

TEXTO ESPECIALIZADO Y TEXTO LITERARIO
Temas de traducción y didáctica

NURIA PÉREZ VICENTE

EDIZIONI
SIMPLE

TEXTO ESPECIALIZADO Y TEXTO LITERARIO

EDIZIONI SIMPLE

Via Trento, 14
62100 Macerata
info@edizionisimple.it | www.edizionisimple.it

ISBN 978-88-6259-296-3

Stampato da

www.stampalibri.it
BOOK ON DEMAND

Via Trento, 14 - 62100 Macerata

**Tutti i diritti sui testi presentati sono e restano dell'autore.
Ogni riproduzione anche parziale non preventivamente autorizzata
costituisce violazione del diritto d'autore.**

Copyright © Nuria Pérez Vicente

Prima edizione novembre 2010

Diritti di traduzioni, riproduzione e adattamento totale
o parziale e con qualsiasi mezzo, riservati per tutti i paesi.

ÍNDICE

PREMISA	5
CAPÍTULO I	
La traducción de los culturemas en el lenguaje del turismo y su aplicación a la didáctica del español	7
CAPÍTULO 2	
La persuasión política y su traducción: el discurso parlamentario en la Unión Europea	25
CAPÍTULO 3	
La formación del traductor literario: dificultades de traducción relacionadas con los aspectos comunicativos, pragmáticos y semióticos del contexto en el género narrativo	46
CAPÍTULO 4	
Más allá del texto: el contexto en la enseñanza de la traducción literaria. La intertextualidad	94
ANEXO	
Una aportación del mundo editorial francés al polisistema literario español: la narrativa contemporánea	111

PREMISA

Todos los artículos presentados en esta recopilación tienen en común el estar centrados en la traducción al italiano de diferentes tipologías textuales del español, así como en sus posibilidades de aplicación a la didáctica. Hemos preferido diferenciar el “texto especializado” del “literario”, aunque algunos autores consideren que este último es un uso especializado más de la lengua, para adoptar la definición de lenguaje de especialidad que hace el CERLIS (Centro di Ricerca sui Linguaggi Specialistici dell’Università di Bergamo), orientada particularmente al terreno profesional: “si definiscono linguaggi specialistici quei sottosistemi della lingua comune che vengono utilizzati in ambiti professionali, tecnici o scientifici, a scopo descrittivo o comunicativo”¹.

Tres de estos artículos han sido presentados en Congresos Internacionales y se encuentran en este momento en prensa: el primero (capítulo 1), “La traducción de los culturemas en el lenguaje del turismo y su aplicación a la didáctica del español”, en el congreso AISPI (Associazione di Ispanisti Italiani) “Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione” de la Universidad de Padua (23-26 de mayo de 2007). El segundo (capítulo 2), “La persuasión política y su traducción: el discurso parlamentario en la Unión Europea”, en el congreso AISPI “Il dialogo. Lingue, letterature, linguaggi, culture” de la Universidad de Nápoles (Universidades Federico II, “L’Orientale” y Suor Orsola Benincasa), del 18-21 de febrero de 2009. El tercero (capítulo 4), “Más allá del texto: el contexto en la enseñanza de la traducción literaria. La intertextualidad”, en el

¹ Definición tomada de Maria Vittoria Calvi, *Il linguaggio spagnolo del turismo*, Viareggio-Luca, Mauro Baroni Editori, 2000 (p. 11).

congreso AISPI “Frontiere, soglie e interazioni. I linguaggi spanici nella tradizione e nella contemporaneità” de la Universidad de Trento (27-30 de octubre de 2010). Un ulterior artículo, “La formación del traductor literario: dificultades de traducción relacionadas con los aspectos comunicativos, pragmáticos y semióticos del contexto en el género narrativo” (capítulo 3), ha sido presentado a la revista *Annali dell’Università di Macerata*. A todos ellos sigue un anexo, “Una aportación del mundo editorial francés al polisistema literario español: la narrativa contemporánea”, que formará parte del volumen (en prensa) *Francia e Spagna a confronto*, actas del Congreso Internacional del mismo nombre que tuvo lugar en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Macerata (26-27 de noviembre de 2008).

Pesaro, octubre 2010

CAPÍTULO I

La traducción de los culturemas en el lenguaje del turismo y su aplicación a la didáctica del español

El propósito de esta comunicación es comprobar, a través de una experiencia real realizada en el aula, las posibilidades didácticas del lenguaje del turismo en la asignatura de “Lengua y Traducción Española”, centrándonos en particular en la traducción de los términos culturales o, según la terminología de Vermeer, “culturemas”¹.

El uso en el aula del lenguaje del turismo, debido a su enorme carga cultural, sirve para que el alumno se dé cuenta de que hablar una lengua no es una cuestión meramente lingüística, sino también y sobre todo cultural y pragmática. Es decir: la explotación de textos turísticos le ayudará a adquirir no sólo la esencial competencia comunicativa, sino también la necesaria competencia cultural que complementa a la anterior. Por otro lado, el uso de material auténtico y la elección de temas de interés, circunstancias ambas relativamente fáciles de alcanzar en el ámbito turístico, captarán su atención haciendo que éste colabore activamente y de manera eficaz en su propio proceso de aprendizaje. Creemos, además, que la aplicación del lenguaje del turismo a la didáctica es adecuada tanto a la clase de español general como a la clase de español con fines específicos². En

¹ Esta comunicación forma parte de una investigación más amplia, y es continuación del trabajo presentado en marzo de 2007 en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, en el III congreso de la AIETI (Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación) *La traducción del futuro: Mediación lingüística y cultural en el siglo XXI*, titulado “El culturema en la tipología textual turística: ejemplos de traducción al italiano”. Vid. Pérez Vicente (2008).

² Podemos considerar el lenguaje del turismo un Lenguaje con Fines Específicos si nos atenemos a la definición del CERLIS (*Centro di Ricerca sui Linguaggi Specialistici* de la Universidad de Bérgamo): “Si definiscono linguaggi specialistici quei sottosistemi della lingua comune che vengono utilizzati in ambiti professionali, tecnici o scientifici, a scopo descrittivo o comunicativo” (Calvi, 2000: 11). Sin

el primer caso se puede realizar una práctica o tarea que se encamine a la adquisición de alguna de las cuatro destrezas; en el segundo, que se corresponde con la situación presente, tal lenguaje es objeto de estudio en sí mismo ya que, como decíamos, además de servir activamente para adquirir una competencia lingüística y cultural, proporciona una base esencial a los alumnos que en un futuro muy cercano trabajarán en este sector y necesitarán, por tanto, una competencia lingüística especializada.

Como ya adelantamos, hemos centrado nuestro trabajo en los “culturemas”, es decir, aquellos “elementos característicos de una cultura presentes en un texto que, por su especificidad, pueden provocar problemas de traducción” (Hurtado Albir, 2001: 611)³. Creemos que la práctica de la traducción aplicada a la didáctica puede resultar muy útil, ya que desvela al alumno los mecanismos interculturales que se activan en el uso estos términos, así como los problemas que puede provocar en la fase de comprensión la asignación inadecuada de los propios esquemas de entendimiento (*frame*). Tenemos que tener en cuenta que nos ocupamos de dos culturas y lenguas afines (Calvi, 1995), la italiana y la española, lo cual a menudo es fuente de interferencias. Creemos además que es inútil rechazar el papel fundamental de la lengua materna en el aprendizaje, punto constante de referencia (Hurtado Albir, 1994: 73). No pretendemos, por supuesto, volver a la ya superada traducción pedagógica, sino aprovechar un mecanismo espontáneo en el alumno, que no es en sí negativo: lo importante es encaminarlo hacia nuestros fines comunicativos.

embargo, el predominio de esta última finalidad, la comunicativa, y su coincidencia con otros lenguajes como el de la publicidad (con el que comparte finalidad persuasiva), el periodístico, el económico o el literario, entre otros, provoca que muchos autores consideren conflictiva su adscripción a los lenguajes de especialidad.

³ Newmark (1995) los llama “palabras culturales”; Vlahov y Florin (Hurtado Albir, 2001: 611), “realia”; Calvi (2006: 67), “términos culturales”, entendiéndolos tanto las palabras que no tienen referente en otra cultura como las acepciones culturalmente marcadas de términos corrientes.

En resumen: no se trata de que nuestros alumnos de lengua aprendan a traducir, es más, ni siquiera poseen una específica competencia traductora. Por eso el profesor les tendrá que proporcionar los instrumentos necesarios para poder desarrollar la práctica que, insistimos, estará dirigida fundamentalmente a la comprensión lingüística y a la constatación de los problemas interculturales que comporta comunicar en una lengua determinada. Será interesante, por ello, comprobar cuál es el criterio de traducción elegido por los alumnos y cuáles los procedimientos utilizados en relación a la finalidad o *skopo* de la traducción, y ver si coinciden o no con los usados por los autores de la guía italiana (AA. VV., 2003).

Los cultuemas elegidos han sido extraídos de la *Guía de España* (AA.VV., 1996) editada por El País/ Aguilar, perteneciente a una de las modalidades textuales del turismo: la “guía visual”. Se trata de un género muy específico, un híbrido que participa de las características de otras tipologías -folleto, anuncio, artículo, etc.- y que corresponde al concepto actual de la textualidad turística, privilegiando un texto vivo, activo e impactante. No se limita a proponer un recorrido, sino que toca aspectos muy variados de la cultura, desde la gastronomía y enología hasta las costumbres, fiestas, historia, arquitectura, política, ecología, etc., y va apoyado por un complejo aparato visual que incluye fotografías en color, numerosos planos y maquetas en tres dimensiones, así como mapas aéreos⁴.

Por motivos de espacio y tiempo hemos limitado la práctica a un área temática muy concreta, la variedad gastronómica española⁵, seguros de que será capaz de involucrar y motivar al alumno. De hecho el área gastronómica tiene un especial peso persuasivo en la tipología textual del turismo (Cómitre Narváez, 2004; Cruz Trainor,

⁴ Como leemos en contraportada, son guías que “mostrano quello di cui le altre parlano” (AA. VV., 2003).

⁵ Pero puede ampliarse a otras áreas igualmente interesantes como flora y fauna, festividades y folclore, arquitectura y ciudades, etc., como hicimos en el trabajo presentado en Barcelona (*Vid.* nota 1).

2004), que podemos incluir en lo que Gamero Pérez (2001⁶) llama “textos expositivos con foco secundario exhortativo”, uniendo la tipología expositiva con la exhortativa en lo que creemos son las finalidades principales del texto turístico: exponer contenidos incitando a la vez al lector a modificar su conducta. A la hora de traducir habrá que tener en cuenta, además, que esta área se ve especialmente condicionada por el carácter multimedia de la “guía visual”, ya que texto e imagen forman un todo indivisible y no pueden considerarse de modo aislado.

Condiciones empíricas

Esta práctica ha sido realizada durante el año académico 2006/2007 con un grupo de alumnos de segundo del curso de licenciatura en “Lingua e Cultura per L’impresa” de la facultad de “Lingue e Letterature Straniere” de la Universidad de Urbino (nivel lingüístico, según el marco de referencia europeo, B2 o avanzado). El grupo estaba formado por 16 alumnos de entre 20 y 21 años con interés por el español con fines específicos, ya que su orientación profesional se dirige hacia el mundo de la empresa y concretamente hacia el turismo, muy desarrollado en la región de Le Marche y en la provincia de Pesaro-Urbino. La práctica se incluyó en un módulo de treinta horas titulado “Le microlingue scientifico-professionali: il linguaggio del turismo”, impartido en español, y constituyó una unidad didáctica desarrollada en una sesión de dos horas.

Objetivos

- 1) Que el alumno sea consciente del peso del factor cultural a la hora de comunicar en una lengua determinada, así como de la existencia de “focos culturales” (Newmark, 1995) o áreas culturales propias de una lengua; que se dé

⁶ Reiss (Nobs, 2006: 63) los considera textos operativos, y Hatim y Mason (1995) textos “exhortativos con alternativa”.

cuenta de que incluso aquellos términos aparentemente equivalentes encierran una carga cultural específica;

2) que comprenda la complejidad y riqueza que los culturemas aportan, mucho más allá del hecho puramente lingüístico, y su importancia en el lenguaje del turismo;

3) que, a través de la traducción, identifique los mecanismos interculturales que se activan en el uso estos términos;

4) que desarrolle sus habilidades lingüísticas en la práctica de dos destrezas: la comprensión escrita y la expresión oral;

5) que aprenda a usar limitadamente el diccionario - apoyado en este caso en el aparato visual de la guía-, y desarrolle así otras estrategias de comprensión, útiles en la práctica diaria de la lengua;

Material

- Test [*Vid.* anexo A] con veinticinco culturemas y cuatro posibilidades de traducción para cada uno. La tabla queda así dividida en cinco columnas, según el procedimiento de traducción⁷: a) traducción cero: el propio culturema español que simplemente se transfiere; b) traducción literal (TL); c) equivalente cultural o funcional (EC- EF); d) paráfrasis explicativa (PE). Se añade una última columna en blanco (e) para “otras traducciones”, con lo cual se pretende que el alumno proponga una si no le parecen adecuadas las ofrecidas por el test. En cualquier caso, la división en columnas sirve sólo como orientación, ya que al no tratarse de alumnos de traducción y no ser una práctica encaminada a la misma, no se consideró relevante hacer tal aclaración; es más, creímos que podría distraerles de los

⁷ Seguimos, muy reducida, la clasificación de Newmark (1995), matizada por la de Hurtado Albir (2001). La traducción literal incluye lo que Hurtado Albir llama equivalente acuñado.

verdaderos objetivos que, como hemos visto, no tienen que ver con la competencia traductora⁸. Se procuró que todas las traducciones fueran posibles, y que una de ellas (aun con imprecisiones) fuera la de la guía italiana.

- Fotocopias a color de la guía española (AA.VV., 1996: 295) sobre gastronomía del centro de España. Puede sustituirse con una proyección en *power point*, modificando levemente la fase de comprensión.

- Algunos diccionarios bilingües distribuidos por la clase como posibilidad de consulta (optativo).

Preparación a la tarea

El primer paso fue explicar a los alumnos qué es un culturema, para lo cual se siguió la citada definición de Hurtado Albir (2001: 611), que da una amplitud suficiente al término. Se dieron a continuación varios ejemplos tomados de diferentes áreas temáticas del lenguaje del turismo. Nos interesaba dejar claro que cualquier término marcado culturalmente supone un esfuerzo de descodificación, aunque aparentemente éste sea transparente (p. e., “guitarra” o “toro” tienen una connotación muy definida en España). Se les hizo ver también que su función no es sólo referencial e informativa, sino también persuasiva y a menudo “extranjerizante” (pretende dar “sabor local”), funciones que deben ser muy tenidas en cuenta a la hora de traducir.

Se les explicó que la tarea consistiría en la traducción de una serie de culturemas del área gastronómica del turismo, aunque el objetivo no era controlar su forma de traducir y mucho menos evaluarla, sino estudiar los culturemas en sí y las dificultades de su comprensión, adoptando una perspectiva intercultural. A continuación se les recordó la modalidad y funciones de la guía llamada “visual”, y se les aclaró que para realizar esta práctica iban a contar, como el

⁸ Hay que decir que ellos no preguntaron nada al respecto, aunque quizá intuitivamente relacionaran cada columna con un preciso procedimiento de traducción.

destinatario de la guía italiana, con la ayuda de las fotografías a color de los platos e ingredientes en cuestión. Podrían usar el diccionario (los volúmenes existentes se pondrían a disposición de los diferentes grupos de trabajo) si lo retenían necesario.

Se pasó entonces a plantear, muy someramente y mediante ejemplos, los procedimientos citados anteriormente. Se les hizo razonar sobre las ventajas e inconvenientes que podría aportar cada estrategia: elegir la traducción literal supondría privilegiar la cultura extranjera, pero podría quitarle transparencia al término; usar un equivalente favorecería la comprensión pero alteraría quizá el significado y se perdería en “sabor local” (el cual se recuperaría si se decidía transferirlo sin más, aunque ello lo convirtiera en opaco); la paráfrasis, por último, explicaría el vocablo pero podría producir efectos no deseados, como el alargamiento del significante, la ruptura del ritmo de lectura, modificaciones en la macroestructura, o la aparición de otros culturemas⁹.

Desarrollo de la tarea

Cumplidos estos preliminares, se dividió a los alumnos de dos en dos para que pudieran trabajar en parejas, aunque a cada uno se le entregó un test que debía rellenar por separado y que por tanto podía ser diferente del de su compañero; éste se dio doblado de modo que vieran, por el momento, sólo la lista de culturemas. Entonces se distribuyó una fotocopia a cada pareja, para ofrecer los términos en contexto: no se puede dejar al alumno trabajar “al vacío”, y menos en una tipología textual tan influida, como ya dijimos, por su carácter multimedia; por otro lado, la guía visual, con su material fotográfico, agilizaría la fase de comprensión sin tener que basarse exclusivamente en diccionarios.

⁹ Esta fase se demostró lo suficientemente rica y compleja como para poder ampliarla usando, en unidades didácticas previas, tareas preparatorias encaminadas a la prácticas de la traducción de culturemas o al confronto y comentario de diversas traducciones.

La primera fase (10-15 minutos) se dedicó a la lectura de los textos y la localización y comprensión de los culturemas. Para ello se utilizó la técnica del “scanning” (Calvi, 2000: 20), pidiendo a los alumnos que buscaran los diferentes culturemas del test en las fotocopias, para subrayarlos o evidenciarlos después con un rotulador¹⁰. Una vez localizados comienza la verdadera fase de comprensión, en la cual resulta insustituible la parte visual de la guía. Como hemos dicho, los alumnos usaron también el diccionario bilingüe y el asesoramiento del profesor que, pasando por los grupos, ayudó y orientó a los alumnos, usando siempre la lengua española.

Sólo entonces se permitió a los alumnos abrir el test, diciéndoles que eligieran el término que consideraran más adecuado, teniendo en cuenta el *skopo* de la guía, y lo subrayaran o marcaran con una cruz. La fase duró unos 15-20 minutos y el profesor fue pasando de nuevo entre los grupos, orientando la práctica y fomentando el diálogo en español.

La última fase, una vez completado el test, fue la puesta en común (mínimo 20 minutos). Se comentaron uno por uno los diferentes culturemas, sin evaluar las elecciones: se dejó claro que no había una única solución, que todo dependía del *skopo* que hubieran asignado al texto. Se desveló la opción elegida en cada caso por la guía italiana y se comentó, constatando que la solución dada por los alumnos no siempre coincidía con ella. Se les informó también de que el nombre del plato, en la guía, suele estar transferido, ya que el usuario necesita conocerlo para poder pedirlo en un restaurante, pero presenta algún tipo de traducción a continuación que es la que en realidad se les ha ofrecido entre las opciones de la tabla. Éste fue posiblemente el momento más productivo de la práctica, y desde luego el más interesante, ya que sacó a la luz equivalencias efectivas y falsos amigos, dando lugar a profundizar en diferentes aspectos lingüísticos y culturales, y promovió la expresión oral. Además, las

¹⁰ Si en vez de fotocopias se hace una proyección en power point, la fase se reduce al destacar directamente en pantalla los términos que tendrán que traducir. De esta forma el procedimiento es más rápido pero, al no tener que detenerse a buscar los términos, la lectura realizada es más superficial.

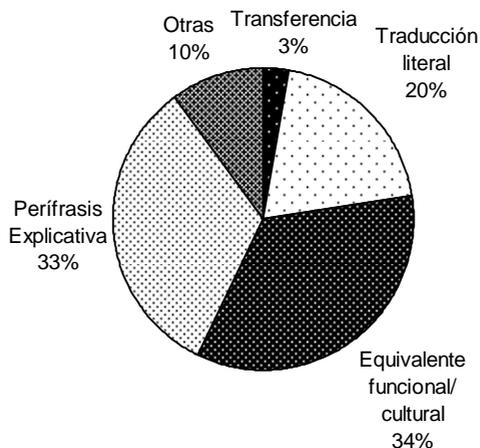
nuevas opciones propuestas por los alumnos en la columna “e” enriquecieron enormemente la discusión¹¹.

Resultados

Las estrategias de traducción preferidas por los alumnos [Vid. anexo B] han sido el equivalente cultural o funcional (c), con un 34,75%, seguido por la paráfrasis explicativa (d), con el 32,75%. Quedan en tercer lugar la traducción literal (b) que alcanza un 19,75%, y aún más atrás la transferencia (2,75%), superada en cambio por una traducción personalizada, realizada en no pocas ocasiones (10%).

¹¹ Otra posibilidad puede ser, disponiendo de más tiempo, pasarles la fotocopia del texto italiano o proyectarlo en power-point.

