

MATERIALI

Nuria Pérez Vicente

Traducción y contexto.
Aproximación a un análisis
crítico de traducciones
con fines didácticos

QuattroVenti

In copertina: miniatura dell'amanuense Jean Miélot (Notre Dame).

ISBN 978-88-392-0912-2

Copyright © 2010 Edizioni *QuattroVenti* Srl, Urbino.

www.edizioniquattroventi.it

e-mail: info@edizioniquattroventi.it

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

Finito di stampare nel novembre 2010
dalle Arti Grafiche Editoriali Srl, Urbino

ÍNDICE

PARTE TEÓRICA

<i>1. PRESENTACIÓN</i>	9
<i>2. ENFOQUE TEXTUAL Y TRADUCCIÓN</i>	15
2.1. Lingüística y traducción	15
2.2. Texto, género, contexto	18
2.3. Parámetros de textualidad	21
2.4. La tipología textual	23
<i>3. EL TEXTO LITERARIO Y SU TRADUCCIÓN</i>	27
3.1. Particularidades del texto literario	27
3.2. La traducción literaria	29
3.3. Potencialidades didácticas del texto literario	32
<i>4. LA DIDÁCTICA DE LA TRADUCCIÓN</i>	35
4.1. Enseñar a traducir	35
4.2. La traducción directa y el análisis de traducciones	37
4.3. Cuestión de método	41
4.4. Técnicas de traducción	45
4.5. La documentación en la traducción literaria	47
4.6. La evaluación de traducciones	51
<i>5. EL MODELO DE CONTEXTO DE HATIM Y MASON</i>	55
5.1. La dimensión comunicativa	55
5.2. La dimensión pragmática	58
5.3. La dimensión semiótica	63

PARTE PRÁCTICA

6. DIFICULTADES DE TRADUCCIÓN RELACIONADAS CON EL CONTEXTO COMUNICATIVO	71
6.1. El idiolecto	71
6.1.1. Camilo José Cela, <i>Pascual Duarte</i>	71
6.2. El registro coloquial	87
6.2.1. Luis Martín Santos, <i>Tiempo de Silencio</i>	87
6.2.2. Miguel Delibes, <i>Cinco horas con Mario</i>	93
6.2.3. Miguel Delibes, <i>El disputado voto del señor...</i>	97
6.3. Jerga y argot	102
6.3.1. Arturo Pérez Reverte, <i>La piel del tambor</i>	102
6.3.2. Luis Martín-Santos, <i>Tiempo de silencio</i>	106
6.3.3. Lucía Etxebarria, <i>Beatriz y los cuerpos...</i>	109
6.4. La variedad geográfica	113
6.4.1. Ramón María del Valle-Inclán, <i>Tirano...</i>	113
6.4.2. Camilo José Cela, <i>Mazurca para dos muertos</i>	119
7. DIFICULTADES DE TRADUCCIÓN RELACIONADAS CON EL CONTEXTO PRAGMÁTICO	123
7.1. El principio de cooperación	123
7.1.1. La ironía	123
7.1.1.1. Pedro Almodóvar, <i>Patty Diphusa</i>	123
7.1.1.3. Pablo Tusset, <i>Lo mejor que le puede...</i>	132
7.1.2. La metáfora	136
7.1.2.1. Juan Ramón Jiménez, <i>Platero y yo</i>	136
7.1.2.2. Vicente Blasco Ibáñez, <i>La Barraca</i>	142
7.1.2.3. Rosa Chacel, <i>Chinina Migone</i>	146
7.1.3. El malentendido	150
7.1.3.1. Antonio Machado, <i>Juan de Mairena</i>	150
7.1.3.2. Ramón Pérez de Ayala, <i>Belarmino y ...</i>	154
7.2. La teoría de la relevancia	157
7.2.1. Federico García Lorca, <i>Santa Lucía y San...</i>	157
7.2.2. Alicia Giménez Bartlett, <i>Muertos de papel</i>	162

7.2.3. Ramón Gómez de la Serna, <i>Greguerías</i>	165
7.3. Juegos metalingüísticos	170
7.3.1. Juan José Millás, <i>El desorden de tu nombre</i>	170
7.3.2. Pedro Almodóvar, <i>Patty Diphusa</i>	174
8. DIFICULTADES DE TRADUCCIÓN RELACIONADAS CON EL CONTEXTO SEMIÓTICO	179
8.1. La intertextualidad	179
8.1.1. Pedro Almodóvar, <i>Patty Diphusa</i>	179
8.1.2. Pablo Tusset, <i>Lo mejor que le puede pasar a...</i>	185
8.1.3. Luis Martín-Santos, <i>Tiempo de silencio</i>	190
8.2. El culturema	195
8.2.1. Pedro Almodóvar, <i>Patty Diphusa</i>	195
8.2.2. Federico García Lorca, <i>Teoría y juego del...</i>	201
8.2.3. Julio Llamazares, <i>Trás-os-montes. Un viaje...</i>	205
8.2.4. David Trueba, <i>Cuatro amigos</i>	209
8.3. El cliché textual	214
8.3.1. Antonio Muñoz Molina, <i>Plenilunio</i>	214
8.3.2. Julio Llamazares, <i>La lluvia amarilla</i>	220
8.3.3. Ana María Matute, <i>Primera memoria</i>	225
8.4. La ideología	230
8.4.1. Ramón del Valle-Inclán, <i>Tirano Banderas.</i>	230
8.4.2. Ramón Gómez de la Serna, <i>Senos</i>	233
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	239

PARTE TEÓRICA

“Por medio del lenguaje vivimos y damos vida a una cultura; por medio de la traducción ponemos en comunicación dos culturas y dos mundos” (Carbonell, 1999: 48).

1. PRESENTACIÓN

¿Es posible traducir? La respuesta es, aparentemente, obvia: se traduce desde tiempos inmemoriales y, si tenemos que dar crédito a Aristóteles, “lo acontecido es evidentemente posible”¹. Hay quien incluso sostiene, como Octavio Paz (1981: 7), que “aprender a hablar es aprender a traducir”, ya que cuando un niño pregunta a su madre el significado de una palabra, lo que realmente le pide es que traduzca a “su” lenguaje el término nuevo. Lo hacemos, en realidad, todos los días “traduciendo” a lenguaje la realidad (o irrealidad) de nuestras vidas. Sin embargo, cualquier traductor (o aprendiz de traductor) sabe que la tarea que tiene por delante no es fácil, limitados como estamos por la red invisible de sonidos y significados que constituye la lengua con la que nos comunicamos, la cual, además, remite a un mundo único e irrepetible, porque “el sol que canta el poema azteca es distinto al sol del himno egipcio, aunque el astro sea el mismo” (Paz, 1981: 8).

La pregunta anterior es aún más difícil de responder si se vuelve más concreta: ¿es posible traducir literatura? De hecho, la mayor condena sobre la intraducibilidad ha recaído siempre sobre el género literario (especialmente, la poesía), lo cual es paradójico si pensamos que la mayor parte de la literatura universal se ha transmitido a lo largo de la historia, hasta nuestros días, a través de traducciones. Características intrínsecas como la indisolubilidad entre forma y contenido, o el predominio de significados connotativos, han fomentado esta idea.

Admitamos entonces que traducir literatura es posible, ya que, de una manera o de otra, *La Divina Comedia* de Dante o el *Don Quijote* de Cervantes han conseguido trascender sus fronteras lingüísticas, pasando a formar parte del tan manido canon universal, y

¹ En García Yebra (1989: 125).

enriqueciendo para siempre el polisistema literario de las comunidades a las que fueron traducidas. Admitamos también la dificultad que, inútil negarlo, entraña el hecho de traducir. Entonces, ¿cómo traducir la literatura? ¿Se puede ayudar al traductor en su recorrido? ¿O se trata de una capacidad innata que no se puede enseñar? En resumidas cuentas, el traductor, ¿nace o se hace? (Carbonell, 1999: 45).

El presente volumen parte de la idea de que traducir literatura es posible y de que se puede aprender a traducir. Por eso está en principio dirigido a cualquier persona interesada en el tema, aunque resultará especialmente útil tanto a profesores como a alumnos que se ocupen de traducción en lengua española - considerando como lengua de llegada el italiano -: al profesor en la preparación de sus clases, al alumno en su ejercitación². De ahí su doble naturaleza: la de ser un estudio teórico sobre el análisis de traducciones, la traducción literaria y su enseñanza, afrontada desde una perspectiva textual, además de un manual de análisis crítico que presenta algunas de las dificultades de orden contextual que el traductor literario encontrará en su camino. Pensamos, con Rabadán (2005), que es perfectamente posible aunar teoría y práctica, y rechazamos el lugar común que afirma que la práctica diaria de esta actividad escape a cualquier intento de teorización. Traducir, es verdad, tiene mucho de intuitivo, pero la intuición puede derivar de la experiencia de traducciones anteriores, y adquirirse por tanto con su ejercicio (Nord, 1993: 99)³. Ello no impide que se pueda, es más, que se deba reflexionar sobre ello desde el ámbito académico⁴, ni que estas reflexiones tengan una aplicación

² En principio está pesado para estudiantes con buen nivel en L2 (C1-C2), pero creemos que dado el planteamiento del libro y las diferentes posibilidades de uso, incluso poseyendo niveles más bajos (B2), el discente podrá ejercitarse y observar el proceso de traducción “desde dentro”, mejorando por tanto su competencia traductora.

³ “Aunque parece cierto que para una traducción literaria se necesita talento literario, inspiración, imaginación, energía creadora e incluso intuición, todos estos dones no bastan, a mi ver, para formar un buen traductor. El campesino que quiere labrar un terreno pedregoso sin conocer la cualidad del suelo, la posición y el tamaño de las piedras, sin saber siquiera si la tierra y el clima son apropiados para la simiente que quiere plantar, no puede ser un buen agricultor” (Nord, 1993: 99).

⁴ “El rasgo que diferencia a una preparación universitaria de otros tipos de habilitación profesional es precisamente la capacidad de abstraer, de teorizar, de formular y sistematizar las regularidades de un comportamiento” (Rabadán, 2005: 22).

práctica, porque “el proceso básico de todo pensamiento intelectual en el campo que sea es descripción de datos, análisis y sistematización, y finalmente, formulación de regularidades explicativas” (Rabadán, 2005: 22). Proponemos por tanto un nivel de teorización “descriptivo - explicativo” (Rabadán, 2005) de corte pragmático y cultural, basado en un corpus de textos a través del cual estudiar, como explicaremos en seguida, las diversas dificultades provenientes del contexto a las que tendrá que hacer frente el traductor.

En los primeros capítulos, de corte teórico, partiremos del enfoque textual (cap. 2) predominante hoy en día en los estudios de lingüística, el cual resulta especialmente útil aplicado al análisis y a la didáctica de traducciones. Estudiaremos las principales nociones unidas a este tipo de enfoque y los parámetros de textualidad que pueden aplicarse a este campo en concreto. Nos centraremos después en las particularidades del texto literario (cap. 3) para detenernos en la especificidad de su traducción y en sus amplias potencialidades formativas. Pasaremos entonces a afrontar (cap. 4) diversos aspectos relacionados con la didáctica de la traducción del texto literario: el señalado papel que pueden desempeñar en ella tanto la traducción directa como el análisis de traducciones, así como cuestiones relativas a métodos y técnicas, documentación y evaluación. Finalizaremos este preámbulo teórico profundizando en lo que, según el enfoque textual, condiciona todo el proceso traductológico, es decir, el contexto. Presentaremos para ello (cap. 5) el modelo de Hatim y Mason (1995), quienes proponen un contexto múltiple formado por tres dimensiones (comunicativa, pragmática y semiótica) interdependientes entre sí, las cuales configuran el texto y son la única clave para poder captarlo en todos sus sentidos. Este planteamiento nos aporta la enorme ventaja de cubrir las numerosas variables que pueden aparecer en ese tipo de comunicación intercultural que es, en resumidas cuentas, toda traducción.

En la parte práctica (capítulos 6 - 8) aplicaremos esta división tripartita a los diferentes tipos de dificultad (de tipo comunicativo, pragmático o cultural) que se puede encontrar a la hora de traducir. Presentamos para ello un corpus de textos de la narrativa⁵ española

⁵ Entendemos “narrativo” en sentido muy amplio, ya que hemos considerado como tal la autobiografía, el cuento, el libro de viajes, la novela policíaca, la prosa poética, etc.

que abarca desde inicios del siglo XX hasta nuestros días, acompañados por su traducción italiana⁶, y seguidos de un breve comentario que afronta, de forma no exhaustiva, el análisis de los puntos más significativos en relación al tema tratado. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que no encontraremos tipos puros, y que cualquier fenómeno podrá considerarse, sin lugar a dudas, desde diversas perspectivas.

La clasificación que sigue tiene, pues, una finalidad eminentemente expositiva. Los diferentes ejemplos servirán al estudioso para sacar sus propias conclusiones sobre el proceso y las dificultades de traducción, pero pueden plantearse también como ejercicio práctico. En el caso de que estos textos sean usados con finalidad didáctica, será el docente, dependiendo de los objetivos concretos y de las necesidades del grupo, el que elija la aplicación adecuada para cada caso: podrá mostrar sólo el texto español para pedir a los alumnos que realicen su propia traducción, confrontándola posteriormente con la versión italiana (lo cual motivará, sin duda, la discusión sobre las diferentes opciones); podrá también pasar directamente al estudio de dicha versión, o incluso proponer otros ejercicios partiendo de los textos aquí ofrecidos. Creemos, con Verdegal (1996), 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”. Por ello es importante contextualizar en cada caso el ejemplo presentado al estudiante (cosa que aquí haremos de forma muy escueta, ya que ello nos llevaría más allá de nuestros objetivos), ofreciendo la información necesaria (autor, época, movimiento literario, etc.) o, mejor aún, proporcionando al alumno los instrumentos necesarios para que la encuentre [cfr. 4.5].

Queremos precisar que este estudio no está pensado sólo para ejercitarse en la traducción literaria, sino, en general, para ejercitarse en la traducción. Al acercarse al texto narrativo de creación, e independientemente de la orientación profesional que elija en un futuro, el estudiante encontrará numerosos ejemplos de las principales

⁶ Sobre esta investigación, que tuvo inicio en mis estudios de doctorado, se han publicado diferentes artículos, entre otros Pérez Vicente (2004, 2005, 2006a, 2006c) y Pérez Vicente y Manera (2006). *Vid.* también Pérez Vicente (2006b).

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. Coincidimos con Verdegal (1996) en que, considerando la complejidad de este tipo de traducción y su limitado mercado, el objetivo no puede 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. De esta manera, el destinatario de este volumen se extiende a los alumnos de las diferentes licenciaturas en las cuales esté programada la asignatura “Lengua y Traducción Española”⁷.

Por último, este volumen no es una simple antología de textos traducidos: hemos insistido en el análisis de traducciones, señalando dificultades y posibles soluciones que no terminan en la traducción publicada, que no es más que un eslabón en la cadena intertextual. Pero con él pretendemos ofrecer también, por qué no, un panorama de la narrativa española de los últimos tiempos; puede ser una forma de ahondar en ella, de conocer nuevos autores e incitar la curiosidad de los más lejanos al mundo literario: no hay que olvidar que la literatura es siempre y en cualquier caso un modo de facilitar al estudiante extranjero una mejor comprensión del país cuya lengua está aprendiendo (Mendoza, 2007). El siguiente corpus, en resumen, pretende ilustrar las diferentes dificultades de traducción derivadas del contexto, para servir de punto de referencia tanto al profesor como al estudiante al afrontar algunos de los problemas más habituales relacionados con la traducción literaria, ayudando al primero a elaborar su propio material didáctico, y al segundo a ejercitarse y reflexionar sobre el proceso de traducción.

⁷ Aunque sea especialmente adecuado para la Licenciatura en Lengua y Cultura Modernas, orientada hacia estudios de tipo literario, estudiantes de otras licenciaturas como “Mediazione Linguistica”, “Scienze Politiche”, “Scienze della Formazione”, etc., pueden sacar mucho provecho de él.

2. ENFOQUE TEXTUAL Y TRADUCCIÓN

2.1. Lingüística y traducción

Hace ya varias décadas que, más interesada por describir el uso real que del lenguaje hacen sus usuarios que por el sistema en sí, la lingüística - citando a Saussure - trasladó su interés del *langue* a la *parole*. La comunicación deja de explicarse como un simple proceso de codificación y decodificación a través del cual componer e interpretar oraciones a través de un código convencional, asignando un significado a cada significante. Se constata que “en el hablar hay más que palabras” (Loureda, 2003: 9): hay hablantes y oyentes que se relacionan entre sí en un contexto complejo, un canal que puede condicionar el mensaje, y una dimensión extralingüística formada por elementos proxémicos, quinésicos, etc. Hay además información que se presupone o que está implícita en el mensaje.

La lingüística “empieza a salir de los laboratorios donde analizaba lo invariable y lo armonioso, y se echa a la calle a ver qué pasa” (Reyes, 1994: 14)⁸. Se trata de estudiar el sistema en continua renovación que es la lengua - porque “vamos creando el lenguaje, y el lenguaje a su vez, nos va creando” (Reyes, 1994: 14)⁹ -, relegando los aspectos más estáticos o normativos, inútiles a fin de comprender tal proceso regenerativo. Las nuevas corrientes intentan superar el mero análisis, por una parte, del modelo abstracto de la *langue*; por otro, del sistema de reglas implícitas establecidas entre un hablante y oyente ideales. Todo ello se concretiza a partir de los años sesenta y setenta, en los que la unidad de estudio fundamental deja de ser la oración o la palabra para pasar a ser el texto. Entre las diferentes corrientes sobresalen el Análisis del Discurso y la Lingüística Textual, que prenderán el vuelo gracias al desarrollo de nuevas disciplinas, entre las que ocupa un lugar de excepción la Pragmática. El texto, capaz de

⁸ Con una metáfora parecida, Castellà (1992; consultado en Carbonell, 1999: 49) afirma que no podemos reducir la lengua a una colección de insectos diseccionados y paralizados en el formol de la gramática [la traducción del catalán es nuestra].

⁹ “Somos lo que hablamos y nos hablan y también lo que nos hablamos a nosotros mismos. Somos prisioneros libres, creadores creados, dueños esclavizados de nuestra capacidad lingüística” (Reyes, 1994: 14).

dar cuenta de fenómenos comunicativos complejos que escapan por completo al ámbito de la oración, se convertirá en la unidad comunicativa por excelencia, producto de la actuación de los hablantes.

Como ya hemos señalado, vamos a afrontar este estudio desde este tipo de enfoque, sumándonos así a una tendencia predominante hoy en día en la traductología. Concebido como el “análisis del texto en su contexto de realización” (García Izquierdo, 2000: 129), el enfoque textual es acogido plenamente por los estudios actuales que reivindican la traducción como situación de lenguaje y, por tanto, como operación textual. La importancia de adoptar una teoría del uso del lenguaje estriba en que la traducción es “una situación de lenguaje en uso en la que se dan, por lo menos, las siguientes etapas: entender el mensaje original, evaluar la situación comunicativa en el contexto de origen, prever la situación comunicativa de destino y elaborar un nuevo mensaje en la lengua terminal” (Carbonell, 1999: 49). Por este motivo, llegar a entender en sus mínimos detalles ese “acto de manipulación textual” (García Izquierdo, 2000: 129) que es toda traducción, supone comprender la esencia del texto y de la textualidad.

Después de lo dicho, se podría pensar que el aspecto lingüístico queda relegado en el enfoque textual a un lugar marginal. Esto no es así, ya que hablar de proceso comunicativo significa referirse al sistema verbal que sustenta tal comunicación, es decir, el lenguaje. De hecho, la traducción es una actividad lingüística, y precisamente de esta disciplina, de la lingüística, procede el profundo cambio experimentado por la traducción. Sin embargo, dado que el texto es el “resultado de una interacción intencional compleja” (Loureda, 2003: 21), y que el contexto condiciona decisivamente las categorías léxicas y gramaticales de éste (Izquierdo, 2000: 88), un análisis únicamente lingüístico no sería suficiente. La aplicación a secas de las teorías de la lingüística a la traducción, ignorando los aspectos pragmáticos y culturales, aparte de convertir la traducción en una rama de la lingüística comparada, nos llevaría al estudio mismo de los sistemas lingüísticos, pero no de los factores comunicativos que acompañan a la producción y recepción de textos. En otras palabras, a veces no es tan importante la corrección de una estructura oracional determinada como el hecho de “elicitación los procesos mentales y contextuales que no están escritos, que nos son evidentes, pero que sin duda influyen en

el comportamiento lingüístico del traductor” (Rabadán, 1992: 56). Todo ello porque no traducimos códigos abstractos, sino mensajes concretos, inmersos en la realidad, llenos de errores, omisiones, presuposiciones, metáforas, connotaciones, matices, etc. Todo ello, en resumidas cuentas, porque la traducción no se produce entre sistemas, sino entre textos¹⁰.

El cambio de ruta que acabamos de exponer se confirma en las más recientes definiciones de traducción, las cuales sitúan tal actividad en la intersección de conceptos como “comunicación”, “texto” y “contexto”, subrayando el aspecto social. Así, para Hatim y Mason (1995: 13), la traducción es un “proceso comunicativo que tiene lugar en un contexto social”; para Hurtado Albir (2001: 41), “un proceso interpretativo y comunicativo consistente en la reformulación de un texto con los medios de otra lengua que se desarrolla en contexto social y con una finalidad determinada”; para Nord (1991: 5), en la definición que nos parece inmejorable compendio de las demás, “un proceso de comunicación intercultural que tiene como base el lenguaje”¹¹. Pero no sólo las corrientes traductológicas de corte funcionalista, también las adscritas al *cultural turn* (incluso en su derivación postestructuralista) se mueven en los ámbitos del “texto” y su “contexto”.

Y es que al hablar de factores extra-lingüísticos y contexto, estamos hablando necesariamente de cultura. Aunque hoy en día la traductología pueda optar por una perspectiva textual o cultural, siendo éstas las dos grandes líneas de estudio que dominan el horizonte, la textual no tiene sentido si el texto no se contempla en su marco cultural; del mismo modo, sería imposible afrontar el estudio cultural de la traducción sin contar con el soporte real de la traducción, es decir, el texto. El enfoque textual, por tanto, encuentra el terreno abonado por diferentes teorías lingüísticas y traductológicas que se han ocupado y se ocupan del aspecto cultural de la traducción, considerando que ésta sólo puede entenderse en un marco sociocultural de referencia: nos referimos a modelos como el sistémico funcional de Halliday, influido por la teoría del contexto de

¹⁰ La afirmación, de Coseriu, es retomada por Eco (2003: 37): “*la traduzione, ed è principio ormai ovvio in traduttologia, non avviene tra sistemi, bensì tra testi*”.

¹¹ Traducción en Carbonell (1999: 48).

situación de Malinowski [cfr. 2.2], que ha tenido su seguimiento en la teoría del *skopos* de Reiss y Vermeer; por no hablar de la influyente teoría de los polisistemas desarrollada por Toury, Lefevere o Hermans [cfr. 5.3].

De todo ello se deduce la enorme importancia que el enfoque textual concederá a los factores culturales que rodean al TO y el TT¹², factores que, lo veremos en los próximos apartados, incidirán directamente en la estructura del nuevo texto. Es más, en este tipo de enfoques el traductor es visto como un “mediador cultural” (Hatim y Mason, 1995), único capaz de hacer posible la comunicación entre el autor del TO y los receptores en la lengua de llegada. Su objetivo será vencer los obstáculos que podrían impedir la adecuada transferencia de significado, ya que lo que tiene valor como signo en una cultura puede no tenerlo en otra. Pero “el traductor se encuentra inmejorablemente situado para identificar la disparidad y tratar de resolverla” (Hatim y Mason, 1995: 282).

Pasemos entonces a ver con mayor profundidad lo que será objeto de estudio del enfoque textual, es decir, el texto, y las diferentes nociones ligadas a él sin las cuales no podemos explicarlo: nociones como género, contexto e intertextualidad.

2.2. Texto, género, contexto

Cuando hablamos de texto podemos estar refiriéndonos tanto a un mensaje escrito en un *post-it* y pegado en la mesa de un despacho - “llámame en cuanto puedas, por favor. M.”-, como a la lista de la compra, a una traducción de *Los hermanos Karamazov*, etc. Porque un texto, otra cosa no es que “un conjunto de símbolos lingüísticos utilizados por una persona en un contexto social y cultural determinado para construir un significado” (Reyes, 2003a: 19). Cualquier mensaje que forme una unidad comunicativa, intencional y completa, y lo que es más importante, que pueda ser asignado a un determinado género (el de los “mensajes o recados”, en el caso del *post-it*; el de las “listas de la compra” en el segundo ejemplo; el de las novelas, en el tercero), puede considerarse un texto.

¹² A partir de ahora texto original es TO, texto traducido TT.

Entendemos por “género” “una clase de hechos comunicativos que suceden en un contexto social, de acuerdo con ciertas normas y convenciones, que se adecuan específicamente a ciertos fines propuestos por una comunidad discursiva, y que tienen ciertos rasgos lingüísticos obligatorios” (Reyes, 2003a: 21). Es decir, el género es resultado de una convención cultural - un contrato, un testamento o una simple carta a un amigo escritos por un japonés serán, seguramente, distintos a los que podría escribir un español, y ello no sólo porque las lenguas sean diferentes - y crea fuertes expectativas en el lector: cuando leemos un texto, tendemos a clasificarlo automáticamente en el interior de un género. Por ejemplo, no interpretaremos igual la noticia de una muerte leída en un periódico (que consideraremos un hecho verdaderamente acaecido) o en una novela (que sabemos sujeta a ficción literaria). Tampoco nos preocuparemos si leemos algo sobre el aterrizaje de un platillo volante en el segundo caso, pero sí en el primero.

