enigma dei lettori". *Tirature '98* (Milano: Il Saggiatore), 172-178.
- (1999). "La scoperta dei lettori morbidi". *Tirature '99* (Milano: Il Saggiatore), 194-203.
- AUB, Max (1985). "Prólogo personal". En *Conversaciones con Buñuel*, 13-30. Madrid: Aguilar.
- AZORÍN (1974). "Introducción" a Pedro Salinas, *Vispera del gozo*. Madrid: Alianza.
- BAJINI, Irina (1995). "Nota del traduttore" a F. Ayala (1995), 12.
- BALIBREA ENRÍQUEZ, María Paz (1996). "Pensar la historia, vislumbrar la utopía: reflexiones de un intelectual de izquierdas. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán. *España contemporánea IX*, 2, 55-74.
- BAROJA Pío (1959-1963). *Obras Completas*. Madrid: Aguilar VII.
- BELLVER, Juan M. (1991). "La industria editorial española apuesta por el auge de la literatura erótica". *El Independiente*, 3 Febrero.
- BLASCO PASCUAL, Francisco Javier (1995). "Introducción" a R. del Valle-Inclán (1982), 9-54.
- BO, Carlo (1997). "1936, così scoprimmo la grande Spagna". En VV.AA., *Gli spagnoli e l'Italia*, 67-68. Milano: Libri Scheiwiller (Banco Ambrosiano Veneto).
- BOTTI, Alfonso (1987). *La Spagna e la crisi modernista*. Brescia: Morcelliana.
- BUFALINO, Gesualdo (1997). "Nota" a R. Gómez de la Serna (1997), 5-10.
- CADIOLI, Alberto (2000). *L'editore e i suoi lettori*. Bellinzona: Casagrande.
- CALABRÒ, Giovanna (1997a). "La poesia spagnola del Novecento". En VV.AA., *Gli spagnoli e l'Italia*, 139-146. Milano: Libri Scheiwiller (Banco Ambrosiano Veneto).
- (1997b). "Il neorealismo e il caso 'Formentor'". En VV.AA., *Gli spagnoli e l'Italia*, 171-175. Milano: Libri Scheiwiller (Banco Ambrosiano Veneto).
- CALVI, Maria Vittoria (1995a). *Didattica di lingue affini*. Milano: Guerini e Associati.
- (1995b). "Introduzione" a C. Martín Gaité (1995a), V-X.
- (1996a). "Il filo della memoria. Conversazione con Carmen Martín Gaité". En C. Martín Gaité (1996) 361-367.
- (1996b). "I mali minori, o il fascino discreto della mediocrità". En L. M. Díez (1996), 77-86.
- (1997). "Il linguaggio variabile di Carmen Martín Gaité". En M. V. Calvi (ed.), *La lingua spagnola dalla Transizione a oggi (1975-1995)*, 73-90. Viareggio-Lucca: Marco Baroni.
- (1998). "La recepción italiana de Carmen Martín Gaité". En *Especulo* (revista electrónica), especial "La página de Carmen Martín Gaité (marzo, 1998)". ([http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/mv\\_calvi.htm](http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/mv_calvi.htm)).

- (1999). “La recepción italiana de Carmen Martín Gaité (II)”. En *Especulo* (revista electrónica), especial “La página de Carmen Martín Gaité (julio, 1999)”.  
([http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/mv\\_calvi.htm](http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/mv_calvi.htm)).
- CARDONE, Raffaele (1996). “Un’annata di transizione”. *Tirature '96* (Milano: Baldini e Castoldi), 289-ss.
- (1999). “Calendario editoriale. Paradossi all’italiana”. *Tirature '99* (Milano: Baldini e Castoldi), 212-236.
- CATELLI, Nora (1991). “Los rasgos de un mestizaje”. *Revista de Occidente* 122/123, 135-147.
- COLMEIRO, José F. (1994). *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- COSTANZO di, Monica (1996). “Baroja e l’Italia”. En Enrique Giménez, Miguel A. Lozano y Juan A. Ríos (eds.), *Españoles en Italia e italianos en España. IV Encuentro de Investigadores de las Universidades de Alicante y Macerata*, 99-109. Alicante: Universidad.
