

eum > annali della facoltà di lettere e filosofia

Università di Macerata
Facoltà di Lettere e Filosofia
Annali
XLII-XLIII 2009-2010

eum

Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia
dell'Università di Macerata

Direttore: Gianfranco Paci

Comitato di redazione: Roberto Mancini (coordinatore), Luciana Gentilli,
Roberto Lambertini, Claudio Micaelli

Comitato di lettura: Giovanna Maria Fabrini, Luciana Gentilli,
Roberto Lambertini, Roberto Mancini, Laura
Melosi, Claudio Micaelli, Michele Millozzi

isbn 978-88-6056-379-8

Prima edizione: novembre 2013

©2013 eum edizioni università di macerata

Centro Direzionale, via Carducci 63/a – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Sommario

Prima sezione: Archeologia

Silvia Maria Marengo

- 9 *Nerantus di Ateste*

Valeria Tubaldi

- 17 L'olla: pentola e non solo. Analisi dei suoi usi attraverso le fonti letterarie romane

Seconda sezione: Filosofia

Omero Proietti

- 33 Johannes Buxtorf, Spinoza e la sintassi dell'ebraico

Mauro Peroni

- 57 Morte, speranza, felicità: il respiro di Elias Canetti

Terza sezione: Psicologia

Paola Nicolini

- 75 La comunicazione interpersonale in contesti lavorativi: competere o negoziare?

Quarta sezione: Italianistica

Valentina Piccioni

- 91 Alfieri tragico nell'*Ortis*

- Costanza Geddes da Filicaia
119 Scandagliando il crinale della modernità: le figure femminili in *Piccolo mondo antico*

- Caterina Melappioni
131 Le novelle di Federigo Tozzi fra psicologia e misticismo. Osservazioni sulla novella *La madre*

Quinta sezione: Lingue e letterature del mondo

- Patrizia Oppici
159 La trama del presente: *Histoire contemporaine* di Anatole France
- Nuria Pérez Vicente
171 La formación del traductor literario: dificultades de traducción relacionadas con los aspectos comunicativos, pragmáticos y semióticos del contexto en el género narrativo
- Clara Ferranti
201 Mondo commentato e mondo narrato: alcune questioni teoriche sulla “marcatezza” del presente storico

Sesta sezione: Storia

- Luana Montesi
217 Risorse *on line* per la ricerca storica contemporanea (II)

Settima sezione: Note

- Dalila Curiazi
229 Matrici odissiache nella tradizione letteraria

Nuria Pérez Vicente

La formación del traductor literario: dificultades de traducción relacionadas con los aspectos comunicativos, pragmáticos y semióticos del contexto en el género narrativo

La intención de este artículo es la de demostrar la utilidad de la traducción directa aplicada a la didáctica de una segunda lengua, y más concretamente a la didáctica de la traducción literaria. No cabe duda de que la fase previa de lectura y comprensión que todo texto, no sólo el literario, requiere para poder ser traducido, es decisiva también para el aprendizaje de la lengua y de la cultura en las que se asienta dicho texto. Creemos, como afirma García Yebra¹, que mientras la traducción inversa constituye un modo excelente para aprender el léxico y la gramática de la nueva lengua (su morfología, su sintaxis, etc.), la traducción directa es un buen método para llegar a conocer en profundidad los valores más significativos de la lengua de origen.

Por otro lado, pensamos que la lectura y el análisis de textos literarios, así como el estudio de su traducción, pueden contribuir a la adquisición en la L2 de una competencia no sólo lingüística y literaria, sino también traductora²: competencia lingüística porque «traducir es la forma más atenta de leer»³, de modo que una detenida lectura y un posterior análisis contribuyen a la comprensión, y consecuentemente al aprendizaje de la lengua; competencia literaria porque la continua exposición a esta tipología textual es el único modo de adquirir esa especial sensibilidad hacia el hecho literario⁴, imprescindible en la práctica de la traducción; competencia traductora, por último, ya que examinando otras traducciones (incluso aquellas menos logradas) el

¹ Valentín García Yebra, *La traducción en la enseñanza de lenguas afines*, en Maria Vittoria Calvi, Félix san Vicente (eds.), *La identidad del español y su didáctica*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, 1998, pp. 115-120.

² Beatriz Rodríguez Rodríguez, *El análisis crítico de traducciones literarias en la formación de traductores*, <<http://www.translationdirectory.com/articles/article1767.php>>.

³ Miguel Sáenz, *La traducción literaria*, en Esther Morillas, Juan Pablo Arias (eds.), *El papel del traductor*, Salamanca, Colegio de España, 1997, pp. 405-413.

⁴ Josep Marco Borillo, Joan M. Verdegall Cerezo, Amparo Hurtado Albir, *La traducción literaria*, en Amparo Hurtado Albir (ed.), *Enseñar a traducir*, Madrid, Edelsa, 2003, pp. 167-181.

futuro traductor “aprenderá el oficio”, desarrollando las subcompetencias necesarias para el mismo⁵.

No hay que olvidar, además, que traducir es una habilidad, es decir, un conocimiento de tipo procedimental y operativo (diferente del conocimiento declarativo, que comunica esencialmente información), el cual se adquiere con la práctica y se procesa automáticamente. En otras palabras, no se trata de enseñar “qué” sino de enseñar “cómo”. La adquisición de la competencia traductora es, por ello, un proceso dinámico y “helicoidal”, formado por sucesivas reestructuraciones, que debe, por tanto, plantearse como un aprendizaje heurístico y activo⁶.

Debido a la concreta particularidad del lenguaje literario, la enseñanza de su traducción tendrá unas características muy específicas. Menos solicitada que la técnica y científica, parece haber perdido el prestigio que tuviera años atrás para ocupar hoy en día un segundo plano tras la traducción de textos económicos, periodísticos, etc. En cambio su importancia sigue siendo fundamental, motivo por el cual sostenemos que debe ocupar un puesto importante en los actuales estudios de traducción; y ello no sólo en nombre de una tradición secular, sino, sobre todo, porque al acercarse a tal tipología textual, e independientemente de la orientación profesional que elija en un futuro, el estudiante encontrará ejemplos de las principales dificultades que tendrá que afrontar en el desarrollo de su actividad laboral. En palabras de Sáenz⁷, no hay ninguna diferencia esencial entre el traductor literario y el técnico, ya que los principios básicos de la traducción son los mismos. De todas maneras, coincidimos con Verdegal⁸ en que, considerando la complejidad de este tipo de traducción y su mercado, nuestro objetivo no debe ser el de formar traductores literarios, sino el de “entrenar” a los discentes de modo que sepan

⁵ Según el grupo PACTE (*La competencia traductora y su adquisición*, «Quaderns. Revista de Traducció», 6, 2001, pp. 39-45), las subcompetencias que forman la competencia traductora son las siguientes: subcompetencia comunicativa en las dos lenguas (conjunto de conocimientos y habilidades que abarca aspectos gramaticales, discursivos y sociolingüísticos); extralingüística (conocimientos culturales, enciclopédicos y temáticos); de transferencia (habilidad de reconocer el proceso recorrido desde el texto original al de llegada, según la finalidad de la traducción y las características del destinatario); instrumental y profesional (conocimiento del mercado laboral y de herramientas de tipo tecnológico); psicofisiológica (empleo de habilidades como la memoria o la creatividad); y por último, la subcompetencia estratégica (en compensación de posibles carencias o para resolver los problemas encontrados durante el proceso de traducción).

⁶ Tal planteamiento hará que el estudiante descubra de forma activa y progresiva los principios que tendrá que aplicar para que el proceso traductor se desarrolle de la manera más adecuada, previendo posibles problemas y soluciones. Amparo Hurtado Albir, *La enseñanza de la traducción directa “general”*. *Objetivos de aprendizaje y metodología*, en Amparo Hurtado Albir (ed.), *La enseñanza de la traducción*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1996, pp. 31-55.

⁷ Sáenz, *La traducción literaria*, cit.

⁸ Joan Verdegal, *La enseñanza de la traducción literaria*, en Hurtado Albir (ed.), *La enseñanza de la traducción*, cit., pp. 213-216.

moverse con seguridad al afrontar cualquier tipología textual, estimulando al mismo tiempo su creatividad. Porque, como todos sabemos, traducir un texto literario no es sólo transferir contenidos; es más:

[...] el lenguaje literario podría definirse como todo lenguaje marcado con recursos literarios, es decir, con recursos cuyo objetivo es complacerse en el uso estético de la lengua y en transmitir emociones al lector. Son características propias del lenguaje literario, entre otras: una integración ente forma y contenido mayor de la habitual, y una especial vocación de originalidad. Además, los textos literarios crean mundos de ficción que no siempre coinciden con la realidad⁹.

El predominio de la forma, al contrario de lo que sucede en otras modalidades textuales, es obvio. En palabras de Miguel Sáenz,

en esta clase de traducción, la forma no sólo es importante – lo es *siempre* –, sino fundamental. Y es que, si toda traducción tiene un propósito específico, en el caso de la traducción literaria ese propósito es crear – o, si se quiere, reproducir – la belleza por medio de la palabra¹⁰.

Esta íntima alianza entre forma y contenido tiene que estar bien presente a la hora de traducir. Es importante, además, que el estudiante entienda que, al igual que el texto original, la traducción es producto del tiempo y de la situación concreta del traductor, destinada a individuos concretos que viven inmersos en un sistema de reglas¹¹. La misma función de la traducción (y por ende, su “corrección”) estará determinada por las exigencias de la sociedad destinataria; es decir, una traducción podrá considerarse correcta siempre que corresponda a la finalidad para la cual ha sido creada¹². Es por tanto de esen-

⁹ Borillo, Verdegal Cerezo, Hurtado Albir, *La traducción literaria*, cit., p. 63.

¹⁰ Sáenz, *La traducción literaria*, cit., p. 406. Tal predominio de la forma sobre el contenido ha dado lugar a una de las mayores polémicas sobre la figura del traductor literario, entre los que lo consideran un creador (en palabras de Octavio Paz, traducción y creación son “operaciones gemelas”), una especie de co-autor o autor, y aquellos que lo sitúan en un segundo plano, tras la figura del autor. Así opina el mismo Sáenz, que más adelante sostiene que «el traductor [...] tiene una peligrosa tendencia a exagerar su propia importancia. El traductor es un mediador cultural; [...] por la naturaleza misma de la función que ejerce, en el mercado del libro, cada vez más salvaje, estará siempre relegado a un segundo plano, y es ello, precisamente, lo que constituye la servidumbre y la grandeza de la traducción». Otra de las polémicas clásicas, en la que no entraremos, es la que pretende establecer si el traductor (especialmente el de poesía) debe ser a su vez escritor o no.