Todos tenemos asimilados los modelos de muchos géneros, de algunos de los cuales poseemos conocimiento sólo pasivo y no activo. Es decir, cada texto existe porque forma parte de lo que podemos denominar “cadena” o “red” textual, porque antes existieron otros similares, y porque en un futuro existirán muchísimos más de características parecidas: es lo que se denomina intertextualidad, propiedad del texto que tendremos ocasión de ver más detalladamente [cfr. 2.3]. Desde este punto de vista, los géneros son herencias culturales que nos ayudan a comunicarnos, imponiendo a emisor y receptor las restricciones necesarias para poder codificar y descodificar el mensaje (Loureda, 2003: 32). Si tuviéramos que crearlos durante el proceso de habla, es decir, si hubiera que partir de cero en cada ocasión, inventando un nuevo patrón genérico, la comunicación sería imposible. Pero, a la vez, hay que tener en cuenta que los géneros no son corsés, sino moldes (Reyes, 2003a: 38).

Volvamos otra vez al mensaje en el *post-it* del que hablábamos al principio. Encontrado esta vez tirado en la calle, no nos comunicará nada; y ello porque, en esa situación, el mensaje habrá perdido su significado. Llegamos así a otra noción fundamental para el enfoque textual y, por tanto, para la traducción entendida desde este punto de vista: la noción de contexto. Un texto nunca está “envasado al vacío”: no escribimos u hablamos en un ambiente aséptico, fuera del espacio o

del tiempo. Nos dirigimos siempre a un receptor (por lejano o desconocido que éste sea, en el caso de la literatura), y damos por descontada numerosa información que suponemos que éste sabe (Reyes, 2003a: 26). Por eso un texto no tendrá ningún sentido si no se encuadra en un contexto que le dé significado, contexto que podemos definir de forma muy simple como el “conjunto de información extratextual que resulta pertinente para la interpretación de un texto” (Reyes, 2003a: 358).

La idea de contexto parte de Malinowski y nace precisamente de su aplicación a la traducción¹³. Estamos de acuerdo con Carbonell (1999: 44), para quien la importancia del concepto es tal que “una concepción comunicativa de la traducción que tenga en cuenta aspectos pragmáticos, semióticos, antropológicos e ideológicos debe partir precisamente de esta idea”. Se suele diferenciar entre un contexto lingüístico o cotexto (relación entre los componentes textuales del discurso, deducible del material lingüístico que integra el enunciado); contexto situacional o “conjunto de datos accesibles a los participantes de una conversación que se encuentran en el contorno físico inmediato” (Reyes, 2003b: 20), referido por tanto al marco de la situación concreta en que se emite el mensaje; y contexto sociocultural¹⁴ o “conjunto de conocimientos y creencias compartidos por los interlocutores” (Reyes, 2003a: 25)¹⁵, de carácter socio-histórico.

Es decir: el texto nos proporcionará explícitamente (por medio del cotexto) o implícitamente (activando conocimientos previos,

¹³ Al intentar traducir los rituales de ciertas sociedades melanesias, el antropólogo polaco se da cuenta de que es imposible que los lectores occidentales los entiendan si no se les informa también de la situación y del entorno cultural en que estos se desarrollan (Muñoz, 1995).

¹⁴ Los “frames” o marcos de referencia forman parte del contexto socio-cultural. Se trata (Reyes 2003b: 20) de marcos metacomunicativos (“hablamos en broma”, “estamos en un funeral”, etc.) que clasifican la situación de habla y el papel de los participantes. Generan expectativas y presuposiciones sin los cuales no podríamos producir ni interpretar enunciados, y demuestran que nuestra vida lingüística está muy condicionada por las normas sociales.

¹⁵ Que también podemos definir como “la configuración de datos que proceden de condicionamientos sociales y culturales sobre el comportamiento verbal y su adecuación a diferentes circunstancias” (Reyes, 2003b: 20). Para otras clasificaciones de contexto, ver Calsamiglia y Tusón (2004: 101-132).

aludiendo a nuestra experiencia y conocimientos enciclopédicos) la información que resulte imprescindible para la correcta interpretación del mismo. Si un texto no se adapta plenamente a su contexto, nos transmitirá información incoherente que no podremos interpretar de forma adecuada, y su propósito comunicativo fracasará.

2.3. Parámetros de textualidad

Según lo visto hasta ahora, es evidente que cuestiones como el lugar ocupado en la cadena textual, la adaptación al patrón genérico elegido, o la referencia a la situación particular de comunicación - el contexto -, serán fundamentales para la correcta interpretación de cualquier secuencia discursiva. Pero no son suficientes: la aceptabilidad de un texto dependerá también de otros factores. Para ello debemos afrontar otra noción fundamental: la textualidad o textura (*texture*), “esa propiedad que convierte grupos de secuencias lingüísticas potencialmente independientes en una unidad de significación que llamamos texto y que expresa la relación básica de la lengua como instrumento de comunicación con su entorno y en dicho entorno” (Rabadán y Fernández Nistal, 2002: 20). Se trata, en otras palabras, de aquellos rasgos que un texto debe presentar para ser considerado como tal. Estas características genéricas han quedado plasmadas en la lingüística a través de los siete parámetros de significación textual de Beaugrande y Dressler (1981), punto de referencia básico al analizar cualquier texto, y fundamentales para el traductor, que deberá identificarlos en el TO con el fin de poder transmitirlos al TT. Son los siguientes: intencionalidad, aceptabilidad, situacionalidad, informatividad, intertextualidad, coherencia y cohesión. Trataremos de explicarlos brevemente, aludiendo a su importancia para la traducción.

Cualquier texto debe tener una intención, es decir, unas directrices que lo guíen en el proceso de selección de opciones lingüísticas para poder expresar su propósito. La intencionalidad, por tanto, será inferida por los receptores a partir de los indicios contenidos en el propio texto. Por lo que se refiere al proceso de traducción, será el traductor quien elija los parámetros de intencionalidad, decidiendo qué quiere comunicar, para quién es relevante la información (Rabadán, 2005: 29), y seleccionando con tal

fin el nuevo material lingüístico y textual que actualice ese significado. Si estas intenciones son correctamente descifradas por el receptor a partir de las señales léxicas y gramaticales, podremos considerar que el texto es aceptable. La aceptabilidad, por tanto, se producirá siempre que el texto se ajuste al contexto funcional, pragmático y situacional, lo cual, en el terreno de la traducción significa que el TT se adapta a la nueva situacionalidad o, en otras palabras, a su situación real de comunicación. Esta propiedad puede influir en la intencionalidad, ya que, al variar el contexto, la función del TT puede verse alterada: sucede, por ejemplo, al traducir publicidad, ya que la adaptación del anuncio al nuevo medio implica frecuentemente otras finalidades¹⁶. La situacionalidad puede modificar a su vez las condiciones de informatividad del texto, ya que a menudo se hace necesario añadir nueva información, o alterar y redistribuir la existente en nombre de la aceptabilidad del TT, de forma que éste pueda ajustarse a la nueva situación comunicativa. El traductor deberá evaluar la efectiva relevancia del segmento textual para determinar la jerarquía de la información y actuar en consecuencia: un uso incierto de las estructuras informativas podría provocar cambios no deseados en la semántica global del texto (Rabadán y Fernández Nistal, 2002: 23).

El grado de informatividad depende también de la intertextualidad, es decir, de la capacidad de un 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 (Izquierdo, 2000: 205). Es, en

¹⁶ Para que un mensaje publicitario tenga éxito a nivel transnacional hay que tener en cuenta su finalidad en la cultura meta, el tipo de necesidades que está llamado a satisfacer, las motivaciones a que responde y a qué tipo de consumidores atrae, porque no todos los productos se usan de igual manera ni responden a necesidades idénticas en las diferentes culturas. Pongamos algún ejemplo: los estudios de mercado han demostrado que daneses y alemanes prefieren la pasta de dientes con flúor para tener los dientes sanos, mientras que italianos y franceses piensan más en cuestiones de estética. Esto significa que el mismo producto deberá orientar su publicidad de distinta manera según los potenciales usuarios (Valdés Rodríguez, 2004: 74).

síntesis, “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 receptor del TT, al igual que el del TO, deberá poseer las adecuadas herramientas intertextuales para interpretar el mensaje, asegurando así la comunicación. Será decisión del traductor, según la función que cumplan (estética, referencial, etc.) y el grado previsto de receptividad en los nuevos destinatarios, qué reclamos transferir a la traducción, y de qué manera.

La intertextualidad está muy relacionada con otro concepto que incluimos aquí por su importancia, aunque no sea uno de los siete parámetros nombrados. Nos referimos a la polifonía o el hecho de que en cualquier enunciado siempre es posible reconocer una pluralidad de voces (Piñero *et al.*, 2008: 54). El propio texto traducido es polifónico, ya que en él se oyen, al menos, la voz del autor y la del traductor. El diálogo entre ambos será más evidente cuando, por ejemplo, una referencia intertextual exija un mayor grado de mediación del traductor, grado que variará en relación a la distancia entre el texto y el pre-texto al que el texto remite, y que deberá ser calculado por el traductor (Hatim y Mason, 1995: 166).

Por último, deberá existir una cohesión a nivel microtextual entre las distintas partes del texto (por medio del sistema de referencias, las relaciones conjuntivas, la sustitución léxica, la elipsis, etc.), el cual estará organizado lógicamente para que resulte coherente y el receptor pueda interpretarlo. Para ello éste deberá, aplicando su propio conocimiento del mundo, suplir la información implícita necesaria con el fin de inferir el significado del texto. El nuevo texto creado por el traductor deberá ser igualmente coherente y cohesivo, motivo por el cual incorporará los elementos necesarios procedentes del nuevo entorno pragmático.

2.4. La tipología textual

La dificultad de encontrar características comunes a todos los textos para poder dar una definición unitaria del mismo, lleva a la lingüística actual a prestar un interés particular a las tipologías

textuales¹⁷. Sin embargo y paradójicamente, no existe consenso en cuanto a clasificaciones de tipologías textuales se refiere: hay muchas y muy variadas, y cada una está confeccionada según criterios muy diferentes¹⁸. De cara a la traducción, la cuestión nos interesa porque cada tipo de texto responde a peculiaridades traductológicas diferentes. La experiencia en las aulas demuestra, además (y es la línea que siguen los actuales estudios sobre la enseñanza de la traducción), la conveniencia de abordar de forma específica la didáctica de la traducción según la tipología textual, ya que las competencias exigidas al traductor en cada caso serán también específicas (García López, 2000: 74).

Una de las tipologías más usadas, en un marco funcional, es la de Adam (1992). Basándose en Werlich (1975)¹⁹, propone cinco tipos textuales: narrativo, descriptivo, argumentativo, explicativo y dialogal. Más que de tipos, Adam habla de formas prototípicas o secuencias que aparecen combinadas entre sí, en un entramado de relaciones jerarquizadas, para dar lugar al texto; a su vez, éstas pueden funcionar como entidades relativamente autónomas (García López, 2000: 80)²⁰. Ello otorga un alto grado de flexibilidad a la clasificación, muy

¹⁷ Tanto es así que algunos dicen que la lingüística del texto no es sino la lingüística de los tipos de texto (Hurtado Albir, 2001: 458). No vamos a entrar aquí en la diferencia entre tipo textual y género, pero nos parece interesante la diferenciación señalada por García Izquierdo (2000: 229) entre tipos de textos (informativos, expresivos, descriptivos, etc.) y géneros o “clases de textos”, es decir, el modo en que esos tipos textuales se expresan en cada lengua: noticias, instrucciones, informes, etc. De forma parecida, Reyes (2003a: 47) define “género” como “el conjunto de recursos lingüísticos asociados a las funciones sociales del texto”.

¹⁸ Las hay que utilizan criterios funcionales (Halliday), enunciativos (Bronckart), cognitivo-textuales (Werlich), lingüísticos (Biber), pragmáticos y verbales (Sandig), funcionales-textuales (Grosse), etc. *Vid.* Calsamiglia y Tusón (2004: 263) y Loureda (2003).

¹⁹ Tal tipología, de gran importancia entre otras cosas por haber servido de base a muchas otras (como la de Hatim y Mason), es de tipo cognitivo y textual, ya que tiene en cuenta principalmente los datos del contexto extralingüístico y las estructuras oracionales, y distingue entre textos descriptivos, narrativos, expositivos, argumentativos e instructivos. En Hurtado Albir (2001).

²⁰ Hay textos homogéneos constituidos por una sola secuencia, así como estructuras secuenciales heterogéneas formadas por coordinación de secuencias o por inserción de las mismas (Fuentes Rodríguez, 2000: 119). La complejidad combinatoria de éstas en el texto producirá tipos de discurso fundamentalmente diferentes (García López, 2000: 80).

adecuado, en nuestra opinión, al género narrativo que aquí nos ocupa, ya que, más que constituir una tipología textual única, éste podría definirse como una serie de secuencias narrativas, descriptivas, dialógicas, etc. (Loureda, 2003: 65)²¹.

Los estudios más puramente traductológicos también han optado, sobre todo a partir de los años setenta, por el punto de vista funcional, ya que, como decíamos, los diferentes funcionamientos textuales plantean problemas diversos al traductor. La pionera en cuanto a tipologías se refiere es Reiss (1971)²², cuya clasificación, basándose en las tres funciones del lenguaje de Bühler (representativa, expresiva y apelativa), distingue entre textos informativos (en los que predomina el contenido), expresivos (en los que predomina la forma) y operativos (en los que predomina la apelación). Cada tipo textual deberá elegir, según la autora, métodos y estrategias de traducción diferentes: la traducción del texto informativo, por ejemplo, deberá orientarse hacia la lengua del TT, mientras que el expresivo, propio de la literatura, deberá hacerlo hacia el TO²³.

Para nuestros fines nos interesa especialmente la postura de Hatim y Mason (1995: 179) quienes, seguidores en principio de una

²¹ Las tres secuencias más habituales en los textos narrativos son la propiamente narrativa, la expositiva y la dialogal. La primera se caracteriza por el predominio de la acción, la objetividad y la escasa presencia del hablante. Lingüísticamente se manifiesta a través de tiempos verbales en pasado, conectores y marcadores temporales, causales y consecutivos, y uso específico de las marcas de persona. La secuencia expositiva puede ser de tipo descriptivo y deliberativo. En ella predominan el presente y la adjetivación; las oraciones de relativo, aposiciones, marcadores espaciales y organizadores del discurso. La dialogal, por último, esencial en la narrativa literaria al ser reflejo de la oralidad, debe estudiarse desde su carácter secuencial y jerárquico. Posee marcas gráficas concretas que la caracterizan en el texto escrito (guiones, comillas, sucesión de las intervenciones, etc.) y, en muchas ocasiones, fórmulas ritualizadas (saludos, despedidas, etc.). Para ampliar recomendamos Calsamiglia y Tusón (2004); también los ya citados Loureda Lamas (2003), Fuentes Rodríguez (2000) y Reyes (2003a).

²² Consultado en Hurtado Albir (2001).

²³ Criticada por la rigidez de la asociación entre forma y función, y siguiendo la evolución de la propia lingüística textual (García Izquierdo, 2000: 229), Reiss pasará, en trabajos posteriores, de dar una explicación puramente lingüística a incluir en su análisis el marco comunicativo, lo cual le llevará a conclusiones más complejas. Aún así, según Snell-Hornby (1999), resulta erróneo el empleo de categorías fijas de modo prescriptivo.

orientación funcional, van a ir aún más allá proclamando una “multifuncionalidad” que admita que un texto puede tener varias funciones, cosa que, como afirman, “no es la excepción, sino la regla”. Recogiendo la clasificación de Werlich²⁴ proponen tres focos tipotextuales (o focos textuales dominantes): exposición, argumentación y exhortación²⁵. Narración y descripción forman parte en su modelo del primer foco, el cual se caracteriza por presentar, sin valorarlos, conceptos o acontecimientos; la diferencia entre ambas es que mientras que la narración dispone acciones o acontecimientos con arreglo a un orden determinado, la descripción maneja objetos o situaciones²⁶, aunque tal distinción será poco pertinente desde el punto de vista de la traducción²⁷.

Lo importante, en cualquier caso, es evitar actuar en términos de tipologías textuales rígidas o apriorísticas que, dada la heterogeneidad y la multifuncionalidad de los textos, resultan sin duda ineficaces. Por este motivo, y ya que cada tipo requiere un acercamiento determinado a su análisis interpretativo, nos referiremos en el próximo capítulo a la peculiaridad del texto literario y a su traducción. Creemos, con García López (2000) en la utilidad de una “teoría particular” derivada de tal especificidad, que podría resumirse en la existencia de un idiolecto que implica que el material lingüístico del TO está pensado para que contenga implícitamente un sentido textual concreto.

²⁴ *Vid.* nota 19.

²⁵ En el tipo textual argumentativo se valoran conceptos o creencias, mientras que en el exhortativo o instructivo el foco se centra en la formación de conductas futuras, es decir, en regular el modo de actuar o pensar de la gente por medio de la exhortación o la instrucción. Puede ser con alternativa (la publicidad) o sin ella (por ejemplo, un contrato). Para ampliar, *vid.* Hatim y Mason (1995: 198ss).

²⁶ Convenimos con García Izquierdo (2000: 238) en que sería útil añadir un ulterior criterio que separara uno y otro sub-tipo: por ejemplo, mientras que los textos descriptivos se refieren a situaciones en el espacio, los narrativos se refieren a situaciones en el tiempo. En este sentido podemos considerar la secuencia narrativa a partir de sus constituyentes básicos, que según Adam (1992) son temporalidad, unidad temática, transformación, unidad de acción y causalidad.

²⁷ Hay que distinguir bien, en cambio, entre la exposición conceptual (que opera con conceptos de forma objetiva) y el foco argumentativo, que trata de conducir la situación de manera favorable a los intereses del autor.

3. EL TEXTO LITERARIO Y SU TRADUCCIÓN

3.1. Particularidades del texto literario

Concentrémonos ahora brevemente en las características textuales de la variedad literaria para poder pasar después a la especificidad de su traducción. La mayoría de los autores consideran que la principal particularidad de este tipo de textos está en la especial atención concedida a la forma, es decir, en el predominio de la que Jakobson definió como función poética (García Yebra, 1989: 127) – el hecho de que “la atención comunicativa se vuelca sobre el propio mensaje, sobre el propio texto” (Albaladejo, 2005: 45) -, así como en la consiguiente imposibilidad de separar forma y contenido²⁸. De esta íntima fusión derivan dos características fundamentales: “literariedad” y “ficcionalidad”. La primera hace referencia a las determinadas elecciones lingüísticas que el autor realizará a diferentes niveles (fonológico, morfosintáctico y léxico-semántico) con el fin de explotar y potenciar rasgos que, si bien se encuentran también en la lengua común, hacen que el texto literario sea una “construcción cualitativamente distinta del texto no literario” (Albaladejo, 2005: 47) - dejando siempre bien claro que lo que hace que el lenguaje sea literario o no, es cuestión de grado, no de naturaleza (García López, 2000: 131) -. Gracias a la literalidad, la literatura puede definirse como el “arte que emplea como instrumento la palabra” (RAE, 1995). Por otra parte la introspección propia del texto literario, ese “volcarse en su propio mensaje” al que antes nos referíamos, hace que se desvincule de la realidad empírica²⁹ y manifieste su “ficcionalidad”, entendida como la acogida a nivel semántico-extensional de mundos

²⁸ “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” (Marco Borillo *et al.*, 2003: 167).

²⁹ 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, que se gestan con independencia de unas determinadas intenciones autoriales”.

ficticios que no tienen existencia efectiva en el mundo real (Albaladejo, 2005: 47). El lenguaje literario crea así su propia realidad:

“La frase literaria [...] establece inmanentemente su eficacia comunicativa, sin necesidad de una relación inmediata, directa, con el mundo externo. En el lenguaje corriente, toda manifestación depende de un contexto extraverbal [...]. En el lenguaje literario, el contexto es el lenguaje mismo, que sólo por vía indirecta se relaciona con el mundo” (García Yebra, 1989: 127).

De ahí que la “plurisignificación” del lenguaje literario derive no sólo de “la historia de las palabras, de la riqueza de significado que la tradición oral y escrita ha ido acumulando en ellas” (García Yebra, 1989: 128), sino también de las relaciones conceptuales, imaginativas y rítmicas de cada término con los demás elementos del contexto. Efectivamente, en el texto literario nos enfrentamos a un lenguaje predominantemente subjetivo y connotativo que dificulta muchas veces (especialmente en poesía) la comprensión, y explica que “su secreto no pueda ser totalmente desvelado” (García Yebra, 1989: 129). Esta inagotable riqueza significativa tendrá consecuencias directas tanto en la interpretación del texto como en su traducción.

Y es que lo que caracteriza por encima de todo a este tipo de texto es su idiolecto, “resultante indisoluble entre una percepción particular del mundo y la forma lingüística que contiene dicha percepción” (García López, 2004: 57). Más allá del tradicional concepto de “estilo”, éste es la manifestación propia e irrepetible de la idiosincrasia del autor y de su personal forma de expresarse. Se puede decir que el texto literario está funcionalmente marcado por un doble carácter emotivo-evaluativo (García López, 2004), ya que el autor se servirá de él no sólo para comunicar algo, sino sobre todo para “comunicarse” a sí mismo y transmitir así a su lector una particular visión del mundo, atrayéndolo hacia su forma personal de sentir y conmoviéndolo en su misma dirección emotiva. Todo ello hace que, por lo que concierne a la traducción, el idiolecto resulte fundamental, y la mejor forma de descubrirlo sea a través de su análisis. En consecuencia, cabe referirse a otras dos características del texto

literario: su “no convencionalidad” (García López, 2004: 29)³⁰, es decir, el hecho de que, más allá de convenciones genéricas o sistémicas, contenido y forma se ajustan sobre todo y ante todo a la voluntad del autor; y su “memorabilidad”, ya que éste debe ser recordado en sus propios términos (García López, 2000: 128).

Por último hay que destacar que este tipo de texto, como cualquier otro, se inscribe en una tradición intertextual determinada, y tendrá por ello que entrar en las coordenadas de lo comúnmente admitido como “literario” (Fuentes Rodríguez, 2000: 157) en su comunidad cultural. La literatura, en el fondo, no es más que una institución social, fruto de convenciones y, cuando una obra se nos ofrece como literaria, lo que hacemos es realizar los ajustes cognoscitivos pertinentes. La literariedad no es por tanto una cuestión teórica o apriorística, ni tampoco “universal”, sino que responde a las variables culturales del momento histórico concreto. En otras palabras, un texto podría ser considerado literario en una época o cultura determinada, pero no en otra.

3.2. La traducción literaria

El primer interés del traductor será el de preservar las calidades que presiden el TO y configuran al texto como “literario”, las cuales deberán seguir presentes en el TT a través de las particularidades (literariedad, ficcionalidad, plurisignificación, etc.) ya enunciadas:

“puesto que de la competencia literaria forma parte el reconocimiento de un texto como texto literario, el traductor, a partir de su conciencia de literariedad de la obra que interpreta para traducirla, actúa en la producción del texto-traducción de tal modo que quienes lo leen puedan reconocer dicho texto también como un texto provisto de especificidad literaria” (Albaladejo, 2005: 54).

³⁰ Aunque las convenciones, como indica García López (2004: 29), no están totalmente ausentes: existen las marcas de género, las reglas de la métrica, etc., por no hablar de las propias de otros tipos de textos que la literatura, y concretamente la narrativa moderna, adopta frecuentemente: la carta, el informe policial, la noticia periodística, etc.

El resultado, pues, es otro texto que ha de mantener los rasgos de especificidad literaria en los diferentes niveles lingüísticos y ámbitos semióticos³¹. Por otra parte es obvio que la importancia asignada a la forma, al contrario de lo que sucede en otras modalidades textuales, repercute directamente en la traducción. 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)³².

El traductor, como receptor y productor que es, posee una competencia textual y literaria que utilizará para que en el TT estén presentes las posibilidades interpretativas del TO, incluida su ambigüedad (Albaladejo, 2000: 53)³³. Con tal fin recreará para el nuevo lector las condiciones de relación del TO con sus receptores y el mismo efecto pragmático. Esta operación implica una limitación evidente, derivada del hecho de que ningún traductor, así como ningún

³¹ Este aspecto es básico en relación al análisis de traducciones, ya que hay que tener en cuenta que los objetos que se comparan son ontológicamente distintos: El TO es anterior en el tiempo y no está condicionado; el TT es posterior y dependiente del primero (Chamosa, 1997: 40).

³² Tal predominio de la forma sobre el contenido ha dado lugar a una de las mayores polémicas sobre la figura del traductor literario, entre aquellos que lo consideran un creador (en palabras de Octavio Paz, traducción y creación son “operaciones gemelas”), una especie de co-autor, y los que lo sitúan en un segundo plano, tras la figura del autor. De este último modo opina el propio Sáenz (1997: 407), quien sostiene que “el traductor [...] tiene una peligrosa tendencia a exagerar su propia importancia [...]. 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”. Concluye diciendo que el traductor debe “aceptar su papel de figurante en la comedia de la cultura, pero sabiendo que su participación es decisiva” (Sáenz, 1997: 413).