- COSULICH, Callisto (1997). “Da Buñuel ad Almodóvar”. En VV.AA., *Gli spagnoli e l’Italia*, 247-254. Milano: Libri Scheiwiller (Banco Ambrosiano Veneto).
- CROVETTO, Pier Luigi (1991). “Nota” a J. Benet (1991b), 121-124.  
---- (1993). “Nota” a J. Llamazares (1993), 149-151.
- DAPELO, Luigi (1998). “Javier Tomeo ovvero lo scrittore nei suoi labirinti”. En J. Tomeo (1998), 135-141.
- DE CASTRO, Isabel y MONTEJO, Lucia (1990). *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*. Madrid: UNED.
- DE CESARE, Giovanni Battista (1995). “Introduzione” a R. del Valle-Inclán (1995), 9-25.
- DELOGU, Ignazio (1977). “Introduzione” a R. Alberti (1977), XIII-XL.  
---- (1991). “Introduzione” a F. Ayala (1991), 5-34.  
---- (1996). “Introduzione” a M. Aub (1996), IX-XIII.
- DEPRETIS, Giancarlo (1991). “Introduzione” a A. Machado (1991), VII-XVIII.
- DESCHARNES, Robert (1980). “Prefazione” a S. Dalí (1980), 5-7.
- DÍAZ PALACIOS, M<sup>a</sup> Dolores (1995). “Jorge Semprún, un caso particular de autotraducción”. En R. Martín Gaitero (ed.), *V Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, 265-268. Madrid: Ed. Complutense.
- EDERLE, Arnaldo (1993). “Introduzione” a F. García Lorca (1993a), 7-13.
- FELICI, Glauco (2000). “Traduttori contestati rispondono”. *L’indice dei libri del mese*. 11, 27.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Luis Miguel (1992). *El neorealismo en la narración española de los años 50*. Santiago de Compostela: Universidad.
- FERRETTI, Gian Carlo (1994). *Il mercato delle lettere*. Milano: Il Saggiatore.
- FERRUCCI, Carlo (1991). “Postfazione” a M. Zambrano (1991), 165-177.
- FINASSI PAROLO, Michela (1993). “Prefazione” a C. Martín Gaité (1993), 7-10.
- FOFI, Goffredo (1988). “Introduzione” a R. Pérez de Ayala (1988), VII-XVI.
- FRATTALE, Loretta (1990). “Introduzione” a C. J. Cela (1990d), 9-15.

- FRIGOLS MARTÍN, M<sup>a</sup> Jesús, SCARPA, Giuliano y PELEGI, Gianpiero (1995). “Traducciones en la revista *Il Politecnico*”. En R. Martín Gaitero (ed.), *V Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, 273-279. Madrid: Ed. Complutense.
- GAMBARO, Fabio (1994). “L’identità culturale italiana. Intervista a Umberto Eco”. *Tirature '94* (Milano: Baldini e Castoldi), 343-357.
- (1996). “Far quadrare i bilanci. Intervista a Mario Spagnol”. *Tirature '96* (Milano: Baldini e Castoldi), 149-157.
- (1997). “Più manager per l’editoria! Intervista a Gian Arturo Ferrari”. *Tirature '98* (Milano: Il Saggiatore), 120-130.
- GAMBINI, Dianella (1994). “*Octavia Santino* de Valle-Inclán: un dúplice problema de fidelidad”. En Raders, M. y Martín Gaitero, R. (eds.), *IV Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, 491-508. Madrid: Ed. Complutense.
- GARCÍA DE LA BANDA, Fernando (1994). “Traducir a Lorca”. En M. Raders y R. Martín Gaitero (eds.), *IV Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, 509-522. Madrid: Ed. Complutense.
- GARCÍA HORTELANO, Juan (1991). “Un viaje por aquella Italia”. *El País*, 17 febrero.