Fig. I.-Porcentajes de procedimientos de traducción



Veamos los casos más significativos:

a) Transferencia

Estrategia usada sólo en contadas ocasiones por algunos alumnos, en concreto para “gazpacho”, “huevos a la flamenca” y “pisto”. Los motivos pueden tener que ver con la dificultad del término, y en el caso de los “huevos a la flamenca”, con el deseo de mantener el “sabor local” que aporta la aposición explicativa. Es curioso que casi todos (14) han traducido “tapas”, que es precisamente el único de los 25 culturemas que en la guía italiana se transfiere, creemos que por considerar que el lector italiano conoce el término, asociado de inmediato con la cultura española.

b) Traducción literal

Se produce casi un 20 % de las veces, y es la estrategia preferida para culturemas aparentemente transparentes, como “roscos”/ “ciambelle”. En el caso de “sopa de ajo”/ “zuppa d’aglio”, el motivo de la elección puede deberse a la ausencia de un equivalente cultural y la inteligibilidad, en última instancia, del nuevo culturema. En otros casos, como “yemas”/ “tuorli”, hay una incompreensión del plato español. Curiosamente no se identifica el posible equivalente cultural “latte di gallina” (Ambruzzi, 1973), pero en su lugar cuatro alumnos ofrecen la solución “zabaione”¹².

c) Equivalente cultural o funcional

Es, como hemos dicho, la estrategia más usada (34%) de los casos, mayoritaria en 12 culturemas. Creemos que pesan motivos de preferencia local, es decir, la elección se produce cuando se trata de una especialidad de la zona (como “bollito” o “porchetta”, que pueden traducir respectivamente a “cocido y “cochinillo”, aunque en ambos casos haya sustanciales diferencias), pero se evita si el plato no es conocido regionalmente, como la toscana “panzanella” (para “gazpacho”)¹³. Hay otros casos en que la atribución es más evidente (“embutidos”/ “insaccati”; “fritura de pescado”/ “frittura di pesce”¹⁴; “jamón serrano”/ “prosciutto cotto”), y en ocasiones ha ayudado sin duda la imagen ofrecida en la guía: sucede con términos que según comprobamos ofrecían ciertas dudas, como “huevo escalfado”/ “uovo in camicia” y “huevos a la flamenca”/ “uova al tegame” (de hecho dos alumnos traducen libremente “frittata”, ya que la imagen reproducida parece realmente una “tortilla”). Es interesante el caso “caza”/ “selvaggina”, traducido por muchos alumnos como

¹² Que no es exactamente lo mismo, ya que la especialidad italiana lleva licor en lugar de leche, además de yemas y azúcar (Zingarelli, 1988).

¹³ Otras veces ha influido la fama del plato, obtenida por diversas vías: en el caso de “cachorreñas”, mayoritariamente traducido por el toscano “cacciucco”, es muy conocida la publicidad televisiva protagonizada por el conocido actor Diego Abatantuono.

¹⁴ Ningún alumno ha elegido la opción de la guía, la seudotrasferencia “frittura de pescado” (b).

“cacciagione”. Al ser interrogados sobre esta preferencia -ya que ambos términos son prácticamente sinónimos (Zingarelli, 1988)-, explicaron que era una cuestión de hábito: estaban más acostumbrados (¿otra vez por motivos regionales?) a usar el segundo término.

d) Paráfrasis explicativa

Procedimiento empleado en muchas ocasiones, sigue como estrategia ganadora al uso del equivalente: parece ser que cuando éste no se encuentra, se opta por la explicación detallada del término. Es el caso de “chorizo”, “gazpacho” (al no reconocer, como decíamos antes, la “panzanella”), “habas a la rondeña”, “pisto” (nadie elige la propuesta de la guía, la “ratatouille” española, ya que el término, préstamo del francés, no es conocido en Italia)¹⁵, “rabo de toro”, etc.

e) Otras traducciones

Es muy significativo el hecho de que los alumnos escojan en un número nada desdeñable de ocasiones la posibilidad de traducir “a su manera”. A veces para dar una nueva perífrasis explicativa (“capretto all’aglio”; “dolci alle mandorle”), no siempre muy acertada (“gazpacho”/ “zuppa di verdura”; “cabrito”/ “agnello”); pero otras veces, las más interesantes, para ofrecer nuevos equivalentes culturales: “caza”/ “cacciagione”, “migas”/ “acqua cotta”, “rabo de toro”/ “coda alla vaccinara”/ y “yemas”/ “zabaione”. En pocas ocasiones se elige una traducción literal (“cochinillo”/ “maialino”), generalizando el término (“habas a la rondeña”/ “fave”; “tapas”/ “aperitivi”). Todas las propuestas sirvieron, como dijimos, para

¹⁵ Ello es señal, como suponíamos – *Vid.* Pérez Vicente (2008) - de que el plato francés no es conocido en Italia, y que si lo encontramos en la versión italiana de la guía es porque ésta proviene directamente de la versión inglesa, lengua en que sí se usa este préstamo. Recordemos que la tarea en clase fue realizada antes de que apareciera en las pantallas la película de Walt Disney (*Ratatouille*), que ha dado a conocer el vocablo.

fomentar la expresión oral, ya que hicieron la participación del alumno, que necesitaba defender su opción, muy motivada.

Conclusiones

Es evidente que nuestros estudiantes no son tan conscientes como el traductor italiano de la guía de la función referencial de los términos gastronómicos, ya que éste, como dijimos, tiende a transferir los culturemas. Ellos, en cambio, pocas veces eligen tal solución: optan siempre que pueden (aunque se produzcan pérdidas) por el equivalente cultural o funcional, y en su defecto explican el término por medio de paráfrasis. Pocas veces emplean la traducción literal (sólo si el resultado les parece comprensible) y aún menos la transferencia. La traducción libre, por su parte, ha sido utilizada casi siempre para aportar una nueva perífrasis explicativa u otro equivalente. En resumen, coinciden con el traductor de la guía italiana sólo en 12 ocasiones, es decir, en un escaso 50%, lo cual puede deberse al diferente *skopo* de uno y otros.

El elegido por los alumnos parece ser el de ofrecerle la mayor y mejor comprensión posible al hipotético lector italiano, para lo cual han optado de forma espontánea, para decirlo con Venuti (1999), por una estrategia “domesticadora”. La norma inicial de Toury, por tanto, se plantea en términos de aceptabilidad de la cultura receptora, lo cual se corresponde plenamente con lo expuesto por Reiss (Hurtado Albir, 2001: 476) sobre la traducción de textos operativos -o “expositivos con foco secundario exhortativo” (Gamero Pérez, 2001)- en la cual suele buscarse un efecto extralingüístico equivalente, aún en detrimento de la forma o contenido originales. Constatamos así que nuestros alumnos captan la importancia de la transmisión cultural, por encima de la cuestión puramente lingüística, eligiendo casi siempre una traducción comunicativa y domesticadora.

Por último nos gustaría decir que éste no es más que un primer acercamiento a este tipo de tarea que, evidentemente, se puede modificar y perfeccionar. Pero estamos convencidos de sus posibilidades lingüísticas e interculturales, así como de la utilidad del

lenguaje del turismo y su traducción en la didáctica de las lenguas: el alto grado de participación y motivación observado en los alumnos así nos lo confirma. Esperamos que esta intervención sirva de incentivo para que otros profesores emprendan este camino, y poder compartir con ellos nuestras experiencias.

BIBLIOGRAFÍA

Ambruzzi, L. (1973), *Nuovo dizionario Spagnolo-Italiano e Italiano-Spagnolo*, Torino, Paravia.

AA. VV. (1996), *Guía de España*, Madrid, El País/ Aguilar.

AA. VV. (2003), *Le guide Mondadori. Spagna*, Milano, Mondadori.

Calvi, M. V. (1995), *Didattica di lingue affini. Spagnolo e italiano*, Milano, Guerini.

Calvi, M. V. (2000), *Il linguaggio spagnolo del turismo*, Viareggio-Luca, Mauro Baroni.

Calvi, M. V. (2006), *Lengua y comunicación en el español del turismo*, Madrid, Arco/ Libros.

Cómitre Narváez, I. (2004), “La traducción de *culturemas* en publicaciones del sector turístico. Un estudio empírico”, en J. A. Gallegos Rosillo y H. Benz Busch (eds.), pp. 115-138.

Cruz Trainor, M. M. de la (2004), “Traducción al inglés de términos culturales en textos turísticos”, en J. A. Gallegos Rosillo y H. Benz Busch (eds.), pp. 83-113.

Gallegos Rosillo, J. A. y Benz Busch, H. (eds.) (2004), *Traducción y cultura. El papel de la cultura en la comprensión del texto original*, Málaga, Encasa.

Gamero Pérez, Silvia (2001), *La Traducción de textos técnicos*, Barcelona, Ariel.

Hatim, B. y Mason, I. (1995), *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona, Ariel [trad. S. Peña].

Hurtado Albir, A. (1994), “Un nuevo enfoque de la traducción en la didáctica de las lenguas”, en *Traducción, interpretación, lenguaje*, Actas del III Congreso Internacional Expolingua, Madrid, Fundación Actilingua, pp. 67-89.

Hurtado Albir, A. (2001), *Traducción y traductología*, Madrid, Cátedra.

Newmark, P. (1995), *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra [trad.V. Moya].

Nobs, M. L. (2006), *La traducción de folletos turísticos ¿qué calidad demandan los turistas?*, Granada, Comares.

Pérez Vicente, N. (2008), “El culturema en la tipología textual turística: ejemplos de traducción al italiano”, en L. Pegenaute *et al.* (eds.), *La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI*, vol. I. (“La traducción y su práctica”), Barcellona, PPU, pp. 459-469.

Venuti, L. (1999), *L'invisibilità del traduttore*, Roma, Armando [trad. M. Guglielmi].

Zingarelli, N. (1988), *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli.

Anexo A

	Culturema	TL	EC-EF	PE	Otras traducciones
1	cabrito al ajillo	capretto all' aglietto	capretto	capretto fritto con erbette e cipolle	capretto all' aglio agnello fritto con aglio e cipolla
2	cachorreñas	zuppa	cacciucco	zuppa di pesce di Cadice	zuppa di peperoni zuppa di pesce e peperoni
3	caza	caccia	selvaggina	cinghiale, fagiano e pernice	Cacciagione
4	cocido madrileño	cotto madrileño	bollito	stufato a base di manzo	
5	cochimillo	porcellino di latte	porchetta	maiale al forno di legna	maialino/ maialino al forno
6	chorizo	salsiccia	salame tipico spagnolo	salsicce piccanti alla paprika	
7	embutidos	salumi	insaccati	salsicce	
8	fritura de pescado	frittura de pescado	frittura di pesce	pesce fritto	
9	gazpacho	passato di pomodoro	panzanella	zuppa fredda di verdura passate	zuppa di verdure
10	habas a la rondeña	fave alla rondeña	fave al modo di Ronda	fave con soffritto di prosciutto	fave/ fave al prosciutto
11	huevo escalfado	uovo cotto	uovo in camicia	uovo affogato in brodo	uova all' occhio di bue
12	huevos a la flamenca	uova alla zingara	uova al tegame	piatto gitano di uova cotte	frittata
13	jamón serrano	prosciutto	prosciutto crudo	prosciutto affumicato	
14	mantecados	mantecati	pasticcino mantecato	i <i>mantecados</i> con cannella e mandorle	dolce di mandorle/ pasticcini

15	Migas	briciole	crostini	piatto contadino a base di pane fritto	acqua cotta
16	morcilla	salsiccia nera	sanguinaccio	<i>morcillas</i> nere, con sangue e spezie	
17	pescado a la sal	pesce al sale	pesce salato	pesce al forno in crosta di sale	
18	pisto	peperonata	ratatouille spagnola	piatto a base di peperoni, pomodori e zucchine	
19	rabo de toro	coda di toro	stufato di manzo	coda di toro stufata con verdura e vino	coda alla vaccinara
20	roscos	ciambelle	ciambelline	<i>I roscones</i> sono ciambelline	
21	sopa de ajo	zuppa d'aglio	zuppa d'agli	minestra di pane e aglio	
22	tapas	piattini	stuzzichini	aperitivi variati	aperitivi
23	tocino de cielo	pancetta del cielo	crème caramel	dessert di crema e caramello	
24	vinagres jerezanos	aceto di Jerez	aceti	aceto locale a base di sherry	aceto locale
25	yemas	tuorli	latte di gallina	dolci di zucchero	dolci/ zabaione

Anexo B

	Culturema	TL	EF/ EC	PE	OTRAS
1		2	2	9	3
2			7	6	3
3			10		6
4			10	6	
5		5	6		5
6		7	2	7	
7		4	12		
8			12	4	
9	5			8	3
10		4		9	3
11		3	8	4	1
12	3		6	5	2
13			16		
14		2	2	10	2
15		6	9		1
16		4	6	6	
17		3	3	10	
18	3	7		6	
19		3	3	8	2
20		9	5	2	
21		11		5	
22			14		2
23			4	12	
24		3	2	9	2
25		6		5	5
TOT	11	79	139	131	40

CAPÍTULO 2

La persuasión política y su traducción: el discurso parlamentario en la Unión Europea

El discurso parlamentario es un tipo especial de diálogo muy reglado, con intervenciones limitadas y dirigidas por un moderador. Pero es sobre todo la propia naturaleza polifónica del discurso, es decir, la presencia continua de un emisor y un destinatario complejos, que participan directamente o a través de referencias intertextuales, lo que acentúa el aspecto dialogal del mismo (Fernández Lagunilla, 1999a).

A la vez, nos movemos en un entorno eminentemente persuasivo, ya que cualquier discurso político es siempre, y en el fondo, un discurso electoral (De Santiago Guervós, 2005: 62). El emisor utilizará todos los recursos que estén a su alcance para tratar de convencer a sus oyentes, desde la retórica a la selección léxica, que se manifestarán en el uso de la fraseología, en la creatividad morfológica y neológica. Intervendrá además en la cohesión interna del texto, condicionando el uso de deícticos, anafóricos o conectores, modificando las modalidades enunciativas y la sintaxis. El mismo juego polifónico citado contribuirá, como tendremos ocasión de comprobar, a un fin persuasivo, ya que servirá por un lado para mantener el hilo comunicativo (función fática), por otro para llevar al destinatario hacia la interpretación deseada por el emisor (función conativa) (Fernández Lagunilla, 1999a: 34).

En esta comunicación nos proponemos aunar el estudio de esta faceta discursiva a la traducción para descubrir cómo se traducen los mecanismos persuasivos, y si su efecto es el mismo en la lengua de llegada. Por evidentes motivos de espacio, nos centraremos sólo en algunos aspectos muy generales de la persuasión (la reiteración, la atenuación, la metáfora y la polifonía), dejando para otra ocasión cuestiones como el léxico parlamentario y la formación de palabras. Para nuestro estudio, por último, nos hemos basado en un corpus

formado por veintitrés intervenciones de diputados españoles en las sesiones plenarias del Parlamento Europeo¹ entre los años 2005-2008, así como por su traducción oficial al italiano proporcionada por este mismo organismo.

1. LA REITERACIÓN

El discurso político es esencialmente reiterativo, particularidad que tiene que ver, por un lado, con la necesidad de construir un mensaje sencillo y repetitivo, porque “las masas consideran verdadera aquella información que más oyen repetir” (Gutiérrez Ordóñez, 2003: 52)²; por otro, con un aspecto fundamental de la comunicación política: una dimensión polémica (Fernández Lagunilla, 1999a: 46) que presupone la existencia de un adversario. Es decir, se trata de crear estereotipos positivos, dando a entender que los otros son “los malos”; denigrando, pues, de forma más o menos velada, al oponente. En este sentido, la “acumulatio” (denominada así por la retórica) aturde al oyente -lo “apabulla” (Fuentes Rodríguez y Alcaide Lara, 2002: 422)- anulando su capacidad de reacción (de hecho, es más frecuente en la comunicación oral, caso de las sesiones plenarias que aquí nos ocupan). Por último, si “la palabra es acción” (Fernández Lagunilla, 1999a: 21), la reiteración sirve sin duda para reforzar tal acto perlocutivo.

¹ Dejamos para un posterior estudio el cotejo con el discurso parlamentario en organismos nacionales, sin duda muy interesante ya que el texto gana en efectos persuasivos y alusiones directas; el diálogo inter e intratextual se acentúa, con todo lo que esto conlleva desde el punto de vista persuasivo.

² La propaganda nazi utilizó este tipo de consignas. En el *Mein Kampf* se puede leer: “La receptividad de las grandes masas es muy limitada, su inteligencia escasa, pero, en cambio, tiene una enorme capacidad para olvidar las cosas. Como consecuencia de todo ello, la propaganda efectiva debe ceñirse a unos cuantos puntos y machacar estos eslóganes hasta que el último ciudadano de esa audiencia entienda qué es lo que queremos que comprenda con ese eslogan que le proponemos” (Pratkanis y Aronson, 1992: 339; en Gutiérrez Ordóñez, 2003: 52).

Encontramos numerosas figuras de repetición en nuestro corpus [Vid. tabla 1]: anáforas (1), anadiplosis (2, 6), epanadiplosis (3), incluso poliptoton (9) y retruécano (7). Suelen respetarse en la traducción italiana, sobre todo si su función es la de dar énfasis al discurso, pero en ocasiones se sustituyen por estructuras más simples, aunque igualmente enfáticas (5). La eliminación se produce si la función anafórica (4) es innecesaria en la versión italiana. Abundan también los paralelismos (8), que no siempre se conservan.

Tabla 1. La reiteración: figuras de repetición

1	“Queda mucho por hacer. Queda mucho por hacer para [...]”	“Rimane ancora molto da fare. C’è ancora molto lavoro da compiere”
2	“No piden más que tiempo, tiempo para [...]”	“Chiedono solo tempo, tempo per riorganizzare [...]”
3	“Libertad, más libertad”	“Libertà e ancora libertà”
4	“En las elecciones legislativas [...], en esas elecciones”	“[...] nelle elezioni politiche [...]”
5	“[...] más estabilidad, más estabilidad y más estabilidad”	“[...] stabilità in dosi massicce”
6	“Sr. Presidente, qué pena; qué pena que [...]”	“Signor presidente, che vergogna; che vergogna quando [...]”
7	“La Comisión no puede ser fuerte con los débiles y débil con los fuertes”	“La Commissione non può essere forte coi deboli e debole coi forti”
8	“[...] llevan subiendo y amenazan con seguir subiendo”	“[...] sono in crescita e la tendenza minaccia di continuare”
9	“El cambio es inevitable y vamos a tener que cambiar”	“Il cambiamento è inevitabile e che noi saremo obbligati a cambiare”

Son muy frecuentes, con función ponderativa, las estructuras bimembres y trimembres unidas por coordinación [Vid. tabla 2] y formadas no sólo por adjetivos, sino también por sustantivos, verbos o adverbios entre los cuales hay cierta sinonimia. Generalmente se conservan en italiano, con excepciones como (3), en el que se prefiere utilizar una colocación propia del lenguaje político (“correttezza procedurale”):

Tabla 2. La reiteración: estructuras bimembres

1	“[...] políticamente compleja y económicamente dudosa”	“[...] complessa dal punto di vista politico e incerta sul piano economico”
2	“[...] cómo maneja y dosifica”	“[...] come gestisce e tiene conto”
3	“el aspecto formal y las formas”	“[...] la correttezza procedurale”
4	“[...] lenguaje y un discurso indigno e indecente”	“[...] un linguaggio indegno e indecente”
5	“[...] modelos sociales eficientes, inteligentes y racionales”	“[...] modelli sociali efficienti, intelligenti e razionali”

2. LA ATENUACIÓN

Aunque esté en aparente contradicción con lo que acabamos de decir, el discurso político es también evasivo o eufemístico³, ya que a

³ Núñez Cabezas y Guerrero Salazar (2002) consideran que el eufemismo va más allá de la simple sustitución de la palabra malsonante o “políticamente incorrecta” por otro término más neutro o “aséptico”, y encuadran en un amplio apartado, así denominado, mecanismos tan variados como la redundancia, el circunloquio, las nominalizaciones y las construcciones en voz pasiva. Nosotros hemos preferido, por motivos de claridad expositiva, estudiarlos por separado, si bien es verdad que todos ellos responden a un interés por ocultar la realidad, llevando al interlocutor al propio

menudo evita ser explícito; prefiere una ambigüedad que permita no tener que enfrentarse abiertamente a nadie y abarcar a un amplio espectro de destinatarios, que otra cosa no son que posibles votantes. Por otro lado, la atenuación reduce la agresividad del discurso, confiriéndole una pátina de moderación y sentido común que conduce indirectamente a su reafirmación.