¹¹ De ello se ocupan recientes corrientes traductológicas como la “escuela de la manipulación”. Ver entre otros André Lefevere, *Traslation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge, 1992.

¹² Según Christiane Nord (*El error en la traducción: categorías y evaluación*, en Hurtado Albir, *La enseñanza de la traducción*, cit., pp. 91-108) el objetivo de la traducción determina el método traslativo. Si se trata de documentar una comunicación realizada en la cultura original para los lectores de la cultura meta, como sucede en la prosa literaria (“traducción-documento”), es mejor una estrategia “exotizante” que reproduzca forma, contenido y situación de la cultura de origen. Si el objetivo es, en cambio, servir de herramienta para la comunicación en la cultura de llegada (“traducción instrumento”), es más adecuada la “apropiación” – “domesticating”, según terminología de Lawrence Venuti

cial importancia que el estudiante comprenda el alcance de todos los factores que pueden interferir en el proceso de traducción, ya que éste será también un modo para conocer sus propios condicionamientos y limitaciones.

Se ha escrito mucho sobre los problemas de traducción desde un punto de vista didáctico, y son sin duda útiles las diversas clasificaciones¹³ que ayudan a focalizar las dificultades como paso previo, indispensable para llegar a posibles soluciones. En esta ocasión, sin embargo, no nos detendremos en problemas de tipo lingüístico (más relevantes en la traducción inversa, ya sean de tipo morfológico, sintáctico o léxico-semántico), sino que nos centraremos en aquellos relacionados con el contexto, convencidos como estamos de que son precisamente estos últimos los que pueden obstaculizar en mayor grado la traducción directa, sobre todo cuando se trabaja con estudiantes que tienen ya un buen nivel en L2. Nos basaremos para ello en el modelo de contexto propuesto por Hatim y Mason¹⁴, el cual está formado por tres dimensiones – comunicativa, pragmática y semiótica – que configuran el texto y nos dan las claves para entenderlo en todos sus sentidos. La dimensión comunicativa tiene que ver con las variaciones lingüísticas que tienen origen en el usuario (idiolecto, dialecto temporal o geográfico, sociolecto, etc.) y en el uso lingüístico (que se manifiesta a través del *registro*, con las variables de *campo*, *tenor* y *modo*). La dimensión pragmática da cuenta de fenómenos como la ironía, que no podrían explicarse desde un punto de vista exclusivamente lingüístico. Está determinada por la intención del emisor y la función del discurso en relación a los actos lingüísticos, las máximas de cooperación en la situación comunicativa, y la existencia de posibles implicaturas y presuposiciones. La dimensión semiótica, por último, considera al texto como conjunto de signos que se desarrolla en el sistema de valores de una determinada cultura, para lo cual conviene reflexionar sobre conceptos como género, ideología o intertextualidad. Insistimos en que sólo el conocimiento conjunto de estos valores

(*The translator's invisibility: a history of translation*, London, Routledge, 1995) – o acercamiento a los valores culturales del texto meta.

¹³ Christiane Nord (Hurtado Albir, *Traducción y traductología*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 283), por ejemplo, determina cuatro tipos de problemas: textuales (coherencia y cohesión interna del texto), pragmáticos (que emergen de la práctica traductora, como el tipo de destinatario), culturales (las diversas normas y convenciones de ambas culturas) y lingüísticos (que se centran en las diferencias estructurales de las dos lenguas). Muy similar es la clasificación de Hurtado Albir (*ibid.*, p. 288), que establece problemas de índole lingüístico (léxico-semánticos, morfo-sintácticos y textuales), extralingüístico (temáticos, culturales o enciclopédicos), instrumental (documentación o instrumentos del traductor) y pragmático (intención del autor, actos lingüísticos, características del destinatario, etc.).

¹⁴ Basil Hatim, Ian Mason, *Discourse and the Translator*, London, Longman Group, 1990. Para el presente artículo hemos usado la traducción española, a la cual corresponden las páginas citadas: Basil Hatim, Ian Mason, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona, Ariel, 1995.

comunicativos, pragmáticos y semióticos capacitará al traductor para transferir a la lengua de llegada la totalidad del mensaje¹⁵.

Proponemos por tanto una aplicación didáctica pensada para estudiantes de tercero de “Lengua y Traducción Española” (C1 o “nivel avanzado” según el Marco de Referencia Europeo), de la licenciatura en “Lengua, Literatura y Cultura Extranjera” (Facultad de Filosofía y Letras), habituados a afrontar textos literarios en el curso de sus estudios. Para ello hemos realizado una selección de textos narrativos españoles del siglo XX que presentamos, acompañados por su traducción italiana¹⁶ y por un breve comentario, no exhaustivo, en el cual se esbozan los diversos problemas (de tipo comunicativo, pragmático o semiótico) que el estudiante podrá encontrar como ocasional traductor literario. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que no nos encontramos frente a tipos puros, y que cualquier fenómeno podrá observarse desde varias perspectivas. La clasificación que sigue tiene, pues, una finalidad eminentemente didáctica. Será el docente, dependiendo de los objetivos concretos y de las necesidades del grupo, el que elija la aplicación adecuada para cada caso: mostrar sólo el texto español para pedir a los alumnos que realicen una traducción, la cual podrá ser posteriormente confrontada con la versión italiana; pasar directamente al estudio de dicha versión¹⁷; o bien proponer diferentes ejercicios partiendo de los textos aquí ofrecidos. Estamos de acuerdo con Verdegal¹⁸, quien afirma que «al traducir literatura hay que considerar [...] el texto de manera global [...]. El profesor invitará a los estudiantes a que reflexionen sobre fragmentos de texto que constituyan un todo coherente». Creemos por ello que es importante contextualizar en cada caso el fragmento presentado al estudiante (cosa que no haremos aquí ya que ello nos llevaría más allá de los objetivos del presente trabajo), ofreciendo un mínimo de información sobre el autor, la época, el movimiento literario, etc., sin usar demasiados ejemplos por unidad didáctica. Los siguientes textos, en resumen, pretenden sólo servir de punto de referencia al profesor para afrontar algunos de los problemas más habituales relacionados con la traducción literaria, ayudándolo a elaborar su propio material didáctico¹⁹.

¹⁵ *Ibid.*, p. 79.

¹⁶ Sobre esta investigación, que inició en mis estudios de doctorado, se han publicado diferentes artículos. Ver también el volumen *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e interculturalidad*, Pesaro, ES@, 2006.

¹⁷ Pilar Elena, *La crítica de la traducción. Otros métodos, otros objetivos*, «Trans», 3, 1999, pp. 9-22.

¹⁸ Verdegal, *La enseñanza de la traducción literaria*, cit., p. 216.

¹⁹ No es ésta la ocasión adecuada para profundizar en los criterios y estrategias de traducción, de las cuales el estudiante debería tener un conocimiento básico antes de afrontar las siguientes prácticas. En todo caso, creemos que es oportuno elegir tipologías simples y productivas desde el punto de vista didáctico, como la de Hurtado Albir (*Traducción y traductología*, cit.).

1. *Dificultades de traducción relacionadas con el contexto comunicativo:*

1.1 *El argot juvenil*

1.1.1 *Miguel Delibes, El disputado voto del Sr. Cayo*²⁰

- a) Y ¿esta propaganda a la americana que te gastas?
E allora, come va con questa propaganda all'americana?
- b) No irás a sentir escrúpulos ahora...
Non ti salterà in mente di avere degli scrupoli proprio adesso...
- c) Y ¿se la diste? – Joder, era demasié, ¿no? – Tampoco es eso, tío.
E gliela hai data? – Squerziamo, sarebbe stato un po' troppo, non ti pare? – Non è questo il punto, ragazzo.
- d) Dicen que hace dos días anduvo allí ese tal Agustín y montó el número de tapar el Cristo con la bandera.
Dicono che due giorni fa è arrivato quel tal Agustín e *si è fatto* il numero di nascondere il Cristo con la bandiera.
- e) No creas que es tan chico, tú. Nos juntamos más de cien personas. – Y ¿qué? – Bueno, salimos del paso.
Non credere sia così piccolo. Ci siamo riuniti in più di cento. – E poi? – E poi ci siamo mossi in corteo.

Comentario

En primer lugar hay que explicar a los estudiantes que la novela se sitúa en el contexto de las primeras elecciones democráticas tras la muerte de Franco: la joven España postfranquista se enfrenta con la integridad de la vieja Castilla, agraria y arcaica, pero más pura y sincera. Sobre todo en un momento tardío de su trayectoria, Delibes destaca por el abundante uso de registros lingüísticos, subcódigos (como el lenguaje de la caza en el *Diario de un cazador*) y jergas, con la finalidad de adaptarse a las circunstancias y al carácter de los personajes. De hecho, el argot juvenil usado en esta novela tiene una función muy determinada:

Sembra voler sottolineare, da parte dell'autore, una critica ai condizionamenti ideologici, tra i quali si inseriscono quelli linguistici, di qui sono vittima le giovani generazioni che usano frequentemente sottocodici particolari, ricchi di parole gergali, nell'illusione di differenziarsi dagli adulti. L'atteggiamento ironico dello scrittore nei confronti di tale generazione, della quale rileva tutte e solo le caratteristiche negative, si giustifica se prendiamo

²⁰ Miguel Delibes, *El disputado voto del Sr. Cayo*, Barcelona, RBA, 1993, pp. 10-14. La traducción italiana utilizada es de Giuliano Soria, *Per chi voterà il signor Cayo*, Torino, SEI, 1982, pp. 8-12.

ad esempio la parlata del giovane Rafa che sembra un disco sul quale sia stato registrato un unico tipo di linguaggio, quello del turpiloquio²¹.