³³ Beaugrande (Hatim y Mason, 1995: 22) decía que una de las mayores fuentes de fracaso del traductor de poesía es precisamente el apremio por resolver tal polivalencia, particularidad esencial del discurso poético, imponiendo una única lectura del texto.

lector, podrá entender en su totalidad el mensaje de la obra artística pues, como hemos visto, una de las características esenciales del texto literario es precisamente el estar sujeto a múltiples interpretaciones. Por eso el buen traductor, como el buen lector, será el que comprenda el mensaje lo suficiente como para poder ofrecer una interpretación que mantenga la plurisignificación del original³⁴. Hatim y Mason (1995), por su parte, añaden que si tal polivalencia de significados da lugar a diversas reacciones en los lectores del TO, la tarea del traductor será preservarlas en la medida de lo posible, sin reducir el papel dinámico del primero. Pero no se escapa fácilmente a la subjetividad que acarrea cualquier acto comunicativo, y en estas condiciones será difícil que el traductor no incorpore al texto su propia personalidad, su universo, su “espíritu” antes aludido (“traduttore, traditore”)³⁵. Lo importante es que la comunicación entre el autor y sus traductores, independientemente de las diferentes soluciones que cada uno de ellos aporte, conserve siempre un núcleo comunicativo común, aunque existan también una serie de “derivaciones interpretativas” (García López, 2004) producto de factores personales y culturales, directamente relacionadas con su competencia traductora.

La actitud del traductor será parecida, pues, a la del crítico literario, ya que tendrá que identificar la estrategia poética o creativa del autor del TO, o lo que es lo mismo, aquellos mecanismos de producción y estrategias comunicativas adoptadas (su intención estética, la elección del género, sus previsiones en cuanto a la recepción del texto y el lector modelo, etc.) que le permitan asumirla y actualizarla a través del TT. Sólo así podrá recrear el idiolecto personal del autor, yendo más allá de la comprensión intelectual con el fin de abarcar lo emotivo, lo más puramente visceral; sólo así podrá

³⁴ García Yebra (1989: 135) lo resume en la siguiente fórmula: “el traductor debe aspirar a decir todo y sólo lo que el autor original ha dicho, y a decirlo del mejor modo posible”. De forma parecida, Eco (2003) afirma que “puede decir muchas cosas, pero no cualquier cosa”.

³⁵ El traductor, en cada caso, puede decidir lo que es “menos grave traicionar” (Albaladejo, 2005: 56). Como asegura Eco (2003), una infidelidad lingüística a menudo permite una fidelidad cultural.

conservar, en lo posible, “la propiedad, la gracia, la fuerza, el sabor y la eufonía del original” (García Yebra, 1989: 135)³⁶.

Por último, no resta sino decir que la traducción literaria contribuye así a la ampliación de la comunicación literaria, pues la literatura es una “interpretación transitiva” que no termina en quien la lleva a cabo, sino que contribuye a la prolongación del eje comunicativo. Como dijo Renan, un libro no traducido sólo está publicado a medias (Sáenz, 1997: 412).

3.3. Potencialidades didácticas del texto literario

Veamos, antes de entrar en cuestiones más concretas sobre didáctica de la traducción, y basándonos en las características que definen su especificidad, qué puede aportar a ésta el uso de textos literarios, especialmente si son narrativos. La primera ventaja es que en ellos pueden presentarse todos los problemas de la lengua común, porque “el uso literario de la lengua sólo acentúa o destaca las posibilidades expresivas y formales del sistema de lengua” (Mendoza, 2007: 11). Rechazamos el prejuicio que ve el texto literario como una modalidad de discurso lingüísticamente compleja y elaborada (Mendoza, 2007: 9) – ya dijimos que la diferencia entre el lenguaje literario y el común es cuestión de grado, no de naturaleza –, prejuicio que ha marginado su uso durante años (al lado de la traducción misma³⁷) en las aulas de L2. La literatura no es una formación inusual, alejada del discurso común, y son muchos los autores que la

³⁶ “Cuanto mejor entienda el traductor el sentido original, cuanto más comprenda su mensaje literario, cuanto más se acerquen las vibraciones de su espíritu a las que el autor transmitió a la obra, más conciencia tendrá de su incapacidad para trasladar todo esto a la traducción [...]. La traducción literaria es, pues, como la composición literaria original, empresa siempre imperfecta, siempre limitada, de éxito siempre relativo, pero siempre también valiosa [...]. Y quien realiza bien esta empresa merece, en rango inferior, es cierto, pero con igual justicia que el autor original, el título de artista, tal vez el de poeta” (García Yebra, 1989: 130).

³⁷ La llamada traducción “pedagógica” se aplica a la didáctica con el objetivo esencial del perfeccionamiento lingüístico. Durante décadas, y considerando el texto literario único modelo de lengua,

mantuvo un carácter normativo que condicionó su limitada funcionalidad, inapropiada sin duda a fines educativos. Hoy en día se vuelve a usar, adaptada a los enfoques textuales actuales, como soporte de la didáctica de L2.

consideran un *continuum*³⁸: “entre lenguaje literario y lenguaje cotidiano o, mejor, entre uso literario de la lengua y uso comunicativo no hay ruptura, sino que hay contigüidad y continuidad lingüística y pragmática que se manifiestan en el modo de exponer el contenido, el significado” (Mendoza, 2007: 20).

Y es que, si lo pensamos, nos resultaría muy difícil aislar hechos que fueran exclusivos de la lengua literaria. En palabras de Hatim y Mason (1995: 12), “el límite entre lo literario y no literario es artificial”, ya que muchos textos no literarios se valen de los mismos artificios creativos, con similares finalidades (como el lenguaje publicitario o el de la política, que hacen amplio uso de la retórica con fines persuasivos). Sí es verdad que “la literatura es el más estudiado, el más discutido y sin duda el más fascinante de los usos del lenguaje” (Reyes, 1994: 57), y que a través de él el sistema de la lengua se manifiesta en todas sus potencialidades. Pero, sobre todo, la literatura nos ofrece un análisis del lenguaje mismo, ya que “muestra” sus palabras al comunicar algo³⁹. Esto es esencial para nuestros objetivos, ya que el texto literario se presenta como el lugar de observación ideal de los aspectos comunicativos, pragmáticos y culturales que configuran el modelo de contexto de Hatim y Mason (1995) que aplicaremos en los próximos capítulos. En concreto, resultará especialmente útil como recreación del registro oral, y de hecho, los ejemplos que encontremos, aunque no lleguen a ser una muestra “real” de lengua, pueden servirnos para reproducir situaciones ordinarias que se alejen muy poco de la realidad y exhiban los más variados ejemplos lingüísticos⁴⁰.

³⁸ La idea viene de lejos. Como afirma Reyes (1994: 76), está ya en los discípulos de Saussure, y en el ámbito español, en Dámaso Alonso y Amado Alonso. *Vid.* también Mendoza (2007: 57).

³⁹ “En la literatura se ve con letra grande, en exposición deliberada, lo que en los usos *ordinarios*, corrientes, queda embebido en contextos e intenciones generalmente más complejas y efímeras” (Reyes, 1994: 57).

⁴⁰ Marie Louise Pratt (1977; consultado en Reyes, 1994) demuestra que existen semejanzas formales y funcionales entre las narraciones orales espontáneas y la narración literaria, ya que ambas se constituyen como discursos asertivos que tratan de atraer el interés del oyente. Por tal motivo intentan que lo narrado, al margen de todo principio de relevancia, esté fuera de lo común, sea problemático y original, y ponen más interés en los efectos lingüísticos que en la información transmitida (aunque, lógicamente, el discurso literario sea susceptible de una detenida elaboración

El texto literario es contenedor de numerosas referencias culturales. Este hecho ofrece en sí mismo una excelente posibilidad didáctica para la L2 ya que, por un lado, facilita el conocimiento de ciertos convencionalismos socio-lingüísticos y culturales pertenecientes a un entorno concreto; por otro, pone en juego una importante faceta cognitiva del aprendizaje al hacer que el alumno relacione la información que posee con la adquirida a través del texto, para construir un conocimiento intercultural (Mendoza, 2007: 30)⁴¹. Además, la multiplicidad de niveles de significado exigirá del lector una intervención activa para “desenmascarar” implicaciones y presupuestos pragmáticos. Éste deberá observar la información particularizada de cada término, y la sucesión de discursos para llegar a una interpretación general. En otras palabras, deberá “reorganizar sus esquemas y conocimientos para re-construir la coherencia significativa del texto y para reconocer el juego de ficción y metalingüístico en que se basa” (Mendoza, 2007: 37).

Por último, queremos destacar que la lectura e interpretación del texto literario puede ser una actividad motivadora y lúdica a partir del momento en que el lector percibe que es capaz de comprender textos de creación en L2. La literatura siempre es capaz de sorprender, y para el estudiante de traducción será, por un lado, un reto de cariz formativo que le incitará a agudizar sus sentidos y a poner en marcha complejos mecanismos de descodificación; por otro, una forma de involucrarse y tener la oportunidad de expresar opiniones, reacciones y sentimientos. Por no hablar del goce estético que produce la lectura.

verbal de la que, por motivos contextuales - la espontaneidad, la rapidez -, la narración espontánea carece).

⁴¹ “El discurso literario se configura como un sistema semiótico en el que se codifican informaciones no primarias [que] proyectan su significación desde la perspectiva artístico-cultural para asumir valores literarios” (Mendoza, 2007: 56).

4. LA DIDÁCTICA DE LA TRADUCCIÓN

4.1. Enseñar a traducir

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, totalmente utópica. El objetivo es dotar al futuro traductor de un espíritu crítico⁴² 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). Porque el aprendizaje consiste en una modificación de la conducta, y el modo en que se impartan las clases repercutirá sin duda en las rutinas mentales y procesuales que adopte el estudiante. A mayor razón si nos ocupamos, como en este caso, de una tipología textual ya de por sí sujeta a infinitas interpretaciones, que 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, 2007: 12). Creemos que la única forma de plantearse hoy el ejercicio de la didáctica de la traducción es considerar que traducir es una habilidad, es decir, un conocimiento de tipo procedimental y operativo (y no de tipo declarativo, encaminado sólo a comunicar información) que se adquiere con la práctica y se procesa automáticamente. En otras palabras, no se trata de enseñar “qué” sino de enseñar “cómo”. En este sentido, la lectura y el análisis de traducciones, así como la práctica de la traducción directa, pueden resultar muy útiles, contribuyendo a la adquisición de una competencia traductora.

Este tipo de competencia, según Hurtado Albir (1996: 34), está formada a su vez por diferentes subcompetencias (PACTE, 2001): la comunicativa en las dos lenguas (adquisición de conocimientos y habilidades que abarca aspectos gramaticales, discursivos y sociolingüísticos); la extralingüística (conocimientos culturales y enciclopédicos); la de transferencia (habilidad de reconocer el proceso recorrido desde el TO al TT, según la finalidad de la traducción y las

⁴² Como dice Lefevre (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”.

características del destinatario); la instrumental y profesional (conocimientos relacionados con el ejercicio de la profesión, mercado laboral y de herramientas de tipo tecnológico); la psicofisiológica (empleo de habilidades como la memoria o la creatividad); y por último, la competencia estratégica (que subsana deficiencias y resuelve eventuales carencias encontradas durante el proceso de traducción). El estudiante, mediante la adquisición de las mismas, recorrerá correctamente el proceso traductor y podrá resolver los problemas esenciales que comporta la traducción.

Como nos recuerda Tricás (2005: 44), traducir es una actividad holística. A diferencia del pensamiento lineal, que parte de un punto fijo para llegar a otro, el proceso holístico permite ver el problema de forma global (*top-down*, es decir, de “arriba abajo”), detenerse en los detalles, y volver después al principio. El proceso de la traducción, formado por continuas y necesarias reestructuraciones, se dibuja así como una figura flexible, “helicoidal” y dinámica: “Los traductores experimentados saben bien que, al recorrer los intrincados laberintos de su actividad, efectúan continuos avances y retrocesos, van y vuelven de las palabras a las intenciones, de las estructuras verbales a los más variables elementos funcionales y culturales” (Tricás, 2005: 44).

Hoy en día la didáctica considera que la traducción es un “proceso”, y no el resultado final de una acción. Ello es en parte consecuencia lógica de la sustitución de las teorías prescriptivas por las actuales, de tipo descriptivo. Como dijimos, no se trata de buscar equivalencias perfectas (no existen), apoyándose en reglas sistemáticas de orden lingüístico-comparativo. Estas leyes, que definían lo que era una buena traducción, han cedido el paso a conceptos como el de “aceptabilidad”, que valoran la traducción según su función. El objetivo general de la didáctica de la traducción, y en concreto de la traducción literaria, queda definido así como el de “formar metodológicamente a los futuros traductores para la producción de TM⁴³ que preserven, hasta donde sea posible, el sentido de los correspondientes TO, y que resulten aceptables en la cultura de llegada de dichos TM” (García López, 2000: 86).

⁴³ Textos meta.

Este cambio de orientación favorece enormemente a la didáctica de la traducción, ya que si traducir es un proceso “cognitivo-comunicativo-cultural” (García López, 2000: 86), y no el resultado de una mera transposición lingüística, su enseñanza debe enmarcarse en una pedagogía activa y heurística⁴⁴ que prevea la participación activa del alumno en todas las fases, así como la realización de actividades intermedias con el fin de llegar a los objetivos prefijados. En nuestro caso, el análisis de traducciones y la traducción directa que proponemos pueden considerarse como una adecuada ejercitación que conduzca al objetivo de localizar y resolver problemas de traducción que tienen que ver con el contexto comunicativo, pragmático o semiótico.

4.2. La traducción directa y el análisis de traducciones

La modalidad llamada “directa” (de la lengua extranjera a la materna) es la que mayor atención recibe de la didáctica aplicada a la traducción. Muy solicitada en el ámbito profesional⁴⁵, es considerada por muchos la “verdadera traducción” al ser la más natural, ya que el proceso de reexpresión se produce en la lengua del individuo que traduce. Ambos modos –“directo” e “inverso” – requieren procesos diferentes, aunque el público no especializado a menudo los confunda y crea que el traductor no tendrá problemas de direccionalidad. Consecuentemente, los objetivos de aprendizaje de una y otra serán también diferentes: en la inversa, el estudiante deberá alcanzar un óptimo nivel de comprensión en la lengua del TO y desarrollar especialmente su capacidad de reexpresión en la lengua del TT, que no es la propia. Para subsanar posibles carencias deberá desarrollar estrategias específicas, como un mayor empleo de la documentación, uso de textos paralelos, etc. De esta forma el estudiante conseguirá

⁴⁴ El planteamiento heurístico (Hurtado Albir, 1996) 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.

⁴⁵ Aunque, a la hora de la verdad, la escasez de traductores de lengua materna, sobre todo si se trata de idiomas poco conocidos, hace que a menudo éstos se vean obligados a hacer traducción inversa (Beeby, 1996).

producir textos “gramaticalmente apropiados y pragmáticamente adecuados” (Beeby, 1996: 65).

En la traducción directa que aquí nos ocupa, en cambio, los objetivos didácticos (Hurtado Albir, 1996: 35) son fundamentalmente la captación de los principios metodológicos básicos del proceso traductor; el dominio de los elementos de contrastividad (a nivel morfo-sintáctico y léxico-semántico, pero también textual y socio-cultural) entre la lengua del TO y del TT; el conocimiento de los principales elementos relacionados con el ejercicio de la profesión, el mercado laboral y las fuentes de documentación (bibliográficas y tecnológicas); y, por último, el dominio de las estrategias necesarias para afrontar la traducción de las diferentes tipologías textuales, así como su conocimiento de tipo contrastivo.

Ambas modalidades pueden aplicarse, asimismo, a la didáctica de segundas lenguas. Como afirma García Yebra (1998), la traducción inversa constituye un modo excelente para aprender el léxico y la gramática de la L2 (su morfología, su sintaxis, etc.), mientras que la traducción directa es un buen método para llegar a conocer en profundidad los valores más significativos de la lengua de origen, en este caso, el español. No cabe duda, además, de que la fase previa de lectura y comprensión que todo texto (literario o no) requiere para poder ser traducido⁴⁶, es decisiva para el aprendizaje de la lengua y de la cultura en las que se asienta dicho texto.

El análisis de traducciones literarias, por su parte, contribuye a la adquisición en la L2 de una competencia lingüística, literaria, y por supuesto, traductora⁴⁷: competencia lingüística porque “traducir es la forma más atenta de leer” (Sáenz, 1997: 408), 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

⁴⁶ La importancia de la lectura en el ámbito de la traducción es obvia. Según García Yebra (1989: 130), la comprensión es la fase previa y necesaria a la expresión. Ambas son “las alas del traductor”: si una falla, éste no podrá remontar el vuelo. Además “aprender a leer un texto con los ojos del traductor es saber seleccionar aquellas particularidades que son pertinentes para la traducción” (P. Elena, 2005: 130).

⁴⁷ “La evaluación de las estrategias concretas utilizadas por el traductor y los factores que la han condicionado permitirán a los alumnos mejorar su competencia en cuanto a estrategias lingüísticas, literarias y de traducción”. Rodríguez Rodríguez (2008: 7).

modo de adquirir esa especial sensibilidad hacia el hecho literario (Marco Borillo, 2003), imprescindible en la práctica de la traducción; competencia traductora, por último, ya que examinando otras traducciones (incluso aquellas menos logradas⁴⁸) el futuro traductor “aprenderá el oficio”, desarrollando las subcompetencias necesarias para el mismo. Éstas serán especialmente (Rodríguez Rodríguez, 2008) la comunicativa, ya que el estudiante deberá comprender el TO y reformularlo en el TT; y la de transferencia, que mejorará al profundizar en el análisis de las estrategias. Según Pilar Elena (1999: 11) el trabajo valorativo de traducciones es una útil práctica académica, una tarea más que incorporar a la clase de traducción basada principalmente en el estudio textual contrastivo. Su finalidad pedagógica es la de clasificar y reconocer problemas concretos, tomando conciencia de la existencia de determinadas dificultades, para poder establecer pautas aplicables tanto a la crítica de la traducción ajena como a la elaboración de la propia traducción⁴⁹.

El primer paso, como apunta Rodríguez Rodríguez (2008: 5) será el realizar una apropiada selección de textos para analizar que cubra diferentes técnicas narrativas, contextos históricos y, si es posible, que incluya más de una versión del TO, ya que ello dará al alumno mayor posibilidad de adentrarse en el análisis contrastivo. En este sentido es muy interesante el estudio de traducciones publicadas en distintas épocas, ya que ello permitirá ver cómo ha evolucionado la práctica de la profesión y cómo, con el tiempo, cambian las convenciones traductológicas (Fortea, 2005). El alumno podrá comprobar por sí mismo la vieja máxima que circula en los ambientes editoriales que afirma que las traducciones “envejecen”, y que es raro que ninguna dure más allá de veinticinco años.

Hay numerosos modelos de crítica de traducciones: el modelo de Koller (Elena, 1999: 10), según el cual hay que analizar primero el

⁴⁸ “La utilización de [...] traducciones ya hechas (buenas, pero también malas, porque sirven para ilustrar [...] problemas) es una herramienta fundamental para analizar las diferencias textuales” (Hurtado Albir, 1996: 51).

⁴⁹ Según Pilar Elena (2005: 144) el estudio de traducciones ya publicadas es un recurso muy útil cuando se quieren fijar conocimientos de forma contrastiva en el campo léxico o morfosintáctico, por ejemplo, cuando el profesor prevé un problema a tal nivel, ya que comparando el TO con sus traducciones, se pueden comentar las opciones y fijar las posibles alternativas. Para ver un ejemplo práctico, Elena (1999).

TO⁵⁰, compararlo a continuación con el TT y evaluar éste último; el de Reiss, que aconseja por el contrario comenzar analizando el TT y buscando aquellos aspectos que distorsionen el texto en la lengua de llegada, y que condicionen por tanto su “aceptabilidad”; el de Amman, que con orientación igualmente funcionalista, considera que se ha de determinar primero la función de la traducción y su coherencia intratextual para realizar posteriormente el mismo tipo de operación con el TO y probar así la coherencia intertextual entre el TT y el TO; por último, el modelo de Hansen considera, como Koller, que hay que partir del TO para seguir el mismo itinerario del traductor cuando traduce, reflexionando después sobre el tipo de encargo que éste ha recibido y la estrategia que consecuentemente ha decidido adoptar. En cualquier caso, es importante constatar que resulta imposible aplicar el mismo modelo de análisis a todos los textos (Rodríguez, 2008: 8), ya que las características concretas de cada uno, difíciles de estandarizar a priori, hacen que sea importante no perder de vista el procedimiento “helicoidal” explicado anteriormente [cfr. 4.1] según el cual será necesario volver una y otra vez a revisar diversos aspectos textuales y extratextuales, íntimamente relacionados. El análisis debe ser lo suficientemente flexible como para cubrir todas las particularidades de los textos que tenemos entre manos, suprimiendo determinados pasos o introduciendo otros nuevos si es necesario (P. Elena, 2005: 130).

Proponemos aquí, siguiendo a Pedersen (1997)⁵¹, la realización de un análisis crítico contrastivo del TT y el TO, teniendo en cuenta que no es nuestra intención aplicarlo por entero en los ejemplos prácticos que constituyen la segunda parte de esta monografía: como dijimos en la introducción, nos limitaremos a resaltar los aspectos más destacables en cada caso, según la dificultad contextual enunciada. A

⁵⁰ Muchos autores consideran que antes de iniciar cualquier tipo de análisis contrastivo, y sobre todo antes de traducir, es necesario, previa lectura del TO, hacer un análisis detallado del mismo. Pilar Elena (2005) propone un esquema que comprende las siguientes fases: a) autor, obra, tema, idea central y temas secundarios; b) desarrollo textual, partes y secuencias (narración, descripción, diálogo); c) análisis morfosintáctico (clases de palabras, orden de palabras, elipsis, conectores, etc.), léxico (unidades léxicas, sinónimos, extranjerismos, neologismos, etc.) y figuras estilísticas. Es también especialmente interesante el modelo propuesto por García López (2000: 87), pensado como paso previo para la traducción del texto.

⁵¹ Consultado en Rodríguez Rodríguez (2008).

partir de un enfoque descriptivo, comunicativo y funcional, orientado de forma *top-down*, el primer paso es realizar un estudio exhaustivo de los aspectos extratextuales del TO y del TT. Especialmente relevante en la traducción literaria, éste tendrá en cuenta cuestiones como el género, el autor, la técnica narrativa, el contexto histórico cultural en que se sitúan ambos textos, la intención (encubierta o no) del autor, etc. Centrándose luego en el TT, indagará en el tipo de edición realizada y la editorial que lo publica; estudiará las eventuales notas a pie de página (comprobando su adecuación al tipo de edición propuesto) o prólogos que justifiquen las decisiones del traductor; y por supuesto, su función, las condiciones de recepción y la posición del autor en el polisistema literario del TT [cfr. 5.3]. A continuación se pasará a un análisis lingüístico contrastivo del TO y del TT, el cual permitirá extraer las primeras conclusiones sobre la estrategia general y las técnicas utilizadas por el traductor, y servirá de fundamento al juicio evaluativo. Se analizarán las neutralizaciones, las referencias culturales, la fraseología, las figuras retóricas y los juegos de palabras; se estudiarán, en resumen, las características idiolectales del autor para comprobar si se han mantenido o no, y para llegar a determinar las estrategias de “extrañamiento” o “familiarización” (Venuti, 1999) [cfr. 4.3.] operadas en el TT. Todo ello sin olvidar los criterios de textualidad: habrá que analizar los mecanismos de coherencia y cohesión utilizados por el traductor y determinar si se ajustan a los del TO, o de qué manera lo hacen. Se identificarán los cambios o alteraciones respecto a éste y se determinará si son optativos u obligatorios, viendo si existe alguna justificación para ellos o, por el contrario, son producto de los criterios personales del traductor. El proceso de la individualización de una supuesta inadecuación en la TT, el análisis de su posible causa y la posterior valoración de su importancia, contribuirán sin duda a que el alumno pueda evitarlo en traducciones futuras.

4.3. Cuestión de método

Las cuestiones operativas que el traductor tendrá que plantearse a la hora de traducir son dos: la primera, en términos de método; la segunda, en cuanto a técnicas translativas. Nos detendremos brevemente en ambos aspectos, ya que serán de utilidad para el

análisis de traducciones que llevaremos a cabo. Tradicionalmente ha predominado una visión dicotómica, por tanto excluyente, de los diferentes métodos o maneras en que el traductor puede enfrentarse al TO. Ya Scheleiermacher, a principios del siglo XIX, dijo que existían sólo dos posibilidades, acercarse al TO o al TT:

“[...] sólo hay dos [camino]. O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor”⁵².