Una de las estrategias usadas con este fin, muy relacionada con el diálogo interno del texto, es la negación de lo contrario de lo que se quiere afirmar⁴ [Vid. tabla 3] -“no sé qué dudas ha percibido el señor García Margallo” (1) es otra forma de decir “el señor García Margallo se equivoca” o “nos malinterpreta”-. Resulta especialmente útil para insultar sin exponerse a sanciones, como en (5): es éste un caso extremo de la llamada “negación polémica” (Escribano, 2009: 55), que hace emerger de modo contundente la oración afirmativa que estaba detrás (“el señor Barón ha sido indigno e indecente aludiéndome”). Aunque la versión italiana tiende a mantener la estructura (3, 4), a veces (2) se descubre el juego, y la afirmación escondida reaparece (“va rilevato”; eso sí, acompañada de otra atenuación: “se mai ce ne fosse bisogno”). Por último, destaquemos la presencia del adverbio “piuttosto” (4) para reafirmar la estructura.

Tabla 3. La atenuación: la negación

1	“No sé qué dudas ha percibido el señor García Margallo”	“Non so quali dubbi abbia percepito l'onorevole García-Margallo”
2	“En cuanto a este último punto, no les oculto que [...]”	“Va rilevato, se mai ce ne fosse bisogno [...]”
3	“No diríamos la verdad si no afirmáramos que [...]”	“Per amor del vero, non può esimersi dal considerare che [...]”
4	“No se trata de implantar	“Non stiamo parlando

terreno; de hecho el eufemismo puede definirse “un procesamiento oracional superficial, como un modelo mental de objeto o acontecimiento informe que tiene por función el disimulo” (Núñez Cabezas y Guerrero Salazar, 2002: 48).

⁴ Bernardino M. Hernando (1990), en Núñez Cabezas y Guerrero Salazar (2002: 48).

	medidas proteccionistas [...], sino de tomar medidas para luchar contra la competencia desleal”	dell'imposizione di misure protezionistiche [...], ma piuttosto di misure intese a combattere la concorrenza sleale”
5	“No diré que el señor Barón ha sido indigno e indecente aludiéndome, diré que ha utilizado un lenguaje y un discurso indigno e indecente, no que él lo sea”	“Non dirò che quanto l'onorevole Barón ha detto di me lo rende indegno e indecente, dirò che egli ha usato un linguaggio indegno e indecente, non che lui è così”

Otro sistema para mitigar la aserción es usar estructuras que aportan una objeción a la información precedentemente expuesta por medio de oraciones adversativas o concesivas que generalmente se transfieren [Vid. tabla 4]. De nuevo se ve incrementada la polifonía del texto, ya que tal mecanismo implica la existencia de dos voces: una que opina y otra que objeta (Fuentes Rodríguez y Alcaide Lara, 2002: 429). Nótese también el uso atenuante del modo condicional (2, 4), conservado en la traducción:

Tabla 4. La atenuación: la objeción

1	“Si bien es cierto que [...], quiero subrayar que [...]”	“In quanto condividendo [...], devo rilevare che [...]”
2	“Es verdad que habríamos preferido que, pero [...]”	“Avremmo sicuramente preferito che, tuttavia [...]”
3	“Sin embargo hasta ahora los logros son más bien escasos”	“[...] e tuttavia i risultati raggiunti finora sono piuttosto scarsi”
4	“Podría seguir dando otros ejemplos, pero estos son suficientes”	“Potrei fornire altri esempi, ma ritengo che questi siano sufficienti”

Adjetivos -a veces en su forma diminutiva, como en (5)- y adverbios, recogidos en la versión italiana, cumplen una función atenuante similar:

Tabla 5. La atenuación: adverbio y adjetivo

1	“En realidad sólo quiero [...]”	“Desidero soltanto risponderne [...]”
2	“El artículo 13 se aplica poco, a veces nada”	“[...] si applica poco, o non si applica affatto”
3	“Simplemente deseo indicarle que [...]”	“Desidero soltanto fargli presente [...]”
4	“Y aunque ciertamente éste no es el tema de la conferencia che nos ocupa, sí deseáramos que [...]”	“Se è pur vero che questo non è l’oggetto... tuttavia vorremmo che [...]”
5	“Hay que ir un poquito más allá”	“Dobbiamo fare un po’ di più”

En la comunicación política son muy frecuentes las nominalizaciones [Vid. tabla 6] que, formadas a través de procedimientos derivativos (sufijación y prefijación), tienen una doble función: por un lado conferir densidad al discurso; por otro, dejar implícita parte de la información, aportando ambigüedad. Suelen traducirse de forma literal (1), confirmando una tendencia lingüística existente también en el italiano, o a través de paráfrasis (3), y pocas veces se pierden (4). Se conservan incluso nominalizaciones de tipo neológico, que añaden al discurso el prestigio y la opacidad (a veces deliberadamente buscada) de un tecnicismo -“comunitarización, en (2)-; pero tanta abundancia verbal puede llevar al error al traductor, como en (5), donde un uso excesivo de nominalizaciones comporta la confusión del objeto verbal:

Tabla 6. La atenuación: nominalizaciones

1	“Confusión, premeditación, ausencia de información y transparencia, dobles actitudes y dobles lenguajes”	“Confusione, premeditazione, mancanza di informazioni e di trasparenza, atteggiamenti ambigui e parole ambigue”
2	“Reivindicamos más comunitarización”	“Chiediamo una maggiore comunitarizzazione”
3	“Antipatriotismo”	“Mancanza di patriottismo”
4	“Utilización de la tragedia como moneda de cambio”	“La tragedia è usata come merce di scambio”
5	“Este trecho que nos falta está sin duda fundamentado en la determinación en la defensa de nuestros valores y en el esfuerzo”	“Ciò che manca è indubbiamente la determinazione, la difesa dei nostri valori e l’impegno”

De igual modo, las colocaciones adensan el discurso⁵, confiriéndole ambigüedad y dándole un aire técnico, profesional. Tienden a conservarse en italiano (1, 3, 5, 6) con ciertas modificaciones, como en (2), donde se ha usado una colocación equivalente, habitual en el lenguaje periodístico (“bambini soldati”); o con una expresión figurada (4):

⁵ En ocasiones es todo el discurso el que tiende a la síntesis. Se crea así un estilo elíptico, casi telegráfico, que puede deberse tanto a la limitación temporal a la que están sujetas las intervenciones parlamentarias como a la intención de insistir en determinados puntos. Notamos que el traductor tiende a completar la información que falta, añadiendo verbos y nexos (por ejemplo: “situación económicamente confusa”/ “La situazione poi si connota per una certa confusione a livello economico”; “Crisis moral: un gobierno democrático complaciente y sumiso con otro que no respeta los derechos humanos [...]”/“É anche una crisi morale, poiché vediamo un governo democratico complacente e sottomesso nei confronti di un altro paese che non rispetta i diritti umani [...]).

Tabla 7. La atenuación: colocaciones

1	“Gestionar conjuntamente los flujos migratorios de una manera humana”	“Gestire insieme i flussi migratori in modo umano”
2	“Niños armados”	“Bambini soldati”
3	“Escenarios presupuestarios”	“Proiezioni di bilancio”
4	“Aumento considerable”	“Impennata”
5	“Envejecimiento de la población”	“Invecchiamento della popolazione”
6	“Deuda pública”	“Debito pubblico”

3. EL LENGUAJE FIGURADO

La abundancia de metáforas⁶ se explica, además de por su alto poder persuasivo, por incrementar la característica ambigüedad. Sin embargo no son necesariamente las más innovadoras las que resultan más persuasivas: nos referimos a las metáforas “dormidas” o “fósiles” -“assopite”, según Perelman y Olbrechts-Tyteca (2001: 427)-, ya asimiladas por la lengua, cuya fuerza argumentativa deriva precisamente de estar integradas en la tradición cultural. Como en italiano [*Vid.* tabla 8], muchas de ellas se adscriben a campos léxicos clásicos (Fernández Lagunilla, 1999b): el de la medicina (1, 2), el deporte (3), la religión (4, 5), la guerra (6), el teatro (7, 8), la física (9), el viaje (10), etc.; y se traducen a través de estrategias diferentes: metonimia (3), paráfrasis (1, 7), intensificación (5, 8), o de modo literal (2, 4, 6). Otras veces se trata de realidades políticas compartidas (12), con lo cual se recurre a una simple transferencia. La cosa se complica con metáforas que aluden a circunstancias muy

⁶ Incluimos en el mismo párrafo la metáfora y la fraseología por motivos de claridad expositiva, ya que, aunque de forma distinta, contribuyen a enriquecer el lenguaje figurado. No es nuestra intención, por motivos obvios, profundizar en ninguno de los dos aspectos.

marcadas culturalmente, como (11), para cuya traducción se utiliza otra metáfora de tipo orientacional (“al vertice della classifica”). En general notamos un esfuerzo por mantener el sentido figurado de la expresión, aunque a veces se registran modificaciones en el tono del discurso, que pierde vivacidad (7, 8, 10).

Tabla 8. El lenguaje figurado: la metáfora

1	“La receta”	“Il dottore prescrive”
2	“Paralisis que nos aqueja”	“Paralisi che ci affligge”
3	“La antorcha debe pasar”	“Il testimone deve passare”
4	“Drama de dimensiones bíblicas”	“Tragedia di proporzioni bibliche”
5	“[...] se arrodilla Europa ante ese país”	“L’Unione Europea si inchinerà e striscerà ai suoi piedi”
6	“Batalla contra la pobreza”	“Lotta contro la povertà”
7	“Estamos estrenando”	“Siamo nella fase di avvio”
8	“Un aplauso sincero a las ONG”	“Elogio vivamente le ONG”
9	“Turbulencias del mercado”	“Turbolenze dei mercati”
10	“El rumbo de la Unión Europea”	“L’orientamento dell’Unione Europea”
11	“Los más retrasados [...], los más listos de la clase”	“I Paesi più lenti [...], al vertice della classifica”
12	“Un Plan Marshall para África”	“Un Piano Marshall per l’Africa”

Las locuciones [Vid. tabla 9] que aportan sentido figurado son igualmente frecuentes⁷. Pueden conservarse en la traducción (7), o

⁷ No siempre es fácil diferenciar metáfora de locución. Aquí hemos tenido en cuenta, tal como aconseja Ruiz Gurillo (2001), el grado de fijación, es decir, el alto nivel de consolidación de la locución frente a la metáfora.

sustituirse por una locución similar (4, 8), aunque es habitual que se reduzcan a un término sin valor figurado (5, 10), o que se sustituyan por perífrasis explicativas que mantienen el contenido pero pierden fuerza persuasiva (1, 2, 3, 6, 9). El ejemplo (3) es un caso curioso de falsa locución intensificadora (nótese la fórmula hiperbólica “con las dos manos”) que, aunque no se conserva, traspasa su fuerza al adverbio “appieno”.

Tabla 9. El lenguaje figurado: la locución

1	“Època de vacas gordas”	“Fasi positive del ciclo economico”
2	“Poner el acento”	“[...] con un rilievo particolare”
3	“Este parlamento aplaude con las dos manos”	“Quest’Aula sostiene appieno”
4	“Rendir cuentas”	“Presentare i resoconti”
5	“Hace hincapié”	“Verte”
6	“Caminar paso a paso”	“L’approccio graduale”
7	“Dar los primeros pasos”	“Muovere i primi passi”
8	“Eche una mano”	“Tenderà la sua mano”
9	“Echo en falta”	“Credo inoltre che occorran misure”
10	“[Comentarios] fuera de lugar”	“[Commenti] inappropriati”

Las paremias, que enriquecen la polifonía del texto al incorporar una voz ajena (refranes, dichos populares, etc.), tienen poca presencia en nuestro corpus [Vid. tabla 10]. Si existen en italiano, se traducen de forma literal (1, 2) -en (1) se conserva la manipulación efectuada (negación de la paremia original, “el tiempo es oro”, y alargamiento de la estructura)-. El ejemplo (3), en cambio, podría conllevar problemas de descodificación, ya que el refrán italiano, que

en esencia tiene el mismo sentido, se formula de forma levemente diferente⁸, forzando la expresión:

Tabla 10. El lenguaje figurado: la paremia

1	“El tiempo no es oro... es vida”	“Il tempo non è denaro, è vita”
2	“El futuro no espera”	“Il futuro non aspetta”
3	“La mujer del César no sólo debe ser honrada, sino parecerlo”	“La moglie di Cesare non deve solo essere onesta, deve anche sembrarlo”

4. LA POLIFONÍA

Hemos visto diferentes ejemplos de inclusión de voces a lo largo de esta comunicación (la objeción, la negación, las paremias). Veamos concretamente cómo se comportan los diferentes participantes en la comunicación⁹. El emisor, en primer lugar, tiende a desdoblarse en diferentes figuras, de forma que su responsabilidad queda difuminada. Puede aparecer como un sujeto en primera persona (1, 2)¹⁰; pero también camuflado en una tercera persona, singular o plural (3, 4), o en una impersonal (5). Puede, por último, dialogar consigo mismo a través de enunciados parentéticos (6, 7) con valor atenuador, aclaratorio, etc. La traducción conserva en mayor (1) o en menor (6) medida el juego polifónico:

⁸ “Essere come la moglie di Cesare” significa ser una persona que no da que hablar, que está fuera de toda sospecha (Quartu, 1993: 303). El refrán español, en cambio, insiste más en la importancia de la apariencia.

⁹ Somos conscientes de dejar muchos aspectos de la polifonía en el tintero: esperemos tener otras ocasiones para dedicarnos a ellos en profundidad. De momento remitimos a estudios tan completos como los de Fernández Lagunilla (1999a, 1999b), Núñez Cabezas y Guerrero Salazar (2002), y especialmente los de Fuentes Rodríguez y Alcaide Lara (2002) y Escribano (2009).

¹⁰ Es interesante el ejemplo (1), cuya traducción enfatiza la primera persona a través de un recurso tipográfico, la cursiva, lo cual demuestra que nos estamos ocupando de textos con una doble naturaleza, oral y escrita.

Tabla 11. La polifonía: el “yo”

1	“Señor Presidente, yo si voy a hablar”	“Signor Presidente, io invece <i>voglio parlare</i> ”
2	“Doy a este informe una importancia singular”	“Il documento riveste un’importanza unica”
3	“[...] que la Unión Europea de hoy se transforme en la Unión Europea necesaria para el futuro de los europeos”	“[...] a trasformare l’Unione Europea di oggi nell’Unione Europea di cui abbiamo bisogno per il futuro dei nostri popoli”
4	“Para las Islas Baleares y para mi país la cuestión es [...]”	“Per le Isole Baleari e per il mio paese la questione è [...]”
5	“Se dice pocas veces, pero es verdad, que [...]”	“Non si dice molto spesso, ma è vero che [...]”
6	“Echo en falta –también hay que decirlo- medidas más concretas”	“Credo inoltre che occorran misure più concrete”
7	“[...] en un diálogo que incluya –por qué no- [...]”	“[...] un dialogo che includa - perché no- [...]”

A menudo el “yo” se manifiesta a través de un “nosotros” que sirve para eludir responsabilidades o para esconder el interés personal tras la fachada del interés general. En la traducción con frecuencia se pierde o se sustituye [Vid. tabla 12]. Por ejemplo, en (1), “nosotros” corresponde a dos referentes distintos: el grupo político (“somos entusiastas y promotores”) y los ciudadanos en general (“esperemos”, “podamos contar”). En la traducción se mantiene el primero (“sosteniamo”) mientras que el segundo se sustituye por una estructura impersonal (“si spera”) y por una nominalización (“l’adozione”), exenta por tanto de referencia personal. Lo mismo sucede en (2), mientras que en (3) y (4) se elimina el sujeto en primera persona para pasar al referente real (“Istituzioni europee”, “I deputati spagnoli e delle isole Baleari”), en tercera persona, opción elegida también en (5). En (6) se pasa de la

primera persona del plural a la del singular, desenmascarando el juego polifónico del emisor:

Tabla 12. La polifonía: “nosotros”

1	“Somos también muy entusiastas [...], a la vez que promotores de que, algún día, esperemos que no lejano, podamos contar con un tratado internacional sobre armas”	“Sosteniamo inoltre ampiamente e promuoviamo l’adozione -in un futuro che si spera non troppo lontano- di un trattato internazionale sul commercio di armi”
2	“En las reuniones preparatorias que hemos tenido hasta ahora”	“Nelle riunioni preparatorie tenute finora”
3	“[...] evaluación de lo que hemos hecho nosotros mismos, las instituciones europeas”	“Inseriremo altresì una valutazione delle attività avviate dalle “Istituzioni europee”
4	“Desde España y Baleares pedimos a la Comisión”	“I deputati spagnoli e delle isole Baleari invitano la Commissione”
5	“Estos días escuchamos a millones de voces pidiendo [...]”	“Oggi milioni di voci invocano in tutto il mondo [...]”
6	“Nos parece la postura más racional”	“Mi sembra la più razionale”

En cuanto al destinatario complejo, es común que se mantengan las fórmulas de apelación al inicio de la intervención, aunque con una pérdida inevitable de género que sólo se descubre en la cortesía (3)¹¹. En cambio, no siempre se mantienen las fórmulas apelativas intermedias, portadoras, de una gran fuerza persuasiva (4, 5):

¹¹ Los esfuerzos del emisor por ser “políticamente correcto” en cuanto al género, no siempre se reflejan en la traducción. Así sucede cuando un diputado del grupo verde se refiere a “nuestros hermanos y hermanas animales”/ “i nostri cugini animali”.

Tabla 13. La polifonía: fórmulas iniciales e intermedias

1	“Señor Presidente, excelentísimo señor Presidente del Gobierno español, Señorías”	“Signor Presidente, stimato Primo Ministro, onorevoli colleghi”
2	“Muchas gracias a los señores y las señoras diputados”	“Ringrazio sentitamente tutti i deputati”
3	“Señora Presidenta, señora Comisaria”	“Signora Presidente, signora Commissario”
4	“Van a encontrar en nosotros, señores del Consejo y de la Comisión, unos grandes aliados, si sus objetivos se mantienen en esta línea”	“Se i rappresentanti del Consiglio e della Commissione aderiscono a questi obiettivi, possono contare sul nostro completo sostegno”
5	“[conclusiones] con las que están de acuerdo, en su mayoría, sus Señorías”	“[conclusioni] che raccolgono l’adesione della maggioranza dell’Assemblea”

Por su parte, la tercera persona (el adversario político) puede encubrirse eufemísticamente de diferentes maneras: utilizando una locución impersonal (1) que no se traduce (“unos y otros”); o bajo una segunda persona (2) que se transforma en un genérico “Spagna” en la traducción:

Tabla 14. La polifonía: fórmulas eufemísticas de 3ª persona

1	“No alcanzaremos Europa si no creemos en nosotros mismos; no culminaremos la Unión Europea con la inercia ni con las bellas palabras de unos y otros [...]”	“Non possiamo realizzare l’Europa che ci manca se non crediamo in noi stessi. Non possiamo completare l’Unione Europea per inerzia e con belle parole”
---	---	--

2	“[desacuerdos nacionales], los <i>trajimos</i> de España a esta cámara”	“Come invece ha fatto sfortunatamente la Spagna alcuni mesi fa”
---	---	---

Uno de los mecanismos más usados para interpelar al destinatario, ya sea abstracto o concreto, es el de la pregunta retórica [Vid. tabla 15]. De esta forma el emisor nos da su opinión sin dejar, al mismo tiempo, opción al desacuerdo. Su fuerte contenido pragmático (ya que encubre un acto perlocutivo) la hace de difícil traducción, y de hecho pueden dar lugar a graves equivocaciones, como en (1), donde el sentido obtenido es exactamente el contrario al del original. El efecto de las interrogativas indirectas (2) es similar. Hay, por último, casos de pregunta y respuesta (3) que aportan un enorme dinamismo, ya que desdoblan en dos al emisor. Tienen a conservarse en la traducción:

Tabla 15. La polifonía: la interrogación

1	“¿A qué esperamos para instaurar una moratoria contra la clonación de animales para alimentos? ¿A qué esperamos para aplicar el principio de cautela y evitar la importación de animales clonados?”	“Cosa speriamo di ottenere con una moratoria sulla clonazione degli animali per scopi di approvvigionamento alimentare? Che cosa speriamo realmente di ottenere applicando il principio di precauzione ed evitando l’importazione di animali clonati?”
2	“No sabemos dónde van y no sabemos dónde los llevan”	“Non sappiamo dove vadano né dove vengano portati”
3	“¿Cuál es la causa inmediata? Hay varias”	“Qual’è la causa immediata di questa situazione? Ce ne sono molte”

El sistema de citas, que incorpora de forma directa (2) o indirecta (1) “otras” voces para apoyar el propio mensaje, es generalmente respetado en la versión italiana:

Tabla 16. La polifonía: la cita

1	“Incluso los propietarios de los hoteles [...] se oponen, porque dicen que esto es malo para el turismo, malo para la economía”	“Sono contrari persino i proprietari degli alberghi [...], perché dicono che tale situazione si ripercuote negativamente sul turismo e sull’economia”
2	“Nos están enviando este mensaje: «si queremos parar esto, podemos hacerlo, pero tenéis que pagar [...] y, además, sin criticar»”	“Loro ci mandano il messaggio: «se vogliamo fermare tutto questo, possiamo anche farlo, però voi dovete pagare [...] e, soprattutto, non dovete criticare»”

Para terminar, nos gustaría referirnos a un recurso retórico que refleja muy bien el juego polifónico, el de la ironía. Debido a sus implicaciones pragmáticas y a la necesidad de que emisor y receptor compartan un mismo contexto cultural y situacional, es sin duda uno de los obstáculos mayores para el traductor. Aún así, casi siempre se conserva (1, 3, 5), o se compensa intensificando la expresión (2). Sólo en (4) se pierde, al considerarse el adjetivo “hermoso” en una sola de sus acepciones: “grande” (y no “bonito”):

Tabla 17. La polifonía: la ironía

1	“Por si le queda duda a alguna de sus señorías”	“Se qualcuno dovesse ancora nutrire dei dubbi”
2	“No desespero de que aquí también haya luz y taquígrafos, esto es, una transparencia	“Ma non ho deposto tutte le speranze di poter ottenere piena e aperta trasparenza

	abierta”	anche in quella sede”
3	“Las críticas que ha formulado al Gobierno español tienen un sitio donde sustanciarse, que es el Congreso de los Diputados, en la Carrera de San Jerónimo, en Madrid –y le puedo dar la dirección al señor Díaz de Mera”	“Il luogo giusto per esprimere le sue gravi e infondate critiche al governo spagnolo è il Congresso dei deputati, in Carrera de san Jerónimo, a Madrid. Fornirò questo indirizzo all’onorevole Díaz de Mera”
4	“Hermoso problema”	“Problema complesso”
5	“Si hay que violar los derechos humanos, hay que ser un país grande y fuerte económicamente”	“Per violare sistematicamente i diritti umani, è necessario essere una nazione grande ed economicamente forte”

Conclusiones

Después de estudiar cuáles son los principales medios que usa la comunicación política (y concretamente el discurso parlamentario en la Unión Europea) para ejercer su finalidad persuasiva, y de constatar la presencia continua de un emisor y un receptor complejos que confirman la naturaleza polifónica del mensaje, hemos comprobado que casi todas las estrategias persuasivas se mantienen, en mayor o menor medida, sobre todo los mecanismos reiterativos (repeticiones, estructuras bimembres, paralelismos) y los modos de atenuación (negaciones, adversativas, adverbios, aposiciones, nominalizaciones y colocaciones). Las dificultades para mantener el lenguaje figurado (las metáforas, ciertas locuciones y las paremias) son sin duda mayores, pero aun así rara vez éste se pierde del todo. En cambio la polifonía del texto (la alternancia de sujetos, las fórmulas de apelación intermedias, la ironía o las alusiones eufemísticas al adversario) tiende a simplificarse, en algunos casos incluso a desaparecer, quizá por considerarse un elemento reiterativo, exento de contenido.