Como se puede observar a través de los ejemplos, el modo de hablar desinhibido e incluso vulgar de la *Transición* española no siempre se conserva en la traducción. Se pierde, por ejemplo, la marcada ironía de “a”, proporcionada por el uso figurado del verbo “gastar” en su forma reflexiva, del mismo modo que la intensidad de “b” se dispersa en la excesiva longitud del texto italiano. Algo parecido sucede en “c” con “¿no?”, que al traducirse a través de un elemento interrogativo más largo (“non ti pare?”), pierde su carácter habitual de expletivo (o “muletilla”). Existe además una tendencia a suavizar las palabras malsonantes, con la consiguiente pérdida de fuerza expresiva²². Así, en el mismo ejemplo, la interjección malsonante “joder” se traduce por el más suave “scherziamo”, mientras que “demasié” se transforma en una paráfrasis explicativa que una vez más suaviza el efecto del término jergal español. Del mismo modo, del vocativo coloquial “tío” se da la versión italiana “ragazzo”, que no tiene en esta lengua una frecuencia de uso similar ni tal función apelativa. Por último, hay que destacar la dificultad que supone traducir las locuciones, especialmente frecuentes en el lenguaje coloquial: se opta por una traducción literal que si en “d” (“montar el número” / “si è fatto il numero”) añade ambigüedad, en “e” (“salir del paso” / “ci siamo mossi in corteo”) modifica el sentido del texto original.

En resumen, estos fragmentos pueden mostrar al estudiante el enorme peso del polisistema de llegada, ya que en este caso el cambio de registro hacia una lengua estándar parece estar causado por la autocensura del traductor, que considera que una versión más literal sería inapropiada para la lengua y cultura italianas. Pero tal elección se produce en detrimento de determinados valores del texto de origen que, de este modo, se pierden. Así lo cree Scelfo Micci:

Nel passaggio dall'*osceno* alla lingua corrente appare evidente un trasferimento di funzione semantica che provoca nel lettore italiano una percezione inadeguata del testo originale [...]. Per il particolare tipo di registro linguistico usato appare ovvio che l'autocensura ha portato il traduttore ad evitare quei termini che avrebbero rappresentato una

²¹ Maria Grazia Scelfo Micci, *Aspetti della traduzione letteraria. Riflessioni in margine alla versione italiana di un romanzo di M. Delibes*, «Annali del Istituto Universitario Orientale (sezione romanza)», 1, 1984, pp. 249-274: p. 271.

²² Scelfo Micci (*ibid.*) analiza con detalle el uso de palabras malsonantes. Así “coño”, que aparece un total de veinticinco veces, es traducido seis como “accidenti”, once con “cavolo”, una con “perbacco”, una con “porca miseria”, otra con “diavolo”, dos con “diamine” y se omite en tres ocasiones; “joder”, con un total de setenta y dos apariciones, se traduce doce con “cavolo”, doce con “miseria”, cinco con “porca miseria”, nueve con “accidenti”, ocho con “diamine”, una con “squerziamo”, y se omite diez veces.

trasgressione di fronte al ritegno che si ritiene derivi da ragioni di ordine emotivo e/o sociale. Ecco che si impone quindi, per il traduttore, la necessità di *purgare* il testo²³.

Es sin embargo importante relevar que las sustituciones realizadas por el traductor, en algunos casos, parecen justificadas, ya que en italiano el uso de las expresiones vulgares es menos frecuente que en español y queda relegado, normalmente, a ambientes de baja extracción social o gran familiaridad. Inserir las todas podría inducir a considerar a Delibes como un escritor banal, cuando en realidad éstas dependen de una situación muy precisa, determinada por el contexto. A ello hay que añadir que la diferencia entre lengua escrita y hablada es más acentuada en italiano que en español, lo cual dificulta la transposición del registro coloquial a un código escrito que le es a menudo extraño. En cualquier caso, no hay que perder de vista que una traducción será siempre, en mayor o menor medida, un reflejo de la actitud mental del traductor²⁴, motivo por el cual no es posible entender la actividad traductora fuera del contexto social y cultural en el cual se produce.

1.2 *El dialecto geográfico y el sociolecto*

1.2.1 *Vicente Blasco Ibáñez, Sangre y arena*²⁵

¡Juaniyo!... ¡Juan! ¿no me conoses?... Soy la *Caracola*, la seña Dolores, la mare del probesito *Lechuguero* [...]. ¡Miserias, hijo! ¡Probezias y agonías!... Denque supe que toreas hoy, me dije: «Vamos a ver a Juaniyo, que no habrá olvidao a la mare de su probesito compañero...» Pero ¡qué guapo estás, gitano! Así se van las mujeres toitas detrás de ti, condenao... Yo, muy mal, hijo. Ni camisa yevo. Entoavía no ha entrao hoy por mi boca más que un poco de cazaya.

Juaniyo!... Juan! Non mi riconosci...? Sono la Caracola, la sora Dolores, la mamma del povero Lechuguero [...]. Miserie, figlio mio! Povertà e agonia...! Appena ho saputo che avresti combattuto oggi, mi son detta: «Andiamo a trovare Juaniyo che non può aver dimenticato la madre del suo povero compagno...» Ma come sei bello, gitano! Figuriamoci le donne che ti vanno appresso, benedetto... Io me la passo assai male, figlio mio. Non ho neanche una camicia da infilarmi. Oggi non ho messo in bocca che un po' di cazaya (trad. de Elena Clementelli).

²³ *Ibid.*, p. 272.

²⁴ Hatim, Mason, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, cit., p. 22.

²⁵ Vicente Blasco Ibáñez, *Sangre y arena*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1972, tomo II, pp. 101-246: p. 122. La traducción italiana utilizada (de Elena Clementelli) es: *Sangue e arena*, Roma, Newton Compton, 1995, p. 24.

Comentario

Conviene empezar situando obra y autor en un contexto “fin de siglo”, sin dejar de aludir al carácter controvertido de Blasco Ibáñez, autor amado por el público pero no tanto por la crítica, la cual a menudo ha tachado sus novelas de “españolada”²⁶. Este fragmento pertenece a la novela *Sangre y arena* (1908), que se desarrolla en ambiente taurino, y describe la visita de *la Caracola*, madre de un torero de poca monta (*El Lechuguero*) muerto en la plaza, a un viejo amigo de su hijo, también torero, que se encuentra en la cumbre del éxito. El papel del acento andaluz, que Blasco Ibáñez intenta reproducir a través de una escritura fonética (“conoses”, “mare”, “olvidao”, “toítas”, “denque”, etc.), e incluso el de los anacolutos y demás incorrecciones (que constituyen marca sociolectal), como en el caso apenas visto, es estructural, dado que caracteriza a los personajes y contribuye a la difusión de una imagen de España, nos guste o no, estandarizada.

Mucho se ha dicho sobre cómo traducir los rasgos dialectales. Es frecuente que el traductor ignore el problema y utilice una versión neutra de la lengua, con lo que el discurso pierde connotaciones. Otras veces se elige un dialecto existente en la lengua meta, solución arriesgada que puede distorsionar el texto original y producir incluso efectos de comicidad poco recomendables²⁷. Una tercera solución es la de marcar lingüísticamente el texto de modo que el lector comprenda que el personaje se caracteriza a través de su habla con determinada función (cómica, social, etc.)²⁸. Por último, se puede eliminar toda marca lingüística de tipo dialectal y emplear una variedad coloquial. La ventaja de esta maniobra es que tal variedad suele existir en casi todas las lenguas, es accesible y familiar para el lector, y produce un texto “natural” (aunque como acabamos de ver en el caso de Delibes, en italiano no es fácil adecuar la variedad coloquial al código escrito). En palabras de Mayoral²⁹, es el método más inofensivo

²⁶ «Uno dei romanzieri spagnoli del primo Novecento più letto e ammirato dal pubblico ma meno apprezzato dalla critica che ha visto nel suo successo un riconoscimento sproporzionato ai suoi meriti letterari [...]. Scriveva di getto, senza curare lo stile e i particolari ma con un linguaggio diretto, aspro e passionale; da qui le critique negative che non possono ignorare che a lui si deve il merito della diffusione nel mondo del romanzo spagnolo contemporaneo» (Lucrecia B. Porto Bucciarelli, *Letteratura spagnola: una variegato percorso nella prosa*, «L'informazione bibliografica», 2, 1997, p. 216).

²⁷ Estamos de acuerdo con Peter Newmark (*A textbook of Translation*, Prentice Hall Internacional, 1987; trad. esp. *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 263) en que «no hay ninguna necesidad de sustituir el dialecto de un minero de Zola por el de un minero asturiano, por poner un ejemplo, aparte de que esto sólo sería adecuado si ustedes dominan dicho dialecto».

²⁸ Ésta es la solución preferida por Newmark (*A textbook of Translation*, cit.): «lo importante es [...] producir con moderación un habla argótica natural, que a ser posible oculte la clase social y que insinúe que se trata de un dialecto, *procesando* sólo una pequeña parte de las palabras dialectales del original».

²⁹ Roberto Mayoral Asensio, *Comentario a la traducción de algunas variedades de lengua*, en Margit Raders, Juan Conesa (eds.), *II Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, Madrid, Complutense, 1990, pp. 67-69.

desde el punto de vista de la coherencia cultural, aunque parte de una premisa equivocada: la de considerar equivalentes una variedad que deriva del usuario, el dialecto, y otra que deriva del uso, el registro.

Clementelli parece no decidirse por completo por este último método, y los numerosos coloquialismos (el apelativo “sora”) y locuciones (“io me la passo assai male”, “oggi non ho messo in bocca che...”) chocan con el italiano estándar de “avresti combatuto” (en vez de “combattevi”), “vanno appresso” (“dietro”), “camicia da infilarmi”, etc. Por otra parte, el culturema “cazaya” (“acquavitte”), transferido sin más, podría causar problemas de comprensión. Se evita, asimismo, usar notas a pie de página que, en una edición de tipo divulgativa como ésta, obstaculizarían la fluidez de la lectura.

1.3 *El idiolecto*

1.3.1 *Rafael Sánchez Ferlosio, Alfanhú*³⁰

Quando los lagartos estaban frescos todavía, pasaban vergüenza, aunque muertos, porque no se les había aún secado la glandulita que segregaba el rubor, que en los lagartos se llama “amarillor”, pues tienen una vergüenza amarilla y fría. [...] Pero andando el tiempo se fueron secando al sol, y se pusieron de un color negruzco [...]. Y andando más tiempo todavía, vino el de la lluvia [...], y los empapaba bien y desteñía de sus pieles un zumillo, como de herrumbe verdinegra, que colaba en reguero por la pared hasta la tierra.