- GARCÍA RODRIGO, María Luisa (1995). “Consideraciones para un estudio de la década prodigiosa”. En C. Prestigiacomo y M. C. Ruta, *La cultura spagnola degli anni ottanta*, 21-30. Palermo: Flaccovio.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Coral (2002). “Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado en Italia: las traducciones de poesía de amor a partir de 1975”. En D. A. Cusato y L. Frattale (eds.), *La penna di Venere. Scritture dell’amore nelle culture iberiche*. Messina: Andrea Lippolis Editore.
- (2003a). *Las traducciones italianas de la poesía española del siglo XX (1975-2000)*. Madrid: UNED.
- (2003b). *Il teatro spagnolo del Novecento sulle scene italiane*. Firenze: Alinea.
- GAROSCI, Aldo (1981). *Los intelectuales y la Guerra de España*. Madrid: Júcar.
- GIGLIOLI, Daniele (1995). “I classici per tutti? Il caso Newton Compton”. *Inchiesta* 110, 51-54.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente (1978). *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*. Salamanca: Universidad.
- (1979). *Ensayos de literatura comparada Italo-Española (la cultura italiana en V. Blasco Ibáñez y en R. Pérez de Ayala)*. Salamanca: Universidad.
- (1998). “Las traducciones de las obras de Unamuno en Italia: el papel del autor”. En M. A. Vega Cernuda (ed.), *La traducción en torno al 98*, 31-42. Madrid: Universidad Complutense.
- GOYTISOLO, Juan (1999). *En los reinos de taifa*. Madrid: Alianza.
- GRACIA, Jordi (2000). “La vida cultural”. En Jordi Gracia (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española* 9/1, 11-50. Barcelona: Crítica.



- (2001). *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*. Barcelona: Edhasa.
- GRASSO, Sebastiano (1997). “Rafael Alberti *pellegrino* a Roma”. En VV.AA., *Gli spagnoli e l'Italia*, 159-161. Milano: Libri Scheiwiller (Banco Ambrosiano Veneto).
- GUBERN, Román (1995). “La memoria cinematográfica”. En C. Prestigiacomo y M. C. Ruta, *La cultura spagnola degli anni ottanta*, 105-109. Palermo: Flaccovio.
- HERRALDE, Jorge (1989). “Más que un editor”. *La Vanguardia*, 13 diciembre.
- JAFORTE, Alessandra (1988). “Nota” a A. M. Moix (1988), 84-93.
- LANGA PIZARRO, M. Mar (2000). *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999)*. Alicante: Universidad.
- LA PORTA, Filippo (1995). “Best seller stranieri per il pubblico italiano”. *Tirature '95* (Milano: Baldini e Castoldi), 55-61.
- LEGIDO-QUIGLEY, Eva (1999). *¿Que viva Eros? De la subversión postfranquista al thanatismo posmoderno en la narrativa erótica de escritoras españolas contemporáneas*. Madrid: Talasa.
- LENTINI, Giacinto (1979). “Jorge Semprún: autobiografía e memoria”. En J. Semprún (1979), 281-307.
- LEPRI, Laura (1996). “Professione editor”. *Tirature '96* (Milano: Baldini e Castoldi), 185-192.
- LIVERANI, Elena (2001). “Tradurre un traduttore: *Trás-os-Montes* di julio Llamazares e la sua versione italiana”. En G. Grossi y A. Guarino (eds.), *Orillas. Studi in onore di Giovanni Battista De Cesare*, Vol. I (*Il mondo iberico*), 277-290. Salerno: Ed. del Paguro.
- LÓPEZ MOLINA, Luis (1997). “Análisis de *La piel del tambor* desde las teorías prácticas del best-seller”. En J. M. López de Abiada y J. Peñate Rivero (eds.), *Éxito de ventas y calidad literaria (Incursiones en las teorías y prácticas del best-seller)*, 95-104. Madrid, Verbum.
- LOTTINI, Otello (1984). “Postfazione” a R. del Valle-Inclán (1984), 223-251.
- (1995). “I segni del cambiamento e la normalità problematica”. En C. Prestigiacomo y M. C. Ruta (eds.), *La cultura spagnola degli anni ottanta*, 9-20. Palermo: Flaccovio.