Estas pérdidas pueden explicarse debido al cambio de función de la traducción con respecto al texto original, ya que el lector italiano que se acerca a estas intervenciones parlamentarias por vía informática quizá no necesite tanto ser persuadido como informado. De hecho es importante recordar la doble naturaleza (oral y escrita) de los textos de los que nos estamos ocupando: en un primer momento son emitidos en el Parlamento e interpretados simultáneamente en sede, y mantienen (o al menos deberían mantener) un elevado valor persuasivo. De esta versión se obtiene la traducción que encontramos en la página web del Parlamento (www.europarl.europa.eu), casi siempre encargada a agencias externas¹², reelaboración a posteriori del texto íntegro original, cuya finalidad es, en última instancia, “rendere il messaggio originale comprensibile e fruibile”¹³ (Cosmai, 2007: 174). Además, los filtros lingüísticos y de edición habituales en la UE favorecen una uniformidad o neutralización del tono, acorde con la impersonalidad de la mayor parte de los documentos comunitarios (Cosmai, 2007)¹⁴.

El traductor de hoy (Hernández, 2005) trabaja en equipo con terminólogos, informáticos y documentalistas, y puede consultar a través de su potente ordenador todo tipo de glosarios y bases de datos; no puede, en cambio, captar en directo la fuerza persuasiva del discurso. Pensamos, sin embargo, que tal fuerza es esencial en el texto político, en primer lugar por la función conativa y fática que

¹² Tanto en el Parlamento Europeo como en la Comisión, el porcentaje de traducciones realizadas fuera de la propia institución es muy alto (en torno a un 20%). En cambio en organismos como el Consejo, por obvios motivos de seguridad, tal servicio externo es prácticamente inexistente (Cosmai, 2007).

¹³ “Ciò significa anche che [...] nel caso di un discorso politico ciò che conta è il messaggio e quindi al limite non è indispensabile che le sue caratteristiche formali e retoriche si trasferiscano, per effetto della traduzione, nella lingua di arrivo” (Cosmai, 2007: 174).

¹⁴ Según Cosmai (2007: 173) existe una evidente ruptura entre “una tradizione politica spesso caratterizzata negli Stati membri da un linguaggio fortemente immaginativo e metaforico e una prassi traduttiva interna alle istituzioni comunitarie che predilige invece la spersonalizzazione, la neutralità descrittiva e [che] in generale, [...] si potrebbe definire piuttosto conservatrice, nel senso di poco incline al recepimento di nuovi apporti lessicali e stilistici”.

desempeña; en segundo lugar, porque sólo a través de los mecanismos polifónicos podemos llegar a conocer quiénes son los verdaderos emisores y destinatarios del texto. Y si, como hemos visto, el destinatario del discurso político es complejo, ¿por qué no dejar que el lector que accede a él a través de una traducción, sea igualmente seducido y convencido?

BIBLIOGRAFÍA

Cosmai, D. (2007), *Tradurre per l'Unione Europea*, Milano, Hoepli.

De Santiago Guervós, J. (2005), *Principios de comunicación persuasiva*, Madrid, Arco-Libros.

De Santiago Guervós, J. (2008), *Comentario de textos persuasivos*, Madrid, Arco-Libros.

Escribano, A. (2009), *Las voces del texto como recurso persuasivo*, Madrid, Arco-Libros.

Fernández Lagunilla, M. (1999a), *La lengua en la comunicación política I: el discurso del poder*, Madrid, Arco-Libros.

Fernández Lagunilla, M. (1999b), *La lengua en la comunicación política II: la palabra del poder*, Madrid, Arco-Libros.

Fuentes Rodríguez, C. y Alcaide Lara, E. R. (2002), *Mecanismos lingüísticos de persuasión*, Madrid, Arco-Libros.

Gutiérrez Ordóñez, S. (2003), *Comentario pragmático de textos polifónicos*, Madrid, Arco-Libros.

Hernando, B. M. (1990), *Lenguaje de la prensa*, Madrid, Eudema.

Hernández, P. (2005), “Las bases de datos terminológicos de la Comisión Europea. *Eurodicautom*”, en C. Gonzalo García y V. García Yebra, *Documentación, terminología y traducción*, Madrid, Síntesis, pp. 97-107.

Hurtado Albir, A. (2001), *Traducción y traductología*, Madrid, Cátedra.

Núñez Cabezas, E. A. y Guerrero Salazar, S. (2002), *El lenguaje político español*, Madrid, Cátedra.

Perelman, C. y Olbrechts-Tyteca, L. (2001), *Trattato dell'argomentazione*, Milano, Einaudi.

Pratkanis, A. y Aronson, E. (1994), *La era de la propaganda. Uso y abuso de la persuasión*. Barcelona, Paidós.

Quartu, B. M. (1993), *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, Milano, Rizzoli.

Ruiz Gurillo, L. (2001), *Las locuciones en español actual*, Madrid, Arco-Libros.

CAPÍTULO 3

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 artículo¹ 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 Yebra (1998), 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 traductora (Rodríguez Rodríguez, 2008): competencia lingüística porque “traducir es la forma más atenta de leer” (Sáenz, 1997), 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 literario (Marco Borillo *et al.*, 2003), imprescindible en la práctica de la traducción; competencia traductora, por último, ya que examinando otras traducciones (incluso aquellas menos logradas) el futuro traductor “aprenderá el

¹ Del cual toma pie nuestro volumen *Traducción y contexto: aproximación a un análisis crítico de traducciones con fines didácticos* (Vid. Pérez Vicente, 2010).

oficio”, desarrollando las subcompetencias necesarias para el mismo².

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 plantearse como un aprendizaje heurístico y activo³.

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

² Según el grupo PACTE (2001) las subcompetencias que forman la competencia traductora son las siguientes: subcompetencia comunicativa en las dos lenguas (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).

³ 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. Hurtado Albir (1996).

dificultades que tendrá que afrontar en el desarrollo de su actividad laboral. En palabras de Sáenz (1997), 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 Verdegal (1996) 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 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 realidad” (Marco Borillo *et al.*, 2003).

El predominio de la forma, al contrario de lo que sucede en otras modalidades textuales, es obvio. En palabras de Miguel Sáenz (1997),

“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 palabra” (Sáenz, 1997: 406)⁴.

⁴ 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

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 reglas⁵. 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 creada⁶. Es por tanto de esencial 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 clasificaciones⁷ que ayudan a focalizar las dificultades como paso

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.

⁵De ello se ocupan recientes corrientes traductológicas como la “escuela de la manipulación”. *Vid.* entre otros Lefevere (1992).

⁶ Según Christiane Nord (Hurtado Albir, 2001: 283) 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 Venuti (1995)- o acercamiento a los valores culturales del texto meta.

⁷ Nord (1996), por ejemplo, determina cuatro tipos de problemas: textuales (coherencia y cohesión interna del texto), pragmáticos (que emergen de la práctica

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 Mason (1995), 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 comunicativos, pragmáticos y semióticos capacitará al traductor para

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 (1996: 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.).

transferir a la lengua de llegada la totalidad del mensaje (Hatim y Mason, 1995).

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 italiana⁸ 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 versión (Elena, 1999); o bien proponer diferentes ejercicios partiendo de los textos aquí ofrecidos. Estamos de acuerdo con Verdegal (1996: 216), 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 eso 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

⁸ Sobre esta investigación, que inició en mis estudios de doctorado, se han publicado diferentes artículos. *Vid.* Pérez Vicente (2006).

algunos de los problemas más habituales relacionados con la traducción literaria, ayudándolo a elaborar su propio material didáctico⁹.

⁹ 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 (2001).

A. Dificultades de traducción relacionadas con el contexto comunicativo

A.1. El argot juvenil

A.1.1. Miguel Delibes, *El disputado voto del Sr. Cayo*

a. “Y ¿esta propaganda a la americana que te gastas?”
(Delibes, 1993: 10).

“E allora, come va con questa propaganda all’americana?”
(Delibes, 1982: 8).

b. “No irás a sentir escrúpulos ahora...” (Delibes, 1993: 10).

“Non ti salterà in mente di avere degli scrupoli proprio adesso...” (Delibes, 1982: 10).

c. “Y ¿se la diste? -Joder, era demasié, ¿no? -Tampoco es eso, tío” (Delibes, 1993: 13).

“E gliela hai data? -Scherziamo, sarebbe stato un po’ troppo, non ti pare? - Non è questo il punto, ragazzo”
(Delibes, 1982: 10).

d. “Dicen que hace dos días anduvo allí ese tal Agustín y montó el número de tapar el Cristo con la bandera”
(Delibes, 1993: 14).

“Dicono che due giorni fa è arrivato quel tal Agustín e si è fatto il numero di nascondere il Cristo con la bandiera”
(Delibes, 1982: 11).

e. “No creas que es tan chico, tú. Nos juntamos más de cien personas. - Y ¿qué? -Bueno, salimos del paso”
(Delibes, 1993: 14).

“Non credere sia così piccolo. Ci siamo riuniti in più di cento. - E poi? - E poi ci siamo mossi in corteo” (Delibes, 1982: 12).

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 confronta 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 ad esempio la parlata del giovane Rafa che sembra un disco sul quale sia stato registrato un unico tipo di linguaggio, quello del turpiloquio” (Scelfo Micci, 1984: 271).

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 expresiva¹⁰. Así, en el mismo ejemplo, la interjección “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 (1984):

“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 trasgressione di fronte al ritegno che si ritiene derivi da ragioni di ordine emotivo e/o sociale. Ecco che si impone

¹⁰ Scelfo Micci (1984) 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.

quindi, per il traduttore, la necessità di *purgare* il testo” (Scelfo Micci, 1984: 272).

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 traductor (Hatim y Mason, 1995: 22), motivo por el cual no es posible entender la actividad traductora fuera del contexto social y cultural en el cual se produce.

A.2. El dialecto geográfico y el sociolecto

A.2.1. Vicente Blasco Ibáñez, *Sangre y arena*

“- ¡Juaniyo!... ¡Juan! ¿no me conoses?... Soy la *Caracola*, la señá Dolores, la mare del probesito *Lechuguero* [...]. ¡Miserias, hijo! ¡Probezias y agonías!... Denque supe que toreabas 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 toítas 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” (Blasco Ibáñez, 1972: 122).

“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” (Blasco Ibáñez, 1995: 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”¹¹. 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.

¹¹ “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”. Porto Bucciarelli (1997: 216).

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 recomendables¹². 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.)¹³. 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 Mayoral (1990), es el método más inofensivo 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.

¹² Estamos de acuerdo con Newmark (1995: 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”.

¹³ Ésta es la solución preferida por Newmark (1995: 263): “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”.

A.3. El idiolecto

A.3.1. Rafael Sánchez Ferlosio, *Alfanhuí*

“Cuando 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” (Sánchez Ferlosio, 1984: 11).

“Quando le lucertole erano ancora fresche, 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” (Sánchez Ferlosio, 1991: 25).

A.3.2. Rafael Sánchez Ferlosio, *Alfanhuí*

“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” (Sánchez Ferlosio, 1984: 65).

“Durante la mietitura, Alfanhuí legava i covoni o sorvegliava le provviste e le bestie dei mietitori [...]. I suoi occhi sembravano brillare d’allegria soltanto quando saliva sulla trebbiatrice e faceva avanzare i cavalli schioccando la frustra. A volte correva tanto che usciva dalla messe trebbiata stesa sull’aia, scartando verso l’esterno, e raschiava la terra con le punte e la ghiaia de pancone” (Sánchez Ferlosio, 1991: 78).

Comentario

Alfanhuí es considerado por algunos críticos el antecesor ibérico del realismo mágico. Según Martín Morán (1992) “il romanzo contemporaneo spagnolo non sarebbe quello che è se *Alfanhuí* 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 *Alfanhuí* 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” (Martín Morán, 1992: 60)

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” (Manera, 1991: 17). 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 semántica¹⁴): se conservan los colores (“rubor”/ “rosso”, “negruzco”/ “nerastro”, “amarillo”/ “giallo”; “herrumbre verdinegra”/ “ruggine grigioverde”, con un mecanismo de composición inverso al usado en español) y 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”) mientras para traducir “parva” se usa una paráfrasis explicativa (“messe trebbiata stessa sull’*aia*”). Se pierde en cambio la metáfora “zozobrar” (referida al léxico mariner) / “scartare”.

¹⁴ Usamos la conocida diferenciación de Newmark (1995) 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.

A.4. El dialecto temporal

A.4.1. Juan Eslava Galán, *En busca del unicornio*

“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 [...]” (Eslava Galán, 1988: 7).

“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 [...]” (Eslava Galán, 1989: 9).

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 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...”/ “che 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”).

B. Dificultades de traducción relacionadas con el contexto pragmático

B.1. El principio di cooperación

B.1.1. Federico García Lorca. *Impresiones y paisajes*

“- Quiero la mejor habitación que tenga.
- Hay una.
- Pues vamos” (García Lorca, 1993a: 143).

“-Voglio la stanza migliore.
- Ce n’è una.
- Allora andiamo” (García Lorca, 1993b: 63).

“-Desidero la camera più bella.
- Ce n’è una sola.
- In questo caso, va bene” (García Lorca, 1993c: 17).

B.1.2. Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*

“¿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” (Pío Baroja, 1982: 10).

“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 sferra devono essere veramente mortali” (Pío Baroja, 1991: 13).

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” (Hatim y Mason, 1995: 122). Según Hatim y Mason (1995), 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 Grice (1975)¹⁵, 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 viajes realizados con sus compañeros de la

¹⁵ La traducción al español del principio de cooperación y de las máximas conversacionales está tomada de Hatim y Mason (1995: 84).

“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 Wilson (Hatim y Mason, 1995: 128), 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”).

B.2. Los juegos de palabras

B.2.1. Antonio Machado, *Juan de Mairena*

- “-Chóquela usted.
- Que lo achoquen a usted.
- Digo que choque usted esos cinco.

- Eso es otra cosa” (Machado, 1991: 42).

“- Qua la mano.

- Caimano sarà lei.

- Le sto dicendo che mi dia la mano.

- Questo è un'altra cosa” (Machado, 1993: 8).

B.2.2. Pío Baroja, *La sensualidad pervertida*

“- 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” (Baroja, 1980: 9).

“- 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” (Baroja, 1990: 3).

B.2.3. Ramón Pérez de Ayala, *Belarmino e Apolonio*

“- 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” (Pérez de Ayala, 1963: 42).

“- 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” (Pérez de Ayala, 1988: 32).

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 forma (Nida, 1964: 29).

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 (“cínipe”) 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.

B.3. La función metalingüística

B.3.1. Juan José Millás, *El desorden de tu nombre*

“Ayer por la noche, 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 cifierno e inelo, que no significan nada. Sin embargo razón y corazón da razón y corazón. En fin” (Millás, 1992: 45).

“Teri 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” (Millás, 1994: 48).

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.

B.4. La función del texto en la cultura de llegada

B.4.1. Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*

“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” (Jiménez, 1963: 9).

“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” (Jiménez, 1991, 19).

“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” (Jiménez, 1983, 15).

B.4.2. Vicente Blasco Ibáñez, *La Barraca*

“Desperezóse la inmensa vega bajo el resplandor azulado del amanecer, ancha faja de luz que asomaba por la parte del Mediterráneo” (Blasco Ibáñez, 1950: 11).

“Dal Mediterraneo spuntava un'alba splendida di luce sull'immensa pianura” (Blasco Ibáñez, 1989: 527).

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 utilizada¹⁶, 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 (1983) elimina información (“por fuera”) y

¹⁶ Una metáfora se puede traducir, básicamente, de los siguientes modos (Marco Borillo *et al.*, 2003: 178): 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.

reduce significativamente las metáforas, intentando explicarlas: “espejos azabaches”/ “riflesso”; “escarabajos de cristal negro”/ “frammenti di cristallo nero”; la de Bo (1991) 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 comunicativo (Newmark, 1995) 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 “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 modulación (Hurtado Albir, 2001: 270): 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*¹⁷. 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.

¹⁷ 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].

C. Dificultades de traducción relacionadas con el contexto semiótico

C.1. La intertextualidad

C.1.1. Pedro Almodóvar, *Patty Diphusa*

“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” (Almodóvar, 1991: 18).

“Lei dice di essere la Mae West spagnola, ma IO credo che possa soltanto aspirare all’Isabel Garcés dei film di Marisol” (Almodóvar, 1992: 6).

C.1.2. Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*

“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” (Sender, 1975: 13).

“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” (Sender, 1986: 14).

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 textos (García Izquierdo, 2000: 203): es lo que se conoce como “intertextualidad”. Hatim y Mason (1995)¹⁸ 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” (Rabadán, 2005: 32). 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 un texto de Almodóvar, encontramos diversas referencias cinematográficas muy contextualizadas, desconocidas 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

¹⁸ 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 y Mason, 1995: 172).

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 original (Guirao, 2004), 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 página¹⁹. 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.).

C.2. El culturema

C.2.1. Pedro Almodóvar, *Patty Diphusa*

“Además, sólo come bollos, phoskitos, tigretones y donuts” (Almodóvar, 1991: 18).

“Inoltre, mangia soltanto mulinibianchi, buondi e ciambelle-col-buco” (Almodóvar, 1992: 5).

¹⁹ “Espressione catalano-aragonesa que significa: ‘non è bimba, è bimbo; non è bimba, é bimbo’ la prima volta e ‘non è bimbo, è bimba; non è bimbo, è bimba’ la seconda” (Sender, 1986: 14).

C.2.2. Camilo José Cela, *Mazurca para dos muertos*

“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 paíña y el costillar [...]” (Cela, 1983: 88).

“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 raffermo, fave e tutto quello che si può cuocere e sia di sentimento; conviene anche che [...] grufoli per terra in cerca di vermi e altri animaliti del genere. [...] L’impasto si fa con lombo ben tritato, anche con le scapole e il costolame [...]” (Cela, 1985: 87).