Quando le lucertole erano ancora fresque, provavano vergogna, benché morte, perché non gli era ancora seccata la ghiandolina che secerne il rossore, che nelle lucertole si chiama “giallore”, perché hanno una vergogna gialla e fredda. [...] Ma col passare del tempo presero a seccarsi al sole e divennero di un colore nerastro [...]. E quando fu passato ancora più tempo, arrivò quello della pioggia [...], e li inzuppava ben bene e stingeva dalle loro pelli un piccolo succo, come di ruggine grigioverde, che colava giù per la parete fino a terra.

1.3.2 *Rafael Sánchez Ferlosio, Alfanhú*³¹

En la siega Afanhú ataba gavillas o guardaba el hato de los segadores [...]. Tan sólo parecían brillarle los ojos de alegría cuando se montaba en el trillo y hacía mover los caballos a restallidos de látigo. A veces, corría tanto, que se salía de la parva y rozaba la tierra con las púas y las chinas de la tabla y zozobraba hacia afuera.

Durante la mietitura, Alfanhú legava i covoni o sorvegliava le provviste e le bestie dei mietitori [...]. I suoi occhi sembravano brillare d’allegria soltanto quando saliva sulla trebbiatura e faceva avanzare i cavalli schioccando la frustra. A volte correva tanto che usciva

³⁰ Rafael Sánchez Ferlosio, *Alfanhú*, Barcelona, Destino, 1984, p. 11. La traducción italiana utilizada es de Danilo Manera, *Imprese e vagabondaggi di Alfanhui*, Roma-Napoli, Theoria, 1991, p. 25.

³¹ Sánchez Ferlosio, *Alfanhú*, cit., p. 78; traducción italiana utilizada: Sánchez Ferlosio, *Imprese e vagabondaggi di Alfanhui*, cit., p. 78.

dalla messe trebbiata stesa sull'aia, scartando verso l'esterno, e raschiava la terra con le punte e la ghiaia de pancone.

Comentario

Alfanhuì es considerado por algunos críticos el antecesor ibérico del realismo mágico. Según Martín Morán³² «il romanzo contemporaneo spagnolo non sarebbe quello che è se *Alfanhuì* non fosse esistito»:

L'immagine surrealista, la *greguería*, la prosa a tratti modernista, il frammentarismo del racconto, sono tutti elementi ampiamente utilizzati dal romanzo degli anni 20 che sottolineano l'importanza di *Alfanhuì* per capire come il romanzo spagnolo degli anni 70 e fine 60 abbia ritrovato, dopo la febbre oggettivista, la strada di rinnovamento que la narrativa dei primi anni del secolo aveva già timidamente intrapreso³³.

De aquí la importancia de conservar el personal idiolecto del autor, marcado entre otras cosas 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), o ancora per la mescolanza di riferimenti geografici precisi e dettagli concretissimi con slarghi poetici e collane di metafore»³⁴. La presencia de un lenguaje muy rico, retórico y metafórico no es, por tanto, casual, sino que tiene un eficiente papel caracterizador que debe ser mantenido en la traducción (que, de hecho, es semántica³⁵): se conservan los colores (“rubor” / “rosso”, “negruzco” / “nerastro”, “amarillor” / “giallore”; “herrumbre verdinegra” / “ruggine grigioverde”, con un mecanismo de composición inverso al usado en español), cultismos como “segregar” / “secernere”, además de las estructuras coordinadas (“andando el tiempo... y andando más tiempo todavía” / “Ma col passare del tempo... e quando fu passato ancora più tempo...”).

En el segundo texto, la mayor longitud de la versión italiana indica el esfuerzo realizado para mantener el idiolecto del autor, manifestado a través de la riqueza léxica de los aperos agrícolas. Muchos vocablos se transfieren de forma literal (“siega”, “segadores” / “mietitura”, “mietitori”; “trillo” / “trebbiatrice”; “púas” / “punte”; “chinas” / “ghiaia”; “tabla” / “pancone”)

³² José Manuel Martín Morán, R. Sánchez Ferlosio, *Imprese e vagabondaggi di Alfanhuì*, «Rassegna Iberistica», 43, pp. 58-60.

³³ *Ibid.*, p. 60.

³⁴ Manera, *Introducción* a Sánchez Ferlosio, *Imprese e vagabondaggi di Alfanhuì*, cit., p. 17.

³⁵ Usamos la conocida diferenciación de Newmark (*Manual de traducción*, cit.) entre criterio comunicativo y semántico. La traducción semántica se acerca al texto original intentando representar su significado contextual, mientras que la comunicativa trata recoger el significado textual de modo que tanto contenido como lengua resulten fácilmente aceptables y comprensibles para el lector. Se concentra en el mensaje y en la fuerza del texto, privilegiando la simplicidad, claridad y brevedad.

mientras para traducir “parva” se usa una paráfrasis explicativa (“messe trebiata stessa sull’aia”). Se pierde en cambio la metáfora “zozobrar” (referida al léxico mariner) / “scartare”.

1.4 *El dialecto temporal*

1.4.1 *Juan Eslava Galán, En busca del unicornio*³⁶

Comienzo quieren las cosas y orden y concierto en su ejecución, y porque no quiero apartarme del hilo de cuanto he de contar, diré que en el año del Señor de 1471, siendo yo devoto criado y escudero del Condestable de Castilla, el muy ilustre señor don Miguel Lucas de Iranzo, recibió mi señor recado del muy alto y excelente príncipe y muy poderoso Rey y señor, don Enrique el Cuarto de Castilla, de que, con el necesario sigilo, fuese servido enviarle un hombre que fuera de su mayor confianza y ducho en el ejercicio de las armas y de ingenio despierto y que fuera fiel y sufrido y que supiera callar cuando fuera menester.

Principio richiedono le cose, e ordine e regola nell’esecuzione e, poiché non voglio allontanarmi dal filo di quanto intendo raccontare, dirò subito che nell’anno del Signore 1471, essendo io devoto servitore e scudiero del Conestabile di Castiglia, l’illustrissimo signor don Miguel Lucas de Iranzo, il mio signore ricevette un’ambasciata dall’eminentissimo ed eccellente principe e potentissimo Re e Signore don Enrico IV di Castiglia affinché, con l’opportuna segretezza, gli inviasse sollecitamente un uomo a lui fedelissimo e abile nell’esercizio delle armi e di ingegno acuto e fedele e temprato e che sapesse tacere o parlare secondo l’opportunità del caso.

Comentario

La particularidad de este texto reside en que el dialecto temporal empleado es en realidad una ficción del autor para recrear la atmósfera medieval en la cual transcurre la trama. Se trata por ello de un buen ejemplo de cómo un texto moderno puede servir en algunas ocasiones para ejercitarse en la traducción del dialecto temporal. De hecho, esta novela de aventuras respeta con absoluta fidelidad la ambientación histórica a través de un estilo que persigue el equilibrio entre la agilidad narrativa y el sabor arcaico requerido por el argumento. Las dos traductoras hacen lo posible por preservar tal opción estilística: se mantienen el hipérbaton inicial (“comienzo quieren las cosas” / “principio richiedono le cose”) y las estructuras coordinadas (“orden y concierto” / “ordine e regola”; “del muy alto y excelente príncipe y muy poderoso Rey

³⁶ Juan Eslava Galán, *En busca del unicornio*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 7. La traducción italiana utilizada es de Nada Carbone Calcerano, Maria C. Mascaraque Eche, *In cerca dell’unicorno*, Milano, Longanesi, 1989, p. 9.

y señor” / “dall’eminentissimo ed eccellente principe e potentissimo Re e Signore”; “criado y escudero” / “servitore e scudiero”; “fiel y sufrido” / “fedele e temprato”), así como la serie di subordinadas (“porque...” / “poiché...”; “recado [...] de que” / “ambasciata [...] affinché”; “que supiera...” / “que sapesse...”). Las formas arcaizantes son sustituidas por el uso de un registro formal (“he de contar” / “intendo raccontare”; “necesario sigilo” / “opportuna segretezza”), o se reproducen por medio de estrategias de compensación (“de su mayor confianza” / “a lui fedelissimo”, con hipérbaton y superlativo; “fuese servido enviarle” / “gli inviasse sollecitamente”, incorporando el adverbio:). Por último, la pérdida de la expresión “cuando fuera menester” es compensada con una coordinada disyuntiva (“tacere o parlare”) y una paráfrasis (“secondo l’opportunità del caso”).

2. Dificultades de traducción relacionadas con el contexto pragmático:

2.1 El principio di cooperación

2.1.1 Federico García Lorca, Impresiones y paisajes³⁷

- Quiero la mejor habitación que tenga.
- Hay una.
- Pues vamos.

- Voglio la stanza migliore.
- Ce n’è una.
- Allora andiamo” (trad. de Carlo Bo).

- Desidero la camera più bella.
- Ce n’è una sola.
- In questo caso, va bene” (trad. de Arnaldo Ederle).

2.1.2 Pío Baroja, El árbol de la ciencia³⁸

¿Es que alguno ha perdido la herradura por ahí? Y suplico a los que estén al lado de ese asno que rebuzna con tal perfección que se alejen de él, porque sus coces deben ser mortales de necesidad.

³⁷ Federico García Lorca, *Impresiones y paisajes*, en Id., *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1993, III, pp. 15-183: p. 143. Las traducciones italianas utilizadas son de Carlo Bo y Arnaldo Ederle respectivamente: *Impressioni e paesaggi*, Firenze, Passigli, 1993, p. 63; *Amanti assassinati da una pernice*, Parma, Guanda, 1993, p. 17.

³⁸ Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*, Madrid, Alianza, 1982, p. 10. La traducción italiana utilizada es de Fiorenzo Toso, *L’albero della scienza*, Genova, Marietti, 1991, p. 13.

Avete perso il lume della ragione, da quelle parti? Quelli che stanno attorno all'asino che raglia con tanta perfezione facciano il piacere di allontanarsi, perché i calci che sferza devono essere veramente mortali.