Scheleiermacher se manifiesta a favor del primer método, igual que Ortega y Gasset (1937) que, más allá aún, afirma que “sólo cuando arrancamos al lector de sus hábitos lingüísticos y le obligamos a moverse dentro de los del autor, hay propiamente traducción”. Una y otra opción, que se podrían resumir en los conceptos de “traducción literal” y “libre”, se alternan a lo largo de la historia recibiendo diversos nombres. Una de las denominaciones más usada en didáctica, quizá por su practicidad, la debemos a Newmark (1995), que habla de traducción “semántica”, orientada hacia la lengua del TO; y “comunicativa”, hacia lengua del TT⁵³. Pero quizá la más seguida hoy en día es la de Venuti (1999), quien, en términos éticos – pues una traducción no es nunca “inocente” - se refiere, a la necesidad de “extranjerizar” el TT, acercándolo a la idiosincrasia del autor aún a costa de hacerlo parecer “extraño” a la lengua y cultura de llegada, en contra de una “apropiación” o “familiarización”⁵⁴ del mismo, que

⁵² Schleiermacher, *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* (1813). Traducción de V. García Yebra (1989).

⁵³ La semántica, al acercarse más al TO, sigue los procesos del pensamiento del autor y tiende a interpretar el texto. La comunicativa, en cambio, lo “explica”, tratando de representar su significado de modo que tanto contenido como lenguaje resulten fácilmente aceptables y comprensibles para el lector. Se concentra en el mensaje y en la fuerza del enunciado, privilegiando la simplicidad, claridad y brevedad. Mientras que la primera suele considerarse más oportuna para textos de función expresiva (literatura o textos de autor), la segunda se reserva a los informativos (manuales, informes, artículos científicos...) y exhortativos (publicidad).

⁵⁴ 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

convertiría al traductor en “invisible”. Venuti rechaza las traducciones fluidas, “que no se notan”, porque en ellas no hay huella alguna del TO, lo cual es especialmente grave cuando se trata de textos literarios.

Lo visto hasta ahora parece indicar que, cuando se habla de traducción literaria, se defiende la primera opción descrita, la más “literal”, considerando que una aproximación más libre es adecuada a textos no idiolectales en los que el peso del autor disminuye, mientras aumenta, en cambio, la necesidad de adaptarse al sistema del destinatario. Pero no nos engañemos: cualquier traducción surge siempre en un determinado ambiente cultural, con el fin de satisfacer ciertas necesidades y ocupar ciertos espacios en dicha cultura (Toury, 2004: 48), por tanto estará necesariamente condicionada por la posición que pase a ocupar en el sistema receptor. Es más, incluso el hecho de que se mantengan algunas características del TO puede venir determinado por el polo de llegada, que dotará de importancia a aquellos aspectos que más le interesen. De similares convicciones parte el funcionalismo, que nace en los años ochenta y sostiene que toda traducción está mediatizada por la función que se le asigne al TT en la cultura de llegada, que podría no ser la misma que la del TO. No hay, por tanto, una única forma de traducir un texto, sino tantas como objetivos translativos; estos, a su vez, determinarán las concretas estrategias a emplear. En este sentido parecen acertadas propuestas funcionales como la de Nord (Hurtado Albir, 2001: 246), que diferencia entre “traducción documento”, aquella que pretende documentar una comunicación realizada en una cierta cultura, y “traducción instrumento” que, al contrario se propone ser una herramienta para que dicha cultura se comunique.

Alejándonos de posturas dicotómicas excluyentes y siguiendo la línea de Hatim y Mason (1995), quienes proponen una traducción “comunicativa” concebida a la vez como “transacción comunicativa, acción pragmática e interacción semiótica” (Hurtado Albir, 2001), sostenemos, con García López (2000), que el traductor tendrá que encontrar un equilibrio entre ambos polos, los referidos al TO y al TT, ya que tan importante es llegar al programa conceptual del autor, a su intencionalidad, como que el texto resultante cumpla el parámetro de

elegido para este trabajo los propuestos por Carbonell (1999), es decir, “extrañamiento” y “familiarización”.

“aceptabilidad” en la cultura de destino. De ahí que defendamos un “enfoque traductológico comunicativo”⁵⁵, especialmente en el ámbito literario, “que parte de la reflexión acerca de las especificidades del acto de comunicación que es un texto literario concreto y, como tal acto de comunicación, de todos los factores relacionados con su intencionalidad y objetivos, así como de los valores comunicativos de los elementos lingüísticos que sostienen dichos factores” (García López, 2000: 218).

Tal enfoque se basa a su vez en una nueva concepción de equivalencia “comunicativa” o “translémica” (Rabadán, 1991), fruto de la aplicación a la traducción del enfoque textual y de las corrientes culturales, ya que, al abandonar el terreno de la palabra u oración para entrar en el del texto y su significado, se accede a una formulación más adecuada del término, que será entendido a partir de ese momento a nivel textual y comunicativo. Se deja así de lado el ideal de una simetría entre las lenguas, y con ello la fútil búsqueda de ese *tertium comparationis* o elemento común que haría posible que los vocablos de una lengua pudieran encontrar un “equivalente” en otra⁵⁶. La equivalencia comunicativa, definida por Rabadán (1991: 290) como “noción dinámica”⁵⁷, de carácter funcional y relacional, subordinada a normas de carácter histórico, que actúa como propiedad definitoria de la traducción”, no tiene pues existencia fuera del acto comunicativo concreto, y no se apoya en coincidencias lingüísticas, sino en factores de naturaleza pragmático-funcional e intercultural. Por este motivo “un TO determinado puede originar varios TT siempre que éstos se ajusten a los dos pilares básicos de la equivalencia comunicativa: la

⁵⁵ Que no hay que confundir con la traducción comunicativa de Newmark (*vid.* nota 53).

⁵⁶ Snell-Hornby (1999) demuestra que es una utopía al constatar que ni siquiera los términos inglés y alemán “equivalente” y “Äquivalenz” son “equivalentes” entre sí. Carbonell (1999: 46) confirma el valor relativo del término refiriéndose a él como “categoría semiótica y arbitraria que depende de las relaciones entre los elementos que constituyen ambos mensajes y, por consiguiente, del uso al que están destinados”.

⁵⁷ Este adjetivo nos lleva a pensar en la “equivalencia dinámica” de Nida, que en los años sesenta abrió las puertas a un moderno concepto de traducción. Ésta prevé 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.

mayor fidelidad posible al programa conceptual (intencional-funcional) del autor, y la aceptabilidad en la cultura o polisistema meta” (García López, 2000: 225).

4.4. Técnicas de traducción

Pasemos entonces a la técnica o “procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción, para conseguir equivalencias traductorales” (Hurtado Albir, 2001: 256). Aunque no siempre es necesario que el alumno se plantee la naturaleza de las concretas transformaciones lingüísticas realizadas desde el TO al TT, sino más bien si se ha logrado plasmar un sentido concreto en un contexto concreto, nosotros creemos, con García López (2004: 34), que éstas pueden resultar operativas en estudios contrastivos o de crítica de traducciones como el que aquí planteamos. Nos limitamos, sin embargo, a ofrecer unas mínimas indicaciones de las usadas en el presente estudio, dada la amplitud del campo en cuestión. Usamos para ello una adaptación nuestra de la clasificación de Hurtado Albir (2001) - readaptada en Molina (2006)⁵⁸ -, incluyendo parte de la terminología de Newmark (1995). Es importante no perder de vista que, como afirma Hurtado, ningún procedimiento es bueno o malo en sí: su carácter funcional y dinámico hará que se usen en función de varios factores, como el género, el tipo de traducción, la modalidad, la finalidad y el método elegido. Las técnicas son:

- *ampliación lingüística*: añadir elementos lingüísticos. P. e., “con su gotita de miel”/ “con la goccia di miele *in cima*”;
- *compensación*: tiene por objeto equilibrar las pérdidas y ganancias semánticas que toda traducción comporta, tratando de reestablecer el equilibrio textual. Estrategias frecuentes de compensación son la intensificación y coloquialización. P. e., “Trotecillo”/ “piccolo trotto”; “no me mientas”/ “non dire balle”;
- *compresión lingüística*: consiste en sintetizar el elemento lingüístico. P. e., “de acuerdo”/ “o.k.”;

⁵⁸ Aunque esta autora se centra en el campo de los culturemas, las técnicas por ella precisadas pueden adaptarse a cualquier categoría translativa.

- *doblete*: combinan un equivalente cultural o funcional con la transferencia. P. e. “el duende”/ “il *duende*, il demone”;
- *equivalente acuñado*: el uso de un término o expresión reconocido por el diccionario o por el uso lingüístico. P. e. “mesa”/ “tavolo”;
- *equivalente cultural*: uso de un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora: “selectividad”/ “maturità”;
- *equivalente funcional o descriptivo*: Newmark describe esta técnica como el uso de una palabra culturalmente neutra a la que se le añade un nuevo término específico que precisa su función. P. e., “selectividad”/ “esame di maturità spagnolo”. Nosotros incluimos en esta técnica cualquier equivalente seleccionado, más que por afinidad cultural, por similitud funcional o descriptiva: p. e., “chorizo/ salchicha”;
- *generalización*: uso de un término más general o neutro; p.e., “pinar”/ “bosco”;
- *modulación*: cambio de punto de vista o de perspectiva. P. e., “lo ha hecho”/ “è stato fatto”; “peligro de muerte”/ “pericolo di vita”;
- *notas, aposiciones, glosas*: explicaciones al margen sobre un término ofrecidas en nota a pie de página o a continuación del término, en el interior del texto, por medio de diferentes procedimientos: como subordinada adjetiva P.e (“la *selectividad*, che è l’esame spagnolo di maturità”), aposición (“la *selectividad*, l’esame spagnolo di maturità”), paréntesis e incluso corchetes. Pueden contener información cultural, técnica, o lingüística;
- *paráfrasis explicativa*: ampliación o explicación del significado de una parte del texto: P. e., “gazpacho”/ “zuppa fredda di verdure passate”;
- *particularización*: uso de un término más preciso o concreto; “bosque”/ “pineta”.
- *substitución*: cambiar unos elementos por otros. Sucede con títulos de películas, p.e. *Entre tinieblas/ L’indiscreto fascino del peccato*;
- *supresión*: eliminación del término del TO en el TT. Demuestra que la “no traducción” es también fruto de una elección traductora;

- *transferencia*: pasar una palabra directamente del TO al TT. P. e., “gazpacho”/ “gazpacho”; puede ser naturalizado (normalizado a la grafía de la lengua meta: “gaspacho”);
- *transposición*: cambio de la categoría gramatical, p.e. “la escritura”/ “lo scritto”;

4.5. La documentación en la traducción literaria

La actual didáctica de la traducción se propone dotar al estudiante de las habilidades y herramientas necesarias para su posterior desarrollo profesional. En este sentido, es importante “adquirir unos hábitos procedimentales consistentes sobre todo en saber documentarse, plantear las estrategias adecuadas y aplicar las técnicas oportunas para conseguir un trabajo rápido y bien hecho” (P. Elena, 2005: 129). Es decir, se trata de desarrollar la subcompetencia instrumental y profesional [cfr. 4.1.], aquella más relacionada con el ejercicio de la traducción profesional, el mercado laboral y las herramientas de tipo bibliográfico y tecnológico⁵⁹. Conocer las fuentes de documentación y las nuevas tecnologías usadas hoy en día en este ámbito es un paso imprescindible y previo a enfrentarse a cualquier traducción o análisis de textos. No es nuestra intención adentrarnos en el tema, objeto de numerosos estudios y materia académica en muchas facultades de Traducción e Interpretación⁶⁰: daremos sólo algunas indicaciones, referidas a fuentes de información de fácil acceso. Tal documentación, como es obvio, será muy heterogénea, dado el carácter interdisciplinar del proceso de traducción. Aquí haremos referencia sobre todo a fuentes informáticas, hoy día herramienta ineludible, aunque queremos precisar que, como afirma Fortea (2005: 271), “no todo está en la red”.

⁵⁹Gonzalo García (2005: 151) se refiere a ella como “competencia documental”, es decir, el “conjunto de conocimientos, destrezas y actitudes en el uso, gestión y procesamiento de la información, necesarios para la resolución de problemas documentales inherentes a cualquier encargo de traducción”.

⁶⁰Remitimos al volumen Gonzalo García y García Yebra (2005), y en concreto a los estudios de Elena (2005) y Gonzalo García (2005) en él incluidos, así como a Sales Salvador (2005), Liverani (2003) y Calvi (2003).

Antes de empezar, es importante señalar que la documentación requerida será diferente en las distintas fases del proceso de traducción. Según Elena (2005), a una primera fase de “preparación de la traducción” corresponderán recursos de información sobre autor y tema (información enciclopédica y biobibliográfica)⁶¹ y recursos lingüísticos (gramaticales, lexicográficos y terminológicos)⁶² como diccionarios monolingües y gramáticas; en una segunda fase de “transferencia” serán más adecuados los de información contrastiva (diccionarios bilingües, textos paralelos o gramáticas contrastivas), mientras que en la tercera fase de “revisión” serán útiles los de comprobación (diccionarios monolingües, de sinónimos o de dudas). Es ésta una división importante, porque como hemos podido comprobar a menudo a lo largo de nuestra experiencia docente, los alumnos tienden a usar indistintamente una u otra fuente durante el proceso de análisis o traducción, lo cual, en vez de aclarar puntos oscuros, es fuente de confusión. Puede ser útil, incluso, “deshabituarse” a los alumnos al recurso inmediato del diccionario (García López, 2004: 92). En cualquier caso y a grandes líneas, es importante empezar con el material más general, y usar antes el diccionario monolingüe que en el bilingüe, para evitar búsquedas al azar. En cuanto a los concretos problemas de léxico, hay que diferenciar entre las diversas posibilidades (inexistencia de la unidad léxica en el diccionario, polisemia y falsos amigos, inadecuación del registro, etc.), ya que la búsqueda será diferente según el caso. Veamos primero una selección de fuentes en papel (diccionarios) para pasar luego a la red:

1. DICCIONARIOS:

- BOSQUE, Ignacio [*et al.*] (2006), *Diccionario combinatorio práctico del español contemporáneo*, Madrid, SM.

⁶¹ Como comprobaremos en la parte práctica del presente trabajo, resultan especialmente útiles como apoyo al análisis de traducciones las reseñas y estudios sobre actuaciones concretas, así como introducciones, prefacios y, por supuesto, notas del traductor.

⁶² No vamos a hablar de corpus en esta sede. Nos limitamos a nombrar los dos que proporciona la Real Academia Española: CREA (Corpus de Referencia del Español Actual): <http://corpus.rae.es/creanet.html> y CORDE (Corpus diacrónico del español): <http://corpus.rae.es/cordenet.html>.

- CALVO RIGUAL, Césareo y GIORDANO, Anna (1995), *Diccionario italiano*, Barcelona, Herder.
- GUTIÉRREZ CUADRADO, J. (1996), *SALAMANCA*, Madrid, Santillana
- MALDONADO, C. M. (1996) *CLAVE. Diccionario de uso del español actual*, Madrid, SM.
- MOLINER, María (2007), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- RAE (2001), *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- RAE (2005), *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Santillana.
- SÁNCHEZ, Aquilino (2001), *Gran diccionario de uso del español "Cumbre"*, Madrid, SGEL.
- SAÑÉ, Secundí y SCHEPISI, Giovanna (2002), *El Vox Mayor. Diccionario general ilustrado de la lengua española*, Bologna, Zanichelli [también en Cdrom].
- SECO, Manuel y ANDRÉS, Olimpia (2004), *Diccionario fraseológico⁶³ documentado del español actual. Locuciones y modismos españoles*, Madrid, Aguilar.
- SECO, Manuel, ANDRÉS, Olimpia y RAMOS, Gabino (2006), *Diccionario del español actual*, Madrid, Santillana.
- TAM, Laura (2004), *Dizionario spagnolo-italiano/ italiano-spagnolo*, Milano, Hoepli [también en Cdrom].

2. FUENTES INFORMÁTICAS:

- Información general:

- <http://www.DocuWeb.ca/SiSpain/spanish/index.html> ["Sí España", servicio del ministerio de Asuntos Exteriores]
- www.enciclonet.com/portada [buscador enciclopédico]

⁶³ Otros diccionarios de fraseología son: Buitrago Jiménez A. (1996), *Diccionario de dichos y frases hechas*, Madrid, Espasa Calpe; Fontanillo Merino (1995), *Diccionario práctico de locuciones*, Larousse; Martín Sánchez (1997), *Diccionario del español coloquial. Dichos, modismos y locuciones populares*, Madrid, Tellus; Varela F. y Kubarth H. (1994), *Diccionario fraseológico del español moderno*. Madrid, Gredos. En cuanto a argot destacamos Martínez Márquez, José Ramón (1993), *El tocho cheli. Diccionario de jergas, germanías y jeringonzas*, Madrid, El Papagayo.

- Sobre la lengua y la literatura española:

- <http://www.biografiasyvidas.com> [buscador de biografías]
- <http://www.buscabiografias.com> [buscador de biografías]
- <http://www.clubcultura.com> [portal cultural del Fnac]
- <http://www.epdip.com> [“El poder de la palabra”, para prosa poética]
- <http://www.lecturalia.com/> [autores y libros con comentarios]
- www.jamillan.com [página del lingüista José Antonio Millán]
- www.rinconcastellano.com/lenguas [sobre el castellano]
- <http://www.fundeu.es/eUrgente.aspx?frmOpcion=VADEMECUM> [comentarios de uso lingüístico de la agencia EFE]
- <http://www.dat.etsit.upm.es/~mmonjas/espannol-largo.html> [página del lingüista Miguel Ángel Monjas Llorente]

- Diccionarios

- www.diccionarios.com [diccionarios on line]
- http://cvc.cervantes.es/oteador/default.asp?l=2&id_rama=88&ct=catalogo88 [base de datos de todo tipo de diccionarios]

- Bibliotecas:

- <http://exlibris.usal.es/bibesp/> [redes de bibliotecas españolas]
- <http://www.ibibliotecas.com> [redes de bibliotecas españolas]
- www.rebiun.org/ [red de bibliotecas universitarias]
- <http://bibliotecas.csic.es/otroscat/webuni.html> [bibliotecas universitarias y del CSIC]
- <http://cervantesvirtual.com> [biblioteca virtual Cervantes]

- Fuentes en línea para la actividad traductora:

- www.uva.es/DocuTradSo [portal de la Facultad de Traducción e Interpretación de Valladolid; completísima selección de fuentes informativas de todo tipo]

- <http://www.unesco.org/xtrans/> [“Index Translationum” de la UNESCO; sobre ediciones, traducciones y crítica literaria]
- www.cvc.cervantes.es/aula/el_atril [foro del traducción del CVC]
- <http://aulaint.ugr.es/> [foro de la Universidad de Granada]
- https://aplicacionesua.cpd.ua.es/tra_int/usu/buscar.asp?idioma=es [base de datos de información bibliográfica sobre traducción e interpretación]
- <http://www.mcu.es/libro/CE/AgenciaISBN/BBDDLlibros/Sobre.html> [ISBN español]
- <http://www.rediris.es/list/info/traduccion.html> [principal foro de traducción en España]
- http://cvc.cervantes.es/oteador/default.asp?l=2&id_rama=443&ct=catalogo132 [recursos para el traductor]
- <http://www.uned.es/lidil/enlaces.htm#elao> [recursos de la UNED]

4.6. La evaluación de traducciones

El análisis crítico de traducciones suele estar encaminado, de manera más o menos sistemática, a la evaluación de las mismas. En cambio, no será ese nuestro objetivo en esta sede, y ello por diferentes motivos que intentaremos exponer. El primero y más importante, porque consideramos que la traducción es un tipo de “reescritura” y cualquier TT un eslabón más en la cadena intertextual. No existe una versión única o verdaderamente original, ya que, como dijimos, ni el mismo TO, deudor de numerosos textos anteriores que le permiten tener “voz”, lo es. El segundo porque, en consecuencia, no existe una equivalencia absoluta basada en ese *tertium comparationis* que nos haría llegar la solución perfecta: cada circunstancia requerirá soluciones diferentes, que dependerán del criterio del traductor. El tercer motivo es que el enfoque textual que hemos venimos sosteniendo aboga por la importancia de la función o funciones del texto, que condicionarán sin duda el TT. Si una traducción literaria es, como ya dijimos, aquella que es aceptada como tal por una determinada cultura en una época dada, cualquier valoración debería

hacerse siempre, y por tanto, de acuerdo con las intenciones del traductor:

“No existe ninguna forma de traducción que sea válida o ‘mejor’ que otra, ya que esta depende de la intención. Una vez que el traductor haya expuesto claramente lo que se ha propuesto llevar a cabo, y con qué propósito, entonces se deberá juzgar su trabajo de acuerdo con la integridad de éste y no condenarlo por lo que nunca se pretendió que fuese. Todas las traducciones son válidas y deberían ser valoradas por su idiosincrasia” (Friar, 1973)⁶⁴.

Es sabido que las críticas literarias rara vez especifican que el texto comentado es una traducción (Chamosa, 1997), es más, la mayoría de las veces el crítico no tiene acceso al original, y puede no conocer siquiera la lengua en que está escrito. Aún así, éste es un terreno donde a menudo se cae en juicios de valor subjetivos, ambiguos y demasiado genéricos: se sigue diciendo que una traducción es “buena” o “mala”. Todo ello viene de una habitual confusión, la de intentar juzgar la calidad de un producto terminado (su corrección lingüística; su literariedad misma, ya que, cualquier texto literario - y el TT lo es - es susceptible de juicio estético) en tanto que integrante del sistema cultural de recepción (Chamosa, 1997: 36). Creemos en cambio que la única posibilidad de crítica proviene, como decíamos, de la función del TT; o lo que es lo mismo, de la capacidad del traductor de manejar los códigos lingüísticos para resolver los problemas técnicos de trasvase según la función esperada.

La crítica literaria suele preferir el primer modelo, juzgando la traducción “aceptable” si ésta se lee con “fluidez”, y llegando a valorar a través de este criterio aquellas cuyo original no pretendía en absoluto ser “legible” o “fluido” (Connelly, 2001: 69). Las propias editoriales fomentan este tipo de traducciones (sobre todo para la novela), mejor aceptadas por el público, a quien se le ofrece así un producto de fácil consumo. La ausencia de peculiaridades lingüísticas

⁶⁴ Kimon Friar (1973). Traducción en Connolly (2004: 63).

o estilísticas⁶⁵ que conduzcan al TO lleva a crear una “ilusión de transparencia” (Connolly, 2004: 69) de la que ya avisaba Venuti (1999), la cual expone al TO a serios riesgos de tergiversación⁶⁶ y desemboca inevitablemente en la mayor “invisibilidad” del traductor.

Por todo lo dicho, la “caza al error”, que la crítica tiende a sobrevalorar, resulta absolutamente prescindible en el marco de valoración de traducciones que aquí nos hemos prefijado. Además, hay que tener en cuenta que no todos son iguales: en palabras de Salvador Peña (1997: 54), “un error puede serlo sólo desde un punto de vista determinado y [...] detectarlo es sólo enunciar el problema, pues a partir de ahí será necesario realizar las inducciones necesarias para saber a qué debemos atribuirlo”. Esto es especialmente importante desde el punto de vista didáctico, campo en el que hay que distinguir muy bien entre los “tipos de error”. En primer lugar, porque aunque los que salten a la vista sean los de cariz lingüístico, son los pragmáticos y culturales, menos visibles, los que pueden resultar más graves. Esta situación se ve potenciada si, como en nuestro caso, hablamos de traducción directa, menos sujeta, como ya vimos [cfr. 4.2], a dificultades relativas al sistema lingüístico (gramaticales, morfo-sintácticos, etc.). Por ello, Hurtado Albir (1996: 49) diferencia claramente entre las inadecuaciones – término que hoy se prefiere al de “error”, poco productivo en didáctica, terreno en el que es mejor “premiar” que “penalizar” - que provienen de problemas de comprensión del TO (contrasentidos, falsos sentidos, sinsentidos, adiciones o supresiones innecesarias de información, referencias extralingüísticas no resueltas, etc.); las que afectan a la expresión en la lengua del TT (ortografía, puntuación, gramática, léxico, errores

⁶⁵ La traducción literaria no debe resultar nunca “plana”, neutralizando implicaturas textuales o haciendo desaparecer la cultura que lo ha producido. “Lo reprochable no es que un TT *huela* a traducción, sino que huela a mala traducción” (García López, 2000: 237).

⁶⁶ Tergiversación que no viene siempre de la figura del traductor: “sovente il libro che esce in stampa non corrisponde esattamente a quello elaborato dal traduttore. Le redazioni, i revisori e i correttori di bozze, infatti, spesso intervengono, a volte limitandosi ad applicare le proprie norme tipografiche o i criteri che rendono omogenei i libri appartenenti a un'aspecifica collana, in altri casi, in modo più disciso, modificando il testo” (Liverani, 2001: 282).

textuales, estilística) y las de tipo funcional (con respecto a la función prioritaria del TO y del TT)⁶⁷.

Nuestro objetivo será, pues, observar y estudiar las dificultades contextuales del texto, analizando y comentando las soluciones encontradas por el traductor⁶⁸. Éstas, en cualquier caso, estarán siempre sujetas a discusión, en función de la “equivalencia comunicativa” [cfr. 4.3.] empleada en cada caso. El carácter intersubjetivo de la comunicación verbal justifica sobradamente las diferentes traducciones de un mismo texto.