C.2.3. Julio Llamazares, *Trás-os-montes. Un viaje portugués*

“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” (Llamazares, 1988: 274).

“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” (Llamazares, 1999: 155).

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”²⁰, son muy significativos en este sentido. Como hemos visto en el caso de las metáforas [Cfr. B.4.] y la intertextualidad [Cfr. C.1], la posible traducción dependerá de la función predominante, ya sea ésta la de transmitir la información en ellos contenida, 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, buondi”) 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 italiana” (Cela, 1985: 266).

²⁰ Hurtado Albir (2001, 611). Hay otros autores que los estudian: Vlakhov e Florin los llaman “realia”; para Newmark (*Manual de traducción*, cit.) son “palabras culturales”; María Victoria Calvi (2006: 67) entiende por “términos culturales” tanto “las palabras que no tienen referente en las otras culturas [...], como las acepciones culturalmente marcadas de términos corrientes”.

La traducción se efectúa, por tanto, a partir de la versión 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 raffermo”; “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”; “pañña” 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” (Liverani, 2001: 282). La traductora afirma 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 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.

C.3. El cliché textual

C.3.1. Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*

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” Muñoz Molina (1993: 19).

“Un’automobile con i fari spenti accostò silenziosamente sbucando dall’oscurità” (Muñoz Molina, 1992: 15).

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” (Muñoz Molina, 1993: 140).

“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” (Muñoz Molina, 1992: 134).

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” (Muñoz Molina, 1993: 7).

“... 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” (Muñoz Molina, 1992: 13).

C.3.2. Rafael Alberti, *La arboleda perdida*

“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 sombreadarse de frescura, de amoroso descanso. Todo sonaba allí a pasado, a viejo bosque sucedido” (Alberti, 1998: 11).

“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” (Alberti, 1976: 5).

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 Morillas (1997) 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 leerlo” (Morillas, 1997: 387).

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” (Morillas, 1997: 391).

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, 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”, Zingarelli, 1998). 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.

C.4. La ideología

C.4.1. Ramón Gómez de la Serna, *Senos*

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” (Gómez de la Serna, 1998, 600)

“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” (Gómez de la Serna, 1991: 76)

“Quando esse sono leggere e infedeli portano questi seni supremi a coloro che nei momenti culminanti del dramma hanno angosciosamente alzato le mani” (Gómez de la Serna, 1978: 125)

b. “el primero que la encuentra, aquel la posee”
(Gómez de la Serna, 1998, 585).

“il primo che la incontra ha il diritto di possederla”
(Gómez de la Serna, 1991: 76)

“[la donna] è preda del primo che l’incontri” (Gómez de la Serna, 1978: 101).

Comentario

Sabemos que el traductor no es “invisible” (Venuti, 1995) 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 control (Lefevere, 1992). 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 ideología²¹. 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

²¹ Hemos desarrollado el tema en Pérez Vicente (2004).

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.

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 che si toglie ad altri con la forza o le armi, durante rapine, saccheggi e similari”) (Zingarelli, 1988), intensifica la escena y con ello el sistema binario de partida. La mujer, denominada a través de un sustantivo no marcado con el rasgo [+umano], 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.

BIBLIOGRAFÍA

Calvi, M. V. (2006), “Lengua y comunicación en el español del turismo”, Madrid, Arco/Libros.

Elena, P. (1999), “La crítica de la traducción. Otros métodos, otros objetivos”, *Trans* 3, pp 9-22.

García Izquierdo, I. (2000), *Análisis textual aplicado a la traducción*, Valencia, Tirant Lo Blanch.

García Yebra, V. (1998), “La traducción en la enseñanza de lenguas afines”, en M. V. Calvi y F. san Vicente (eds.), *La identidad del español y su didáctica*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni Editore, pp. 115-120.

Grice, H. P. (1975), *Logic and conversation*, in P. Cole (ed.), *Syntax and semantics 3: Speech acts*, New York, Academic Press.

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

Hatim, B., y Mason, I (1995), *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona, Ariel [tr.Salvador Peña] (v.o., *Discourse and the Translator*, London, Longman Group, 1990).

Hurtado Albir, A. (1996), “La enseñanza de la traducción directa “general”. Objetivos de aprendizaje y metodología”, en A. Hurtado Albir (ed.), *La enseñanza de la traducción*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 31-55.

Hurtado Albir, A. (2001), *Traducción y Traductología*, Madrid, Cátedra.

Lefevere, A. (1992), *Traslation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge.

Liverani, E. (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*), Salerno, Ed. del Paguro.

Manera, D. (1991), “Introducción” a Sánchez Ferlosio, *Imprese e vagabondaggi di Alfanhui*, Roma-Napoli, Theoria.

Marco Borillo, J., Verdegal Cerezo, J. M. y Hurtado Albir, A. (2003), “La traducción literaria”, en A. Hurtado Albir (ed.), *Enseñar a traducir*, Madrid, Edelsa, pp. 167-181.

Martín Morán, J. M., (1992), “R. Sánchez Ferlosio, *Imprese e vagabondaggi di Alfanhui*”, *Rassegna Iberistica* 43, pp. 58-60.

Mayoral Asensio, R. (1990), “Comentario a la traducción de algunas variedades de lengua”, en M. Raders y J. Conesa (eds.), *II Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, Madrid, Ed. Complutense, pp. 67-69.

Morillas, E. (1997), “Género, estilo y traducción: Beltenebros, de A. Muñoz Molina, en italiano”, en E. Morillas y J. P. Arias (eds.), *El papel del traductor*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, pp. 387-398.

Newmark, P. (1995), *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra [tr. Virgilio Moya] (v.o, *A textbook of Translation*, Prentice Hall Internacional, 1987).

Nida, E. A. (1964), *Toward a Science of Translating. With special reference to principles and procedures involved in Bible translating*, Leiden, Brill.

Nord, C. (1996), “El error en la traducción: categorías y evaluación”, en A. Hurtado Albir, *La enseñanza de la traducción*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 91-108.

PACTE (2001), “La competencia traductora y su adquisición”, *Quaderns* 6, pp. 39-45.

Pérez Vicente, N. (2004), “Reescrituras del cuerpo femenino: las traducciones de Senos, de Ramón Gómez de la Serna, al italiano”, en Mercedes Arriaga Flórez *et al.* (eds.), *Sin carne. Imágenes y simulacros del cuerpo femenino*, Sevilla, Arcibel, pp. 495-505.

Pérez Vicente, N. (2006), *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e interculturalidad*, Pesaro, ES@.

Pérez Vicente, N. (2010), *Traducción y contexto: aproximación a un análisis crítico de traducciones con fines didácticos*, Urbino, Quattro Venti.

Porto Bucciarelli, L. B. (1997), “Letteratura spagnola: un variegato percorso nella prosa”, *L'informazione bibliografica* 2.

Rabadán, R. (2005), “Niveles de teorización en traducción: la transición entre teoría y práctica”, en J. Yuste Frías y A. Álvarez Lugrís (eds.), *Estudios sobre traducción. Teoría, didáctica, profesión*, Vigo, Universidade.

Rodríguez Rodríguez, B. (2008), *El análisis crítico de traducciones literarias en la formación de traductores*, en <http://www.translationdirectory.com/articles/article1767.php>

Sáenz, M. (1997), “La traducción literaria”, en E. Morillas y J. P. Arias (eds.), *El papel del traductor*, Salamanca, Colegio de España, pp. 405-413.

Scelfo Micci, M. G. (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, pp. 249-274.

Venuti, L. (1995), *The translator's invisibility: a history of translation*, London, Routledge.

Verdegal, J. (1996), “La enseñanza de la traducción literaria”, en Hurtado Albir (ed.), *La enseñanza de la traducción*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 213-216.

Zingarelli, N. (1988), *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli.

CORPUS DE OBRAS ANALIZADAS

Alberti, R. (1998), *La arboleda perdida*, vol. 1, Madrid, Alianza.

Alberti, R. (1976), *L'albereto perduto*, Roma, Editori Riuniti [tr. Dario Puccini].

Almodóvar, P. (1991), *Patty Diphusa y otros relatos*, Barcelona, Anagrama.

Almodóvar, P. (1992), *Patty Diphusa e altre storie*, Milano, Frassinelli [tr. Hado Lyria].

Baroja, P. (1980), *La sensualidad pervertida*, Barcelona, Bruquera.

Baroja, P. (1982), *El árbol de la ciencia*, Madrid, Alianza.

Baroja, P. (1990), *La sensualità pervertita*, Roma, Lucarini [tr. Giuliano Soria].

Baroja, P. (1991), *L'albero della scienza*, Genova, Marietti [tr. Fiorenzo Toso].

Blasco Ibáñez, V. (1950), *La Barraca*, Buenos Aires, Austral.

Blasco Ibáñez, V. (1972), *Sangre y arena*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, Tomo II, pp. 101-246.

Blasco Ibáñez, V. (1989), *La Baracca*, en *Tre romanzi*, Firenze, Casini, pp. 520-646 [tr. Maria de la Fuente].

Blasco Ibáñez, V. (1995), *Sangue e arena*, Roma, Newton Compton [tr. Elena Clementelli].

Cela, C. J. (1983), *Mazurca para dos muertos*, Barcelona, Seix Barral.

Cela, C. J. (1985), *A tempo di mazurca*, Milano, Frassinelli [tr. Tilde Riva].

Delibes, M. (1982), *Per chi voterà il signor Cayo*, Torino, SEI [tr. Giuliano Soria].

Delibes, M. (1993), *El disputado voto del Sr. Cayo*, Barcelona, RBA.

Eslava Galán, J. (1988), *En busca del unicornio*, Barcelona, Planeta.

Eslava Galán, J. (1989), *In cerca dell'unicorno*, Milano, Longanesi [tr. Nada Carbone Calcerano e Maria C. Mascaraque Eche].

García Lorca, F. (1993a), *Impresiones y paisajes*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, tomo III, pp. 15-183.

García Lorca, F. (1993b), *Impressioni e paesaggi*, Firenze, Passigli [tr. Carlo Bo].

García Lorca, F. (1993c), *Amanti assassinati da una pernice*, Parma, Guanda [tr. Arnaldo Ederle].

Gómez de la Serna, R. (1978), *Seni*, Milano, Dall'Oglio [tr. Mario Da Silva].

Gómez de la Serna, R. (1991), *Seni*, Milano, ES [tr. Elena Carpi].

Gómez de la Serna, R. (1998), *Senos*, en *Obras Completas*, Barcelona, Círculo de Lectores, vol. III, pp. 531-697.

Jiménez, J. R. (1963), *Platero y yo*, Barcelona, Círculo de Lectores.

Jiménez, J. R. (1983), *Platero*, Roma, Armando [tr. D. Francati e L. Volpicelli].

Jiménez, J. R. (1991), *Platero e io*, Firenze, Passigli [tr. Carlo Bo].

Llamazares, J. (1998), *Trás-os-montes. Un viaje portugués*, Madrid, Alfaguara.

Llamazares, J. (1999), *Trás-os-montes: un viaggio portoghese*, Milano, Feltrinelli [tr. Elena Liverani].

Machado, A. (1991), *Juan de Mairena*, Madrid, Castalia.

Machado, A. (1993), *Juan de Mairena. Sentenze, arguzie, appunti e ricordi di un professore apocrifo*, Roma, Biblioteca del Vascello [tr. Elisa Aragone Terni y Oreste Macrí].

Millás, J. J. (1992), *El desorden de tu nombre*, Barcelona, Destino.

Millás, J. J. (1994), *Il disordine del tuo nome*, Napoli, Cronopio [tr. Maria Rosaria Alfani].

Muñoz Molina, A. (1992), *Beltenebros*, Torino, Einaudi [tr. Daniela Carpani].

Muñoz Molina, A. (1993), *Beltenebros*, Barcelona, RBA.

Pérez de Ayala, R. (1963), *Belarmino y Apolonio*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, tomo IV, pp. 1-205.

Pérez de Ayala, R. (1988), *Bellarmino e Apollonio*, Firenze, Sansoni [tr. Angiolo Marcori].

Sánchez Ferlosio, R. (1984), *Alfanhuí*, Barcelona, Destino.

Sánchez Ferlosio, R (1991), *Imprese e vagabondaggi di Alfanhui*, Roma-Napoli, Theoria [tr. Danilo Manera].

Sender, R. J. (1975), *Réquiem por un campesino español*, Barcelona, Destino.

Sender, R. J. (1986), *L'attesa di Mosén Millán*, Genova, Marietti [tr. Maria Silvia Malossi].

CAPÍTULO 4

Más allá del texto: el contexto en la enseñanza de la traducción literaria. La intertextualidad¹

Hace ya varias décadas que, más interesada por describir el uso real que del lenguaje hacen sus usuarios, que por el sistema lingüístico en sí, la lingüística trasladó su interés del *langue* a la *parole*. Al tiempo que cobraba nueva importancia el concepto de “texto”, se iba aún más allá, superando fronteras, para reivindicar que éste nunca está “envasado al vacío”, sino que forma parte de un contexto. Nunca escribimos o hablamos en un ambiente aséptico, fuera del espacio o del tiempo; por el contrario, nos dirigimos a un receptor (por lejano o desconocido que sea) y damos por descontada numerosa información que suponemos que sabe (Reyes, 2003: 26). Por eso un texto no tiene ningún sentido si no se encuadra en un contexto que le dé significado, y que podemos definir de forma muy simple como “conjunto de información extratextual que resulta pertinente para la interpretación de un texto” (Reyes, 2003: 358). Del mismo modo se puede afirmar que el texto es “el resultado de una interacción intencional compleja” (Loureda, 2003: 21) producida en un contexto determinado.

No traducimos códigos abstractos, sino mensajes concretos, inmersos en una realidad contextual, llenos de errores, matices de todo tipo, omisiones, presuposiciones, metáforas, connotaciones, etc. (Moya, 2004: 21). Si traducir, en palabras de Nord (1991: 5), es “un proceso de comunicación intercultural que tiene como base el lenguaje”, la aplicación a secas de las teorías de la lingüística, ignorando los aspectos pragmáticos y culturales, nos llevaría al

¹ Este artículo está reproducido, en parte, en el volumen *Traducción y contexto: aproximación a un análisis crítico de traducciones con fines didácticos* (Pérez Vicente, 2010).

estudio de los sistemas lingüísticos en sí, pero no “de los factores comunicativos que acompañan a la producción y recepción de textos” (García Izquierdo, 2000: 88); es decir, al texto mismo. Se hace por ello necesaria una teoría de la traducción que conciba el texto como producto de un proceso intercultural, y que ponga en primer plano los factores derivados del contexto. En este sentido el enfoque textual, concebido como el análisis del texto en su contexto de realización (García Izquierdo, 2000: 129), ha sido muy bien acogido por los estudios actuales que reivindican la traducción como situación de lenguaje y, por tanto, como operación textual. Tal enfoque resulta, además, especialmente útil aplicado al análisis y la didáctica de la traducción.

La enseñanza de la traducción es hoy radicalmente distinta a la de hace años, cuando se creía poder enseñar al alumno a llegar a la equivalencia absoluta. El objetivo es dotar a éste de un espíritu crítico² que lo guíe en el curso de su profesión, poniendo por ello el énfasis “en el dialogismo, en la diferencia, la diversidad y la heterogeneidad” (Vidal Claramonte, 2005: 40). A mayor razón si nos ocupamos, como en este caso, de una tipología textual ya de por sí sujeta a infinitas interpretaciones³ como el texto literario, el cual ofrece “la más amplia variedad de usos del sistema de lengua, y un amplio repertorio de peculiaridades pragmáticas en el marco de la creatividad y del uso de la lengua meta” (Mendoza Fillola, 2007: 12)⁴. En este sentido, el análisis de traducciones, así como la práctica de la traducción directa, pueden resultar muy útiles, contribuyendo a

² Como dice Lefevere (1997: 22), “el estudio de la reescritura no revelará a los estudiantes qué hacer; podrá a lo sumo mostrarles formas de no permitir que otras personas les digan qué hacer”.

³ Reyes (1994: 60) afirma que “cuanta mayor sea la distancia con el contexto de origen, mayor será la inestabilidad (o, si se prefiere, la riqueza) de los significados del texto. El literario, que en cuanto que enunciativamente ficticio, queda aislado de una situación de comunicación identificable, es por ello el texto dado al expolio de interpretaciones infinitas”.

⁴ Todo ello en nombre del “continuum” clásicamente reconocido que existe entre el lenguaje corriente y el lenguaje poético (Reyes, 1994: 76).

la adquisición de una competencia traductora y al desarrollo de las subcompetencias⁵ necesarias.

Nos gustaría proponer, por ello, un tipo de aplicación didáctica basada en el análisis de traducciones, adecuada para sacar a la luz dificultades no tanto de tipo lingüístico como contextual, y especialmente productiva cuando se trabaja con estudiantes que han alcanzado un buen nivel en L2 (B2, y mejor aún C1). Utilizando un enfoque textual, nos apoyaremos en el modelo de contexto de Hatim y Mason (1995), formado por tres dimensiones interdependientes entre sí -comunicativa, pragmática y semiótica-, las cuales constituyen la verdadera clave para entender el texto en todos sus sentidos. La dimensión comunicativa tiene que ver con la variación lingüística, ya sea debido al usuario (nos referimos a cuestiones como dialectos, sociolectos, argot) o al uso lingüístico (el registro). La dimensión pragmática se ocupa de aquellos significados que provienen del proceso comunicativo, dando cuenta de fenómenos como la ironía o la cortesía, que no tendrían explicación desde un punto de vista exclusivamente lingüístico. La dimensión semiótica, por último, considera el texto como conjunto de signos que se desarrolla en el sistema de valores de una determinada cultura, poniendo en primera línea fenómenos como la intertextualidad, el género o la ideología. Sólo el conocimiento conjunto de estos aspectos comunicativos, pragmáticos y culturales, insistimos, capacitará al traductor para transferir a la lengua de llegada la totalidad del mensaje.

En esta ocasión nos ocuparemos sólo de ésta última dimensión semiótica, para afrontar un aspecto concreto, el de la intertextualidad. Veamos, entonces, a través de un pequeño corpus de ejemplos

⁵ Es decir, la subcompetencia comunicativa en las dos lenguas (aspectos gramaticales y discursivos), la extralingüística (conocimientos culturales y enciclopédicos), la de transferencia (la habilidad de reconocer el proceso recorrido desde el TO al TT, según la finalidad de la traducción y las características del destinatario); la instrumental (conocimientos relacionados con el ejercicio de la traducción profesional), la psicofisiológica (empleo de habilidades como la memoria o la creatividad); y por último, la subcompetencia estratégica (subsana deficiencias y resuelve eventuales carencias). *Vid.* Pacte (2001).

extraídos de dos textos de narrativa contemporánea - *Patty Diphusa*, de Pedro Almodóvar (Almodóvar 1998) y *Lo mejor que le puede pasar a un cruasán*, de Pablo Tusset (Tusset, 2009) - y sus respectivas traducciones (Almodóvar, 2004; Tusset, 2008)⁶, dos formas muy diferentes de afrontar la traducción de la intertextualidad. Será el docente, dependiendo de los objetivos del curso y las necesidades del grupo, quien elija la aplicación adecuada para cada caso: podrá mostrar sólo el texto español para pedir a los alumnos que realicen una traducción, confrontándola posteriormente con la versión italiana, o pasar directamente al estudio de dicha versión (Elena, 1999). En cualquier caso, deberá enmarcar cada texto en su contexto histórico y literario. Aquí, por motivos de espacio, nos limitaremos a comentarlos brevemente, destacando los aspectos más señalados desde el punto de vista de la traducción.

Podemos definir intertextualidad como la capacidad de cualquier discurso de constituir un eslabón en la cadena textual al hacer, implícita o explícitamente, referencia a otros textos. Parámetro fundamental para el análisis textual y la traducción, su importancia, más allá de la presencia de una cita o alusión concreta, excede con mucho lo lingüístico para operar en el texto en cuanto producto contextualizado de una comunidad, con sus prácticas sociales y su ideología (García Izquierdo, 2000: 205). La intertextualidad es, por todo ello, “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, configuraciones según las cuales clasificamos el nuevo texto” (Rabadán, 2005: 32). El traductor deberá proporcionar al receptor del TT las adecuadas herramientas intertextuales para que éste pueda interpretar el mensaje, tal como en su día lo hiciera el lector del TO, y decidir, según la función que cumplan (estética, referencial, etc.) y el grado previsto de receptividad en los nuevos

⁶ Los números de páginas entre paréntesis que se incluyen en el presente trabajo pertenecen a estas ediciones (*Vid.* bibliografía).

destinatarios, qué reclamos transferir a la traducción, y de qué manera⁷.