Comentario

Los estudios de pragmática, a partir de Grice, desvelan que comprender una producción oral no es sólo descodificar el mensaje contenido en ella, sino sobre todo interpretar el “significado del emisor”. De hecho y como sabemos, la labor del traductor no termina ni mucho menos con la transposición lingüística del mensaje: es imprescindible llegar a descubrir, dentro de lo posible, las intenciones del autor. No será tarea fácil, ya que, «dado que operan en entornos cognitivos diferentes, los lectores respectivos del original y de la versión no están igualmente equipados para la tarea de la inferencia»³⁹. Según Hatim y Mason⁴⁰, el traductor debe asumir el doble papel de lector y productor textual. Como lector deberá construir un modelo de la intención comunicativa del hablante y elaborar una hipótesis sobre el posible impacto en el destinatario original; como productor de un texto y al moverse en un contexto sociocultural diverso, deberá intentar llegar a tal significado para provocar los efectos deseados en los destinatarios de la traducción. Ello comporta dos fases: la primera de lectura y comprensión; la segunda, propiamente de reproducción. Creemos que la traducción directa y el análisis de traducciones es particularmente útil en la práctica de ambas fases.

Los dos textos presentados contribuyen a mostrar tales problemas. Ambos violan el “principio de cooperación” de Grice⁴¹, piedra angular de la pragmática: «actúa de modo que tu contribución conversacional sea como lo requiera el propósito aceptado o la dirección del diálogo en el que estés comprometido». Tal violación deriva de la inadecuación a una de las cuatro máximas que forman dicho principio: máxima de cantidad («actúa de modo que tu contribución sean tan informativa, y no más, como se requiera»), de cualidad («no digas nada que creas que es falso o de lo que no tengas constancia»), de relación («sé relevante») y de manera («sé claro, evita expresiones confusas, evita ambigüedades, sé breve, sé ordenado»).

El primer texto pertenece a *Impresiones y paisajes*, obra juvenil en prosa de Federico García Lorca, de inspiración romántica, en la cual éste narra sus

³⁹ Hatim, Mason, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, cit., p. 122.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Herbert Paul Grice, *Logic and conversation*, in Peter Cole (ed.), *Syntax and semantics 3: Speech acts*, New York, Academic Press, 1975. La traducción al español del principio de cooperación y de las máximas conversacionales está tomada de Hatim y Mason, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, cit., p. 84.

viajes realizados con sus compañeros de la “Residencia” a través de Castilla, León y Galicia durante los años 1916 y 1917. La escena recogida en este breve fragmento, que describe la llegada del poeta a su hotel, viola la “máxima de manera”, que exige que quien emita el acto lingüístico sea claro y evite confusiones. Mientras la traducción de Bo respeta la ambigüedad del original (“¿hay una” / “ce n’è una”, significa que sólo hay una habitación, o que ha quedado una de las mejores?), Ederle elige la primera opción (“ce n’è una sola”) y hace responder consecuentemente a su personaje.

El segundo texto, que pertenece a *El árbol de la ciencia*, nos sitúa en el primer día de clase del protagonista, estudiante de medicina. El discurso, evidentemente irónico, reproduce las palabras de un profesor en relación al comportamiento reprochable de uno de sus alumnos, y supone la violación de la “máxima de cualidad” («no digas nada que creas que es falso o de lo que no tengas constancia»). El traductor debe, en primer lugar, reconocer la implicatura conversacional derivada de tal inadecuación; en palabras de Sperber y Wilson⁴², el hecho de que hay una “interpretación de segundo grado” usada por el emisor que se disocia de la interpretación real, basada a su vez en un tópico o prejuicio (en este caso, la asociación entre el animal “asno” y la falta de inteligencia o de educación). Como podemos observar, el traductor consigue reproducir la imagen (“ese asno que rebuzna” / “all’asino che raglia”; “sus coces” / “i calci che sferra”) nacida de la misma relación semántica existente en italiano, aunque decide modificar la primera frase interrogativa utilizando una figura metafórica (“il lume della ragione”).

2.2 Los juegos de palabras

2.2.1 Antonio Machado, Juan de Mairena⁴³

- Chóquela usted.
- Que lo achoquen a usted.
- Digo que choque usted esos cinco.
- Eso es otra cosa.

- Qua la mano.
- Caimano sarà lei.
- Le sto dicendo che mi dia la mano.
- Questo é un'altra cosa

⁴² Hatim, Mason, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, cit., p. 128.

⁴³ Antonio Machado, *Juan de Mairena*, Madrid, Castalia, 1991, p. 42. La traducción italiana utilizada es de Elisa Aragone Terni, Oreste Macrí, *Juan de Mairena. Sentenze, arguzie, appunti e ricordi di un professore apocrifo*, Roma, Biblioteca del Vascello, 1993, p. 8.

2.2.2 *Pío Baroja, La sensualidad pervertida*⁴⁴

– No creo que te considerarás hombre de agallas.
 – No, no me considero un tipo templado y valiente, pero sí un tanto mortificado por los cínifes.

– Non mi sembri esattamente una quercia...
 – No, non mi considero certo un uomo di tempra e di coraggio, ma uno un po' martoriato dai cinipi sì.

2.2.3 *Ramón Pérez de Ayala, Belarmino e Apolonio*⁴⁵

– Yo soy el aludido – insistió Balmisa.
 – ¿El adulado? – preguntó Belarmino, esforzándose en descender hasta la realidad externa.

– El adulado no; el aludido – rectificó el sastre.

– L'allusione era diretta a me – ripeté Balmisa.
 – L'adulazione? – domandò Bellarmino, sforzandosi di scendere sino alla realtà esterna.

– Macché adulazione, allusione – rettificò il sarto.

Comentario

Los juegos de palabras constituyen una de las mayores dificultades de la pragmática. Lo primero que deberá plantearse el traductor es si merece la pena conservar el juego en cuestión, para lo cual tiene que valorar la función que cumple en el texto y su capacidad caracterizadora, además de los inconvenientes que puede acarrear el transferirlo a la lengua meta. Traducirlos literalmente puede originar no pocos problemas de comprensión, por tanto es frecuente que el traductor intente reproducir el sentido, cambiando, cuando es necesario, su forma. Se produce así una “equivalencia dinámica”, término con el cual Nida se refiere al hecho de que la nueva relación creada entre el receptor y el mensaje debe ser sustancialmente la misma que la de la situación original, y provocar un efecto equivalente. Traducir es por ello y sobre todo, según Nida, reproducir el mensaje de la lengua original, primero en cuanto a significado; después, en cuanto a forma⁴⁶.

⁴⁴ Pío Baroja, *La sensualidad pervertida*, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 9. La traducción italiana utilizada es de Giuliano Soria, *La sensualità pervertita*, Roma, Lucarini, 1990, p. 3.

⁴⁵ Ramón Pérez de Ayala, *Belarmino y Apolonio*, in Id., *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1963, IV, pp. 1-205: p. 42. La traducción italiana utilizada es de Angiolo Marcori, *Bellarmino e Apollonio*, Firenze, Sansoni, 1988, p. 32.

⁴⁶ Eugene A. Nida, *Toward a Scienze of Traslating. With special reference to principles and proce-*

Ésta ha sido la opción elegida por el traductor de Machado, el cual, a través de un juego de palabras de efecto similar y basado igualmente en una semejanza fonética (“chóquela” / “achoquen”; “qua la mano” / “caimano”), logra transmitir el ligero malentendido que provoca la cólera de uno de los interlocutores. De este modo la intención del discurso y su fuerza ilocucionaria no se pierden. Además, al tratarse de una edición de tipo filológico, la traducción va acompañada por una nota a pie de página que reproduce la versión española y los significados de los verbos “chocar” y “achocar”. También en el tercer caso el traductor de Pérez de Ayala aprovecha la cercanía lingüística de las dos lenguas románicas, consiguiendo un efecto similar a través de la transposición del adjetivo en sustantivo (“aludido” / “allusione”; “adulado” / “adulazione”).

En la traducción de Pío Baroja, en cambio, se pierde inevitablemente el juego de palabras entre las “agallas” de la encina (protuberancia con forma de branquia provocada por el ataque del cínife) y la expresión “tener agallas”. Pero la implicatura provocada por la metáfora no desaparece del todo, aunque varíe levemente. Mientras que en el original emerge la idea de “valor” (“tener agallas”), en la versión italiana predomina la de “fuerza” (“essere forte come una quercia”); en ambos casos se conserva la imagen del cínife que ataca a la encina, del mismo modo que el personaje se siente herido en sus sentimientos. Otra cuestión sería la de establecer hasta qué punto el lector italiano de hoy puede captar una metáfora que usa un término (“cinipe”) poco habitual, pero tampoco al lector español contemporáneo le resultará fácil entender la asociación entre “agallas” y “cínifes”. El traductor tendrá que elegir si hacer una adaptación del texto, acercándose al lector actual, o conservar la asociación metafórica, como de hecho hace Giuliano Soria.

2.3 *La función metalingüística*

2.3.1 *Juan José Millás, El desorden de tu nombre*⁴⁷

Ayer por la noque, haciendo punto, comprobé que si mezclas abstracto y concreto sale abscreto y contracto, pero si mezclas vida y muerte sale vierte y muda; en cambio, si mezclas arriba y abajo sale abajo y arriba. Tengo problemas con cielo e infierno, que resulta ciferno e inelo, que no significan nada. Sin embargo razón y corazón da razón y corazón. En fin.

dures involved in Bible translating, Leiden, Brill, 1964, p. 29.

⁴⁷ Juan José Millás, *El desorden de tu nombre*, Barcelona, Destino, 1992, p. 45. La traducción italiana utilizada es de Maria Rosaria Alfani, *Il disordine del tuo nome*, Napoli, Cronopio, 1994, p. 48.

Ieri notte, lavorando a maglia, ho verificato che se mescoli astratto e concreto viene fuori ascreto e contratto, ma se mescoli vita e morte esce vota e mirte; invece se mescoli sopra e sotto vien fuori sopra e sotto. Ho problemi con cielo e inferno, che danno ciferno e inielo che non significano nulla. Tuttavia menti e sentimenti danno menti e sentimenti. Fine.

Comentario

En algunas ocasiones el autor viola el código lingüístico con finalidad metalingüística. Juan José Millás suele realizar tal tipo de operación, verdadero desafío para el traductor que, en este caso, consigue reproducir el juego propuesto: otra vez la cercanía de las dos lenguas facilita enormemente su tarea. El mecanismo de formación léxica es simple: consiste, para cada par de términos, en extraer las primeras sílabas e intercambiarlas. El resultado es a veces otra palabra existente, a veces una inventada; lo mismo ocurre con la traducción italiana: “contratto” e “contracto” existen. No existen “abscreto” ni “ascreto”; “vierte y muda” quedan en italiano “vota e mirte”: la primera es del verbo “votare”, la segunda es una invención (pero existe “mirto”). Observemos que dada la coincidencia de que “sopra” y “sotto” comienzan con la misma sílaba, como “arriba” y “abajo”, los términos quedan inalterados. En cambio “corazón” y “razón” han sido sustituidos por palabras semejantes – “menti” e “sentimenti” – para que, al ser idéntica una parte del lexema, el resultado sea el mismo.