- LYRIA, Hado (1991). “Una lettura attuale, due interviste anomale e quell'adolescenza”. En M. Vázquez Montalbán (1990c), 329-337.
- MACRÍ, Oreste (1993a). “Postfazione” a A. Machado (1993), 179-185.
- (1993b). “Salamanca y Unamuno”. En *El Girador*, 613-620. Roma: Bulzoni.
- (1996). “Mezzo secolo di traduzioni”. En AA. VV., *Studi Ispanici II*. Napoli: Liguori.
- MANERA, Danilo (1991a). “Introducción” a R. Sánchez Ferlosio (1991), 7-18.
- (1991b). “Barrio delle meraviglie. Scrittori spagnoli d'oggi”. En *Linea d'Ombra* 56, 28-31.

- (1992). "Meglio uomini pubblici che uomini politici. Incontro con Rafael Sánchez Ferlosio". *Linea d'Ombra* 68, 41-44.
- (1993a). "Capriole, conterie e rivelazioni di Ramón, l'uomo-spugna". En R. Gómez de la Serna (1993b), 99-105.
- (1993b). "Andanza spagnola. Piccolo prontuario". En *Linea d'Ombra* 86, 41-43.
- (1994). "Scrittrici iberiche e traduzioni italiane". En S. Regazzoni y L. Buonomo (eds.), *Maschere. Le scritture delle donne nelle culture iberiche*, 83-90. Roma: Bulzoni.
- (1995a). "Postfazione" a L. Martín-Santos (1978 [ed. 1995]), 289-295.
- (1995b). "Più del amore stesso". En L. Cernuda (1995), 79-89.
- (1997). "É buona educazione?". *Effe* 7, 16-17.
- (1998a). "I percorsi della letteratura". *Meridiani* 2, 90-93.
- (1998b). "Due modi odierni di romanzare la storia in Spagna: un naufragio e un approdo". *Spagna contemporanea* 13, 176-182.
- (1998c). "José Jiménez Lozano e le sue storie". *L'immaginazione* (Lecce) 150, 10, 5-7.
- (1999). "Ferita nel labirinto dei libri". *L'immaginazione* (Lecce) 157, 11-12.
- (2002). *Pagine di letteratura spagnola del Novecento*. Cesena: Collana di studi ispanici e relazioni culturali tra l'Italia e i paesi di lingua spagnola.
- MARISTANY, Luis (1994). "El ensayo literario de Luis Cernuda". En L. Cernuda, *Obras Completas*, 5-47. Madrid: Siruela.
- MARSEGUERRA, Claudia (1998). "Introduzione" a F. Umbral (1998), 7-15.
- MASSAGUÉ, Rosa (1989). "Italia descubrirá este otoño la novela española". *El Periódico*, 2 octubre.
- MASTRANGELO LATINI, Giulia (1996). "Visioni, impressioni y sentimenti di Rafael Alberti a Roma e ad Anticoli Corrado". En Enrique Giménez, Miguel A. Lozano y Juan A. Ríos (eds.), *Españoles en Italia e italianos en España. IV Encuentro de Investigadores de las Universidades de Alicante y Macerata*, 143-153. Alicante: Universidad.
- MAURI, Paolo (1985). "Prefazione" a G. Torrente Ballester (1985), V-VIII.
- MAURI, Stefano (1987). *Il libro in Italia*. Milano: Hoepli.
- MAZZOCCHI, Giuseppe (1994). "Prefazione" a M. de Unamuno (1994a), 9-28.
- MELIS, Antonio (1982). "Come di un poeta sconosciuto". En F. García Lorca, *Viaggio verso la luna* (Reggio Emilia: Elitropia, 1982); pp. 81-89.
- MEREGALLI, Franco (1974). *Presenza della letteratura spagnola in Italia*. Firenze: Sansoni.
- (1988). "Sender en la Literatura de su tiempo". En *Nuovi studi su scrittori spagnoli del Novecento*, 95-108. Roma: Bulzoni.
- MONTI, Silvia (2001). "Dalla fine della guerra civile alla postmodernità: il teatro". En M. G. Profeti (ed.), *L'età contemporanea della letteratura spagnola. Il Novecento*, pp. 443-530. Firenze: La Nuova Italia.