Los primeros ejemplos presentados corresponden a *Patty Diphusa*⁸ y *otros textos*, obra primeriza del popular cineasta español Pedro Almodóvar. Poco conocido en su faceta de escritor, su éxito en las pantallas promueve la publicación de esta compilación de relatos aparecidos entre 1983 y 1984 en *La Luna*, revista de la “movida” madrileña en la que colaboraban variopintos personajes del mundo de la literatura, las artes y la moda. Patty, la protagonista, encarna el alma desenfadada y festiva de la “movida”. Ella misma nos narra en primera persona y de forma totalmente desinhibida sus vivencias, puro sexo y alcohol, aunque en el fondo sus confesiones sean una personal forma de reflexión sobre la existencia. Tal como leemos en la contraportada, “Patty refleja y distorsiona los días y las noches madrileños, repletos de personajes que parecen un verdadero catálogo de traumas y vicios”. Muy contextualizada en la España de los años ochenta, la obra es un verdadero cúmulo de referencias culturales de todo tipo. El traductor deberá elegir entre una “norma inicial” - en términos de Toury (2004) - que ayude al lector italiano en la comprensión de la intertextualidad o, por el contrario, que conserve el “extrañamiento” (Venuti, 1999)⁹ producido por el TO. Éste decide ser “invisible” y transferir el término al TT sin ulteriores explicaciones.

⁷ Nosotros vamos a considerar la intertextualidad en un sentido lato, tal como hacen Hatim y Mason (1995) – quienes se refieren a cómo los textos remiten a todo aquello que les ha precedido para aumentar su significación (García Izquierdo, 2000: 205) y vamos incluir en ella cualquier tipo de referencia- cultural, personal, cinematográfica, etc.- a otros universos del discurso.

⁸ El nombre de la protagonista, que da título al volumen, es en sí un juego de palabras, ya que usa uno de los sonoros adjetivos tan de moda en los ochenta, “patidifuso” (“asombrado por lo extraordinario o lo inesperado de algo que se ve u oye” (Moliner, 2007).

⁹ Los términos ingleses “foreignization” y “domestication” han sido traducidos de muchas maneras (extrañamiento, extranjerización, exotización, alteridad, etc., el primero; familiarización, domesticación, apropiación, etc., el segundo). Hemos elegido los propuestos por Carbonell (1999), es decir, “extrañamiento” y “familiarización”.

Ciertamente, la decisión contraria comportaría diversos riesgos: el uso de equivalentes funcionales o culturales, no siempre fáciles de encontrar, habría dado lugar a un falso contexto italianizado; las paráfrasis explicativas habrían alargado el texto, quitándole vivacidad, mientras que la inclusión de notas a pie de página, procedimiento más preciso puestos a elegir la opción de la “familiarización”, sería adecuado a una edición crítica, y no a una divulgativa como la que aquí estudiamos. El resultado es que no hay una sola nota, y excepto en pocas ocasiones, el lector es abandonado a su suerte. Éste encontrará ayuda, sin duda, en su propio mundo referencial, pero tendrá que tener bien despierto un sistema inferencial que le lleve a recuperar la implicatura justa. En el peor de los casos, se verá transportado a un contexto nuevo y original que le hará a conocer mejor al autor cuya obra ha escogido, así como la “movida” de los ochenta.

1 “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” (p. 18).

“Di se stessa dice di essere la Mae West spagnola, ma IO credo che possa solo aspirare all’Isabel Garcés dei film di Marisol” (p. 7).

En el ejemplo (1) encontramos diversas referencias cinematográficas muy contextualizadas, desconocidas probablemente para el lector italiano, que el traductor decide transferir. Aquél 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, pero ello habría perpetuando la “farsa” según la cual lo que tenemos entre las manos

no es una traducción, sino un texto perteneciente a la cultura receptora¹⁰.

- 2 “Así que aquí me tienen, Guadiana redivivo, harta hasta la saciedad, pero dispuesta a lo que haga falta con tal de proporcionarles unos momentos de relajada zozobra” (p. 99).
- “Cosicché, eccomi qua, Guadiana rediviva, stufa marcia, ma disposta a qualsiasi cosa pur di offrirvi qualche momento di pura angoscia” (p. 67).

En el (2), en cambio, se hace alusión a una fórmula fraseológica española, “aparecer y desaparecer como el Guadiana”, río español que tiene varios tramos bajo tierra. Se dice de alguien que va y viene continuamente¹¹, de ahí la metáfora “Guadiana redivivo”¹²

¹⁰ En el siguiente ejemplo, siguiendo la misma tónica, la referencia no se explica. “El bastón, me explicó, le resulta muy práctico. Me imagino la cara de Antonio Gala si supiera la cantidad de aplicaciones que tiene un simple bastón. Mi amigo lo utiliza también para llenar su interior de cocaína sin que los aduaneros se enteren” (p. 70)/ “Il bastone, mi ha spiegato, è molto pratico. Immagino la faccia di Antonio Gala se conoscesse la quantità di usi di un semplice bastone. Il mio amico lo utilizza anche per riempirne l’interno di cocaina senza che i doganieri se ne accorgano” (p. 45). Antonio Gala es un conocido escritor español que aparece con frecuencia en los medios de comunicación, famoso por llevar siempre un bastón diferente, y mientras más llamativo, mejor.

¹¹ “Persona o cosa que que desaparece y reaparece, como el río Guadiana” (Moliner, 2007).

¹² Lo dicho hasta ahora sobre la opción por estrategias de “extrañamiento” se refiere sólo a la intertextualidad. Por lo demás, el traductor se sitúa en una perspectiva “familiarizadora”, y emplea equivalentes y paráfrasis de diferente tipo que guían al lector en su comprensión: “Así que aquí me tienen”/ “cosicché, eccomi qua”; “harta hasta la saciedad”/ “stufa marcia”; “relajada zozobra”/ “pura angoscia” (con pérdida de la antítesis o paradoja entre “relajada” y “zozobra”).

3 “Pienso en todo lo que no me gusta y le echo la culpa de mi desesperación. Pienso en Rupper y Rappel, llego a la caprichosa conclusión de que si existe un mundo mejor, ni Rappel ni Rupper estarán en él. Le echo la culpa al PP, a Julio Anguita, a Sánchez Dragó, a los hermanos Guerra, al Papa, a Arzallus, a Leticia Sabater, a la prensa rosacarroñera, a todos los humoristas (excepto Gila) que salen en televisión, a la televisión, incluyo todas las cadenas” (p. 112).

“Penso a tutto ciò che non mi piace e gli dò la colpa della mia disperazione. Penso a Rupper e a Rappel, giungo alla capricciosa conclusione che se esistesse un mondo migliore, né Rappel né Rupper ci sarebbero. Dò la colpa al Partito Popolare, a Julio Anguita, al Papa, a Arzallus, a Leticia Sabater, a la stampa rosasciacalla, a tutti gli umoristi (eccetto Gila) che vanno in televisione, alla televisione, tutti i canali inclusi” (p. 76).

En el tercer ejemplo se transfieren sin variaciones las numerosas referencias a la actualidad y al mundo cultural de la época. El lector probablemente no entenderá - aunque, en una sociedad de la información como la nuestra, esto no debería ser un problema - que Almodóvar se refiere a personajes tan conocidos y televisivos como el peluquero Rupert y el astrólogo Rappel, a políticos como Anguita (líder de Izquierda Unida en la época), a Xavier Arzallus (presidente del PNV, Partido Nacionalista Vasco), a la presentadora de televisión Leticia Sabater o a humoristas como Gila. El traductor descarga ligeramente el peso de la información eliminando varios nombres (el del escritor Fernando Sánchez Dragó, el del que fue vicepresidente del gobierno socialista Alfonso Guerra, y su hermano, Juan, acusado

de corrupción), y especifica que las siglas PP corresponden al Partido Popular (en español en la versión italiana)¹³. Nótese la transformación del adjetivo adjudicado a la “prensa del corazón”, “rosacarroñera”, en otro neologismo, calco de aquel y de igual impacto pragmático, formado por metonimia, “rosasciacalla”¹⁴.

4 “Con *Entre tinieblas* destapo mi corazón y comienzo a abordar con menos pudor los dolorosos caminos de la pasión [...]. Matador supuso otro nuevo y arriesgado cambio [...]. Y después llegaron las *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. La comedia ligera, la consagración, el ruido, los premios. La saturación” (p. 171).

“Con *L'indiscreto fascino del peccato*, apro il mio cuore e incomincio ad affrontare con minor pudore le dolorose strade della passione [...]. *Matador* rappresentò un altro nuovo e rischioso cambiamento [...]. Poi sono arrivate le *Donne sull'orlo di una crisi di nervi*. Una commedia leggera, la consacrazione, molto rumore, i premi. La saturazione” (p. 122).

Pasemos a un fragmento perteneciente a unos de los últimos relatos del volumen, en los que el cineasta nos habla en primera persona. En el caso de los nombres de película se aconseja acudir, siempre que exista¹⁵, a la traducción reconocida (Newmark, 1995), y

¹³También “CONCAPA”/ “conferenza episcopale”; otras veces las siglas se sustituyen por un equivalente: “la DGS”/ “i poliziotti”. Algo similar se hace con algunos nombres propios. Así, a los actores Carmen Maura y Eusebio Poncela, aludidos en el TO sólo por el apellido, se les añade el nombre en el TT.

¹⁴ En otra ocasión: “prensa coronaria” [del corazón]/ “stampa cardiaca”.

¹⁵ Es la pauta que se sigue en otras ocasiones. Para *Lo que el viento se llevó*, se acude a la traducción italiana reconocida (*Via col vento*). Lo mismo ocurre con el nombre de su protagonista, Scarlett O'Hara (Escarlata O'Hara en español), Rossella O'Hara en italiano. El mismo título se vuelve a usar para crear un efecto pragmático similar en un ripio popular de la época que hacía alusión a la extrema duración de la

esto es lo que ha hecho el traductor en (4). Las técnicas translatorias, sin embargo, son diferentes en cada caso: se usa una sustitución para el primero (*Entre tinieblas/ L'indiscreto fascino del peccato*)¹⁶, un equivalente funcional para el segundo (*Mujeres al borde de un ataque de nervios/ Donne sull'orlo di una crisi di nervi*) y una transferencia para el tercero (*Matador*).

Con un tono similar y en cierto sentido, heredera de la *movida*, en la fresca y desinhibida novela de Tusset, *Lo mejor que le puede pasar a un cruasán*, hay numerosas referencias que contribuyen a construir el contexto donde se mueve Pablo, joven de buena familia con pocos deseos de trabajar y muchos de pasárselo bien. Como veremos, abundan las alusiones a personajes de cómic y dibujos animados, al cine y la publicidad, las cuales confirman la personalidad del protagonista, “niño grande” que no quiere crecer.

El criterio de traducción elegido desde el principio es el de la “familiarización” del TO: se trata de colaborar con el lector, de hacer que se sienta cómodo en una realidad que pueda comprender. Todo ello sin llegar a crear un falso contexto que haría imposible mantener la ficción que sitúa la trama en Barcelona. Por ello, y al contrario de lo que sucede en la traducción de *Paty Diphusa* que acabamos de ver, en la cual la norma inicial es la del “extrañamiento” o conservación del universo referencial del TO - aun cuando la comprensión del lector pueda verse afectada -, en esta ocasión la intertextualidad es adaptada a la cultura de llegada, reinsertada en ella, casi “digerida”.

película: “Lo que el viento se llevó y lo que el culo me dolió” (p. 131)/ “con via col vento sul culo m'addormento” (p. 130).

¹⁶ Tal sustitución se produce, probablemente, aprovechando el éxito en Italia de una película de Buñuel, *Il fascino discreto della borghesia* (en español, *El discreto encanto de la burguesía*). De esta forma el espectador se encuentra un título que le resulta vagamente conocido, y que le puede recordar a España.

5 “Me desperté muerto de miedo ante la imagen de una cara rolliza y blanda de abuelita Paz. Hay que joderse, con los sueños” (p. 187).

“Mi sono svegliato, morto di paura, davanti all’immagine di un viso tondetto e dolce da nonnina di *Arsenico e vecchi merletti*. Accidenti ai sogni” (p. 133).

El ejemplo (5), que cuenta un sueño del protagonista, nos lleva al mundo de los tebeos, concretamente al personaje creado por el dibujante Manuel Vázquez, “La abuelita Paz”, bienintencionada ancianita que, sin quererlo, causa problemas a todos los que la rodean. Ante la imposibilidad de transferir el nombre o emplear un equivalente acuñado (ya que no es conocido en Italia), se busca otro que pueda producir un efecto pragmático similar: el de las bondadosas viejitas de la película “Arsénico por compasión”,¹⁷ (en su versión italiana, *Arsenico e vecchi merletti*)¹⁸. Así el término de comparación se mantiene dentro del mundo audiovisual, y la nota de humor permanece.

6 “Ignoro si un juzgado de primera instancia es lugar adecuado para poner esta clase de denuncias, pero a mi Señora Madre le dio igual la denominación exacta del establecimiento [...]. Si le hubiera dicho que había puesto una denuncia en el Benito Villamarín hubiera quedado igualmente conforme” (p. 211).

“Non ho idea se un tribunale di prima istanza sia il posto giusto dove andare per questo tipo di denunce, ma la mia Signora Madre non ha badato alla denominazione precisa [...]. Se le avessi detto che Sebastián aveva sporto denuncia allo stadio Bernabeu le sarebbe andato bene lo stesso” (p. 150).

¹⁷ Película de Frank Capra (1946), protagonizada por un jovencísimo Cary Grant.

¹⁸ De forma similar, “Perrito Piloto” es “Topo Gigio” en el TT.

El segundo texto de Tusset (6), en cambio, es un ejemplo de cómo una referencia puede ser sustituida por otra que, por algún motivo, el traductor considere más oportuna. De este modo el estadio “Benito Villamarín” de Sevilla, desconocido en Italia¹⁹, se transforma en el popular “Vicente Bernabeu” de Madrid, igualmente español y fácilmente reconocible por el lector italiano.

7	“Don Ignacio, nada menos. Por un momento me imaginé a Paco Martínez Soria vestido de párroco rural” (p. 153).	“Don Ignacio, niente di meno. Mi sono immaginato a Fernandel vestito da don Camillo” (p. 216).
---	---	--

Hemos comprobado en el texto de Almodóvar las dificultades que ofrece, a la hora de traducir, la alusión a personajes que fueron actuales en una época o lugar determinados (como “Mae West” y “Marisol”). Es lo que sucede en (7) con el actor Paco Martínez Soria, protagonista por excelencia de la comedia familiar de época franquista, que encarnó en varias de sus películas al honesto sacerdote de pueblo. Éste sirve al autor para hacer una comparación con el severo pero también ridículo Don Ignacio, que Pablo acaba de conocer. El traductor, coherente con el criterio elegido, lo sustituye por Fernandel, actor francés que, de forma similar, encarnó con enorme éxito al Don Camilo de Giovanni Guareschi en las famosas películas de los años cincuenta. Nótese además que el título que precede al nombre del personaje, “don”, calza mejor en italiano que en español, ya que en la primera lengua éste es el título dado a los sacerdotes. De hecho, Ignacio es un jesuita que ha “colgado los hábitos”.

8	“¡Pareces un langostino Pescanova!” (p. 181).	“Sembri il rodolfovalentino che fa la pubblicità dei surgelati!” (p. 128).
---	---	--

¹⁹ Y poco conocido en España, ya que hoy en día se llama estadio Manuel Ruiz de Lopera. Se le cambió el nombre en el 2000.

El ejemplo (8) es una de las frecuentes referencias que encontramos en la novela a la publicidad, y concretamente a nombres de marcas. En este caso la tan traída y llevada “globalización” no acude en auxilio del traductor²⁰, ya que el anuncio que sirve como término de comparación no se conoce en Italia. Por eso, mientras que en español es suficiente una simple alusión al langostino disfrazado de “Rodolfo Valentino” que aparece en los dibujos animados para que se entienda que la pose del protagonista es la de “tanguista seductor, levantando una ceja y descolgando el mentón” (p. 181), en la versión italiana el traductor se asegura la comprensión del lector por medio de una paráfrasis explicativa: el “rodolfovalentino che fa la pubblicità dei surgelati”.

9 “No esperé más: abrí la puerta violentamente y salí a toda velocidad lanzando un grito hipohuracanado [...]. Él, en cambio no tenía previsto encontrarse de repente en la trayectoria de Obelix persiguiendo jabalíes: quedó por un momento retratado en una expresión de pánico y, décimas de segundo después, era un hombre a una pared pegado” (p. 383).

“Non ho atteso oltre: ho spalancato la porta e mi sono lanciato fuori dalla cella a tutta birra, lanciando un urlo megagalattico [...]. Lui, invece, che non si aspettava di trovarsi all'improvviso sulla traiettoria di Obelix a caccia di cinghiali, è rimasto immobile per un attimo con la faccia sconcertata e qualche decimo di secondo dopo era un uomo spalmato sulla parete” (p. 271).

²⁰ Normalmente es así, y comprobamos que la publicidad es un campo fuertemente marcado geográficamente y temporalmente. Se suele cambiar radicalmente el nombre de la marca, para usar otra similar conocida en el entorno cultural del TT: “Los de Pikolín deberían prever este tipo de cosas” (p. 89)/ “Quelli della Permaflex dovrebbero prevedere queste cose” (p. 64); “darse crema Pons” (p. 216)/ “appena spalmata di Oil of Olaz” (p. 153); “para un anuncio de Raíces y puntas” (p. 278)/ “per una pubblicità dell’Oréal” (p. 197); “jabón de afeitar de La Toja” (p. 80)/ “sapone da barba Gillette” (p. 58).

En el último ejemplo (9), que describe una pelea, tenemos tres formas diferentes de traducir la intertextualidad. El “grito hipohuracanado” propio de un personaje de dibujos animados muy popular en España, “Pepe Pótamo”, se neutraliza en la generalización “urlo megagalattico”. En cambio la alusión a Obelix, conocido en toda Europa, y a su habitual entretenimiento (la caza de jabalíes), se traduce de forma casi literal²¹. Por último encontramos una cita literaria oculta, la cual, aunque no se explicita por medio de comillas, es reconocible por su estilo, registro o contenido, que representa una desviación en la estructura del texto (Guirao, 2004: 243). El primer paso es identificarla; si no, ésta pasará desapercibida también al lector. Pero puede ser que el traductor, aún reconociéndola, tras comprobar su función y las connotaciones estructurales y temáticas que aporta al TT (si caracteriza a un personaje, si añade una perspectiva irónica, etc.), decidida no transferirla. En este caso la cita se refiere a un conocido poema de Quevedo, “Érase un hombre a una nariz pegado”. La inusual sintaxis de la frase en español (lo normal sería “había un hombre pegado a una pared”), así como la situación en que ésta se pronuncia (en plena pelea, uno de los personajes es lanzado contra la pared), hacen que sea evidente la existencia de una referencia intertextual, imposible de reconocer para el lector italiano. Por ello se opta por compensar el efecto humorístico por medio de la hipérbole “spalmato sulla parete”.

En conclusión, hemos podido observar dos formas muy diferentes de acercarse al fenómeno intertextual: con la elección de una estrategia de “extrañamiento” en el primer caso, que exige del lector el esfuerzo de entrar en el universo del TO; con una estrategia de “familiarización” en el segundo, que adapta el discurso a la cultura de llegada. Todo ello coincide con el carácter de los dos textos presentados: un volumen con fuertes ecos autobiográficos el de

²¹ También en otra ocasión: “No te preocupes, de pequeño me caí en un caldero” (p. 379)/“Da piccolo sono caduto nella pozione” (p. 268). El texto italiano especifica más la referencia por medio del artículo determinado, y traduce a través de una metonimia.

Almodóvar, a través del cual el lector puede sumergirse en un contexto nuevo y original, el de la movida madrileña, y profundizar en el conocimiento del autor; una novela juvenil y desenfadada la de Tuset, cuyo mundo referencial apoya la personalidad del protagonista y causa un efecto pragmático, el del humor, que no debe perderse en el TT. Ambas resultan adecuadas, por tanto, a la función exigida al TT y, por caminos distintos, consiguen que el texto cumpla los apropiados parámetros de “aceptabilidad” en la cultura de llegada.

BIBLIOGRAFÍA

Carbonell i Cortes, O. (1999), *Traducción y cultura. De la ideología al texto*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.

Elena, P. (1999), “La crítica de la traducción. Otros métodos, otros objetivos”, *Trans*, 3, pp. 9-22.

García Izquierdo, I. (2000), *Análisis textual aplicado a la traducción*, Valencia, Tirant Lo Blanch.

Guirao, M. (2004), “La traducción de las citas literarias: responsabilidad y estrategias”, en AA. VV., *Ética y política de la traducción literaria*, Málaga, Miguel Gómez, pp. 239-263.