2.4 La función del texto en la cultura de llegada

2.4.1 Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*⁴⁸

Platero es pequeño, peludo, suave; tan blando *por fuera*, que se diría todo de algodón, que no lleva huesos. Sólo los espejos azabache de sus ojos son duros cual dos escarabajos de cristal negro.

Platero è piccolo, peloso, soave: così soffice di fuori che si direbbe tutto di cotone, senza ossa. Solo gli specchi di mica dei suoi occhi sono duri come due scarabei di vetro nero” (trad. di Carlo Bo).

Platero è piccolo, peloso, *dolce*, tanto soffice che si direbbe di ovatta e senza ossa. Solo il riflesso dei suoi occhi è duro come frammenti di cristallo nero (trad. di Francati e Volpicelli).

⁴⁸ Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1963, p. 9. Las traducciones italianas son respectivamente de Carlo Bo y de D. Francati y L. Volpicelli: *Platero e io*, Firenze, Passigli, 1991, p. 19; *Platero*, Roma, Armando, 1983, p. 15.

2.4.2 Vicente Blasco Ibáñez, *La Barraca*⁴⁹

Desperezóse la inmensa vega bajo el resplandor azulado del amanecer, ancha faja de luz que asomaba por la parte del Mediterráneo.

Dal Mediterraneo spuntava un'alba splendida di luce sull'immensa pianura.

Comentario

Ambos textos constituyen un buen ejemplo de prosa brillante y fluida, rica en figuras retóricas. A través de ellos podemos tratar el fenómeno de la traducción de la metáfora no sólo como un problema lingüístico de transposición, sino sobre todo como una cuestión íntimamente ligada a la función o funciones del texto meta. Es decir: la decisión de traducir una metáfora, así como la estrategia utilizada⁵⁰, dependerán tanto de la función que ésta cumpla en el texto como de la función de dicho texto.

El primer ejemplo está extraído de *Platero y yo*, obra narrativa de Juan Ramón Jiménez, nuestro Premio Nobel de 1956. Es fácil percibir las sensibles diferencias entre las dos traducciones: la de Francati y Volpicelli elimina información (“por fuera”) y reduce significativamente las metáforas, intentando explicarlas: “espejos azabaches” / “riflesso”; “escarabajos de cristal negro” / “frammenti di cristallo nero”; la de Bo se aleja muy poco del original y habla de “specchi di mica”, así como de “scarabei di vetro nero”. Los motivos de tales diferencias provienen de un equívoco que se ha mantenido hasta la actualidad: la de considerar *Platero y yo* una obra para niños. De hecho la versión de Francati y Volpicelli está dirigida a un público infantil y, consecuentemente, elige un criterio comunicativo⁵¹ de traducción, mientras que la de Bo, pensada para un público adulto, opta por uno semántico que respete al máximo la voluntad de estilo del autor. Ambos textos constituyen, en resumen, un buen ejemplo de cómo el tipo de edición y, por tanto, el público a la que ésta va dirigida, puede condicionar la elección de diferentes estrategias traslativas.

En cuanto al breve fragmento de Blasco Ibáñez, traducido por María de la Fuente, lo primero que llama la atención es la reducida extensión de la traducción, y es que efectivamente no es poca la información que se ha eliminado o

⁴⁹ Vicente Blasco Ibáñez, *La Barraca*, Buenos Aires, Austral, 1950, p. 11. La traducción italiana es de María de la Fuente, *La Barracca*, en *Tre romanzi*, Firenze, Casini, 1989, p. 527.

⁵⁰ Hurtado Albir, *Enseñar a traducir*, cit., p. 178. Según la autora una metáfora se puede traducir, básicamente, de los siguientes modos: utilizando la misma metáfora; otra metáfora; una “no metáfora”; y a través de una traducción “cero”. Existe asimismo la posibilidad de que una “no metáfora” sea traducida a través de una metáfora.

⁵¹ Newmark, *Manual de traducción*, cit.

“concentrado”: veamos que “alba splendida di luce” resume “el resplandor azulado del amanecer, ancha faja de luz que asomaba”. De esta forma sólo se conservan los sustantivos “amanecer” / “alba” y “luz” / “luce”, mientras que desaparecen los términos más propiamente metafóricos: “desperezóse”, “resplandor azulado”, “ancha faja”, y “asomaba”. La proposición subordinada de relativo “que asomaba por la parte del Mediterráneo”, ha sido igualmente simplificada y traducida a través de la preposición “da”. El punto de vista cambia, verificándose una modulación⁵²: el sujeto en español es “la inmensa vega”, mientras que en italiano lo es “un’alba splendida”; de ahí también que la preposición “bajo” se transforme en su opuesta, “su”. De todo ello se deduce que De la Fuente ha optado por un tipo de traducción comunicativa, más breve y concisa, que simplifica la lectura pero penaliza el estilo retórico del autor, produciendo un texto sensiblemente diferente al original. En este caso, como en el anterior, las decisiones del traductor parecen estar motivadas por una lógica de tipo editorial, ya que la intención de Casini es la de dar a conocer a un autor hoy en día poco publicado en Italia; el volumen reúne, de hecho, tres de sus obras más significativas: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Sangre y arena* y *La Barraca*⁵³. No se trata por ello de un texto dirigido a profesionales de la literatura, sino a un amplio público que se acerca con curiosidad, quizá por vez primera, a un autor desconocido. La finalidad divulgativa de la edición condiciona, una vez más, el criterio de traducción.

3. Dificultades de traducción relacionadas con el contexto semiótico:

3.1 La intertextualidad

3.1.1 Pedro Almodóvar, *Patty Diphusa*⁵⁴

De sí misma dice que es la Mae West española, pero YO creo que sólo puede aspirar a la Isabel Garcés de las películas de Marisol.

Lei dice di essere la Mae West spagnola, ma IO credo che possa soltanto aspirare all’Isabel Garcés dei film di Marisol.

⁵² Hurtado Albir, *Traducción y traductología*, cit., p. 270.

⁵³ Con la misma motivación Casini publica en 1987 *Romanzi e drammi*, de Miguel de Unamuno, en traducción de Flaviarosa Rossini, obra que encuadra bajo título tan genérico las siguientes narraciones: *Nebbia* [Niebla], *Abele Sánchez* [Abel Sánchez], *La zia Tula* [La tía Tula], *Tre novelle esemplari e un prologo* [Tres novelas ejemplares y un prólogo], *Sant’Emanuele Buono, Martire* [San Manuel Bueno, mártir] y *Il romanzo del signor Sandalio giocatore di scacchi* [La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez]; además de dos obras de teatro: *Fratel Giovanni* [El hermano Juan] y *L’altro* [El otro].

⁵⁴ Pedro Almodóvar, *Patty Diphusa y otros relatos*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 18. La traducción italiana es de Hado Lyria, *Patty Diphusa e altre storie*, Milano, Frassinelli, 1992, p. 6.

3.1.2 Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*⁵⁵

Cuando el bautizo entraba en la iglesia, las campanitas menores tocaban alegremente. Se podía saber si el que iban a bautizar era niño o niña. Si era niño, las campanas – una en un tono más alto que la otra – decían: *no és nena, que és nen; no és nena, que és nen*. Si era niña cambiaban un poco, y decían: *no és nen, que és nena; no és nen, que és nena*. La aldea estaba cerca de la raya de Lérida, y los campesinos usaban a veces palabras catalanas.

Quando il corteo entrava in chiesa, le campane minori suonavano allegramente. Si poteva capire se stavano per battezzare un bambino o una bambina. Se era un bambino, le campane – una in un tono più alto dell'altra – dicevano: *no és nena, que és nen; no és nena, que és nen*. Si era una bambina cambiavano un poco e dicevano: *no és nen, que és nena; no és nen, que és nena*. Il paese era vicino al confine con la provincia di Lerida e i contadini usavano a volte parole catalane.

Comentario

Es importante que los estudiantes comprendan que los modos de producción y recepción de un texto dependen del conocimiento que los participantes al acto comunicativo tengan de otros textos⁵⁶: es lo que se conoce como “intertextualidad”. Hatim y Mason⁵⁷ consideran que es una condición previa imprescindible para poder entender cualquier enunciado, ya que remite a un conjunto de sistemas semióticos de significación. Por eso, más allá de la presencia de una cita o alusión concreta, la intertextualidad «es una propiedad dinámica del texto por la cual los receptores comparan el nuevo texto con datos que ya conocen, con configuraciones conceptuales y estructurales obtenidas de su experiencia»⁵⁸. El receptor de la traducción, al igual que el del texto original, deberá poseer las adecuadas herramientas intertextuales para poder interpretar el mensaje, asegurando así la comunicación.

Presentamos aquí dos ejemplos muy diferentes de intertextualidad. En el primero, un breve fragmento de una novela de Almodóvar, encontramos diversas referencias cinematográficas muy contextualizadas, desconocidas

⁵⁵ Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, Barcelona, Destino, 1975, p. 13. La traducción italiana es de Maria Silvia Malossi, *L'attesa di Mosén Millán*, Genova, Marietti, 1986, p. 14.

⁵⁶ Isabel García Izquierdo, *Análisis textual aplicado a la traducción*, Valencia, Tirant Lo Blanch, 2000, p. 203.

⁵⁷ Estos autores sostienen la existencia de diversos tipos de intertextualidad: la referencia, el cliché, la alusión literaria, la autocita, el convencionalismo, el proverbio y la mediación (Hatim, Mason, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, cit., p. 172).