- MORELLI, Gabriele (1994). "García Lorca in America: la creazione e la maschera". En F. García Lorca (1994), 9-42.
- (1997). "Jorge Guillén e l'Italia". En VV.AA., *Gli spagnoli e l'Italia*, 151-158. Milano: Libri Scheiwiller (Banco Ambrosiano Veneto).
- (2001). "Due "Generazioni" poetiche. En M. G. Profeti (ed.), *L'età contemporanea della letteratura spagnola. Il Novecento*, pp. 169-344. Firenze: La Nuova Italia.
- MORENO, Antonio (1997). "*La piel del tambor*: literatura en contra de pocos y a favor de muchos". En J. M. López de Abiada y J. Peñate Rivero (eds.), *Éxito de ventas y calidad literaria (IncurSIONES en las teorías y prácticas del best-seller)*, 105-124. Madrid, Verbum.
- MORETTI, Dario (1996). "Chi butteresti dalla torre?". *Tirature '96* (Milano: Baldini e Castoldi), 193-201.
- MORILLAS, Esther (1997). "Género, estilo y traducción: *Beltenebros*, de A. Muñoz Molina, en italiano". En E. Morillas y J. P. Arias (eds.), *El papel del traductor*, 387-398. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- MORINO, Angelo (1998). "Acutis su Matute". *L'indice dei libri del mese* 4, 19.
- NEWMARK, Peter (1995). *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra.
- NICHOLS, Geraldine C. (1986). "Mitja poma, mitja taronja: génesis y destino literarios de la narrativa catalana contemporánea". *Anthropos* (Barcelona), 118-125.
- NOVATI, Laura (2002). "Noi traduciamo ma non siamo tradotti". *Tirature 2002* (Milano: Il Saggiatore), 178-185.
- OBIOL, María José (1989). "En posición de salida. Los hermanos menores de la nueva narrativa española". *El País*, 24 septiembre.
- PANUNZIO CIPRIANI, Lucrezia (1997). "Nota" a M. Aub (1981 [ed. 1997]), 65-69.
- PEÑA, Salvador (1997). "El traductor en su jaula: hacia una pauta de análisis de traducciones". En Esther Morillas y Juan Pablo Arias (eds.), *El papel del traductor*, 19-57. Salamanca: Colegio de España.
- PEÑATE RIVERO, Julio (1997). "El superventas en el marco de la industria editorial. Un estudio empírico de las listas de éxitos". En J. M. López de Abiada y J. Peñate Rivero (eds.), *Éxito de ventas y calidad literaria (IncurSIONES en las teorías y prácticas del best-seller)*, 53-94. Madrid: Verbum.
- PERESSON, Giovanni (2000). *Le cifre dell'editoria, 2000*. Milano: Guerini e Associati.
- (2002). "Trasformare le debolezze in opportunità". *Tirature 2002* (Milano: Il Saggiatore), 268-276.
- PÉREZ VICENTE, Nuria (2001). "Cuentistas españolas de los noventa en Italia: las traducciones". En J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, 167-176. Madrid: Visor libros.

- (2003). "Panorama de la narrativa española del siglo XX publicada en Italia: algunas conclusiones". En AA. VV., *Tradurre dallo spagnolo*, 35-45. Milano: LED.  
([http://www.ledonline.it/ledonline/tradurrepagnolo./tradurrepagnolo\\_05\\_perez.pdf](http://www.ledonline.it/ledonline/tradurrepagnolo./tradurrepagnolo_05_perez.pdf))
- (2004). "Reescrituras del cuerpo femenino: las traducciones de *Senos*, de Ramón Gómez de la Serna, al italiano". En *Sin carne. Imágenes y simulacros del cuerpo femenino*. Sevilla, Arcibel, pp. 495-505.
- (2005). "Presencia de las narradoras españolas del siglo XX en Italia: las traducciones". *TRANS* 9, 115-129.
- PERFETTI, Francesco (1991). "Prefazione" a Á. Ganivet, *Ideario spagnolo*, 7-13. Roma: Bonacci.