Hatim, B. y Mason, I. (1995), *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona, Ariel [tr. Salvador Peña] (v.o. *Discourse and the Translator*, London, Longman Group, 1990).

Lefevere, A. (1997), *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca, Colegio de España [tr. C. A. Vidal y R. Álvarez] (v.o. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Londres, Routledge, 1992).

Loureda Lamas, O. (2003), *Introducción a la tipología textual*, Madrid, Arco-Libros.

Mendoza Fillola, A. (2007), *Materiales literarios en el aprendizaje de lengua extranjera*, Barcelona, Horsori.

Moliner, M. (2007), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.

Moya, V. (2004), *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*, Madrid, Cátedra.

Newmark, P. (1995), *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra [tr. Virgilio Moya] (v.o. *A Textbook o Translation*, Prentice Hall Internacional, 1987).

Nord, C. (1991), *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Amsterdam, Rodopi.

PACTE (2001), “La competencia traductora y su adquisición”, *Quaderns. Revista de Traducció*, 6, pp. 39-45.

Pérez Vicente, N. (2010), *Traducción y contexto: aproximación a un análisis crítico de traducciones con fines didácticos*, Urbino, Quattro Venti.

Rabadán, R. (2005), “Niveles de teorización en traducción: la transición entre teoría y práctica”, en J. Yuste Frías y A. Álvarez Lugerís (eds.), *Estudios sobre traducción. Teoría, didáctica, profesión*, Universidade de Vigo.

Reyes, G. (1994), *La pragmática lingüística*, Barcelona, Montesinos.

Reyes, G. (2003), *Cómo escribir bien en español*, Madrid, Arco-Libros.

Toury, G. (2004), *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*, Madrid, Cátedra.

Vidal Claramonte, M. C. A. (2005), “El futuro de la enseñanza de la traducción y la pedagogía deconstructivista”, en José Yuste Frías y Alberto Álvarez Lugrís (eds.), *Estudios sobre traducción. Teoría, didáctica, profesión*, Universidade de Vigo.

Venuti, L. (1999), *L'invisibilità del traduttore*, Roma, Armando [tr. Marina Guglielmi] (v.o. *The Translator's Invisibility: A history of translation*, Londres, Routledge, 1995).

CORPUS TEXTUAL

Almodóvar, P. (1998), *Patty Diphusa y otros textos*, Barcelona, Anagrama.

Almodóvar, P. (2004), *Patty Diphusa e altre storie*, Torino, Einaudi [tr. Paola Tomasinelli].

Tusset, P. (2008), *Il meglio che possa capitare a una brioche*, Milano, Feltrinelli [tr. Tiziana Gibilisco].

Tusset, P. (2009), *Lo mejor que le puede pasar a un cruasán*, Madrid, Santillana.

ANEXO

Una aportación del mundo editorial francés al polisistema literario español: la narrativa contemporánea

Este artículo se propone estudiar de qué manera el mundo editorial francés, a través de diferentes formas de reescritura (traducciones, versiones, refundiciones, etc.), puede influir en el mundo literario y editorial español, provocando, cuanto menos, una recepción diferente de nuestros autores. Es decir, y tomando como punto de referencia la teoría desarrollada por Itamar Even-Zohar sobre los polisistemas literarios¹, cómo el éxito (o el fracaso) en Francia de algunos novelistas contemporáneos ha influido en su acogida en España, modificando, por un lado, nuestro propio sistema literario y fagocitando, por otro, dichas reescrituras hacia el interior del polisistema francés de la literatura traducida.

Este decisivo papel se explica al ser Francia y Alemania los dos países que mueven hoy en día los hilos de Europa en el campo editorial (ferias como la del Libro de Frankfurt lo demuestran). Un buen ejemplo es el de Javier Marías², que llegó a vender en Alemania 750.000 ejemplares de *Corazón tan blanco* (más que en España) tras su aparición en el programa televisivo *Literarisches Quartett*, dirigido por el considerado «santón» de la crítica, Marcel Reich-

¹ Según la cual la literatura traducida es no sólo un sistema con pleno derecho, sino también un sistema que participa en el polisistema literario (término tomado del formalismo ruso que considera todo tipo de texto literario como un conjunto de sistemas) y como tal se relaciona con los otros co-sistemas. I. Even-Zohar, *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario*, en S. Nergaard (ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 225-238.

² C. Drey Müller, *Las leyes del mercado. Acerca del fenómeno literario y editorial Javier Marías*, en J. M. López de Albiada et alii (eds.), *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los noventa*, Madrid, Verbum, 2001, pp. 83-92.

Ranicki. Marías había sido precedentemente objeto de reseñas muy positivas en Francia, donde ya se traducían y leían³.

Antes de centrarnos en el momento actual, hay que tener en cuenta que ya a en las primeras décadas del siglo XX, por motivos históricos y literarios de diversa índole, otros autores españoles pertenecientes a diferentes generaciones literarias habían sido acogidos en el sistema francés, exportando desde ahí su éxito a otros países. Recordemos en primer lugar a Luis Buñuel y Salvador Dalí que, aunque destacan, como sabemos, en otros campos artísticos, escriben una reducida pero fundamental obra en francés, principalmente autobiográfica – citemos por ejemplo *Mon dernier soupir* (1982), de Buñuel; o bien *Oui: la révolution paranoïaque-critique. L'archangelisme scientifique* (1971) y *Journal d'un génie* (1964), de Dalí. Cercanos a las vanguardias y muy relacionados vital y artísticamente con Francia, son conocidos literariamente en Europa gracias a estas publicaciones más bien tardías que serán traducidas del francés a otras lenguas, entre ellas el español o el italiano⁴, en editoriales de primer orden como Tusquets, Planeta, Einaudi o Rizzoli.

En segundo lugar nos gustaría citar a Fernando Arrabal y Jorge Semprún. Integrantes ambos de lo que podríamos llamar un «exilio ideológico», se van de España de manera más o menos forzada, huyendo del franquismo. Arrabal, célebre sobre todo como dramaturgo pero autor también de una obra narrativa no por menos conocida menos importante -citemos sólo *Baal Babilone* (1959),

³ Todo ello lleva a Drey Müller (ibid) a afirmar que Marías es antes un fenómeno editorial que literario, y que su éxito internacional ha sido un factor decisivo para su acogida en España. Cree que en dicho éxito, además de los numerosos y prestigiosos premios, han intervenido otros factores como la familiaridad con que el escritor madrileño se mueve en el mundillo editorial, que conoce bien desde niño; el vivir en la capital, «donde todo se cocina» (ibid, p. 84); y el hecho de ser hijo del conocido filósofo Julián Marías (por él citado continuamente), personaje con influencia en todas las esferas.

⁴ Sobre las traducciones de estos autores, y los que siguen, en Italia, véase Nuria Pérez Vicente, *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e interculturalidad*, Pesaro, Edizioni Studio @lfa, 2006.

Fêtes et rites de la confusion (1963) e *La tour prends garde* (Premio Nadal 1984)-, dice buscar una salida a sus inquietudes personales y estéticas ante la imposibilidad de expresarse en la oscura atmósfera reinante, a lo cual se une su declarada discrepancia con las fórmulas del realismo social de los sesenta. Actualmente revalorizado en España (recibe el premio Cervantes en 2005), cuenta con numerosas traducciones al italiano, pasando siempre a través de la criba francesa⁵. En cambio para Jorge Semprún, emigrado con su familia a Francia durante la guerra civil, es de primordial importancia su experiencia vital, ya que luchó activamente contra el fascismo y estuvo prisionero en un campo de concentración nazi; la mayoría de su obra, encubierta o no bajo el género novelesco, tiene de hecho un fuerte componente autobiográfico. Su primera novela es *Le grand voyage* (Premio Formentor en 1964), a la que siguen *Se taire est impossible*, escrita en colaboración con Elie Diesel, y *La écriture ou la vie*, ambas de 1995. Media vida pasada en Francia y buena parte de su obra escrita en francés⁶ (junto con un toque de internacionalidad debido a su relación con célebres personajes del mundo de la política, las letras y el espectáculo) condicionan sin duda que sea allí muy conocido y publicado, hasta el punto de que muchos le atribuyen nacionalidad francesa. Sus obras están

⁵ Por citar sólo su narrativa: *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); *Baal Babilonia*, Pistoia, Edizioni dell'Orso, 2005.

⁶ Marco Grassano (*Ritorno a Buchenwald*, «L'Indice dei libri del mese» 5, maggio 1996, p. 16), en su reseña a *La scrittura o la vita* (Parma, Guanda, 1996), recoge sus palabras: «Mi sarebbe stato ugualmente facile, od ugualmente difficile, scrivere in spagnolo. Ho scritto in francese perché ho fatto di quella lingua la mia lingua madre».

publicadas en España⁷, y lo mismo que Arrabal, han pasado a otras literaturas, como la italiana, a través de traducciones⁸.

Recordemos, en último lugar, una iniciativa internacional de los años sesenta en la cual Francia colaboró activamente, fundamental para dar a conocer e impulsar la literatura española en el extranjero: nos referimos a la institución en 1961 del «Prix International des Editeurs», que sellaba la colaboración entre editoriales europeas de primera fila, como la francesa Gallimard, la italiana Einaudi, la española Seix Barral, la alemana Rowolth, etc. El Prix International nació en coincidencia con el premio «Formentor», otorgado anualmente en dicha ciudad mallorquina. Ambos galardones, fruto del profundo entendimiento entre el editor Giulio Einaudi y el entonces joven poeta y también editor Carlos Barral⁹, aunaban a la perfección motivos culturales y comerciales, ya que el «Formentor» se destinaba a nuevos descubrimientos, mientras que el «Prix International» se dirigía a escritores de fama ya asentada. Se reveló así por primera vez a una Europa que rechazaba a los autores españoles (porque, en palabras de Dominique Blanc, «los buenos

⁷ La gran mayoría en la editorial Tusquets: *Federico Sánchez se despide* (1996); *La escritura o la vida* (1997); *Viviré con su nombre, morirá con el mío* (2001); *El largo viaje* (2004); *Veinte años y un día* (2005); etc.

⁸ *Autobiografia di Federico Sánchez* [*Autobiografía de Federico Sánchez*] (Palermo, Sellerio, 1979; tr. y epíl. Giacinto Lentini); *Montand la vita continua* [*Montand la vie continue*] (Milano, Rizzoli, 1984; tr. Fabrizio Elefante); *Il grande viaggio* [*Le grand voyage*] (Torino, Einaudi, 1990; tr. Gioia Zannino Angiolillo); *En La scrittura o la vita* [*La écriture ou la vie*] (Parma, Guanda, 1996; tr. Antonietta Sanna); *Tacere é impossibile. Dialogo sull'Olocausto* [*Se taire est impossible*] (Parma, Guanda, 1996; tr. Riccardo Mainardi).

⁹ 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. Barral se convirtió así en el editor de la España inconformista y en el de los libros españoles que por aquella época se leían en Europa. Giovanna Calabrò, *Il neorealismo e il caso Formentor*, en VV.AA., *Gli spagnoli e l'Italia*, Milano, Libri Scheiwiller (Banco Ambrosiano Veneto), 1997, pp. 171-175.

estaban fuera»¹⁰) que existía una cultura española del franquismo, nacida bajo el régimen y que, lejos de identificarse con sus valores, los criticaba fuertemente. En ese sentido Formentor no fue un simple premio¹¹, sino una compleja y ambiciosa maniobra de muchas inteligencias en nombre de un mismo fin¹²: dar a conocer en Europa la literatura española del momento.

Mismo fin al que contribuyó Juan Goytisolo, escritor español afincado en Francia por motivos políticos, que fue agente editorial durante muchos años de Gallimard¹³ para la literatura de habla hispana. Gracias a él cruzaron la frontera, para darse a conocer en Europa, Juan García Hortelano, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Ana María Matute y Rafael Sánchez Ferlosio entre otros -por no hablar del mismo Goytisolo, prohibido en España desde 1962 hasta 1976-, autores que, a salvo de la censura, podían traducirse y publicarse. Goytisolo editó a lo largo de una década a más de una veintena de escritores españoles, secundado por la que luego sería su mujer, Monique Lange, y por Maurice-Edgar Coindreau, traductor y promotor de creadores de la importancia de Faulkner, Hemingway,

¹⁰ La intelectualidad francesa rehusaba todo contacto oficial con la España de posguerra. Dominique Blanc (*Delibes en Francia*, en www.dominiqueblanc.com/index.php?id=15) alude al profundo significado del gesto de André Malraux, ministro de cultura en los años sesenta con De Gaulle, que negándose a entrar en la España franquista (mientras éste último se entrevistaba en Madrid con Franco), se deja fotografiar leyendo en la cubierta de un barco, frente a las costas españolas.

¹¹ «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». Manuel Vázquez Montalbán, *Juan García Hortelano: behaviorista appassionato e scettico*, en J. García Hortelano, *Mucho cuento tante storie*, Milano, Frassinelli, 1994, pp. VII-XIV.

¹² Según Calabrò (*Il neorealismo e il caso Formentor*, cit.) 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.

¹³ Para profundizar véase José Antonio Fortes Fernández, *Gallimard y la novela española de posguerra: años 1957-1968*, «Letras Peninsulares» 2, I, 1988.

Steinbeck y Caldwell. El resultado es que durante mucho tiempo fue más conocido en Francia (donde es el segundo narrador español traducido después de Vázquez Montalbán¹⁴) que en España, país que sólo últimamente le ha concedido el premio Nacional de las Letras (2008), negándole hasta ahora el merecido Cervantes.

Pero volvamos a tiempos más recientes ya que, al igual que en Italia, el renacer en Francia del interés por la narrativa española tras los años de la dictadura (salvo casos excepcionales como los expuestos) se da a partir de una fecha clave, 1975, es decir, la entrada de España en democracia¹⁵. El «boom» editorial que se produce en los años ochenta al compás de la «movida» y con los aires de la transición, traspasa nuestras fronteras promoviéndonos culturalmente en el resto de Europa, para lo cual se avale de eventos de importancia internacional como las Olimpiadas o la Exposición Internacional de Sevilla en 1992. Tampoco es ajeno a fenómenos editoriales de otro cariz, como el a su vez «boom», en los setenta, de la novela hispanoamericana, que despierta la curiosidad por la literatura en español. Hoy en día más de la mitad de la literatura española traducida al francés es contemporánea¹⁶, y numerosos premios de gran prestigio concedidos a autores españoles¹⁷ reafirman valores ya

¹⁴ El dato es de Geneviève Champeau, *En busca del tiempo perdido. La recepción de la novela española contemporánea en Francia*, «Quimera» 273, julio-agosto 2006, pp. 26-31; se confirma en Philippe Merlo Morat, *Los españoles que triunfan en Francia... sin jugar al fútbol, o la recepción de la literatura española contemporánea en Francia*, 2007, en http://cle.ens-lsh.fr/46145591/0/fiche_pagelibre

¹⁵ Geneviève Champeau, *En busca del tiempo perdido. La recepción de la novela española contemporánea en Francia*, cit.

¹⁶ *Ibid*, p. 27.

¹⁷ Por nombrar sólo algunos, Manuel Vázquez Montalbán gana en 1981 el Grand Prix de la Littérature Policière; poco después lo gana Pérez Reverte, y de 1998 a 2005 son siete los autores españoles galardonados: Antonio Muñoz Molina, Eduardo Mendoza, otra vez Pérez Reverte, Enrique Vila-Matas, Javier marías y Carlos Ruiz Zafón. Vila-Matas obtiene en 2002 el premio Fernando Aguirre de librería parisiense Libralire, Javier Marías en 1993 el Prix l'Oeil et la Lettre. Enrique Vila-Matas (en 2008) y Juan Goytisolo (en 2005) reciben la Legione d'Onore; y Miguel Delibes es nombrado en París, en diciembre de 1985, «Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres» de la República Francesa por el ministro de cultura Jack Lang.

reconocidos o descubren nuevos talentos. No es nuestra intención detenernos en los numerosos best-seller que triunfan actualmente tanto en Francia como en otros países (baste nombrar a Pérez Reverte, Ruiz Zafón o Matilde Asensi), ya que son producto de un mercado editorial en continua busca de novedades¹⁸: en este sentido la literatura española es una literatura europea más que, en tiempos de globalización cultural, entra en los mercados europeos, entre ellos el francés. Nos centraremos, en cambio, en algunos narradores contemporáneos que triunfan en Francia suscitando con sus obras una actualización del polisistema literario español (Enrique Vila-Matas, Julián Ríos, Rafael Chirbes, José Carlos Llop, etc.), para estudiar más detalladamente el caso particular de Javier Tomeo, y terminar con un clásico contemporáneo, Miguel Delibes.

Enrique Vila-Matas¹⁹, que dirige una sección («Carnets de lecture») en el prestigioso *Magazine Littéraire*, es un buen ejemplo de cómo se ha agilizado hoy en día la comunicación literaria entre Francia y España. En su éxito influye sin duda un fuerte vínculo con el país vecino, ya que vivió dos años en París (en un altillo que le alquilaba a Marguerite Duras) y ha llegado a recibir la Legión de Honor. Su estilo, por otra parte, es aceptado sin dificultades en la patria del «Nouveau Roman», que acoge especialmente bien a los autores más innovadores, aquellos que saben romper con las estéticas vigentes. Vila-Matas, representante de una novela «experimentalista y *ensimismada* [...], seduce por el cosmopolitismo de un mundo literario en el que se cruzan Sterne, Borges, Gombrowicz, Kafka,

¹⁸ Mercado al cual no interesan los títulos en depósito, sino los que, traducidos a toda velocidad, se editan en grandes tiradas y desaparecen en pocas semanas, a veces desbancadas por obras del mismo autor, como le ocurrió a Pérez Reverte con su selección de artículos, *Patente de corso*, sobrepasada por las aventuras del «capitán Alatríste». José Luis Martín Nogales, *Literatura y mercado en la España de los 90*, en José Manuel López de Abiada (et alii, eds.), *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los noventa*, Madrid, Verbum, 2001, pp. 179-194.

¹⁹ Véase sobre el autor Champeau, *En busca del tiempo perdido. La recepción de la novela española contemporánea en Francia*, cit.

Proust, Gide, Michaux, Robert Walter y compañía»²⁰. Ésta es quizá la clave del éxito de nombres que en España no han llegado a asentarse, como Miguel Espinosa, Julián Ríos y José Carlos Llop, o saliendo del estricto ámbito de la literatura en castellano, el catalán Albert Sánchez Piñol.

En palabras de Miguel Vicens²¹, «el idilio de José Carlos Llop con el público y la crítica literaria francesa no se detiene». Prueba de ello es que en junio de 2008 recibe el prestigioso «Prix Ecureuil de Littérature Étrangère» por la traducción de su novela, *Le rapport Stein* [*El informe Stein*] (París, Chambon), que llega a las librerías francesas en febrero de 2007. No era la primera: en 2005 se había publicado, con un éxito arrasador, *Parle-moi du troisième homme* [*Háblame del tercer hombre*] (París, Chambon, 2005; traducción de Edmond Raillard), que en España, por el contrario, era acogida fríamente e incluso descatalogada²²; y en 2006 *Le Messenger d'Alger* [*El mensajero de Ángel*], que confirma su posición, situándolo a la altura de los mejores narradores europeos. Invitado continuamente a foros y encuentros literarios en París, Lyon y Burdeos, aparece frecuentemente en las páginas literarias de los más prestigiosos diarios franceses²³. Caso parecido es el de Julián Ríos, residente en París, que ha visto como sus novelas traducidas al francés se adelantaban a la versión española. Una de sus primeras publicaciones es *Pandémonium* (Corti, 1992), a la que siguen *Larva* (Corti, 1995), *La vie sexuelle des mots* (Corti, 1995), *Belles Letras* (Corti, 1996), *Album de Babel* (Corti, 1996) y *Monstruaire* (Corti, 1998). A partir de 2007 la editorial Tristram toma el relevo con *Chez Ulysse*

²⁰ Ibid, p. 30.

²¹ Miguel Vicens, *La obra de José Carlos Llop, premiada en Francia*. En http://www.diariodemallorca.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2008060800_16_36557_2_Cultura-obra-Jose-Carlos-Llop-premiada-Francia

²² Gonzalo Cruz, *La narrativa española cotiza al alza en el mercado internacional*, en www.javiermarías.es/2005/12/la-narrativa-española-cotiza-al-alza-en_04.html

²³ Ha aparecido en periódicos de índole diversa, como el conservador *Le Figaro*, que sitúa *Háblame del tercer hombre* entre las ocho más importantes de la temporada; *L'indépendant*, *Le Monde*, *Le Quotidien* o *Liberation* le dedican críticas igualmente positivas (Gonzalo Cruz, cit.).