⁶⁷ De forma parecida, García López (2004: 116) incorpora en la evaluación de su modelo de análisis textual dos tipos de errores que coinciden plenamente con los objetivos propuestos por ella misma [cfr. 4.1] para la didáctica de la traducción: errores contra el programa conceptual del autor (errores de sentido, de valoración, de omisión, etc.) y contra la aceptabilidad en el sistema del TT (ortográficos, estilísticos, léxicos, gramaticales, etc.).

⁶⁸ De hecho, no nos interesa el traductor, sino la traducción. Por eso estos no aparecerán en los comentarios realizados en la parte práctica (cap. 6-8); se ha preferido, en cambio, incluir su nombre (porque el traductor no es invisible) sólo en la referencia completa a las versiones italianas y españolas empleadas, en bibliografía.

5. EL MODELO DE CONTEXTO DE HATIM Y MASON

Para poder explicar la multifuncionalidad del texto, Hatim y Mason (1995) promulgan un modelo exhaustivo de contexto capaz de abarcar los valores comunicativos, pragmáticos y semióticos del mismo. Nosotros lo adoptaremos aquí con fines didácticos. Y esto por dos motivos: primero, porque el enfoque textual favorece un acercamiento al texto no tanto lingüístico como contextual, más centrado en los problemas del habla (*parole*) que de la lengua (*langue*). Segundo porque serán las dificultades de tipo contextual las que destaquen mayormente en el análisis de traducciones que seguirá a continuación, y las que a su vez obstaculicen en mayor grado la traducción directa que aquí proponemos (sobre todo cuando se trabaja con estudiantes que poseen ya un buen nivel en L2).

El modelo, como ya hemos explicado, está formado por tres dimensiones (comunicativa, pragmática y semiótica) interdependientes entre sí que configuran el texto y constituyen la mejor herramienta para acceder a su comprensión global, capacitando al traductor para transferir a la lengua de llegada la totalidad del mensaje. La traducción viene pues definida como “una transacción comunicativa, una acción pragmática y una interacción semiótica” (Hurtado Albir, 2001). La dimensión comunicativa, recordemos, explica la variación lingüística de uso y usuario; la pragmática, profundiza en la intencionalidad del discurso y en los actos de habla; la semiótica trata el texto como conjunto de signos que funciona en una cultura determinada.

5.1. La dimensión comunicativa

Muy a menudo una traducción, aun pareciéndonos correcta, puede resultarnos inadecuada al contexto. Es lo que sucedería, por ejemplo, si encontráramos un término perteneciente al argot juvenil en una novela decimonónica, o si un delincuente de los bajos fondos se comunicara a través de un registro formal. Este tipo de inadecuaciones entran en lo que Hatim y Mason (1995) consideran dimensión comunicativa del contexto, la cual se refiere a las variaciones lingüísticas que se producen en la situación de comunicación y tienen

origen en el usuario o en el uso lingüístico. En el primer caso la variación se manifestará a través de los diferentes idiolectos, dialectos geográficos, temporales, sociolectos, etc. En el segundo, a través del registro – que Hurtado Albir (2001) define como “variedad funcional de la lengua asociada al contexto de uso determinado” –, el cual se configura a partir de las variables de campo, tenor y modo⁶⁹.

- El *campo* es el uso que el hablante hace del lenguaje según el entorno profesional y social (discurso técnico, médico, etc.). La variable de campo incidirá, por tanto, en el tipo de vocabulario empleado: lenguaje especializado o literario, argot juvenil, jergas propias de una profesión o actividad; “campos marcados del discurso” como puede ser el taurino, en el caso del español (Hurtado Albir, 2001); modismos y refranes como expresión idiomática de la lengua popular, etc. Hará el registro más o menos especializado.
- El *modo* depende del medio elegido para transmitir el mensaje. Éste puede ser oral o verbal, con diferentes combinaciones: textos escritos para ser leídos - por ejemplo, una conferencia -; escritos para ser transmitidos oralmente - el teatro -; textos orales espontáneos - una conversación -, etc. Hará que el registro sea más o menos coloquial.
- El *tenor* se refiere a la relación entre los participantes en la comunicación, y tendrá que considerar por tanto factores como el estatus (igual o desigual), el contacto (familiar, de trabajo, ocasional) o el afecto. Se manifestará a través de las formas de tratamiento, los apelativos, los deícticos, las construcciones impersonales, los modalizadores, etc. Hará que el registro sea más o menos formal.

Uno de los primeros obstáculos que puede encontrarse el traductor es la imposibilidad de traspasar al TT los efectos producidos por la variación lingüística, ya sea proveniente del uso o del usuario. En algunas ocasiones podrá compensarla con el uso de ciertos elementos lingüísticos; en otras, añadirá elementos nuevos que ayuden a definirla; y siempre le quedará, por supuesto, la opción de

⁶⁹ Distinción que procede de Halliday (García Izquierdo, 2000: 175).

eliminarla. Lo importante es adoptar un enfoque que tenga en cuenta la función de la traducción y las convenciones que rigen en la cultura de llegada, ya que la aparición de determinados recursos lingüísticos en una lengua está siempre funcionalmente motivada (García Izquierdo, 2000: 180). En cualquier caso, “el traductor debe ser consciente de las implicaciones ideológicas del uso de una u otra variante de este tipo [...] y de las dificultades de adaptación cultural cuando en la cultura de destino no se da una estratificación similar a la de la cultura de origen” (Carbonell, 1999: 97).

Posiblemente por estos motivos, la traductología ha dedicado amplio espacio a la traducción del dialecto geográfico y del sociolecto. Se deberá valorar qué implica su uso, y si se quiere que su huella se transmita al TT. A menudo la decisión se decantará a favor de la norma culta estándar en la lengua de llegada (algo muy habitual en literatura), con lo cual se perderán los efectos pretendidos por el original. Aún así, suele ser una opción menos arriesgada que la de traducir un dialecto por otro (sobre todo en el caso del geográfico), lo cual probablemente llevaría a crear efectos no deseados. Por último el idiolecto o “unión indisociable entre una percepción o visión individual del mundo y su forma de expresión” (García López, 2004: 251) será considerado de fundamental importancia por Hatim y Mason (1995), ya que según ellos éste asume y resume las características de los demás tipos de variación. El traductor deberá, por ello, preservar el propósito que se esconde tras esos usos aparentemente individuales.

Rara vez encontramos, sin embargo, una variable comunicativa en estado puro: existe un entramado de relaciones en el texto - el tenor formal puede depender del uso de un campo especializado; el modo coloquial suele relacionarse con un tenor familiar; y si nos centramos en las variaciones dependientes del usuario, dialecto y sociolecto van frecuentemente de la mano - que el traductor deberá descubrir e interpretar para que su traducción cumpla el debido parámetro de aceptabilidad. Por ello muchas veces (como tendremos oportunidad de ver) se elige transformar una variación de usuario (una forma dialectal o argótica, por ejemplo) en una variación de uso, utilizando el registro coloquial. Esta frecuente modificación lleva a Mayoral (1999: 149) a opinar que no es rentable para la traducción distinguir entre dialecto y registro, ya que lo que puede ser útil para describir el sistema de la lengua deja de serlo en la traducción como proceso, cuando el

traductor debe decidir cuál será la percepción que el lector tendrá del TT.

En el capítulo 6 tendremos ocasión de analizar diferentes casos de traducción del idiolecto (a través de obras emblemáticas de la literatura española como *Pascual Duarte*, de Camilo José Cela, *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos y *Alfanhuí* de Rafael Sánchez Ferlosio), del registro coloquial (que estudiaremos a través del citado texto de Martín-Santos y de dos novelas de Miguel Delibes - *El disputado voto del señor Cayo* y *Cinco horas con Mario* - que servirán especialmente para observar la transmisión de la oralidad), de diversas jergas y argots (la jerga de la informática en *La piel del tambor*, de Pérez Reverte, el argot de la delincuencia en *Tiempo de silencio* y el argot juvenil en una obra de Beatriz Etxebarria) y de la variedad diatópica (con *Tirano Banderas* de Valle-Inclán y otro texto de Cela).

5.2. La dimensión pragmática

La pragmática, disciplina u orientación sin la cual hoy en día es imposible explicar el hecho lingüístico o la traducción, estudia la relación entre el lenguaje y el usuario, o lo que es lo mismo, el significado que adquiere el lenguaje al ser usado (Reyes, 2003: 366). En palabras de Escandell (2005),

“no es un nivel más de la descripción lingüística [...], ni una disciplina global que abarca todos los niveles y los supera; la pragmática es una disciplina diferente desde la que contemplar los fenómenos, una perspectiva que parte de los datos ofrecidos por la gramática y toma luego en consideración los elementos extralingüísticos que condicionan el uso efectivo del lenguaje” (Escandell, 2005: 12)⁷⁰.

⁷⁰ Durante mucho tiempo fue considerada una subdisciplina de la lingüística que venía a cubrir los “huecos” de la semántica y la sintaxis (Ruiz Gurillo, 2007), algo así como el “cesto de desperdicios de la lingüística” (Reyes, 1994: 31) en el que echar todo lo que otras disciplinas no pueden estudiar. Hoy, en cambio, tiende a presentarse más como perspectiva de estudio, es decir, hecho interdisciplinario con múltiples relaciones.

Todos hemos podido comprobar cómo a menudo surge de la necesidad de ir más allá de la gramática o de la semántica para poder analizar e interpretar un texto, ya que no siempre basta con conocer el significado de las palabras, o comprender la relación sintáctica que se da entre ellas. El lenguaje, al ser usado, produce significados no preestablecidos o residuales que rebasan el sentido estricto del mismo. Imaginemos que alguien pronuncia la siguiente frase mientras mira por la ventana y ve que está diluviando: “¡Qué buen tiempo hace!”. En este caso el significado literal del texto, así como su correcta estructura gramatical, no nos darían cuenta de un significado que va “más allá”, es decir, de la ironía que encierra la frase. Pues bien, de ello se ocupa la pragmática, que podríamos definir de manera muy simple como el estudio de los actos lingüísticos y de los contextos en que estos se realizan (Reyes, 2003).

La dimensión pragmática del contexto propuesta por Hatim y Mason se ocupa de aquellos significados que dependen exclusivamente del proceso comunicativo (Reyes, 1994: 27), y está determinada, pues, por la función del texto en relación a los actos lingüísticos, las máximas de cooperación, y la existencia de posibles implicaturas y presuposiciones. Pasaremos a explicar brevemente estos conceptos, haciendo para ello un rápido recorrido por los principios fundamentales de la pragmática⁷¹.

El pionero de la disciplina, Austin, dio cuenta en los años sesenta de que el lenguaje, en tanto que comportamiento social (Reyes, 1994: 44), no sólo “dice cosas”, sino que también las “hace”. Estudia para ello los enunciados *performativos*, cuya sola enunciación comporta un acto en sí mismo (por ejemplo, “sí, quiero” dicho en determinadas circunstancias, ejecuta una acción). Dichos enunciados se diferencian de los asertivos o constatativos en que estos sólo implican verdad o falsedad (por ejemplo, “está nevando”). Searle, su seguidor, realizó una nueva formulación afirmando que todas las expresiones lingüísticas poseen determinado valor performativo: la frase “qué calor hace, ¿no?”, pronunciada en un contexto determinado (quizá mirando hacia una ventana cerrada) puede tener el mismo valor

⁷¹ Nos detendremos sólo en los conceptos que hemos considerado relevantes (nunca mejor dicho) para la traducción. Para ampliar: Escandell (2005) y Reyes (1994, 2002, 2003a, 2003b).

performativo que “te ordeno que abras la ventana”, incluso más. Queda así enunciada la teoría de los actos de habla, que da cuenta de que una oración, al margen de su significado literal, lleva a cabo ciertas acciones, dependiendo de las condiciones del contexto. Los actos de habla son básicamente tres: los que simplemente enuncian un determinado sentido o referencia (locutivos), los que “hacen algo” a través de tal enunciado (illocutivos)⁷² y los que producen una reacción en el oyente (perlocutivos). Por ejemplo, la frase vista antes, “qué calor hace, ¿no?”, encierra simultáneamente un acto locutivo, ya que alguien expresa, por medio de un mensaje verbal determinado, que tiene calor; un acto illocutivo, ya que implica el deseo de que alguien cierre una ventana; por último, un acto perlocutivo, porque probablemente alguien se dará por aludido y la cerrará. Es evidente que para la traducción, que es “decir algo que alguien ha dicho antes en otra lengua, y reproducir en ese acto [...] la actividad comunicativa del original” (Carbonell, 1999: 56)⁷³, esta teoría es fundamental, ya que el traductor habrá de tener en cuenta la intencionalidad del TO y reproducir, dentro de lo posible, los mismos actos de habla u otros de valor similar. En cualquier caso, el mensaje deberá mantener su fuerza ilocutiva y sus posibles efectos perlocutivos.

La segunda teoría fundamental de la pragmática cuya repercusión se deja ver tanto en la teoría como en la práctica de la traducción, es el principio de cooperación de Grice. Según éste existe un acuerdo tácito de colaboración por el cual a los participantes en un acto de habla se les presupone la voluntad de que sea efectivo, cumpliendo las funciones para los que fue emitido⁷⁴. Para ello cualquier acto comunicativo debe cumplir cuatro máximas: de cantidad (que sea lo suficientemente informativo, y no más de lo necesario); de cualidad (que sea verdadero); de relación (que sea relevante, es decir, que no

⁷² A su vez el acto illocutivo se puede clasificar en actos comisivos, declarativos, directivos, expresivos y representativos. Ampliar con Carbonell (1999: 63) y Piñero (2008: 38).

⁷³ Como afirman Reiss y Vermeer (1996), la traducción es una oferta informativa sobre otra oferta informativa previa.

⁷⁴ Literalmente, “actúa de modo que tu contribución conversacional sea como lo requiera el propósito aceptado o la dirección del diálogo en el que estés comprometido”; Grice (1975). La traducción al español está tomada de Hatim y Mason (1995: 84).

diga lo que no hace al caso); y de manera (que sea claro, evitando la ambigüedad). Este propósito común que guía la conversación es tan fuerte, que si el hablante parece no cumplirlo, el oyente pensará que quiere decirle otra cosa: se trata de la *implicatura*, que se diferencia tanto del significado convencional como de las implicaciones lógicas y presuposiciones que se infieren del contenido lógico o semántico del discurso. Las implicaturas son independientes de la estructura gramatical y del significado literal de las expresiones, dependen del contexto, y son “provocadas por las palabras, pero no están en las palabras mismas” (Reyes, 1994: 29). Si ante una pregunta como “¿has visto hoy a Miguel?”, se nos contesta “los viernes hay partido”, aunque la respuesta no tenga aparentemente nada que ver, buscaremos una explicación en el contexto y consideraremos que no se ha violado la máxima de relación, interpretando por ejemplo que nuestro interlocutor no ha visto a Miguel porque hoy es viernes y éste está en un partido, o porque ese día Miguel ve el partido por la televisión. Otras veces la implicatura procede del hecho de que el hablante viola deliberadamente las máximas conversacionales (Reyes, 1994: 71). Por ejemplo, una ironía como la frase “qué duro es trabajar”, dicha un domingo por la tarde, tirado frente al televisor, o una metáfora como “el mar hoy es una balsa de aceite”, pronunciada ante la visión del mar en calma, son violaciones de la máxima de cualidad, según la cual el acto comunicativo debe ser verdadero. Nuestra actividad lingüística esta llena de este tipo de “desnivel” entre lo que queremos decir y entre lo que en realidad comunicamos (juegos de palabras, ironías, ambigüedades, manipulaciones lingüísticas de todo tipo). Sin embargo, lo que puede parecer un desafío a las máximas de cooperación es en realidad una forma de presuponerlas y afirmarlas, porque podemos observarlas o trasgredirlas, pero nunca olvidar su existencia (Reyes, 1994).

Ante casos así, el traductor deberá decidir si conservar o no la implicatura en relación al nuevo contexto y a la función del texto. Pero no será fácil, en primer lugar, porque el significado que el lector del TO haya dado a tal implicatura es en realidad su propia interpretación del significado del texto; y esto, en cualquier tipo de comunicación, ya es difícil de definir, puesto que nunca podremos “saber” exactamente que es lo que nuestro interlocutor “sabe”: podemos sólo elaborar suposiciones a partir de la información que

ambos compartimos. En segundo lugar, porque esta disparidad entre entornos cognitivos provoca que los lectores del TO y del TT no estén igualmente equipados para la tarea de la inferencia (Hatim y Mason, 1995: 122). Como lector privilegiado, el traductor deberá construir un modelo del significado pretendido por el TO y elaborar una hipótesis sobre el impacto obtenido en el receptor; como traductor propiamente dicho, tratará de reproducir tal interpretación para alcanzar los mismos efectos en el lector del TT (Hatim y Mason, 1995: 121). Ello comporta dos fases - la primera de lectura y comprensión; la segunda, de reproducción - para cuya práctica el ejercicio de la traducción directa y el análisis de traducciones, que aquí proponemos, resulta particularmente útil.

Basándose en el concepto de entorno cognitivo, formado por los hechos o suposiciones que cada uno de nosotros percibe, Sperber y Wilson (1986)⁷⁵ enuncian otra de las teorías de la pragmática útiles para el traductor. Estos autores reducen las cuatro máximas del principio de cooperación a una sola, que recoge de alguna manera el contenido de todas ellas y coincide principalmente con la de relación, redefinida en la conocida “teoría de la relevancia”. Según ellos, de entre los elementos que forman nuestro entorno cognitivo, sólo elegimos los verdaderamente pertinentes para procesarlos como información, es decir, aquellos más eficientes que, con el menor esfuerzo, satisfacen nuestra exigencia comunicativa contribuyendo a enriquecer nuestro conocimiento del mundo. Mientras más efectos cognoscitivos produzca un enunciado y menos esfuerzo de interpretación exija, más relevante será. La comunicación, paradójicamente, tendría como fin “alterar” el entorno cognitivo del destinatario ofreciendo una garantía de relevancia (Reyes, 1994: 79); en otras palabras: sólo alterando éste último comunicamos realmente.

Aplicado a nuestro campo, ello significa que el traductor deberá reconocer el grado de relevancia que el TO tuvo para los lectores originales y adaptarlo al nuevo contexto, ya que, como vimos, muy a menudo la implicación contextual del TO no coincidirá con la del TT. Sucede a menudo en los textos literarios y de opinión, donde las diferencias en el entorno cognitivo son más marcadas. Será decisión del traductor eliminar información considerada poco relevante, o

⁷⁵ Consultado en Reyes (1994: 77).

añadir la que falte a través, por ejemplo, de paráfrasis o notas. El traductor literario debe estar preparado a reconocer las implicaciones derivadas del grado de relevancia del texto, asegurándose de que el lector del TT las pueda interpretar, sin hacerlas necesariamente explícitas. Deberá calibrar también si, al cambiar de entorno cognitivo, ciertas partes del texto resultan poco relevantes, y si su inclusión viola la máxima de cantidad o la de modo, añadiendo ambigüedad, puede decidir eliminarlas o compensarlas.

En la parte práctica que sigue a continuación [cap. 7] analizaremos diversas traducciones cuyo TO aparentemente contraviene el principio de cooperación, dando lugar a fenómenos de ironía, metáfora o malentendido, que estudiaremos a través de textos de Pedro Almodóvar, Pío Baroja, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, entre otros. Veremos también diversas trasgresiones a la teoría de la relevancia (deteniéndonos en las greguerías de Gómez de la Serna, en una obra juvenil de García Lorca y en una de las novelas de detectives de Giménez-Bartlett), así como otras traducciones que han tenido que afrontar juegos metalingüísticos, como las de Juan José Millás y Almodóvar.

5.3. La dimensión semiótica

El modelo de contexto que adoptaremos, además de poner de relieve los aspectos pragmáticos, ligados al uso del lenguaje en su contexto cultural, cuenta con una dimensión propiamente semiótica, la más importante de las tres según los autores, que estudia el texto como conjunto de signos desarrollado en el sistema de valores de una cultura determinada. Carbonell (1999: 47) revalida tal importancia afirmando que, se siga la orientación que se siga, los estudios de traducción estarán siempre enmarcados en una teoría semiótica de la comunicación, ya que, igual que la lingüística o la antropología, la traducción es una “ciencia general de los signos”.

La dimensión semiótica encuadra, de alguna manera, a las tres dimensiones del contexto, ya que tanto las variaciones de uso y usuario que conforman la comunicativa, como los aspectos pragmáticos que derivan del lenguaje como acto de habla, dependen directamente del contexto sociocultural. Como decía Bajtín, el objeto de la semiótica es el texto; y tal es, indudablemente, el objeto del

enfoque textual y de la pragmática. La traducción puede considerarse, por tanto, “el proceso que transforma una entidad semiótica en otra, bajo ciertas condiciones de equivalencia relacionadas con los códigos semióticos, la acción pragmática y los requerimientos comunicativos generales” (Hatim y Mason, 1995: 138).

Por todo ello Hatim y Mason proponen traducir “con conciencia semiótica”, lo cual significa no perder de vista que “las lenguas difieren en el modo en que perciben y compartimentan la realidad” (Hatim y Mason, 1995: 137). Esta característica no impide la traducción, aunque sin duda la dificulte – “faena utópica, tarea imposible, empresa desesperada”, dice de ella García Yebra (1989: 130). En cualquier caso, habrá siempre la suficiente experiencia compartida, por lejanas que sean entre sí las culturas en cuestión, como para no desechar la posibilidad de traducir. La misión de la semiótica es precisamente la del estudio de la elaboración e intercambio de información, tanto en el interior de una cultura como a través de fronteras culturales (Hatim y Mason, 1995: 138). El papel del traductor en esta operación se revelará fundamental, al ser el mediador que se encuentra en el centro del proceso dinámico de comunicación establecido entre el productor del TO y quienes resulten ser sus receptores (Hatim y Mason, 1995: 281). Por ello éste debe ser no sólo bilingüe, sino también bicultural:

“los traductores median entre culturas (lo cual incluye las ideologías, los sistemas morales y las estructuras sociopolíticas) con el objetivo de vencer las dificultades que atraviesan el camino que lleva a la transferencia de significado. Lo que tiene valor como signo en una comunidad cultural puede estar desprovisto de significación en otra, y el traductor se encuentra inmejorablemente situado para identificar la disparidad y tratar de resolverla” (Hatim y Mason, 1995: 282).

El estudio de la dimensión semiótica es afrontada por Hatim y Mason sobre todo a partir de tres nociones: género, intertextualidad y discurso. De las dos primeras hemos tenido ocasión de ocuparnos al definir los rasgos del texto y los parámetros de textualidad [cfr. 2.3]: vimos que éste, como conjunto de signos que es, se inserta en un

género, producto de una convención cultural, para pasar a formar parte de la cadena intertextual; y cómo, a su vez, se hace eco de las diferentes voces intertextuales que viven en una cultura determinada para aumentar su significación, con una intención que siempre va más allá de lo puramente informativo.

El discurso, que viene definido como los “modos de hablar y escribir que llevan a los participantes a adoptar determinadas actitudes ante ámbitos de la actividad sociocultural” (como el discurso del racismo o el de los formalismos burocráticos) (Hatim y Mason, 1995: 303), es estudiado en cambio como modo de vehicular la ideología, cuya expresión tiene importantes consecuencias en traducción. “No hay ningún texto, inocente”, afirma Carbonell (1999: 148): la traducción de un término o expresión cuya connotación cambie de cultura a cultura planteará problemas éticos al traductor, que habrá de escoger entre diferentes puntos de vista ideológicos sin poder asumir una posición “neutral” (Carbonell, 1999: 148). Género, discurso y texto constituyen sistemas semióticos determinados culturalmente, con convenciones intertextuales propias, y funcionan, por tanto, como potenciales transmisores de ideología.

La principal corriente traductológica que estudia el efecto de la ideología en el texto es la “escuela de la manipulación”, surgida en los años ochenta y aún en vigor. Parte de la teoría de los polisistemas, desarrollada por Even-Zohar, quien toma el concepto del formalismo ruso. Considera que la cultura es un complejo “sistema de sistemas” o polisistema formado por subsistemas interrelacionados entre sí (la literatura, la ciencia, la tecnología, etc.). La literatura universal es, pues, un “polisistema” o sistema abierto, heterogéneo y dinámico, del que forman parte todos los textos literarios, los cuales se organizan jerárquicamente; la literatura traducida, integrante del mismo, deja así de contemplarse de modo aislado, con el único valor de “replicar” o sustituir al original. Con similar orientación, Lefevere (1997) considera que la traducción es una “reescritura” condicionada por los factores dominantes del polisistema de llegada, y sujeta por tanto a sus condicionantes ideológicos, que pueden manifestarse a través del traductor o de lo que él llama “mecenazgo”, es decir, de aquellas personas o instituciones que pueden impulsar o dificultar la reescritura

(universidades, editoriales, academias, medios de comunicación, etc.)⁷⁶.

Todo ello confirma la idea de que el TT no es el resultado de un conjunto de decisiones tomadas en función de los elementos lingüísticos del TO, sino de la relación de estos con una serie de factores que surgen en el sistema receptor. Cualquier traducción, según Toury, debe satisfacer las “normas”⁷⁷ de la cultura de llegada, dictadas por los grupos de poder, que deciden lo que es socialmente adecuado. Variables según cultura y época, son éstas las que determinan que la traducción sea apropiada al nuevo contexto. Así las cosas, traducir se convierte en el acto de ajustar y manipular un TO para que el TT se adapte a un modelo concreto de corrección, motivo por el cual se puede afirmar que “un texto es una traducción en cuanto que es aceptado como tal por la sociedad o cultura que lo recibe” (Carbonell, 1997: 60).