⁵⁸ Rosa Rabadán, *Niveles de teorización en traducción: la transición entre teoría y práctica*, en José Yuste Frías, Alberto Álvarez Lugrís (eds.), *Estudios sobre traducción. Teoría, didáctica, profesión*, Vigo, Universidade de Vigo, 2005, p. 32.

probablemente para el lector italiano, que la traductora decide transferir. Éste podrá, como mucho, deducir que “Marisol” (la niña prodigio del cine español de los años sesenta), e “Isabel Garcés” (la actriz que encarnaba la figura maternal y algo cursi de sus conocidas películas) personalizan el modelo contrario al propuesto por la actriz hollywoodiense, *femme fatale* de los años treinta, Mae West. Quizá se hubiera podido buscar personajes que tuvieran, en la cultura italiana, un papel similar al desempeñado por los españoles, aunque ello habría confirmado la invisibilidad del traductor, perpetuando la “farsa” según la cual lo que tenemos entre las manos no es una traducción, sino un texto perteneciente a la cultura receptora. Quizá todo se hubiera resuelto con una nota explicativa. En cualquier caso, la traducción elegida dependerá de la función del texto en la cultura de llegada y será el traductor quien valore tanto la importancia de la referencia como las posibilidades de decodificación por parte del destinatario.

En segundo lugar tenemos un ejemplo de cita. Después de determinar la función que ésta cumple en el texto original⁵⁹, es importante calcular el nivel de recepción que podría alcanzar en la cultura de llegada. En el presente caso es difícil eliminarla, ya que tiene un papel narrativo y habría que suprimir todo el fragmento. Dejándola, en cambio, se corre el peligro de obstaculizar la lectura y la comprensión general. La opción del traductor ha sido transferirla y explicarla a través de una nota a pie de página⁶⁰. Sin embargo, como acabamos de ver, no siempre se puede usar esta estrategia: la elección estará ligada a la tipología textual (no se añaden notas en los periódicos, por ejemplo) y, en el campo de la literatura, al tipo de edición (divulgativa, filológica, etc.).

3.2 *El culturema*

3.2.1 *Pedro Almodóvar, Patty Diphusa*⁶¹

Además, sólo come bollos, phoskitos, tigretones y donuts.

Inoltre, mangia soltanto mulinibianchi, buondi e ciambelle-col-buco.

⁵⁹ Marta Guirao, *La traducción de las citas literarias: responsabilidad y estrategias*, en *Ética y política de la Traducción literaria*, Málaga, Miguel Gómez, 2004, pp. 239-263.

⁶⁰ «Espressione catalano-aragonesa que significa: “non è bimba, è bimbo; non è bimba, è bimbo” la prima volta e “non è bimbo, è bimba; non è bimbo, è bimba” la seconda» (Sender, *L’attesa di Mosén Millán*, cit., p. 14).

⁶¹ Almodóvar, *Patty Diphusa y otros relatos*, cit., p. 18. Para la traducción italiana, ver Almodóvar, *Patty Diphusa e altre storie*, cit., p. 5.

3.2.2 *Camilo José Cela, Mazurca para dos muertos*⁶²

Ádega hace los chorizos con mucha regla y fundamento, lo primero es que el cerdo sea del país y criado al uso del país, con millo y un cocimiento muy espeso de coellas, patatas, harina de millo, pan reseso, habas y todo lo que pueda cocer y sea de sentido; también conviene que [...] hoce la tierra en busca de miñocas y otros animalitos. [...] La zorza de primera se hace con raxo bien picado, también con paña y el costillar.

Ádega fa le salsicce con esperienza e con tutte le regole: primo, bisogna che il maiale sia del paese e allevato secondo l'uso del paese, con miglio e un pastone molto spesso di verze, patate, farina di miglio, pane rafferma, fave e tutto quello che si può cuocere e sia di sentimento; conviene anche che [...] grufoli per terra in cerca di vermi e altri animaletti del genere. [...] L'impasto si fa con lombo ben tritato, anche con le scapolame e il costolame.

3.2.3 *Julio Llamazares, Trás-os-montes. Un viaje portugués*⁶³

Pero antes, hay más pueblos. Duas Igrejas, por ejemplo. Un pueblo grande y famoso, y típico de esta tierra (el más típico quizá: de aquí son los *pauliteiros*), pero que, al anochecer, parece una aldea más.

Ma, prima, ci sono altri paesi. Duas Igrejas, per esempio. Un paese grande e famoso, e tipico di questa terra (il più tipico forse: i *pauliteiros* – i danzatori con i *paulitos*, i bastoni – sono di qui), ma che adesso, al tramonto, sembra un villaggio tra i tanti.

Comentario

Como afirma la actual traductología, el traductor debe ser, además de bilingüe, “bicultural”, ya que no debe sólo conocer la lengua, sino también la cultura en que ésta se apoya. Los llamados “culturemas”, «elementos culturales característicos de una cultura presentes en un texto y que, por su especificidad, pueden provocar problemas de traducción»⁶⁴, son muy significativos en este sentido. Como hemos visto en el caso de las metáforas [Cfr. 2.4.] y la intertextualidad [Cfr. 3.1], la posible traducción dependerá de la función predominante, ya sea ésta la de transmitir la información en ellos contenida,

⁶² Camilo José Cela, *Mazurca para dos muertos*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 88. La traducción italiana es de Tilde Riva, *A tempo di mazurca*, Milano, Frassinelli, 1985, p. 87.

⁶³ Julio Llamazares, *Trás-os-montes. Un viaje portugués*, Madrid, Alfaguara, 1998, p. 274. La traducción italiana es de Elena Liverani, *Tras-os-montes: un viaggio portoghese*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 155.

⁶⁴ Hurtado Albir, *Traducción y traductología*, cit., p. 611. Hay otros autores que los estudian: Vlahov y Florin (*ibid.*) los llaman “realia”; para Newmark (*Manual de traducción*, cit.) son “palabras culturales”; María Victoria Calvi (*Lengua y comunicación en el español del turismo*, Madrid, Arco/Libros, 2006, p. 67) entiende por “términos culturales” tanto «las palabras que no tienen referente en las otras culturas [...], como las acepciones culturalmente marcadas de términos corrientes».

o la de aportar al texto una nota de exotismo (un cierto “sabor local”) con finalidad persuasiva.

En el primer ejemplo la traductora decide sustituir los culturemas por otros que podrían funcionar en la lengua de llegada como equivalentes culturales (“mulinibianchi, buoni”) o descriptivos (“ciambelle-col-buco”), en busca de un efecto similar. En el segundo ejemplo la información se conserva igualmente, pero la estrategia elegida es muy diferente: el uso de un italiano neutro que elimina el exotismo que en el texto original proporcionaban los culturemas procedentes del gallego. La propia traductora, Tilde Riva, en nota a la edición italiana, avisa de las inevitables pérdidas:

Nativo della Galizia, Camilo José Cela opera in questo romanzo una felice fusione lirica di castigliano e gallego. Nell'edizione originale del libro esiste un piccolo dizionario in cui i termini gallegghi vengono “castiglianizzati”: purtroppo questo preziosismo linguistico viene perduto nella traduzione italiana⁶⁵.

La traducción se efectúa, por tanto, a partir de la traducción castellana que aparece en el glosario, la cual, a su vez, se ha realizado a través de equivalentes culturales o paráfrasis explicativas: “millo” o “maíz” / “miglio”; “reseso” o “pan duro” / “pane rafferma”; “miñocas” o “lombrices” / “vermi”; “zorza” o “carne de cerdo picada y adobada para hacer chorizos” / “impasto”; “raxo” o “lomo de cerdo adobado o no” / “lombo”; “paíña” o “paletilla” / “scapole”. El término “chorizos” se traduce por un equivalente cultural más o menos cercano, “salsicce”.

El último ejemplo pertenece a un libro de viajes que nos traslada a una de las regiones menos conocidas de la geografía portuguesa, Trás-os-montes. Quizá por este motivo Llamazares incorpora tantos culturemas portugueses en el texto español, intentando atraer la atención de un lector que, aunque haya oído hablar del lugar por primera vez, comparte un importante bagaje cultural con el país vecino. Pero «questa articolata relazione idiomática e culturale esaspera la sua complessità allorquando un'altra lingua d'arrivo del testo – in questo caso l'italiano – viene a inserirsi nella rete comunicativa»⁶⁶. La traductora afirma⁶⁷ que su criterio ha sido siempre el de conservar, dentro de lo posible, los términos portugueses presentes en el original, sobre todo aquellos que pudieran ser reconocidos fácilmente por el lector italiano (“fado”, “siesta”, “saudade”, etc). En el caso de otros términos no deducibles del contexto, como sucede en el presente fragmento con “pauliteiros”, se ha usado

⁶⁵ Cela, *A tempo di mazurca*, cit., p. 266.

⁶⁶ Elena Liverani, *Tradurre un traduttore: Trás-os-Montes di Julio Llamazares e la sua versione italiana*, in Gerardo Grossi, Augusto Guarino (eds.), *Orillas. Studi in onore di Giovanni Battista De Cesare*, Salerno, Edizioni del Paguro, 2001, I (*Il mondo iberico*), p. 282.

⁶⁷ *Ibid.*

una paráfrasis explicativa (“i *pauliteiros* – i danzatori con i *paulitos*, i bastoni –”). El término original es transferido, no se pierde el “sabor local”, pero al mismo tiempo el lector obtiene la información necesaria para comprender el texto. La paráfrasis es muy breve y no obstaculiza la lectura: así se evita también tener que añadir una nota a pie de página que no sería adecuada a este tipo de edición.

3.3 *El cliché textual*

3.3.1 *Antonio Muñoz Molina, Beltenebros*⁶⁸

- a) Un automóvil con los faros apagados se deslizó entonces junto a mí, sin que yo lo hubiera visto antes ni pudiera saber de dónde procedía, emanado de la oscuridad, como la sombra de un árbol.

Un'automobile con i fari spenti accostò silenziosamente sbucando dall'oscurità.

- b) Hasta aquel entonces yo la había mirado con la conciencia de lejanía y mentira con que miraba a las mujeres del cine, a las mujeres prohibidas que no pueden ser tocadas y que no existen en el mundo.

Fino a quel momento io l'avevo guardata come si guardano le donne del cinema, con la consapevolezza della loro irrimediabile lontananza e della loro finzione, quelle donne inaccessibili che vivono nella dimensione gelida di uno schermo e che sono a noi proibite.

- c) ... yo mismo tenía la culpa de no haber conseguido un taxi, pues perdí tanto tiempo en la cantina que los otros pasajeros ya habían tomado los que estaban disponibles.

... era colpa mia se non avevo rimediato uno straccio di taxi, chi me l'aveva fatto fare di perdere tanto tempo al ristorante, mentre gli altri passeggeri si stavano accaparrando i pochi disponibili.