- PIGNATA, Paolo (1991). "Camilo José Cela". En C. J. Cela (1991b), IX-XXXVII.  
---- (1993). "Introduzione" a M. de Unamuno (1993), 9-18.
- PITTARELLO, Elide (1987). "Le forme eloquenti di *Tiempo di silencio*". *Rassegna Iberistica* 30, 3-19.  
---- (1995). "Le finzioni dell'ombra". En C. Prestigiacomo y M. C. Ruta (eds.), *La cultura spagnola degli anni ottanta*, 51-63. Palermo: Flaccovio.  
---- (2001). "Dalla fine della guerra civile alla postmodernità. Il romanzo". En M. G. Profeti (ed.), *L'età contemporanea della letteratura spagnola. Il Novecento*, pp. 531-659. Firenze: La Nuova Italia.
- PORTO BUCCIARELLI, Lucrecia B. (1990). "Letteratura spagnola dai classici ai contemporanei, un variegato percorso". *L'informazione bibliografica* 2, 225-233.  
---- (1993). "Letteratura spagnola: fra tradizione e rinnovamento". *L'informazione bibliografica* 1, 46-54.  
---- (1997). "Letteratura spagnola: un variegato percorso nella prosa". *L'informazione bibliografica* 2, 212-223.
- PRADERA, Javier (1992). "El libro, industria y mercado". En Francisco Rico (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española* 9, 72-86. Barcelona: Ed. Crítica.
- PRECHT, Raoul (1996). "Introduzione" a F. García Lorca (1996), 5-8.
- PRELLWITZ, Norbert von (2001). "La prima metà del Novecento". En M. G. Profeti (ed.), *L'età contemporanea della letteratura spagnola. Il Novecento*, pp. 1-168. Firenze: La Nuova Italia.
- PROFETI, Maria Grazia (1986). "Importare letteratura: Italia e Spagna". *Belfagor* XLI, 365-379.  
---- (1995). "Il bianco muro di Spagna: classici iberici ed editoria italiana". *Inchiesta* 110, 43-46.
- PUCCINI, Dario (1974). "Introduzione" a M. Aub, *San Juan*, V-XII. Torino: Einaudi.  
---- (1987). "Un commento a Spagna-Italia letterarie". *Belfagor* XLII, 476-480.

- (1997). "Mario Puccini e la letteratura spagnola degli anni 1918-39". En VV.AA., *Gli spagnoli e l'Italia*, 133-136. Milano: Libri Scheiwiller (Banco Ambrosiano Veneto).
- RAMOS GASCÓN, Antonio (1980). "Naturalismo, Modernismo, arte social". En Francisco Rico (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española* 6, 83. Barcelona: Ed. Crítica.
- RASY, Elisabetta (2000). *Le donne e la letteratura*. Roma: Editori Riuniti.
- RENDINA, Claudio (1976). "Introduzione" a F. García Lorca (1976), 7-16.
- ROSSI, Natale (1976). "Nota introduttiva" a A. Sastre (1976), IX-XII.
- ROSSI, Rosa (1987). "Prefazione" a M. de Unamuno (1987b), 7-12.
- (1991). *Breve storia della letteratura spagnola*. Milano: Rizzoli.
- ROSSINI, Flaviarosa (1987). "Introduzione" a M. de Unamuno (1987a), V-XIV.
- RUFFINATTO, Aldo (1997). "L'Isipanistica italiana". En VV.AA., *Gli spagnoli e l'Italia*, 125-130. Milano: Libri Scheiwiller (Banco Ambrosiano Veneto).
- RUTA, Carlo (1989). *L'ideale non è Mondadori. La piccola editoria tra colossi, avventurieri e grandi firme*. Pozzallo: Cultura nuova libri.
- S. de, J y A., J. (1990). "Eduardo Mendoza se suma a Félix de Azúa, Tomeo y Vázquez Montalbán en la aventura escénica". *El País*, 21 de mayo.
- SAGARRA, Joan de (1989). "La novela *El pianista* de Vázquez Montalbán, versión teatral en Francia". *El País*, 17 de abril.