En este sentido, recientes corrientes traductológicas como la de Venuti, a la que ya hemos aludido [cfr. 4.3], sostienen que la única manera de oponerse al dominio ideológico de los grupos de poder – este autor se refiere concretamente a la cultura anglosajona – es por medio de la elección consciente de una estrategia de traducción que privilegie el “extrañamiento” frente a la “familiarización”⁷⁸. “Familiarizar” es, pues, falsificar el universo del TO, sustituirlo por otro acorde con las normas y cánones del TT. Venuti (1995) aboga por una estrategia de “resistencia” rechazando el mito del “traductor

⁷⁶ Este sistema de mecenazgo es, sin embargo, lo bastante flexible como para permitir cambios en los gustos dominantes: una traducción que no encuentre editor hoy, podría llegar a ocupar un lugar central en el polisistema mañana. Lo cierto, sin embargo, es que las editoriales suelen ser conservadoras, y es difícil que una obra se traduzca si no encuentra espacio en una tendencia ya consolidada.

⁷⁷ Son de tres tipos (Toury, 2004): la norma inicial se refiere a la elección básica que deberá hacer el traductor, es decir, adaptarse a las normas de la cultura de llegada, produciendo un texto “aceptable”, o por el contrario, a las de origen, produciendo un texto “adecuado”. La preliminar se refiere a aspectos de la “política traductora” como la propia elección de la obra, si ésta se traduce a través de otras lenguas, etc. La norma operativa, por último, regula las decisiones que se toman mientras se traduce, como la determinación de la macroestructura y la selección del material lingüístico.

⁷⁸ Con una orientación más filosófica, Berman (1999) defiende la traducción literal (que no “servil”), afirmando que la no literal es etnocéntrica (ya que reduce todo a su propia cultura) e hipertextual (porque imita).

invisible”, aquel que se esfuerza por hacer creer que el TT es un original. De otra manera la traducción se convierte en un acto de auto-destrucción, al ser una obra creativa que niega la autoría de su creador, y refuerza la hegemonía cultural escondiendo prácticas de poder⁷⁹.

En la parte práctica [cap. 8] nos ocuparemos del análisis de traducciones en relación al contexto semiótico. Veremos ejemplos de intertextualidad y de culturemas extraídos de obras de Pedro Almodóvar, Pablo Tusset, Luis Martín Santos, Julio Llamazares y García Lorca. Encontraremos otros ejemplos de género y cliché textual en Ana María Matute, Llamazares y Muñoz Molina. Terminaremos con el análisis de dos textos de Gómez de la Serna y Valle-Inclán en los que será posible observar cómo se traduce la ideología.

⁷⁹ Pero también hay que ver la otra cara de la moneda. Carbonell (2004) nos avisa de que el extrañamiento puede producir el efecto contrario al deseado si se convierte en algo ficticio, forzado, que responde a las expectativas de la cultura TT y conduce al estereotipo. Podría incluso afirmar de rebote la cultura hegemónica, creando connotaciones negativas e imponiendo nuevos efectos en los que el autor jamás pensó, y que sólo se entienden desde la cultura del TT.

PARTE PRÁCTICA

6. DIFICULTADES DE TRADUCCIÓN RELACIONADAS CON EL CONTEXTO COMUNICATIVO

6.1. El idiolecto

6.1.1. Camilo José Cela, *Pascual Duarte*

“Se mata sin pensar, bien probado lo tengo; a veces, sin querer. Se odia, se odia intensamente, ferozmente, y se abre la navaja, y con ella bien abierta se llega, descalzo, hasta la cama donde duerme el enemigo [...]. Uno lo mira, lo oye respirar; no se mueve, está quieto como si nada fuera a pasar. Como la alcoba es vieja, los muebles nos asustan con su crujir que puede despertarlo, que a lo mejor había de precipitar las puñaladas. El enemigo levanta un poco el embozo y se da la vuelta: sigue dormido. Su cuerpo abulta mucho; la ropa engaña. Uno se acerca cautelosamente; lo toca con la mano con cuidado. Está dormido, bien dormido; ni se había de enterar...

Pero no se puede matar así; es de asesinos. Y uno piensa volver sobre sus pasos, desandar lo ya andado... No; no es posible. Todo está muy pensado; es un instante, un corto instante, y después...

Pero tampoco es posible volverse atrás. El día llegará y en el día no podríamos aguantar su mirada, esa mirada que en nosotros se clavará aún sin creerlo.

Habrà que huir; que huir lejos del pueblo, donde nadie nos conozca, donde podamos empezar a odiar con odios nuevos. El odio tarda años en incubarse; uno ya no es un niño y cuando el odio crezca y nos ahogue los pulsos, nuestra vida se irá. El corazón no albergará más hiel y ya estos brazos, sin fuerza, caerán... ” (Cela, 1972: 113).

“Si uccide senza pensarci, ne ho fatto la prova; a volte, senza neanche volere. Si odia, si odia intensamente, con ferocia, e si apre il coltello, e con la lama nuda si arriva, scalzi, fino al letto dove dorme il nemico [...]. Uno lo guarda, lo sente respirare; non si muove, sta quieto come se non dovesse capirtagli nulla. E poiché l’alcova è vecchia, i mobili ci spaventano con il loro scricchiolio che potrebbe destarlo: casomai, di colpo, bisognerebbe affrettare la pugnata. Il nemico solleva un poco la rimboccatura e si rigira; continua a dormire. Il suo corpo sembra voluminoso; ma è la coperta che inganna. Ci si appressa cautamente; lo si tenta con la mano leggermente. Sta dormendo, dorme profondamente; no se ne potrebbe accorgere...

Ma non si può uccidere così; è da assassini. E si pensa di ritornare sui propri passi, di rinunciare... No, ormai non è possibile. Tutto è stato ben disposto; è un attimo, un breve istante, e poi...

Pero nemmeno è possibile tornare indietro. Il giorno spunterà, e alla luce del giorno non potremmo sostenere il suo sguardo, quel suo sguardo che s’inchioderà dentro di noi anche senza crederlo...

Ci toccherà fuggire; fuggire lontano dal paese, in un luogo dove nessuno ci conosca, dove possiamo incominciare a odiare con nuovi odi. L’odio sta anni e anni in incubazione; uno non è più un ragazzo, e quando l’odio sarà cresciuto e ci soffocherà le forze, la nostra vita se ne sarà andata via. Il cuore non albergherà più altro fiele, e anche queste braccia, senza `più forza, cadranno...” (Cela, 1989:103).

Comentario

La Familia de Pascual Duarte (1942), de nuestro Premio Nobel (1989) Camilo José Cela, resulta esencial - junto con *La Colmena* (1951) - para la creación de una conciencia realista que servirá de referencia a los autores de la llamada “generación de mediosiglo”, e influirá no poco en el contexto narrativo contemporáneo:

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

Cruda confesión autobiográfica de un campesino que espera en la cárcel a ser ejecutado por los crímenes cometidos, produjo una auténtica conmoción en los ambientes literarios de la época y tuvo no pocos problemas con la censura. Su importancia capital reside en que “in mezzo a una narrativa patriottica e convenzionale, riaprì in una Spagna dominata dai vincitori della guerra civile il cammino della ricerca nel campo del romanzo” (Rossi, 1991: 199)⁸⁰. La obra viene a menudo adscrita, aunque no falten opiniones contrarias, en la corriente del “tremendismo”. En relación a ello, Pignata (1991) afirma lo siguiente:

“il romanzo - che risultò un'autentica sorpresa per la notevole espressività e la grande maturità stilistica dimostrate da uno scrittore alle prime armi - per la sua truculenza e il susseguirsi di fatti estremamente violenti e di particolari e descrizioni raccapriccianti ebbe ben presto vari imitatori, dando così origine al cosiddetto *tremendismo*, concetto per altro piuttosto impreciso e limitativo se lo si applica alla narrativa di Cela e che lui stesso avrebbe poi respinto [...]” (Pignata, 1991: XV).

⁸⁰ En palabras de Pignata (1991: XV), fue “un soffio di aria fresca nella narrativa della Spagna del dopoguerra immersa in un profondo torpore creativo”.

En el fragmento que aquí presentamos el protagonista se dispone a matar. Su víctima duerme, y Pascual la observa, debatiéndose internamente. Es fundamental el ritmo breve y entrecortado, fomentado por las continuas repeticiones (“se odia, se odia intensamente”/ “si odia, si odia intensamente”; “está dormido, bien dormido”/ “sta dormendo, dorme profundamente”) que, por una parte recrea la tensión precedente al crimen, mientras por otra insiste en el destino irrevocable - la fatalidad - que lleva a Pascual al asesinato. El desgarró emocional no se manifiesta en excesos lingüísticos; al revés, lo que nos conmueve es la forma directa y atroz en que se anuncia el crimen - ese toque de “estudiada espontaneidad” -. Por ello es importante que el traductor mantenga las construcciones impersonales (“se mata”, “se odia”/ “si uccide”, “si odia”; “uno lo mira”/ “uno lo guarda”), que de alguna manera descargan de culpa al protagonista. El ritmo entrecortado, apoyado por la puntuación, refleja las dudas y el remordimiento, pero también la imposibilidad de obrar de otra manera. El tono hipotético de las formas verbales es primordial, al transportar el crimen a una atmósfera onírica en la que todo puede ser y no ser, pero en la cual, fatalmente, ha sido. En este sentido es importante conservar el modo condicional (“no podríamos aguantar su mirada”/ “non potremmo sostenere il suo sguardo”), el imperfecto de subjuntivo con el mismo valor (“nada fuera a pasar”/ “non dovessi capitargli nulla”) y las perífrasis (“ni se había de enterar”/ “no se ne potrebbe accorgere”; “habrá que huir”/ “ci toccherà fuggire”). Observamos que el traductor interviene en algunas ocasiones para alargar levemente el ritmo (“a veces, sin querer”/ “a volte, senza neanche volere”; “donde nadie nos conozca”/ “in un luogo dove nessuno ci conosca”) o acortarlo (“que a lo mejor había de precipitar”/ “caso mai, di colpo”; “desandar lo ya andado”/ “di rinunciare”), usando conectores discursivos (“e poiché”, “casomai”) que contribuyen a explicar la situación pero evitan las repeticiones⁸¹ buscadas por el autor - “como...como”, “que...que”.

⁸¹ Aunque también hay repeticiones dislocadas que compensan las que han sido eliminadas: “el odio tarda años en incubar”/ “l’odio sta anni e anni in incubazione”.

Notamos que, en el TT, la fraseología (“lama nuda”⁸², “di colpo”) contribuye a aumentar el matiz de violencia que en el TO, como hemos señalado, emerge sobre todo del uso de la sintaxis (del ritmo, repetitivo, y de las formas impersonales, que insisten en la idea de destino fatal en el que se cae inevitablemente). En cambio, la metáfora “cuando el odio crezca y nos ahogue los pulsos”, que pierde intensidad poética en el TT, gana sin duda en fuerza ilocutiva: “e quando l’odio sarà cresciuto e ci soffocherà le forze”. Todo ello, en suma, contribuye a crear el estilo espontáneo pero cuidado que caracteriza el idiolecto del narrador y nos acerca al protagonista.

⁸² “Lama nuda” es un buen ejemplo de modulación en el que se toma el efecto por la causa, ya que abrir la navaja supone que la hoja de la misma quede desnuda.

6.1.2. Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*

“Don Pedro, ante estas muestras florecientes de explotación industrial de la ciencia a cuya edificación él mismo colaboraba, no se sentía molesto sino que noblemente consideraba esta proyección sobre el bajo pueblo y la masa indocta de tan sublimes principios, como un hecho en sí mismo deseable. ¿Pues cómo había de suplir el hombre suelto que camina por estas calles a su evidente falta de encuadramiento en los grandes organismos asistenciales de la seguridad social, de los que para ser beneficiario es preciso demostrar la fijeza y solidez de un dado enajenamiento profesional, y a su demasiado orgullo para concurrir a consultorios gratuitos por males que provienen no de la pobreza y estrechez de su vida sino de un plus de energía, de vitalidad, de concupiscencia y hasta, en ocasiones, de dinero?” (Martín-Santos, 1979: 30).

“Davanti a queste fiorenti manifestazioni di sfruttamento industriale della scienza, alla cui edificazione egli stesso collaborava, don Pedro non si sentiva affatto a disagio, al contrario, considerava le proiezioni di principi tanto sublimi sul basso popolo e sulla massa incolta come un fatto in se stesso auspicabile. E infatti, come avrebbe potuto l'uomo che cammina per queste strade sopperire alla sua evidente mancanza di inquadramento nei grandi organismi assistenziali dell'assicurazione sociale, per far ricorso ai quali è necessario dimostrare la stabilità e la solidità di una determinata alienazione sociale, e all'eccessivo orgoglio che gli impedisce di servirsi di consultori gratuiti per curare dei mali che non provengono dalla povertà e dalle ristrettezze della sua vita, bensì da un eccesso di energie, di vitalità, di concupiscenza e perfino, a volte, dal denaro?” (Martín-Santos, 1995: 36).

Comentario

Tiempo de silencio (1962) es la única obra que nos ha dejado Luis Martín-Santos, fallecido tempranamente sólo dos años después de su publicación. La novela es definida por Rosa Rossi (1991: 221) como la gran novedad del siglo XX, al saber romper con el modelo realista imperante. A partir del *Ulises* de Joyce y recreando las técnicas del monólogo interior, Martín Santos

“da [...] vita ad un testo complesso e multiforme, in cui convivono tecniche narrative quanto mai variegiate. Il sapiente uso di un ampio ventaglio di registri linguistici, oltre a determinare un netto distanziamento dalle istanze naturalistiche, condiziona in modo evidente il narrato. La ricerca formale, infatti, lungi dall’essere uno sfoggio gratuito di abilità, esprime, al pari della vicenda raccontata, il senso profondo del romanzo: il vuoto, il sentimento di frustrazione, l’immobilismo, la disgregazione e la mancanza di certezze di un’intera civiltà in decadenza” (Bresadola, 2010: 34).

En Italia se reedita en dos ocasiones: 1978 y 1995, año éste último en que se amplía con un epílogo de Danilo Manera que hace hincapié en lo novedoso de las técnicas y el lenguaje:

“*Tempo di silenzio* è un inventario di soluzioni tecniche inconsuete, giustapposte in un insieme asistemico, ma sorprendentemente efficace. Di contro al canone neorealista fatto di mimetismo fotografico o di uniforme trasparenza, troviamo qui uno stile iper-artificioso, esibizionista, altamente figurato (vi primeggiano l’anafora e l’enumerazione), barocco anche negli idioletti apparentemente copiati dal vivo, cosparso di neologismi, arcaismi, barbarismi, voci dotte e specialistiche oppure gergali e colloquiali e segnato nella sintassi da impasti, indocilità e ricercatezze latineggianti, con una felicità creativa mai gratuita che fa pensare noi italiani a Gadda [...]. E il tono generale è addirittura quello di una vasta contaminazione straniante che restituisce alla perfezione ondeggiamenti e incertezze di una realtà controversa. La miccia dell’attitudine

che tutto trasfigura, l'ironia, è accesa dalla frizione tra il linguaggio scientifico e gli argomenti triviali e scoppietta o avvampa senza posa, assicurandosi la solidarietà del lettore" (Manera, 1995: 290).

Esta voz narradora hiper-artificiosa y barroca, a la cual pertenece el fragmento que aquí presentamos⁸³, convive, pues, en la novela, con la gran variedad de registros coloquiales y jergas (que tendremos ocasión de estudiar más adelante) en que se expresan los diferentes personajes. Esta continua alternancia, lejos de ser casual, tiene un importante papel caracterizador, ya que en ocasiones los discursos se suceden sin especificar a quién pertenecen: la única forma que el lector tendrá de identificar al emisor será la de reconocer su personal idiolecto.

Vistas tales premisas, es fácil comprender que el traductor haya tenido enormes dificultades para reconstruir tan complejo panorama. La reedición de 1978 da lugar a una reseña de Elide Pittarello (1979), muy crítica con la versión italiana, que según ella "risulta spesso più deviante dall'originale di quanto non imponga il capestro della traduzione" (Pittarello, 1979: 79). La hispanista considera que se deberían haber mantenido escrupulosamente los registros lingüísticos.

"Il traduttore, invece, pur nell'ambito di una quasi uniforme ma generica corrispondenza semantica e sintattica, non rispetta la vasta gamma stilistica dell'originale e compie [...] delle scelte arbitrariamente liberatrici. Egli tende, cioè, ad alzare il tono di enunciati standardizzati, soprattutto con l'uso di lessemi meno comuni (p. es.: "inmóvil"/ "immoto"; "inutilidad"/ "oziosità"; "medicinas"/ "farmaceutici"), oppure ad abbassar quello di enunciati colti, anche attraverso la normalizzazione della struttura e dell'ordine sintattici (un solo esempio sintomatico: "un juego [...] de siete cacerolas rojas en

⁸³ "[...] i molti brani barocchi, enfatica voce extra-diegetica e apersonale di un narratore massicciamente presente nell'opera, il quale, con affetto o sarcasmo, con lirismo o indignazione, coordina, sviluppa, commenta le miserevoli vicende della diegesi per mezzo di un linguaggio iper-letterario, solenne, manieristico, innaturale, volto a impedire che la *fictio* sua assunta dal lettore in modo illusorio anziché consapevole, emotivo anziché critico" (E. Pittarello, 1979: 79).

disminución artificiosamente colocado”/ “un assortimento di sette casseruole rosse artisticamente disposte in ordine decrescente”)” (Pittarello, 1979: 79)⁸⁴.

Andrea Bresadola (2010: 37) afirma en su estudio que, efectivamente, el traductor oscila entre la “familiarización” y el “extrañamiento” (Venuti, 1999), optando a menudo por la neutralización de los registros y subsanando constantemente las pérdidas por medio de técnicas de compensación. Es decir, la “fidelidad” en la micro-secuencia es sustituida por la “fidelidad” en la macro-secuencia:

“Il traduttore cerca così di uniformare tutto il testo d’arrivo ai parametri stilistici di quello di partenza, aggiungendo o modificando in modo piuttosto libero, senza preoccuparsi eccessivamente dell’esatta corrispondenza testuale. Quasi tutti i fenomeni traduttivi [...] sono quindi riconducibili al proposito di aumentare l’espressività della versione italiana per ricreare lo stesso effetto voluto dall’autore [...]. La fedeltà non va quindi misurata in un’adesione esterna alle strutture grammaticali o agli elementi lessicali, ma è da intendersi in senso più profondo e interno. Cicogna mira così a tradurre l’essenza, la connotazione, le varie vibrazioni linguistiche, in definitiva, l’individualità stilistica che percepisce nella prosa dei Martín-Santos” (Bresadola, 2010: 37).

Pasemos al análisis concreto del fragmento, que encierra bajo el esfuerzo retórico una intención irónica muy fuerte por parte del autor. El narrador en tercera persona reproduce el pensamiento del protagonista, Pedro, neo-médico orgulloso de su profesión, que mientras camina por un barrio popular ve un cartel colgado sobre una

⁸⁴ Pittarello reconoce, sin embargo, que en conjunto, la novela es de cómoda lectura y conserva sus características fundamentales: el ofrecer un “tetro panorama dei vergognosi condizionamenti prodotti dalla dittatura, nel quale i lettori italiani potranno trovare sorprendenti analogie con quello che ancora succede nel loro paese, malgrado [...] la distanza storica che li separa dalle situazioni ivi delineate” (E. Pittarello, 1979: 80).

farmacia en el que se anuncia “Fimosis, Sífilis, Venéreo, Consultorio económico”. Esta voz interior comenta con cierta pompa que al menos así las “clases bajas”, que no pueden dirigirse a la seguridad social (bien por carecer de papeles, bien por vergüenza), pueden en cambio encontrar en este tipo de consultorios privados el remedio a sus males.

Como afirma Pitarello, a veces se usan expresiones estandarizadas, neutras desde el punto de vista del discurso, que bajan el tono del enunciado. Por ejemplo: “¿Pues como había de suplir el hombre?”/ “e infatti, come avrebbe potuto l’uomo...” (el “pues” causal y la perífrasis “haber de” se compensan con una forma a su vez perífrástica del verbo poder); “concurrir”/ “servirsi di”; “por males que provienen”/ “per curare dei mali che non provengono” (nótese la inclusión del verbo “curare”, que facilita la comprensión); “plus”/ “eccesso”, etc. Todo ello se compensa con términos como “sopperire”, menos usado que “sostituire” o “supplire”⁸⁵.

El traductor reproduce la estructura sintáctica del fragmento: los largos periodos segmentados por comas, o la extensa interrogación que ocupa más de la mitad del mismo. Desaparecen en cambio algunos de los continuos hipérbatos usados por el autor: “...esta proyección sobre el bajo pueblo y la masa indocta de tan sublimes principios”/ “...le proiezioni di principi tanto sublimi sul basso popolo e sulla massa incolta” (aunque se mantiene la anteposición del adjetivo en “basso popolo”); “...cómo había de suplir el hombre”/ “...come avrebbe potuto l’uomo che cammina per queste strade sopperire”; “males que provienen no de la pobreza y estrechez de su vida sino...”/ “per curare dei mali che non provengono dalla povertà e dalle ristrettezze della sua vita, bensì...”. Ello facilita sin duda la comprensión, pero atenúa el efecto provocado por el uso de la negación y de la comparación, así como de la adjetivación antepuesta: “no de la pobreza y estrechez”; “tan sublimes principios”. Se eliminan términos como “noblemente” y “suelto”, éste último importante ya que explica el tipo de hombre (sin filiación clara, sin trabajo fijo) que no está “enajenado”, sujeto o dominado profesionalmente, como se nos dice más adelante. Es interesante el cambio del adjetivo “profesional” por “social” (“enajenamiento profesional”/ “alienazione

⁸⁵ Aunque cambia levemente el matiz de la frase, ya que “sopperire” es más bien “far fronte, provvedere” (Zingarelli, 1988).

sociale”), que produce una repetición (“assicurazione sociale”) y añade además un matiz que no está en el TO, ya que refuerza el sentido de “hombre marginado” o “sin trabajo”, cuando creemos que a lo que el autor se refiere es al hombre que no tiene una profesión determinada, encuadrada socialmente, pero que puede pagarse⁸⁶, por el contrario, este tipo de consultorios.

Creemos que, en general, el TT consigue mantener el tono exageradamente retórico, muy poco adecuado al tema del que se está tratando; es precisamente este desequilibrio entre registro y contenido lo que desencadena el efecto pragmático de la ironía y caracteriza el idiolecto del autor.

⁸⁶ El fragmento sigue así: “No; bien estaban los consultorios a tres duros y bien estaban los lavados con permanganato en la era penicilínica [...]” (p. 31) [Las páginas entre paréntesis, de ahora en adelante, se refieren a las ediciones española e italiana nombradas en el párrafo correspondiente].

6.1.3. Rafael Sánchez Ferlosio, *Alfanhuí*

a. “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 le 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).

b. “En la siega Afanhuí 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: 61).

“Durante la mietitura, Alfanhú legava i covoni o sorvegliava le provviste e le bestie dei mietitori [...]. I suoi occhi sembravano brillare d'allegria soltanto quando saliva sulla 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

Sin *Alfanhuí*, de Rafael Sánchez Ferlosio, considerado por muchos el antecesor ibérico del realismo mágico, la novela española contemporánea no sería lo que es:

“L’immagine surrealista, la *greguería* [cfr. 7.2.3], 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).

Aparecido en 1951, se mantiene al margen de las tendencias narrativas imperantes en los años cincuenta, especialmente del realismo crítico y social - que tantos puntos en común tiene con el neorrealismo italiano, y con el que el propio Ferlosio comulgaría en *El Jarama* -, para realizar un continuo ejercicio de imaginación y fantasía paragonable a *Alicia en el País de las Maravillas* o a *Pinocho*. Ello responde al enorme interés de Sánchez Ferlosio por el mundo de la infancia - el libro “può davvero dilettere i bambini senza essere scritto riduttivamente per loro” (Manera, 1991: 17) -, vista por el autor como “zona virgen” en la que se pueden encontrar huellas de una forma de conocimiento primitivo, libre de prejuicios, sin contaminar aún por los condicionamientos educativos impuestos por los adultos.