3.3.2 *Rafael Alberti, La arboleda perdida*⁶⁹

Todo era allí como un recuerdo: los pájaros rondando alrededor de árboles *ya idos*, furiosos por cantar sobre ramas *pretéritas*; el viento, *trajinando* de una retama a otra, pidiendo largamente copas verdes y altas que agitar para sentirse sonoro; las bocas, las manos y las frentes, *buscando dónde sombrearse* de frescura, *de amoroso descanso*. Todo *sonaba* allí a pasado, a viejo bosque *sucedido*.

⁶⁸ Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, Barcelona, RBA, 1993, pp. 19, 140, 7. La traducción italiana es de Daniela Carpani, *Beltenebros*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 15, 134, 13.

⁶⁹ Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, Madrid, Alianza, 1998, I, p. 11. La traducción italiana es de Dario Puccini, *L'albereto perduto*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 5.

Tutto là era come un ricordo: gli uccelli che giravano attorno agli alberi *spettrali*, furiosi di cantare su rami *ormai inesistenti*; il vento, *che correva* da una ginestra all'altra, chiedendo a lungo fronde verdi e alte da agitare per sentirsi sonoro; le bocche, le mani e le fronti, che *cercavano ombre fresche dove ripararsi in amorosa quiete*. Tutto là *sapeva di* passato, di vecchio bosco *defunto*.

Comentario

Es muy interesante que el estudiante constate cómo la asignación de un cliché o género textual puede llegar a condicionar la traducción. El estudio de Esther Morillas⁷⁰ sobre la versión italiana de *Beltenebros* demuestra

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 leerlo⁷¹.

Para adecuarse al gusto de los lectores, esta traducción realiza una modificación consciente del original. La contraportada del volumen italiano orienta sobre el porqué de la elección realizada. La novela, de corte policiaco, se presenta como el clásico *hard boiled*, con las características que esto implica: lenguaje incisivo e irónico, casi descarnado, ritmo frenético y acción violenta.

En “a” atrae nuestra atención la reducida dimensión de la versión italiana: se ha eliminado una frase comparativa mientras las dos coordinadas que formaban la subordinada adverbial han sido concentradas en un solo adverbio. De este modo la acción se acelera, el sentido de la vista es sustituido por el del oído (más veloz, menos contemplativo), pero la historia se ve privada de muchos rasgos narrativos. Al eliminar el exceso de descripciones, que harían más lenta la acción, se incide en la caracterización de los personajes. El protagonista, por ejemplo, se ve desprovisto de su gusto por la exhaustividad y el análisis, en nombre de una incisividad “convencionalmente masculina”⁷².

En el ejemplo “b” destacan, entre otras alteraciones, una adición (“*donne innaccessibili che vivono nella dimensione gelida di uno schermo*”) y un cambio en el punto de vista (“*miraba*” / “*si guardano*”) que responde a la intención de acercar el texto al lector, que de este modo es partícipe en los pensamientos y sentimientos del autor. Además, se produce una intensificación y aparece una nueva imagen que contribuye a la frialdad (“gelida”) de la escena. Por último,

⁷⁰ Esther Morillas, *Género, estilo y traducción: Beltenebros, de A. Muñoz Molina, en italiano*, en Esther Morillas, Juan Pablo Arias (eds.), *El papel del traductor*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997, pp. 387-398.

⁷¹ *Ibid.*, p. 387.

⁷² *Ibid.*, p. 391.

en la traducción de “c” se puede observar un proceso de coloquialización (“straccio di taxi”, “chi me l’aveva fatto fare di”, “accaparrando”) dirigido a hacer menos literario el personaje protagonista, acercándolo así al cliché del detective por excelencia.

Algo similar, aunque en menor escala, sucede en el texto de Alberti. *La arboleda perdida*, obra autobiográfica escrita en prosa poética, nos acerca con nostalgia a la infancia y juventud del autor. Sin embargo, en la versión italiana la idea de “tiempo pasado” se tiñe de un tono diverso, como podemos constatar a través de la elección del léxico. Por ejemplo, al traducir “ya idos” como “spettrali” se pierde la connotación de abandono (árboles que ya no están), que pasa a ser sustituida por la de “muerte” (un “spettro” es un fantasma). Encontramos el mismo matiz en “pretéritas” / “ormai inesistenti”, y aún más en “bosque sucedido” / “bosco defunto”; al mismo tiempo se diluye la idea de “cambio”, es decir, de que el bosque es ahora algo diferente. “De amoroso descanso”, traducido como “dove ripararsi in amorosa quiete”, añade un sustantivo (“quiete”) de reminiscencia fúnebre (“sonno eterno, riposo della morte”⁷³). En resumen, esta sutil alteración del tono, que sólo un análisis detallado de la traducción puede sacar a la luz, demuestra que se ha querido adecuar el texto a un cliché cultural determinado, cliché que tiene más que ver con la idea de muerte que con la de pasado, y que, de alguna manera acerca el texto al género del “terror” más que a la evocación propia del libro de memorias.

3.4 *La ideología*

3.4.1 *Ramón Gómez de la Serna, Senos*⁷⁴

- a) Sin que lo merezcan quizá, cuando son casquivanas e infieles, llevan innegablemente esos senos supremos a los que se han llevado las manos angustiosamente en los momentos culminantes del drama.

Forse senza meritarlo, quando sono leggere e infedeli, esse possiedono innegabilmente dei seni superbi ai quali hanno portato le mani angosciosamente nei momenti culminanti del dramma (trad. de Elena Carpi).

Quando esse sono leggere e infedeli portano questi seni supremi a coloro che nei momenti culminanti del dramma hanno angosciosamente alzato le mani (trad. de Mario Da Silva).

⁷³ Nicola Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1998.

⁷⁴ Ramón Gómez de la Serna, *Senos*, in *Obras Completas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998, III, pp. 531-697. Las traducciones italianas son de Elena Carpi y Mario Da Silva respectivamente: *Seni*, Milano, ES, 1991; *Seni*, Milano, Dall’Oglio, 1978.

b) el primero que la encuentra, aquel la posee

il primo che la incontra ha il diritto di possederla (trad. di Elena Carpi)

[la donna] è preda del primo che l'incontri (trad. di Mario Da Silva).

Comentario

Sabemos que el traductor no es “invisible”⁷⁵ y que, inmerso como está en su propia lengua y cultura, debe respetar unas “normas” para poder formar parte integrante del sistema, el cual, al ejercer su dominio sobre los individuos que lo componen, establecerá filtros de control⁷⁶. De ahí que factores como la personalidad del traductor, su formación cultural, su época, sus concepciones ideológicas y poéticas, etc., que solo se descubrirán a través de un profundo análisis, puedan condicionar la traducción. La cosa se complica cuando, como en este caso, el texto es, a su vez, portador de ideología⁷⁷. De hecho, *Senos*, obra de significativo título publicada en 1917, constituye una personal y poética visión del cuerpo femenino realizada por Gómez de la Serna, representante en este caso del imaginario masculino de inicios del siglo XX. El traductor no podrá evitar transmitir un universo de sistemas binarios si no quiere alterar el sentido original del texto, ignorando así el sistema de pertenencia del autor. Las posibilidades que tiene son dos: no enfatizar el sistema de poder patriarcal, mostrando una posición lo más neutral posible (será la opción de Elena Carpi, autora de la traducción de 1991); o asumir el sistema de origen como propio, subrayándolo incluso (como Mario Da Silva, traductor de la primera versión, de 1960).

El ejemplo “a” muestra la opinión negativa de De la Serna sobre las actrices y en general sobre las mujeres que se dedican al mundo del espectáculo, acusadas de ligereza. Por eso describe cómo muchas veces, cuando están en el escenario, se llevan las manos a sus espléndidos senos, senos que no merecen por haber sido “casquivanas e infieles”. Este es el sentido que parece haber captado Carpi. Da Silva, en cambio, realiza una interpretación muy personal del fragmento: estas mujeres infieles “ofrecen” sus senos a los espectadores que, en los momentos culminantes del drama, “alzan las manos”. Da Silva introduce así un sujeto masculino que no aparece en el original y que se convierte, inesperadamente, en destinatario de los senos de las actrices.

⁷⁵ Venuti, *The translator's invisibility: a history of translation*, cit.

⁷⁶ Lefevere, *Traslation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, cit.

⁷⁷ Hemos desarrollado el tema en Nuria Pérez Vicente, *Reescrituras del cuerpo femenino: las traducciones de Senos, de Ramón Gómez de la Serna, al italiano*, en Mercedes Arriaga Flórez et al. (eds.), *Sim carne. Imágenes y simulacros del cuerpo femenino*, Sevilla, Arcibel, 2004, pp. 495-505.

El segundo fragmento nos hace reflexionar sobre cómo reflejan las relaciones de poder ambas versiones italianas. De la Serna describe el ritual de una región de la India según el cual cuando una mujer llega a la pubertad, es abandonada en las praderas. «Il primo che la trova ha il diritto di possederla», escribe Carpi, reproduciendo el esquema de poder; Da Silva en cambio, con la introducción del sustantivo “preda” (“ciò que si toglie ad altri con la forza o le armi, durante rapine, saccheggi e similari”)⁷⁸, intensifica la escena y con ello el sistema binario de partida. La mujer, denominada a través de un sustantivo no marcado con el rasgo [+ humano], se convierte así en sujeto pasivo.

Conclusiones

Esta selección de fragmentos, extraídos de diversas obras narrativas españolas del siglo XX, junto con sus traducciones italianas, pretende ser un instrumento eficaz para la enseñanza de la traducción español-italiano (especialmente la literaria) así como para la didáctica en general de la lengua española. En vez de concentrarnos en problemas de índole lingüística, más relevantes en la traducción inversa, hemos querido profundizar en cuestiones directamente relacionadas con el contexto, las cuales dificultan a menudo traducciones que aparentemente no presentan problemas desde el punto de vista morfológico, gramatical o léxico. Para ello hemos adoptado el modelo de contexto propuesto por Hatim y Mason, que se desarrolla en tres dimensiones (comunicativa, pragmática y semiótica), afrontando aspectos como el dialecto geográfico y temporal, el sociolecto y el idiolecto; cuestiones pragmáticas como el principio de cooperación o la función del texto en la cultura de llegada; además de problemas derivados de la intertextualidad, las referencias culturales, el cliché textual y la ideología. Con esta aplicación didáctica esperamos contribuir a desarrollar el sentido crítico del futuro traductor, que será así un poco más consciente de la situación que ocupa el texto traducido dentro del polisistema de llegada.

⁷⁸ Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, cit.