(Tristam, 2007) y *Nouveau Chapeaux pour Alice* (Tristam, 2007). En 2008 obtiene un gran éxito de ventas con *Cortège des ombres* [*Cortejo de sombras*], historia coral que figura en un lugar imaginario, y este mismo año (2009) ha sacado a la calle *Quichotte et fils: une généalogie littéraire* [*Quijote e hijos*]. En España sólo recientemente la editorial Galaxia ha contratado todos sus libros, incluso aquellos que nunca habían sido publicados en nuestro país²⁴.

La buena acogida de numerosas novelas tiene que ver sin duda con una trama situada en la guerra civil española o en la inmediata posguerra, ya que hoy en día, y más en épocas de recuperación de la memoria histórica, el tema interesa en toda Europa. Es el caso de la citada *Háblame del tercer hombre*, de Llop, cuya particular prosa poética de vistosas imágenes ha contribuido al reconocimiento que se profesa en Francia al autor. Otras obras traducidas que recrean el mismo periodo histórico son *Le septième voile* [*El séptimo velo*] (Paris, Seuil, 2009)²⁵, de Juan Manuel de Prada; *Voix endormies* [*La voz dormida*] (Plon, 2004; 10, 2006), de Dulce Chacón; *Les Tournesols aveugles* [*Los girasoles ciegos*] (Christian Bourgois Editeur, 2007), de Alberto Méndez; *Les treize roses* [*Las trece rosas*] (Climats, 2005), de Jesús Ferrero; *Le crayon du charpentier* [*El lápiz del carpintero*] (Gallimard, 2002) y *Le langue des papillons et autres nouvelles* [*La lengua de las mariposas*] (Gallimard, 2004), de Manuel Rivas; *Le coeur glacé* [*El corazón helado*] (Lattès, 2008), de Almudena Grandes; *Les soldats de Salamine* [*Los soldados de Salamina*] (LGF, 2005), de Javier Cercas; *L'enfant des colonels* (Cénomane, 2009), de Fernando Marías; por no hablar del super best-seller de Carlos Ruiz Zafón, *L'ombre du vent* [*La sombra del*

²⁴ Véase *Noticia sobre Julián Ríos* en el Blog de Fernando Valls (<http://nalocos.blogspot.com/2008/01/noticia-de-julin-ros.html>). En Toulouse (Presses Universitaires du Mirail, 2007) se ha editado un volumen de ensayos sobre su obra coordinado por Stéphanne Pagès y titulado *Julián Ríos, le Rabelais des lettres espagnoles, Lecture et découverte d'une oeuvre contemporaine*.

²⁵ Precedida de otras muchas: *Le Masques du héros* (2001), *Cons* (1999; 2009), *Le Tempête* (2002), *Le vie invisible* (2006), etc.

viento] (LGF, 2006)²⁶. Pero sobre todo hay que nombrar a Rafael Chirbes, descubierto en Alemania por el ya citado crítico Marcel Reich-Ranicki. El autor está tan bien considerado en España como en Francia, donde la editorial Rivages ha publicado todas sus obras. Según Jorge Herralde²⁷ «ningún escritor alemán se ha acercado a la historia de su país con una mirada tan certera como la de Chirbes respecto a España». Podemos presumir que al igual que en Alemania, «esa visión crítica total de la España de nuestro tiempo»²⁸ contribuye en Francia a que sus novelas estén en primera línea. Citemos entre otras *La longe marche* (2001), *Tableau de chasse* (2003), *Le Belle écriture* (2004), *La chute de Madrid* (2006), *Lesvieux amis* (2008) y *Cremation* (2009).

Como ya adelantábamos, nos gustaría fijarnos en un caso muy especial, el de Javier Tomeo, cuyo éxito literario en Francia ha condicionado de manera enérgica la recepción del autor en España y en otros países, y ello a través de su incursión en un género al que aparentemente era ajeno: el teatro. No es el único caso: otros narradores (Félix de Azúa, Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza) ven condicionado su éxito, en lo que Peñate Rivera llama «efecto de arrastre»²⁹, por las versiones teatrales (o cinematográficas) de sus novelas. Comencemos con el citado Tomeo.

Aunque su primera publicación (*El cazador*) es de 1968, Javier Tomeo no empezó a ser conocido y apreciado en España hasta los

²⁶ Nótese que de muchas de ellas se ha realizado una versión cinematográfica: *La lengua de las mariposas* (1999, dirigida por José Luis Cuerda); *El lápiz del carpintero* (2002, de Antón Reixa); *Los soldados de Salamina* (2003, de David Trueba); *Las trece rosas* (2007, de Emilio Martínez Lázaro); o *Los girasoles ciegos* (2008, de José Luis Cuerda).

²⁷ Rafael Chirbes por Jorge Herralde, en <http://nalocos.blogspot.com/2008/01/rafael-chirbes-por-jorge-herralde.html>

²⁸ Palabras de Santos Alonso en el artículo de Herralde (ibid.).

²⁹ El cual condiciona que un autor u obra pueda llegar a ser conocido por circunstancias ajenas al hecho editorial propiamente dicho. Julio Peñate Rivero, *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-séller)*, Madrid, Verbum, 1997, pp. 53-94.

años ochenta. Sin duda su original estética, fantástica y onírica, cercana al absurdo, que muchos han relacionado con Kafka, con el Buñuel surrealista, con Borges o con el propio Freud (por no hablar de Camus, Poe, Beckett o Ionesco), era mucho más acorde con la llamada «nueva novela española» que con la producida en unos años de predominio realista, años en que la crítica no habría admitido un texto que tuviera menos de 200 páginas³⁰. En palabras de Luís Suñén, Tomeo era en la época un «escritor a contracorriente»³¹. Pero lo que le abre las puertas a la fama, y a un sucederse ininterrumpido de traducciones en numerosos países (entre ellos, Italia), es el éxito aplastante en Francia de la versión teatral de *Amado monstruo*, novela que presentada en 1984 al premio Herralde, no había llegado a ser más que finalista.

Se trata de un nacimiento teatral insólito, ya que Tomeo no es hombre de teatro, no escribe en francés y aún así, obtiene «el mayor éxito de su vida en París viendo uno de sus libros representado en un escenario»³². *Monstre aimé* se estrena en enero de 1989 en París – con un pre-estreno en *Béziers*, en diciembre de 1988- en adaptación de Jacques Nichet, quien afirma que tras descubrir la obra gracias a una elogiosa crítica aparecida en *Libération*³³, compra los derechos y la adapta teatralmente³⁴. Lorge Lavelli, director teatral francoargentino del Théâtre de la Colline, dice haber acogido con entusiasmo la función que le propuso el grupo teatral «Los trece vientos» de Montpellier: «Me leí el texto y acepté de inmediato. Fue como un flechazo»³⁵. En junio del mismo año se representa en el festival Internacional de Teatro y Danza de Zaragoza (interpretada

³⁰ Ramón Acín, *Los dedos de la mano*, Zaragoza, Mira, 1992.

³¹ *Ibid.*

³² Rafael Conte, *Los meandros del triunfo*, en http://www.elpais.com/articulo/cultura/TOMEO/JAVIER/ESCRITOR/meandros/triunfo/elpepicul/19890122elpepicul_2/Tes/

³³ De hecho recibe El premio Georges Leminier, concedido por el Sindicato Francés de Críticos.

³⁴ Los intérpretes fueron Jean Marc Bory y Charles Berling. *Javier Tomeo*, en <http://www.muestrateatro.com/autores/a0121.html>

³⁵ Rafael Conte, *Los meandros del triunfo*, cit.

por José María Pou y Vicente Díez), en traducción castellana del propio Tomeo sobre la adaptación de Nichet; de ahí pasa a Huesca, Barcelona, Madrid y Valencia. En 1990 el suizo Félix Prader la adapta al alemán con el título *Mütter und Söhne*, basándose en la traducción de Elke Wehr, y la estrena en el teatro Schaubühne am Lehminer Platz de Berlín³⁶. En 1991, otra vez dirigida por Nichet, la obra llega a los escenarios milaneses (en versión de Angel Savelli, interpretada por Franco de Francescantonio y Gianluigi Tosto), y en 1992 la compañía de Coimbra «A Escola da Noite» la escenifica en Lisboa, en traducción de José Benito (volviéndola a proponer en 1994 en Oporto, y en el teatro Rifredi de Florencia); en 1994 se estrena en Estocolmo.

La trayectoria de *Amado monstruo* por Europa continúa, con los teatros franceses, españoles y alemanes a la cabeza (el mismo Tomeo afirma que en Alemania se le considera «una delicatessen literaria»³⁷). Se empieza a adaptar el resto de sus novelas: *El cazador de leones* se estrena en Grenoble en 1990 (dirigido, adaptado e interpretado por Yvon Chaix), pasando en 1993 a los escenarios de Barcelona y Hamburgo (en una nueva versión de Jean-Jacques Préau, interpretada por Charles Berling); *El gallitigre* se representa en Barcelona (1991); *Historias Mínimas* en París, Lausanne (1992) y Canadá (2000); *El castillo de la carta cifrada*, en Colonia (1993) con la dirección de Félix Prader; *Problemas oculares*, en las Islas Canarias (1994); *Diálogo en Re Mayor* en Stuttgart (1995), en Madrid (1996, en versión del propio Tomeo), en Barcelona y en París (1998, en el *Théâtre del Odeon*); *Bestiario* y *Los misterios de la Ópera*, en Zaragoza (1999). Por no nombrar otros estrenos menores en Dinamarca, Argentina, Hungría o Cuba. El tirón es tal que aunque Tomeo había asegurado que nunca escribiría teatro, ya

³⁶ Interpretada por Udo Samel y Gerd Wameling. En mayo de 1991 es seleccionada para participar, junto a otras once obras más, en el Festival Internacional de Berlín, en el que toman parte los mejores montajes del año en lengua alemana. *Javier Tomeo* en <http://www.muestrateatro.com/autores/a0121.html>

³⁷ Ver la entrevista realizada para «El mundo» en <http://www.elmundo.es/magazine/num139/textos/tomeo1.html>

que sólo haciendo narrativa breve se sentía cómodo, en 1995 realiza su primera obra dramática: se trata de *Los bosques de Nyx*, un encargo de Miguel Bosé, que lo dirigió, y que inaugura el Festival de Mérida, con actores de primera fila como Marisa Paredes, Mercedes Sampietro o María Fernanda D'Ocon.

La experiencia, como decíamos, se extiende a otros autores españoles, y en 1990 se estrenan otras dos adaptaciones teatrales de sendas novelas, interpretadas y dirigidas por franceses. La primera es *Historia de un idiota contada por él mismo*³⁸, de Félix de Azúa, dirigida por Christian Plézent y adaptada teatralmente por Micheline Bourgoïn. Plézent dice haber decidido llevar el texto al teatro cuando leyó, por casualidad, la traducción francesa del relato³⁹. La segunda es *Le voyage, ou les cadavres exquis*, adaptación de *El pianista*, de Manuel Vázquez Montalbán, realizada por él mismo y presentada en el Centre Dramatique National des Alpes, en Grenoble. Aunque Montalbán poseía cierta experiencia teatral, a diferencia de Tomeo, Sagarra⁴⁰ afirma que nunca había obtenido un éxito tan grande en terreno dramático como éste. Igual que sucediera con Tomeo, la obra pasa pocos meses después a los escenarios de la ciudad condal, coproducida por el Centre Dramàtic de la Generalitat y dirigida por Ariel García, quien sostiene⁴¹ que *Le voyage* supone un primer intento para cambiar el eje de la creación teatral contemporánea en Europa, influida sobre todo por autores alemanes, y abrirse hacia otros países como Italia y España. Su estreno da pie, por un lado, a otros proyectos teatrales en España (*El supervivient* y *La noche que participamos en la conquista del espacio*); por otro, a diferentes manifestaciones culturales organizadas en Grenoble gracias a la

³⁸ Novela de 1986 que, no casualmente, se traduce este mismo año al italiano: *Storia di un idiota narrata da lui stesso*, Milano, Guanda, 1990; traducción de Elide Pittarello.

³⁹ Joan de Sagarra y J. A., *Eduardo Mendoza se suma a Félix de Azúa, Tomeo y Vázquez Montalbán en la aventura escénica*, *El País*, 21 de mayo 1990.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

colaboración de los Ayuntamientos de dicha ciudad y de Barcelona⁴², lo cual significa una repercusión, aunque modesta, tanto en el polisistema literario español como en todo el sistema cultural. A este panorama se suma en 1991 el estreno de una verdadera obra dramática de otro narrador: *Restauració*, de Eduardo Mendoza.

Refirámonos por último a la trayectoria en Francia de un autor que ocupa una posición central en el polisistema literario español, Miguel Delibes. Algo anterior a los precedentemente nombrados, ya que empieza su andadura narrativa durante la posguerra, no necesita conquistar el éxito en el extranjero para ser reconocido como uno de nuestros principales «clásicos contemporáneos». Sin embargo es un interesante ejemplo de cómo cine y teatro conjuntamente han logrado influir en la recepción de un autor español en Francia. Delibes compartió en el país galo el destino de otros autores de su generación: bien conocido y estudiado en los círculos hispanistas universitarios, pero ausente durante muchos años de las librerías por falta de traducciones. Su suerte cambia a partir de la versión cinematográfica de Mario Camus de *Los santos inocentes*, en 1983, y sobre todo a partir del galardón recibido en el Festival de Cannes en 1984, el premio de interpretación concedido ex aequo a Paco Rabal y a Alfredo Landa. En diciembre de 1985 Delibes es nombrado en París «Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres de la República Francesa» por el ministro de cultura Jack Lang. La traducción de *Cinco horas con Mario* (realizada por Anne Robert-Monier para la editorial Découverte en 1988) sigue al éxito teatral en España⁴³ y es acogido con entusiasmo por la crítica francesa. En 1994 recibe el premio Cervantes, y se estrena en París la versión teatral de *Las guerras de nuestros antepasados*, en traducción de Albert Bensoussan. Con este motivo se produce una revisión de la figura del

⁴² Una muestra de fotografías de Manuel Esclusa en el FNAC, una exposición de García-Fons en la Galerie Artfrance y otra de «Jóvenes artistas catalanes»; una conferencia de Joan Busquets; y una muestra de nuevos autores catalanes en la Librería Universitaria. Joan de Sagarra y J. A., *Eduardo Mendoza se suma a Félix de Azúa, Tomeo y Vázquez Montalbán en la aventura escénica*, cit.

⁴³ Protagonizado por Lola Herrera, se mantuvo diez años en cartelera.

escritor, que comienza a ser conocido no sólo por su «obra rural» (*El camino, Las ratas y Las guerras de nuestros antepasados*), abriéndose camino a la traducción de sus novelas más modernas (*Señora de rojo sobre fondo gris, La mortaja, El hereje*, etc.) con gran éxito de público⁴⁴.

Nos gustaría terminar diciendo que todo lo visto confirma el papel de Francia como promotor del polisistema literario español, y que París, «mito y refugio de artistas internacionales» a partir del ochocientos, funciona todavía como «bolsa internacional de capital simbólico-literario»⁴⁵. Incluso escritores de la talla de Joyce, Beckett o Faulkner han obtenido en Francia un reconocimiento mayor que en sus respectivos países. Queremos señalar también la importancia del género teatral en Francia, que ha servido de detonador del éxito de narradores tales como Javier Tomeo o Félix de Azúa, y la existencia de un fuerte vínculo cultural establecido históricamente entre Cataluña y Francia, ya que de hecho varios de los autores nombrados son catalanes o del área catalana⁴⁶.

Vivimos tiempos en los que las fronteras culturales (por no hablar de las físicas) son cada vez más borrosas, y es lógico que los diversos polisistemas literarios se influyan entre sí. La idea que en Francia se tiene hoy de la narrativa española – se podría decir lo mismo de Italia- ya no es deudora de la lucha antifranquista: la nuestra es una narrativa europea más; nuestros escritores cruzan a menudo los Pirineos y triunfan, o no, independientemente del hecho de ser

⁴⁴ Para más Información, ver Dominique Blanc, *Delibes en Francia*, cit.

⁴⁵ En palabras de Pascale Casanova, París es capital «de cette République sans frontière ni limite, patrie universelle exempte de tout patriotisme, le royaume de la littérature qui se constitue contre les lois communes des États, lieu transnational dont les seuls impératifs sont ceux de l'art et de la littérature : la République universelle des Lettres». Burkhard Pohl, *Todos los caminos llevan a París: acerca de La République Mondiale des Lettres*, en «Literatura y Lingüística» 13, Santiago 2001.

⁴⁶ José Carlos Llop es mallorquín; Félix de Azúa, Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza nacieron en Barcelona, mientras que Javier Tomeo vive desde hace años en Cataluña.

españoles. Podemos concluir diciendo que España, hoy, «es cada vez menos diferente»⁴⁷.

BIBLIOGRAFÍA

Acín, Ramón, *Los dedos de la mano*, Zaragoza, Mira, 1992.

Blanc, Dominique, *Delibes en Francia*, en www.dominiqueblanc.com/index.php?id=15 (08/10/2008)

Calabrò, Giovanna, *Il neorealismo e il caso Formentor*, en VV.AA., *Gli spagnoli e l'Italia*, Milano, Libri Scheiwiller (Banco Ambrosiano Veneto), 1997, pp. 171-175.

Champeau, Geneviève, *En busca del tiempo perdido. La recepción de la novela española contemporánea en Francia*, «Quimera» 273, julio-agosto 2006, pp. 26-31.

Conte, Rafael, *Los meandros del triunfo*, en http://www.elpais.com/articulo/cultura/TOMEIO/JAVIER/ESCRIT/OR/meandros/triunfo/elpepicul/19890122elpepicul_2/Tes/ (8/05/2008)

Cruz, Gonzalo, *La narrativa española cotiza al alza en el mercado internacional*, en www.javiermarias.es/2005/12/la-narrativa-española-cotiza-al-alza-en_04.html (11/06/2008)

Dreymüller, Cecilia, *Las leyes del mercado. Acerca del fenómeno literario y editorial Javier Marías*, en J. M. López de Albiada et alii (eds.), *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los noventa*, Madrid, Verbum, 2001, pp. 83-92.

⁴⁷ Geneviève Champeau (*En busca del tiempo perdido. La recepción de la novela española contemporánea en Francia*, cit., p. 28) recoge la conocida afirmación de Juan Goytisolo.

Even-Zohar, Itamar, *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario*, en S. Nergaard (ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 225-238.

Fortes Fernández, José Antonio, *Gallimard y la novela española de posguerra: años 1957-1968*, «Letras Peninsulares», vol I, nº 2, 1988.

Grassano, Marco, *Ritorno a Buchenwald*, «L'Indice dei libri del mese» 5, maggio 1996, p. 16.

Herralde, Jorge, *Rafael Chirbes por Jorge Herralde*, en <http://nalocos.blogspot.com/2008/01/rafael-chirbes-por-jorge-herralde.html> (08/10/2008)

Martín Nogales, José Luis, *Literatura y mercado en la España de los 90*, en José Manuel López de Abiada (et alii, eds.), *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los noventa*, Madrid, Verbum, 2001, pp. 179-194.

Merlo Morat, Philippe, *Los españoles que triunfan en Francia... sin jugar al fútbol, o la recepción de la literatura española contemporánea en Francia*, 2007, en http://cle.ens-lsh.fr/46145591/0/fiche_pagelibre (08/05/2008)

Peñate Rivero, Julio, *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)*, Madrid, Verbum, 1997, pp. 53-94.

Pérez Vicente, Nuria, *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e interculturalidad*. Pesaro, Edizioni Studio @lfa, 2006.

Pohl, Burkhard, *Todos los caminos llevan a París: acerca de La République Mondiale des Lettres*, in *Literatura y Lingüística* 13, Santiago 2001.

Sagarra, Joan de y J. A., *Eduardo Mendoza se suma a Félix de Azúa, Tomeo y Vázquez Montalbán en la aventura escénica*, *El País*, 21 de mayo 1990.

Valls, Fernando, *Noticia sobre Julián Ríos*, <http://nalocos.blogspot.com/2008/01/noticia-de-julin-ros.html> (8/10/2008)

Vázquez Montalbán, Manuel, *Juan García Hortelano: behaviorista appassionato e scettico*, en J. García Hortelano, *Mucho cuento tante storie*, Milano, Frassinelli, 1994, pp. VII-XIV.

Vicens, Miguel, *La obra de José Carlos Llop, premiada en Francia*, en http://www.diariodemallorca.es/secciones/noticia.jsp?pRef=200806080016365572_Cultura-obra-Jose-Carlos-Llop-premiada-Francia (08/10/2008)

Stampato nel mese di novembre 2010

da **www.stampalibri.it**

BOOK ON DEMAND

Macerata



Rispettiamo l'ambiente perché utilizziamo carte riciclate ed ecologiche