La novela es un puro ejercicio poético de asociaciones e imágenes sorprendentes que deja entrever (Martín Morán, 1992) no sólo el surrealismo de los años veinte, sino también el surrealismo *ante litteram* de la España del quinientos y el seiscientos (Quevedo, el Bosco), así como el posterior de Dalí. El ritmo de la frase recuerda a Azorín, y el colorido de las imágenes y la sonoridad del lenguaje a la prosa modernista de Valle-Inclán. Planteada como “novela de formación”, cuenta el descubrimiento del mundo por parte de un niño, Alfanhuí, cuya búsqueda del conocimiento, al margen de los patrones impuestos por los adultos, está guiada por la propia naturaleza - los

animales, la sabiduría del campo, el cambio de las estaciones -. La descripción de ésta cobra, por tanto, especial significación. Alfanhú rechaza el saber lógico, el vínculo tradicional entre las palabras y las cosas, y busca en los nombres la esencia de la realidad. De aquí la importancia de conservar el personal idiolecto del autor, marcado 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. La personificación que preside el texto y concede a los lagartos la capacidad de “pasar vergüenza”, pasa al TT. Los sustantivos referidos a colores se conservan: para “rubor” se elige su equivalente acuñado, “rossore”; “amarillor” y “giallore”, que aparecen destacados en el texto (entre comillas en el TO, en cursiva en el TT), son términos, aunque raros, existentes ambos en sus respectivas lenguas. Ello es aprovechado por el traductor, que consigue mantener así el pequeño juego de palabras entre “rubor – amarillor”/ “rossore – giallore”. Los adjetivos “negruzco”/ “nerastro”, “verdinegra”/ “grigioverde” pasan también al TT: el primero por medio de un equivalente acuñado; el segundo, por medio de un compuesto similar, que sacrifica levemente el sentido, ya que la tonalidad cambia (de negro a gris), pero evita usar estructuras perifrásticas más largas que harían perder fuerza al término (“nero verdognolo o verdiccio” o “verde nericcio, nerognolo, nerastro”). Por otra parte, el cultismo “segregar” se traduce por otro equivalente, “secernere”. En cuanto a la sintaxis, se conservan las características estructuras coordinadas y la reiteración fraseológica (“andando el tiempo... y andando más tiempo todavía”/ “ma col passare del tempo... e quando fu passato ancora più tempo...”). Se ha decidido en cambio traducir el diminutivo “zumillo” por medio de una paráfrasis (“piccolo succo”), pero sabemos que este tipo de sufijos potestativos (Bajo Pérez, 1997), más allá de su mero significado de diminutivo, suele

estar cargado de un contenido pragmático difícilmente transferible al TT. En este caso se elige que predomine el significado nocional.

En el segundo texto, la mayor longitud de la versión italiana indica el esfuerzo realizado por el traductor para mantener el idiolecto del autor, manifestado a través de la riqueza léxica, casi jergal, de los aperos agrícolas. Muchos vocablos se transfieren por su equivalente acuñado (“gavillas”/ “covoni”, “siega”, “segadores”/ “mietitura”, “mietitori”; “trillo”/“trebbiatrice”; “púas”/ “punte”; “chinas”/ “ghiaia”; “tabla”/ “pancone”), mientras que para traducir “parva” y “hato” se usan paráfrasis que permiten que no se pierda información: “messe trebbiata stessa sull’aia” para la primera, “le provviste e le bestie” para la segunda. El interés explicativo se comprueba igualmente en el sintagma “scartando verso l’esterno”, que sustituye a la metáfora “zozobrar”, referida al campo marinerío, y demuestra que, como dice Toury (2004: 48), por mucho que el criterio del traductor sea el de “apropiarse” del TO (aquí lo notamos en el esfuerzo por recuperar todos los términos agrícolas), éste no podrá nunca perder de vista que opera en interés de la cultura para la cual traduce.

6.2. El registro coloquial

6.2.1. Luis Martín Santos. *Tiempo de Silencio*

- “- ¿Quién fue?
- ¡Por mi madre, que yo no! ¡Por estas, que yo no no!
- Deja ahí eso. [...] ¡Tú has sido! ¡No me mientas!
- ¡Te lo juro que no!
- Y ¿para qué era todo esto?
- Ha sido el Muecas que quiso que se lo hicieran porque la tenía en...
- ¿De quién?
- Yo no sé nada, te lo juro por éstas.
- Di de quien [...].
- ¡Déjame ya o te denuncio!
- ¡Hale! ¡Chívate si puedes!
- ¡Déjame!
- ¿Crees que me va a dar canguelo? Tú sí que vas a tener la frusa....
- Yo no he sido [...]. Fue el médico – dijo Amador.
- No me mientas.
- El médico...” (Martín-Santos, 1979: 121).

- “- Chi è stato?
- Sulla testa di mia madre, io no! Per queste mani, io no!
- Butta giù quella roba. [...]. Sei stato tu! Non cercare di farmela!
- Ti giuro di no!
- E allora per che cosa servivano questi affari?
- È stato lo Smorfia a volerlo, perché sua figlia era in...
- E chi ce l’ha messa?
- Io non so niente, te lo giuro.
- Dimmi chi ce l’ha messa [...].
- Lasciami subito o ti denuncio!
- Forza! Fila, se ci riesci.

- Lasciami!
- Credi di farmi paura? È a te che deve strizzare!”
- Non sono stato io [...]. È stato il dottore – disse Amador.
- Non dire balle.
- Il dottore...” (Martín-Santos, 1995: 147).

Comentario

Veamos a continuación cómo se ha traducido un diálogo oral de tipo coloquial, con ciertas inclusiones de la jerga del hampa. No es éste un fenómeno aislado, ya que el registro coloquial se muestra muy permisivo a la hora de dar cobijo – se habla de “solidaridades sociolingüísticas” - a voces de distintos sociolectos, lenguajes profesionales y argóticos (Briz, 2001). En este caso, la adopción del argot está aún más justificada dada la baja extracción social de los personajes y las actividades delictivas de al menos uno de ellos (Cartucho).

Hemos hablado más arriba de las características lingüísticas de *Tiempo de silencio* [cfr. 6.1.2.] y de cómo el mantener los registros se hace imprescindible, ya que los personajes, en contraste con el discurso barroquizante que se desarrolla en tercera persona, se caracterizan por su forma de hablar. Sin embargo, hay que considerar que italiano y español son, en este sentido, muy diferentes. Aunque su realidad dialectal es muy pobre con respecto al italiano, el español cuenta con un registro coloquial muy amplio y rico, fácilmente reproducible en el ámbito literario, que si bien puede mostrar variedades diatópicas, no se relaciona con una zona o región determinada. El italiano, en cambio, cubre buena parte de sus exigencias de habla cotidiana y de expresividad, especialmente oral, gracias a los dialectos. Por eso, para provocar un efecto similar, el traductor se valdrá de una variedad septentrional que desempeña aquí el papel de “gergo transregionale, che, senza identificarse con il singolo dialetto, riproduca l'immediatezza e l'espressività dei registri del testo originale” (Bresadola, 2010: 42):

“perché le grandi escursioni che consente lo spagnolo giungano al lettore, il traduttore deve quindi forgiare una nuova lingua basata sul parlato sfruttando un sostrato regionale, fino ad arrivare all'estremo di un italiano contaminato e meticcio. L'uso di un generico parlato settentrionale può essere un ausilio anche per riprodurre la fine caratterizzazione psicologica dei personaggi, in virtù del maggiore ventaglio di soluzioni che questa lingua può offrire rispetto all'italiano standard, senza però l'implemento

eccessivo di espressività che darebbe il parlato delle regioni centromeridionali” (Bresadola, 2010: 43).

La elección corresponde a una tendencia en curso en el italiano actual, ya que, según Berruto (1987) y con particular referencia a las variedades septentrionales,

“esiste una serie di termini o espressioni largamente usate nel parlato quotidiano, in genere di origine regionale o gergale ma che mostrano di avere un impiego, se non panitaliano, ampiamente interregionale e di conservare una connotazione espressiva avendo tuttavia perduto la particolare carica semantica che era loro propria” (Berruto, 1987: 141).

La escena se desarrolla en un barrio de chabolas a las afueras de Madrid. En este diálogo entre Cartucho y Amador, el primero amenaza al segundo, navaja en mano, para que le diga quién ha realizado un aborto ilegal a Florita, provocándole la muerte. Amador termina denunciando a Pedro, el joven médico [cfr. 6.1.2.] que, sin quererlo, se ha visto involucrado la historia. Se trata de un diálogo muy rápido, construido a base de breves intervenciones que se subsiguen una a la otra sin indicar quién es el interlocutor. Como sabemos, el lenguaje coloquial que se incluye en una obra literaria es siempre una “imitación” a la que se recurre estratégicamente con el fin de enriquecer expresivamente la narración o los diálogos (Briz, 2001). Ello facilita la tarea del traductor, pues fenómenos típicos del lenguaje coloquial como la toma de turno no predeterminada, con la consiguiente superposición de intervenciones, no se produce. Deberá, en cambio, respetar los diferentes actos de habla ilocutivos, sobre todo directivos (para conseguir que el receptor haga algo), expresivos (con los que el hablante manifiesta sus sentimientos y actitudes) y compromisivos (por medio de los cuales éste se compromete a hacer cosas) (Piñero, 2008: 38). Notemos en este sentido que en el diálogo hay numerosos enunciados interrogativos y exclamativos, así como verbos en modo imperativo, que expresan gran fuerza ilocutiva (“hale”/ “forza”, “di”/ “dimmi”; “démame”/ “lasciami”, etc.). Hay también enunciados suspendidos, construcción típica de la sintaxis coloquial, de gran fuerza pragmática, pues su sentido debe ser

completado por el oyente gracias al contexto (Briz, 2001: 86): “porque la tenía en...”/ “perché sua figlia era in...”; “el médico...”/ “il dottore”. Todo ello es respetado por el traductor, quien consigue reproducir satisfactoriamente el modo oral sin perder fuerza pragmática.

La cosa se complica cuando se trata de de traducir el registro coloquial junto a algunos términos procedentes de la jerga delictiva y del caló, la lengua gitana. El traductor, con un criterio orientado hacia el destinatario, compensa las inevitables pérdidas (como la de “canguelo”, termino caló, traducido por “paura”), como vimos, con un continuo recurso a la compensación. Así, se coloquializan ciertas expresiones (“deja ahí eso”/ “butta giù quella roba”; “no me mientas”/ “no cercare di farmela” y “non dire balle”) y se añaden términos coloquiales que no aparecen en el texto: “eso”/ “quella roba”; “esto”/ “questi affari”. En general se usan equivalentes funcionales (“por mi madre”/ “sulla testa di mia madre”) que conservan el registro coloquial con mayor o menor fortuna: “chívate”, traducido por “fila”, se aleja semánticamente, pues “chivarse” significa “delatar”, y de hecho es la desafiante respuesta de Cartucho a Amador ante la amenaza de éste de denunciarle a la policía - Bresadola (2010: 50) propone traducciones como “canta”, “vomita” o “sputa” -; “tener la frusa” (“tener miedo”), traducido con el verbo “strizzare”, parece una acertada opción, aunque sea más frecuente el uso del sustantivo “strizza” (Bresadola, 2010: 50); “por estas”, juramento interjetivo popular de carácter quinésico, que suele acompañarse de un gesto típico - el de besar el signo de la cruz formado por el dedo índice y el pulgar - y aparece dos veces en el TO, se traduce la primera vez por “per queste mani”, con cierta pérdida expresiva, y se elimina la segunda. Notamos, por último, una tendencia a facilitar la comprensión del lector del TT, tanto con adiciones (“allora”; “¿de quién?”/ “e chi ce l’ha messa?”; “la tenía en...”/ sua figlia era in...) como con eliminaciones (“ha sido el Muecas”⁸⁷ que quiso que se lo hicieran”/ “è stato lo Smorfia a volerlo”; “que me va a dar”/ “di

⁸⁷ El apodo del padre de la fallecida se traduce literalmente (“lo Smorfia”), aunque no suele suceder con otros nombres igualmente “transparentes”, como “el Guapo” (Bresadola, 2010: 38). El motivo podría encontrarse en que el porqué de tal apodo se especifica en el TO.

farmi”). En general, como ya dijimos, las pérdidas y alteraciones en la “microsecuencia” tratan de compensarse a través de la “macrosecuencia”, conservando dentro de lo posible la variedad diafásica.

6.2.2. Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*

Mira Encarna, tu cuñada es, ya lo sé, pero desde que murió Elviro ella andaba tras de ti, eso no hay quién me lo saque de la cabeza. Encarna tiene unas ideas muy particulares sobre los deberes de los demás, cariño, ella se piensa que el hermano menor está obligado a ocupar el puesto del hermano mayor y cosas por el estilo, que aquí, sin que salga de entre nosotros, te diré que, de novios, cada vez que íbamos al cine y la oía cuchichear contigo en la penumbra me llevaban los demonios. Y tú, dale, que era tu cuñada, valiente novedad, a ver quién lo niega, que tú siempre sales por peteneras, con tal de justificar lo injustificable, que para todos encontrabas disculpas menos para mí, ésta es la derecha” (Delibes, 1993: 38).

“Prendi Encarna, è tua cognata, lo so benissimo, ma dopo la morte di Elviro lei veniva dietro a te, questo non me lo leva dalla testa nessuno. Encarna ha certe idee molto personali sui doveri degli altri, tesoro, e s’è messa in testa che il fratello minore sia obbligato ad occupare il posto del fratello maggiore e cose del genere, ché qui, e che resti tra noi, ti dirò che, da fidanzati, ogni volta che andavamo al cinema e la sentivo bisbigliare con te nella penombra mi veniva un diavolo per capello. E tu, dàgli, a dire che era tua cognata, bella novità, vediamo chi dice di no, ché tu tireresti fuori anche la storia dell’orso, pur di giustificare l’ingiustificabile, e per tutti trovavi la scusa buona eccetto che per me, questa è quella giusta” (Delibes, 1983: 44).

Comentario

Nos hallamos ante un texto innovador en el panorama de la literatura española de posguerra, y ello es debido sobre todo a su particular planteamiento textual. Publicado en 1966, está compuesto en su mayor parte por el monólogo interior de una mujer, Menchu, que está velando a su marido muerto, Mario. En esa larga noche Menchu recuerda lo que ha sido su vida en común y pasa revista a sus desavenencias conyugales, que provienen principalmente de la diferente visión de la vida que ambos tienen. Efectivamente, su forma de pensar tradicional choca con el carácter progresista de Mario, poco amigo de las convenciones sociales. La paradoja es que el lector acaba conociendo muy bien a Mario, el personaje ausente, mientras que la obra se convierte en una crítica velada pero eficaz de Menchu y el tipo de mentalidad que ésta representa: la de la sociedad conformista de los años sesenta que, en plena dictadura, aspira a poseer cierto estatus social, aunque solo sea en apariencia. En el presente fragmento la queja de la mujer proviene de la frecuentación de su marido y su cuñada Encarna, viuda del hermano de éste.

La mayor dificultad para el traductor es, sin duda, la reproducción del registro coloquial en que Menchu se dirige a su marido, con continuas alusiones directas y vocativos (“cariño”), como si éste siguiese en vida y pudiera escucharla. Aunque el lenguaje coloquial es siempre deíctico (ya que debe dejar claro cuál es el contexto en que se produce la comunicación: quiénes son los participantes, cuál el espacio físico y el tiempo en que se desarrolla) y egocéntrico (pues apela constantemente a la atención del interlocutor) (Vigara, 1980), tales características deben ser especialmente destacadas en esta ocasión para que el lector tenga presente en todo momento la singular situación de la que Delibes nos hace cómplices. Es decir, el traductor deberá recrear el modo oral de Menchu y asegurar la ficción dialogal por medio de los correspondientes recursos del lenguaje coloquial, muy abundantes al faltar un narrador que pueda matizar las intervenciones del hablante. Todo ello sin olvidar, como ya hemos señalado, que tal registro en italiano tiene un uso mucho más restringido que en español. El traductor deberá alcanzar un resultado que resulte natural también en la lengua de

llegada, lo cual será verdaderamente difícil. Analicemos separadamente los diferentes recursos:

- Imperativos sensoriales y de estímulo⁸⁸: “mira”/ “prendi”, “dale”/ “dàgli”⁸⁹; ambos conservan su fuerza ilocutiva.
- Topicalización: el hipérbaton que coloca en posición marcada el sintagma nominal “tu cuñada” no es posible en italiano estándar (“è tua cognata”); sería visto como un regionalismo.
- El apreciativo tan usado por Menchu, “cariño”, se ha sustituido por un equivalente funcional: “tesoro”.
- Deícticos: se conservan, aún a costa de forzar el TT. “que aquí”/ “ché⁹⁰ qui”. La continua referencia al oyente tiende a permanecer: “dietro a te”, “ti dirò”, “e tu”, etc.
- Enlaces coloquiales, sin carga significativa alguna. El “que” con valor ilativo o continuativo (“que era tu cuñada”/ “a dire che era tua cognata”; “que tú siempre sales por peteneras”/ “ché tu tireresti anche fuori la storia dell’orso”) se conserva, haciéndolo depender del régimen verbal en el primer caso (“a dire che”). De nuevo, el resultado es forzado.
- Expresiones autorreafirmativas, ya sean en primera persona (“ya lo sé”/ “lo so benissimo”: el adverbio “ya” es compensado por medio del superlativo) o buscando la complicidad del oyente (“sin que salga de entre nosotros”/ “e che resti tra di noi”: se usa un equivalente funcional). Las autorreafirmativas encubiertas, que buscan un sujeto anónimo o genérico que dé validez a la afirmación, poco frecuentes en italiano, se traducen por expresiones literales que mantienen el sentido pero no la fuerza pragmática: “a ver quién lo niega”/ “vediamo chi dice di no”; “ésta es la derecha”/ “questa e quella giusta”.
- Fórmulas inespecificativas de cierre, que evitan al hablante concretar el sentido de un determinado enunciado. Muy usadas en

⁸⁸ La terminología está tomada de Vígara (1980) y Cascón (2000).

⁸⁹ “*Dagli* esprime impazienza, insofferenza, fastidio per l’insistenza di qualcuno” (Zingarelli, 1988).

⁹⁰ Nótese que “ché” va acentuado, y tiene por tanto valor causal. Lo mismo en “ché tu tireresti anche fuori la storia dell’orso”.

italiano en modalidad oral: “y cosas por el estilo”/ “e cose del genere”.

- Intensificadores: “valiente novedad”/ “bella novità”; el adjetivo “valiente”, empleado fuera de su contexto habitual, intensifica el sustantivo. El italiano elige el adjetivo “bella”, que en un registro coloquial hace las veces del adverbio “molto” (“bella pulita”).
- Unidades fraseológicas. Se resuelven por medio de equivalentes funcionales: “no hay quien me lo saque de la cabeza”/ “questo non me lo leva dalla testa nessuno”; “me llevaban los demonios”/ “mi veniva un diavolo per capello” - la expresión italiana significa “essere molto irritati, di malumore, o addirittura furibondi; come se si avesse in testa una serie di diavoli che tirano i capelli” (B. M. Quartu, 1993) -. “Che tu tireresti anche fuori la storia dell’orso” no se refiere, en cambio, a ninguna unidad fraseológica italiana concreta.

En resumen: el traductor consigue que no se pierda información, y siempre que puede usa equivalentes funcionales que son familiares al registro coloquial italiano: de hecho, creemos, están mejor resueltas las expresiones autorreafirmativas y demás unidades fraseológicas que elementos estructurales como enlaces coloquiales o déicticos. Lo que cabe preguntarse es si el efecto pragmático del texto se mantiene, y si el lector del TT no se sentirá sobrepasado por el exceso de información coloquial.

6.2.3. Miguel Delibes, *El disputado voto del señor Cayo*

“- No me gusta – dijo.

Félix Barco agitó su mano pequeña y morena, con las uñas negras, descuidadas, en ademán de protesta:

- Jo, tío, eres la pera – volvió los ojos a Ayuso -. Dos horas rompiéndonos la crisma y ahora el Diputado que no le gusta.

- Entiéndeme – dijo Víctor -: a mi juicio os enrolláis demasiado.

- Y, ¿puedes decirme cómo le comes el coco tú al personal sin darle el coñazo? [...]

- Al elector sólo hay que decirle tres cosas, así de fácil: primera, que vote. Segunda, que no tenga miedo. Y tercero, que lo haga en conciencia [...].

- ¡Joder, estoy harto de vaselina! ¡Estoy de conciencia hasta los mismísimos huevos! ¿Y si la conciencia no coincide con nuestro programa?, pregunto.

- Mala suerte [...]

- ¡Ostras, que lo haga él! – voceó Félix Barco.

- Tampoco es eso, coño” (Delibes, 1978: 18).

“- Non mi piace – disse.

Félix Barco agitò la mano piccola e scura, con le unghie nere e mal curate, in gesto di protesta.

- Ragazzo, sei impossibile – volse lo sguardo verso Ayuso – Due ore a romperci la testa e adesso al Deputato non piace.

- Cerca di capire – disse Víctor – secondo me vi incasinate troppo.

- E allora mi dici come gliela racconti alla gente, se non hai trovate? [...]

- Bisogna dire solo tre cose, in modo chiaro, all'elettore. Primo, che voti. Secondo, che non abbia paura. E terzo, che lo faccia con coscienza [...].
- Cavolo, sono stanco di farmi fregare! Ne ho piene le scatole della coscienza! E se la coscienza non coincide col nostro programma?, mi chiedo io.
- Pessimo affare [...].
- Diamine, che lo faccia lui – strillò Félix Barco.- Non è questo il punto, cavolo” (Delibes, 1982: 13).

Comentario

Esta novela de Miguel Delibes, de 1978, muy diferente a la que acabamos de ver, nos sitúa en el contexto de las primeras elecciones democráticas tras la muerte de Franco. En ella, el recién estrenado progresismo post-franquista se enfrenta a la integridad de la vieja Castilla, personalizada en la figura del señor Cayo, anciano habitante de un pueblo semi-abandonado al que los militantes de un partido político de izquierdas irán a hacer campaña electoral. Se desvela así el contraste entre la pureza de la naturaleza y la corrupción de la ciudad, tema afrontado ya en otras ocasiones por Delibes. El diálogo que proponemos muestra un encendido coloquio durante la preparación de la campaña: se produce una división de opiniones debido a una “carta al elector”. Víctor, con muchos años de experiencia en la clandestinidad, no es amigo de retóricas. Cree que lo importante es que todos voten, y allá cada cual con su conciencia. Los más jóvenes, encabezados por Félix, opinan, en cambio, que hay que convencer al elector como sea.

Uno de los aspectos más destacados de la novela son los diálogos, los cuales pretenden recrear el habla juvenil y desinhibida de la Transición española. Éste es un rasgo frecuente en el estilo de Delibes, que en sus textos usa sociolectos, registros y términos jergales con el fin de que la forma de hablar caracterice al personaje, adaptándose al contexto. Los diálogos de *El disputado voto del señor Cayo* abundan en expresiones malsonantes u obscenas - lo que en italiano se llama “turpiloquio” - que cumplen una clara función: la de identificar a una generación que exhibe su libertad, después de los años de dictadura, a través del lenguaje; una juventud que quiere mostrarse diferente y distanciarse de la generación de sus padres a través de un habla jergal llevada al límite.

Nos gustaría detenernos en este último aspecto. Scelfo Micci (1984) realiza un interesante estudio sobre la traducción de la novela, y en concreto de las expresiones vulgares. Observa sus usos y acepciones más comunes, los equivalentes funcionales en italiano y las posibles correspondencias, y concluye que los vocablos elegidos por el traductor son apropiados desde el punto de vista del sentido en general, pero pierden su connotación vulgar y obscena al emplearse frecuentemente eufemismos. Muchos llegan incluso a eliminarse, con

la consiguiente pérdida de fuerza expresiva del TT. Veamos dos de los ejemplos más significativos: “coño”, que aparece un total de 25 veces, es traducido seis como “accidenti”, once con “cavolo”, una con “perbacco”, una con “porca miseria”, otra con “diavolo”, dos con “diamine”, mientras que se omite tres veces; “joder”, con un total de 72 apariciones, se traduce doce como “cavolo”, otras doce como “miseria”, cinco con “porca miseria”, nueve con “accidenti”, ocho con “diamine”, una con “scherziamo”, y se omite diez veces⁹¹. Efectivamente, confirmamos que ésta es la tendencia del fragmento presentado: “jo” (que es a su vez eufemismo por abreviatura de “joder”) se elimina; “dar el coñazo” – molestar - se traduce por “avere trovate”, con un sentido diverso (tener buenas ideas) y, en cualquier caso, mucho más suave; “joder”, “ostras” (eufemismo de “hostia”) y “coño”, por “cavolo”, “diamine” y “cavolo”, respectivamente; la expresión malsonante “está hasta los huevos” se traduce por medio de un equivalente funcional muy acertado, “averne piene le scatole”⁹².

Antes de estudiar la motivación de las opciones del traductor, Scelfo Micci (1984) cree que hay que determinar qué sentido da Delibes al uso de estos términos, y por qué son empleados masivamente por la “nueva generación”, muy poco por Víctor y casi nada por Cayo. Tal hecho

“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

⁹¹ El resto de la terminología analizada por Scelfo Micci (1984) se compone de “pera”, “macarra”, “puto”, “marica”, “maricón”, “ostras”, “cojones”, “cojonudo” y “chorrada”.

⁹² Otros fenómenos destacables propios del lenguaje coloquial son el uso del vocativo “tío”, contraseña juvenil también hoy en día, que se traduce por “ragazzo”, término que no tiene en absoluto la misma frecuencia ni funcionalidad. “Eres la pera” y “comer el coco” pierden fuerza y coloquialidad al traducirse por medio de paráfrasis: “eres imposible” y “come gliela racconto alla gente”. Locuciones frecuentes como “mala suerte” o “tampoco es eso”, pasan a equivalentes funcionales como “pessimo affare” y “non è questo il punto”. Se observa, sin embargo, cierta compensación al intensificar el coloquialismo en “farmi fregare” para traducir la metáfora “vaselina”.

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, 1984: 271).