- SAMONÀ, Carmelo (1985). *Profilo di letteratura spagnola*. Roma-Napoli: Theoria.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1996). "Introduzione" a L. Buñuel (1984 [ed. 1996]), 7-51.
- SASSO, Chiara (1996). *Editori tra resistenza e resa*. Torino: Sonda.
- SASTRE, Alfonso (1991). "Valle-Inclán nel teatro spagnolo". En R. del Valle-Inclán, *Teatro. Politico dell'avarizia, La lussuria e la morte*, 5-12. Genova: Costa & Nolan.
- SCELFO MICCI, Maria Grazia (1984). "Aspetti della traduzione letteraria. Riflessioni in margine alla versione italiana di un romanzo di M. Delibes". *Annali del Istituto Universitario Orientale (sezione romanza)* 1, 249-274.
- (2001). "*Sonata di Primavera* di Valle Inclán: riflessioni su problemi e metodi di traduzione". En G. Grossi y A. Guarino (eds.), *Orillas. Studi in onore di Giovanni Battista De Cesare*, vol. I, 329-344. Salerno: Edizioni del Paguro.
- SCORPIONI COGGIOLA, Valeria (1995). *Tempo di silenzio e tempo di parola. Incursioni nel romanzo spagnolo dalla fine della guerra civile ai primi anni '90*. Torino: Il Segnalibro.
- SILVESTRI, Laura (1999). "Per una ridefinizione della generazione del 98". En AA. VV., *Fine secolo e scrittura: dal medioevo ai giorni nostri*, 245-270. Roma: Bulzoni.
- SORIA, Giuliano (1990). "La passione inevasa". En P. Baroja (1990), VII-XVIII.
- SPINAZZOLA, Vittorio (1995). "Dal consulente letterario al manager editoriale". *Tirature '95* (Milano: Baldini e Castoldi), 11-19.

- (2000). "Chi ha paura della narrativa di genere?". *Tirature 2000* (Milano: Il Saggiatore), 10-18.
- STRAZZERI, Giuseppe (2002). "Caccia grossa al *bet-seller*". *Tirature 2002* (Milano: Il Saggiatore), 74-81.
- TATÒ, Francesco (1981). "Nota introduttiva" a L. Buñuel (1981), V-XIII.
- TENTORI MONTALTO, Francesco (1986). "Le magie di Rosa Chacel". En R. Chacel (1986), 149-154.
- (1989). "Esperienze di un poeta traduttore". En Franco Buffoni (ed.), *La traduzione del testo poetico*, 258-259. Milano: Serra e Riva.
- TERRACINI, Lore (1993). "Tradurre letteratura spagnola in Italia". En *El Girador* 1015-1023. Roma: Bulzoni.
- TOSO, Fiorenzo (1991). "Tenía algo de precursor". En P. Baroja (1991), 265-270.
- TRINI, Tommaso (1978). "La crisi Dalí". En Salvador Dalí, *Il mito tragico dell'Angelus di Millet*, 13-17. Milano: Mazzotta.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1994d). "Juan García Hortelano: behaviorista appassionato e scettico". En J. García Hortelano (1994), VII-XIV.
- VEGA CERNUDA, Miguel Ángel (1998). "Consideraciones socio-culturales acerca del 98 traducido y el 98 traductor". En M. A. Vega Cernuda (ed.), *La traducción en torno al 98*, 1-14. Madrid: Universidad Complutense.
- VERGANI, Orio (1978). "Il Miracolo profano di Ramón". En R. Gómez de la Serna (1978), 5-17.
- VIAN, Cesco (1983). "Bibliografia e note" a M. Delibes (1983b), 273-282.
- VIGINI, Giuliano (1999). *Rapporto sull'editoria italiana*. Milano: Editrice Bibliografica.
- VIGNOLA, Beniamino (1980). "Introduzione" a M. Vázquez Montalbán (1980), 5-7.
- ZAGOLIN, Maria Serena (1989). *Mapa di autori e testi ispanici nell'editoria italiana*. Bologna: Pitagora Ed.