En síntesis, todo parece indicar que en la traducción de esta novela de Delibes, algo se pierde. Es sin embargo importante relevar que las sustituciones realizadas por el autor, en algunos casos, parecen justificadas, y ello porque en italiano el uso de las expresiones vulgares es menos frecuente que en español, e inserirlas todas podría inducir a considerar a Delibes como un escritor "vulgar", cuando en realidad estos dependen de situaciones precisas en el texto. A pesar de todo, el traductor no consigue transmitir por entero el mensaje ideológico del TO, incluido el sentido crítico del autor respecto a una generación que parece conformarse con expresar su libertad principalmente a través del lenguaje. La conclusión de Scelfo Micci (1984) es la que sigue:

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

6.3. Jerga y argot

6.3.1. Arturo Pérez Reverte, *La piel del tambor*

“El pirata informático se infiltró en el sistema central del Vaticano once minutos antes de la medianoche. Treinta y cinco segundos más tarde, uno de los ordenadores conectados a la red principal dio la alarma. Fue sólo un parpadeo en la pantalla del monitor, anunciando la puesta automática en funcionamiento del control de seguridad ante una intromisión exterior [...]. Las incursiones eran frecuentes pero inofensivas. Solían limitarse al perímetro de seguridad exterior, dejando leves huellas de su paso: mensajes o pequeños virus. A un pirata informático – *hacker* en jerga técnica – le gustaba que los demás supieran que había estado allí [...]. Sólo una vez en los últimos dos años había sido grave, cuando un pirata logró infiltrar un gusano informático en la red vaticana. Los gusanos eran ficheros destinados a multiplicarse en el espacio del sistema hasta bloquearlo [...]. En el monitor se apagaron unos ficheros y se encendieron otros. Cooney los miró con atención y después llevó el cursor del ratón hasta uno de ellos para pulsar dos veces (Pérez Reverte, 1995: 13).

“Il pirata informatico si infiltrò nel sistema centrale del Vaticano undici minuti prima di mezzanotte. Trentacinque secondi dopo, uno dei computer collegati alla rete principale dette l'allarme. Solo una spia luminosa intermittente sullo schermo segnalava l'inserimento automatico del controllo di sicurezza in seguito a un'intrusione esterna [...]. Le incursioni erano frequenti, ma inoffensive. Di solito si limitavano al perimetro di sicurezza esterno, lasciando solo lievi tracce del loro passaggio: messaggi o piccoli virus. Ai pirati informatici, *hackers* in gergo tecnico, piaceva far sapere che erano stati lì

[...]. Solo una volta, negli ultimi due anni, si era verificata una situazione preoccupante, quando un pirata era riuscito a infiltrare un *bug* nella rete vaticana. I *bugs* erano *files* destinati a moltiplicarsi all'interno del sistema fino a bloccarlo [...]. Sul monitor si scurirono le icone di alcuni *files* e se ne illuminarono altre. Cooley le guardò con attenzione, poi ne puntò una con il *mouse* e fece *clic* due volte” (Pérez Reverte, 1998: 8).

Comentario

La piel del tambor es una de las novelas del pluritraducido Arturo Pérez Reverte. La reseña de Paola Carmagnani (1998: 21) define así sus características, que no son ni más ni menos que aquellas que la convierten en *best-seller*: “a metà strada fra James Bond e Umberto Eco, Pérez Reverte costruisce un’ appassionante trama romanzesca, in cui la struttura del thriller su rivela capace di integrare una varietà di altri generi letterari, dal *feuilleton* al reportage giornalistico, e in cui la Storia è sempre chiave di lettura del presente”.

Muchos ingredientes contribuyen a crear un *best-seller* (López Molina, 1997)⁹³, desde ciertas cualidades tipográficas (letra clara, márgenes amplios, portada atrayente) a la foto del autor en pose juvenil (con una breve biografía, indicando sus libros llevados al cine y traducidos a otras lenguas). El lenguaje debe ser claro, conciso y transparente; el léxico, variado, pero sin exagerar, puesto que el lector debe entender bien el texto; las descripciones se subordinan a la narración, para ganar dinamismo, con lo cual el ritmo se acelera; los diálogos son por parejas, para evitar los verbos introductores; las pausas, bien estudiadas, coincidiendo con la segmentación en párrafos, facilitan la fluidez de lectura y la interrupción no violenta. En cuanto a cualidades semánticas, debe haber buenas dosis de suspense; los personajes podrán identificarse con facilidad; el texto será ameno, aprovechando cuestiones de actualidad; y esgrimirá cierto eclecticismo técnico (no será demasiado tradicional ni demasiado experimentalista) e ideológico (no expresará posturas extremas).

La traducción de los *best-seller* suele estar orientada, por obvios motivos, hacia el destinatario: no tendría sentido que las características apenas vistas, que definen y configuran un *best-seller*, se perdieran en la traducción. Es fundamental que el lector se sienta atraído por el texto, que logre entrar de lleno en él para gozar de la trama y de los bien delimitados personajes: de ahí el criterio “familiarizador” habitualmente empleado y fomentado por las propias editoriales⁹⁴. Todo ello lo podemos notar en la traducción del

⁹³ Vid. también Moreno (1997).

⁹⁴ Como vimos [cfr. 4.6], las editoriales piden a menudo textos “fluidos”, aún a costa de “manipular” el original.

fragmento que hemos escogido, que aunque breve, deja entrever las características enunciadas. Se conserva la sintaxis simple, enunciativa, formada de periodos cortos, y se usan perífrasis explicativas que añaden información (“había sido grave”/ “si era verificata una situazione preoccupante”; “se apagaron unos ficheros”/ “si scurirono le icone di alcuni *file*”; “parpadeo”/ “spia luminosa”); ésta se elimina si se considera superflua (“la pantalla del monitor”/ “schermo”). Sin embargo, lo más interesante es la traducción de los términos pertenecientes a la jerga técnica de la informática. En muchos casos se usa un equivalente acuñado (“pirata informático”/ “pirata informatico”; “mensajes y pequeños virus”/ “messagi o piccoli virus”; “control de seguridad”/ “controllo di sicurezza”), pero a menudo el traductor se ve obligado a “volver a traducir” el término a la lengua inglesa predominante en Italia en este tipo de jerga. Se produce así un paradójico fenómeno de doble traducción, ya que los términos españoles se transforman en préstamos del inglés (marcados con cursiva) en el TT. La versión italiana se adapta al lector que conocerá, es de suponer, este vocabulario: “ordenador”/ “computer, “gusano”/ “bug”, “fichero”/ “file”, “ratón”/ “mouse”, “pulsar”/ “fare clic”. Sólo “hacker”, préstamo que también se usa en español, queda igual.

6.3.2. Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*

“Mucho más tarde, Cartucho vuelto al vericuetto, paseaba con una mano tocándose la navaja cabriterera y con otra la hombría que se le enfriaba. «Ya me están jeringando» y «Todavía no ha nacido entodavía» y «Si me la descomponen me están descomponiendo los mismos virgos ya tocaos» y «Como vea a quien que sea lo pincho» y «Muecas será mal hombre pero el menda» y «Que no crea que me tose que lo aso» y «Maldito sea desde la maldita bosta de su madre» y «Me cago en la tumba de su padre». Y dale a las blasfemias espantosas y a los eruptos del orujo [...]” (Martín-Santos, 1979: 105).

“Molto più tardi, Cartucho tornò sul tratturo e si mise a camminare avanti e indietro palpando con una mano il coltello a serramanico e con l'altra la virilità che gli si stava gelando. «Mi stanno rompendo le balle» e «Non è ancora nato, quello» e «Se me la toccano è come se mi toccano i coglioni» e «Il primo che viene avanti lo infilo» e «Lo Smorfia sarà quello che è ma io non scherzo» e «Se crede di fregarmi lo stendo» e «Maledetto lui e la maledetta merda di sua madre» e «Mi smerdo sulla tomba di suo padre, io». E dagli con le bestemmie più sonore e coi rutti alla vinaccia [...]” (Martín-Santos, 1995: 127).

Comentario

Como vimos anteriormente [cfr. 6.1.2. y 6.2.1], muchos de los personajes de *Tiempo de Silencio* se caracterizan a través de su lenguaje. En este fragmento nos encontramos con Cartucho, cuya forma de hablar “unisce gergo della malavita, espressioni colloquiali e volgarismi, riflessi della lingua orale madrileña e neologismi, creando così un vero e proprio *slang* dalla grande efficacia espressiva” (Bresadola, 2010: 48). El personaje pasea solo, lleno de rabia y de rencor. Su habla se caracteriza por una secuencia de insultos, blasfemias y frases denigrantes que, una tras otra, constituyen un monólogo interior. Ciertas particularidades sintácticas y tipográficas (la unión a través de copulativas, entre comillas, comenzando siempre con mayúscula) que reproducen el estilo directo – materialización de los pensamientos del personaje – y se mantienen en la traducción, reflejan perfectamente esta suerte de letanía que Cartucho lanza contra el mundo.

Para provocar un efecto similar el traductor usa la expresividad septentrional, en una tendencia, por otra parte, hoy común en la lengua italiana. En el español, como hemos podido comprobar, la situación es la contraria: existe un registro coloquial muy rico que, superando las diferencias regionales, suple la pobreza dialectal y, precisamente por ello, constituye todo un reto para el traductor. Éste elige, de nuevo, el uso de efectos compensatorios o de equivalentes funcionales por medio de los cuales, más que intentar conservar un significado “proporcional” (Bresadola, 2010: 48), se trata de buscar un sentido pragmático, mucho más genérico, capaz de restituir el efecto del TO. Observamos en el TT una intensificación del componente obsceno (“ya me están jeringando”/ “mi stanno rompendo le balle”; “si me la descomponen me están descomponiendo los mismos virgos ya tocaos”/ “se me la toccano è come se mi toccano i coglioni”), incluso escatológico (“maldito sea desde la maldita bosta de su madre”/ “maledetto lui e la maledetta merda di sua madre”; “me cago en la tumba de su padre”/ “mi smerdo sulla tomba di suo padre, io”), que compensa la ausencia de algunas reiteraciones de Cartucho, cuya pobreza de lenguaje se muestra en la continua repetición de exabruptos. Otras pérdidas, como la del vulgarismo “entodavía”, o de madrileñismos como “menda” (“tipo”, “sujeto”), se compensan

igualmente con el pronombre en posición final tras la coma, “quello” – con el hipérbaton del sujeto -, y la expresión reforzativa “ma io non scherzo”, que recompone el anacoluto de la frase original⁹⁵. Para conseguir, como decíamos más arriba, cierta “fidelidad” en la macro-secuencia, imposible en la micro-secuencia, se realizan otras intensificaciones de tipo léxico: “paseaba”/ “camminare avanti e indietro”, “enfriaba”/ “stava gelando”.

Algo habitual en las jergas es la redeterminación semántica, es decir, el uso de términos pertenecientes al lenguaje común con un significado diferente. El traductor debe tener muy en cuenta este fenómeno, ya que una traducción literal produciría un resultado pragmáticamente inadecuado. Una expresión como “que no crea que me tose que lo aso”, conserva un similar efecto pragmático al ser traducida por un equivalente funcional como “se crede di fregarmi lo stendo”, usando los coloquialismos “fregarmi” - “imbrogliare, ingannare/ rubare” (Berruto, 1987) - y “lo stendo”. Lo mismo sucede con “pinchar”, aquí “clavar la navaja”, traducido por “lo infilo”; o el propio “jeringar” antes visto, que en este contexto significa “molestar o enfadar”. Coincidimos con Bresadola (2010) en que, en general, el traductor logra connotar al personaje sin neutralizar su jerga, lo cual tiene ciertamente mucho mérito. Pero, eso sí, el resultado es más “coloquial” que “jergal”.

⁹⁵ Se pierde inevitablemente el adjetivo “cabritero” que, aplicado a “navaja”, se refiere a la usada para despellejar las reses (Moliner, 2007). La traducción es “coltello a serramanico”, es decir, navaja o cuchillo cuya hoja es movable y puede esconderse en el mango. El término caracteriza a Cartucho, “siempre con la navaja a cuestras”, como dice de él otro personaje, Amador. Es indicativo además tanto de su carácter violento como de su profesión (capturar animales y venderlos a laboratorios para que realicen con ellos experimentos).

6.3.3. Lucía Etxebarria, *Beatriz y los cuerpos celestes*

“Intenta explicarle a tu psiquiatra, a ese psiquiatra al que paga tu padre, lo difícil que resulta que le hables a él, a alguien que no ha pasado por esto que tú estás pasando [...]. Intentas explicarle que estás asustada, que te sientes celosa de Coco, que no estás muy segura de los líos en que te estás metiendo. Tus explicaciones son confusas, y además están plagadas de términos que el psiquiatra no entiende: Coco es un ‘macarra reciclado’ que se las da de pijo y se dedica al ‘trapicheo’ y a ‘tangar’, y Mónica una pija reciclada por mucho que se las dé de “indie” y de “undergrunge”, y empiezas a estar harta de que Mónica y Coco no conciban la diversión si no van ‘puestos’, y hay un tío en Metralleta al que parece que le gustas y Mónica dice que es un ‘estupa’, pero tú opinas que lo que le pasa es que es un yuppie con un ‘cuelgue sideral... Intentas explicarle que te encuentras cada día peor, física y mentalmente, pero el doctor no te entiende cuando le hablas del ‘bajón de las pilulas’, y poco a poco te vas liando más y más, y te encuentras con una maraña de pensamientos enredados entre las manos que no sabes cómo desmadejar” (Etxebarria, 1998: 166).

“Prova un po’ a spiegare al tuo psichiatra, allo psichiatra pagato da tuo padre, quanto ti sia difficile parlare con lui, con qualcuno che non è passato attraverso le tue stesse esperienze [...]. Cerchi di spiegargli che sei spaventata, che sei gelosa di Coco, che non sei poi così sicura di volerti cacciare nei guai come stai facendo. Le tue spiegazioni sono confuse e per di più infestate di termini che lo psichiatra non capisce: Coco è un ‘pappone riciclato’ che si dà arie da bravo ragazzo mentre si dedica allo ‘spaccio e alle truffe’, e Monica una ‘brava ragazza riciclata’ nonostante si dia arie da ‘indie’ e da ‘undergrunge’, e cominci a essere stanca che Mónica e Coco non concepiscano un divertimento che non sia ‘farsi’ e che c’è

un tipo alla Metralleta al quale sembri piacere e Mónica dice che è uno sbirro mentre tu pensi che sia solo uno ‘yuppie’ con una ‘cotta siderale’... Cerchi di spiegargli che ti senti ogni giorno peggio, fisicamente e psicologicamente, ma il dottore non ti capisce quando parli del ‘down da pillole’ e piano piano ti vai a incasinare, e ti ritrovi con un groviglio di pensieri confusi tra le mani che non sai come sbrogliare” (Etxebarria, 1999: 178).

Comentario

Esta novela de la joven escritora vasca, premio Nadal (1988), une un fondo existencialista al descubrimiento del “eros” y del “thánatos”, y sabe dar una visión de su época y de la sociedad a través de una fuerte ironía, de mucho humor y del lenguaje desinhibido propio de la narrativa española de las últimas décadas. La inconformista Beatriz vuelve a Madrid después de pasar dos años “refugiada” en Edimburgo. A su regreso deberá afrontar una situación conflictiva con sus tradicionales y adinerados padres, reencontrar a sus viejos amantes y amigos y, sobre todo, plantearse sin excusas su vida futura. Desde el punto de vista lingüístico la novela acusa, en un argot propio de la juventud, “la presencia de fuertes hibridaciones lingüísticas provenientes del mundo musical y del ámbito de la drogadicción” (Odicino, 2006: 69), aunque esta inclusión afectará sólo al plano del vocabulario, no a la sintaxis⁹⁶. De hecho, no es raro que este tipo de términos pase a incorporarse, a través del argot juvenil, al registro coloquial habitual (Briz, 2001), perdiendo su marca idiolectal. Nos referimos a vocablos como “camello”, “mono”, etc.

El pasaje elegido hace referencia a una incomprensión lingüística, muy relacionada con el problema existencial y generacional de la protagonista. El traductor busca, siempre que es posible, equivalentes funcionales, a veces con cierto grado de particularización o generalización; en caso contrario, hace uso de paráfrasis explicativas (“pijo”/ “bravo ragazzo”), aunque se pierda intensidad. Ejemplos de la primera estrategia son “ir puesto”/ “farsi”⁹⁷;

⁹⁶ El discurso del narrador en primera persona, por el contrario, es elaborado y entra perfectamente en los límites del lenguaje literario: usa paralelismos (“que estás asustada, que te sientes celosa de Coco, que no estás muy segura”), metáforas (“maraña de pensamientos enredados entre las manos que no sabes cómo desmadejar”), aunque la fraseología sea coloquial: “meterse en líos”. Todo ello se mantiene en la traducción.

⁹⁷ Encontramos una diversa interpretación de la implicatura por parte de la traductora en “no conciban la diversión si no van puestos”/ “non concepiscano un divertimento che non sia farsi”; este último verbo es, efectivamente, en su acepción coloquial, “drogarse”, pero hay una diferencia de matiz entre “no conciben divertirse si no van drogados” o “no conciben otra diversión que no sea drogarse”, que es lo que dice literalmente el TT.

“tanger”/ “truffe”. Por su parte, los términos “trapicheo”, referido a actividades irregulares o tratos poco claros, a menudo ilegales (Moliner, 2007); “macarra”, que puede significar “proxeneta”, pero también “se aplica al individuo achulado y agresivo” (Moliner, 2007); y “cuelgue”, que puede definirse como “estado de colgado (loco o bajo los efectos de una droga)” (Moliner, 2007), se traducen respectivamente por medio de las siguientes particularizaciones: “trapicheo” por “spaccio”, que se refiere, como término argótico, exclusivamente al mundo de la droga; “macarra” por “pappone” que significa “protettore di prostitute” (Zingarelli, 1988) – aunque el personaje de Coco coincide más con la segunda acepción española –; y, finalmente, “cuelgue” por “cotta”, “passione amorosa improvvisa e violenta” (Zingarelli, 1988), pero también “lo stato di prostrazione fisica e psichica in cui cade un atleta nel corso di una gara per abuso di eccitanti o per eccessivo sforzo”. Si tomamos “colgado” en esta segunda acepción (“enajenado” o “drogado”), se trataría más de una generalización que de una particularización, la cual se produce también en el caso de “estupa”/ “sbirro”, ya que el término argótico español se refiere sólo al policía de estupefacientes. Por lo demás, para denominar las “tribus” sociales, es posible mantener los préstamos del inglés: “indie”, “undergrunge” o “yuppie”.

Como hemos visto, las dificultades para traducir este tipo de lenguaje son más que evidentes, y sería inútil buscar equivalencias “mejores”, ya que partimos de una situación de desequilibrio: no existe en italiano un argot juvenil que cumpla funciones similares; es más, el mismo registro coloquial, tan habitual en español y tantas veces recogido en la literatura, es carente en italiano, lengua que a menudo elige, para poder traducirlo, variedades de origen regional o argótico. Incluso a través de los equivalentes escogidos por el traductor, nos encontramos con un problema de frecuencia de uso, ya que “spaccio”, “truffe” o “sbirro” son palabras mucho más comunes, aunque mantengan su estatus de argot, que “trapicheo”, “tanger” o “estupa”. Es decir: por paradójico que parezca, el psiquiatra de Beatriz probablemente entendería mucho mejor a la Beatriz “italiana” que a la “española”.

6.4. La variedad geográfica

6.4.1. Ramón María del Valle-Inclán, *Tirano Banderas*

“Filomeno Cuevas, criollo ranchero, había dispuesto para aquella noche armar sus peonadas con los fusiles ocultos en el manigual, y las glebas de los indios, en difusas líneas, avanzaban por los esteros de Ticomaipan. Luna clara, nocturnos horizontes profundos de susurros y ecos. Saliendo a Jarote Quemado con una tropilla de mayores, arrendó su montura el patrón, y a la luz de una linterna pasó lista:

- Manuel Romero.
- ¡Presente!
- Acércate. No más que recomendarte precaución con ponerte briago. La primera campanada de las doce será la señal. Llevas sobre ti la responsabilidad de muchas vidas, y no te digo más. Dame la mano.
- Mi jefesito, en estas bolucas somos baqueanos.

El patrón repasó el listín:

- Benito San Juan.
- ¡Presente!
- ¿Chino Viejo te habrá puesto al tanto de tu consigna?
- Chino Viejo no más me ha significado meterme con alguna caballada por los rumbos de la feria y tirarlo todo patas al aire. Soltar algún balazo y no dejar títere sano. La consigna no aparente mayores dificultades.
- ¡A las doce!
- Con las primeras campanadas me acantonaré bajo el reloj de catedral.
- Hay que proceder de matute y hasta lo último aparentar ser pacíficos feriantes.
- Eso seremos” (Valle-Inclán, 1985: 43)

“Filomeno Cuevas, creolo campagnolo, aveva deciso di armare quella notte i suoi contadini coi fucili nascosti in un bosco; e i servi indii, in ordine sparso, avanzavano nelle lagune di Ticomaipu. Luna chiara, orizzonti notturni profondi di sussurri e d’echi. Nell’uscire a Jarote Quemado con un drappello di capi, fermò il suo cavallo e fece l’appello alla luce d’una lanterna:

- Manuel Romero.
- Presente!
- Vien più vicino. Non ho altro da raccomandarti di non essere ubriaco. Il primo rintocco delle dodici sarà il segnale. Hai la responsabilità di molte vite, e non ti dico di più. Dammi la mano.
- Capo, siamo pratici di queste scorrerie.

Il padrone riguardò l’elenco:

- Benito San Juan.
- Presente!
- Chino Vecchio ti avrà dato la consegna?
- Chino Vecchio non mi ha detto altro che di mettermi con degli uomini a cavallo nelle strade della fiera e di buttar tutti a zampe all’aria. Lasciar andare delle pistolettate e non lasciar sano un burattino. La consegna non ha difficoltà più grandi di queste.
- Alle dodici!
- Al primo rintocco. Mi metterò sotto l’orologio della Cattedrale.
- Bisogna procedere con cautela, e parere fino all’ultimo pacifici mercanti della fiera.
- Così faremo” (Valle-Inclán, 1984: 3).

Comentario

Tirano Banderas (1926) es una de las últimas novelas de Valle-Inclán, polifacético integrante del grupo del 98. Se trata del retrato de un dictador hispanoamericano, primero de una larga serie que tuvo su continuación en otros como *El señor Presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias, o *El otoño del Patriarca* (1975), de García Márquez. La edición que aquí estudiamos incluye un largo epílogo de Otello Lottini que destaca lo que ha venido definiéndose como “ascesi estética”, constante en la obra valleinclinca:

“Il teatro (la vita come gioco con l’Altro, l’ironia, la ribellione sociale, l’altezzosità, l’ex-centricità programmatica, ecc.) serve a nascondere un impegno e una dedizione totali sul linguaggio, un lavoro quotidiano e assorbente sulla scrittura, condotti con implacabile determinazione, fino al punto da rifiutare le collaborazioni giornalistiche, per timore che potessero influire sulla sua *voluntad de estilo*” (Lottini, 1984: 227).

“In questo perenne lavoro di scrittura” - continúa Lottini - “diventano centrali la ricerca e l’affinamento dello strumento di lavoro: la lingua” (Lottini, 1984: 227). El objetivo es el siguiente:

“Valle è convinto che lo scrittore deve disarticolare la lingua *accademica*, per immergersi in quella effettivamente parlata in Spagna, arricchendola con l’apporto degli usi sviluppatasi nell’America latina. Con questa consapevolezza critica, elabora uno stile fondato su una diversità di modi linguistici: non solo americanismi, ma anche gerghi, galiziano popolare, gitanismi, neologismi, ecc., che producono uno strumento linguistico di straordinaria concisione e ricchezza espressiva. Dal ‘500-’600, la letteratura spagnola non conosceva una rivoluzione più radicale di quella operata da Valle” (Lottini, 1984: 228).

Éste es el panorama al que tendrá que enfrentarse el traductor, cuyo mérito Lottini no deja de constatar. Se refiere así a la dificultad

de traducir una lengua *hispanica*, formada por el sincretismo de numerosos horizontes geográficos y de diversos niveles sociales de América Latina. De esta manera Valle da una respuesta concreta al problema de la unidad y de la norma de la lengua española, escribiendo una novela que es un documento excepcional de lo que Unamuno llamaba el *sobre-castellano*, el cual se caracteriza por las fórmulas de tratamiento, los diminutivos y aumentativos, las expresiones coloquiales, etc., constituyendo una manifestación a veces arcaizante y rural, pero dotada de una riqueza expresiva poco común:

“Valle immette largamente arcaismi, neologismi peninsulari, voci straniere, che contribuiscono ad arricchirla e a renderla duttile [...]; spesso deforma alcune parole, altre volte ne crea di nuove, sulla base di radici americane o spagnole, nel tentativo riuscito di piegare lo strumento linguistico alle esigenze sintetiche e globalizzanti della sua visione americana” (O. Lottini, 1984: 246).

Todo ello será causa de sorpresa para el propio lector español, que se encontrará frente a un texto tan rico y atrayente como de difícil comprensión. Gran desafío, por tanto, para el traductor, que deberá salvar numerosos obstáculos. Detengámonos en las diferentes técnicas⁹⁸ de traducción de este fragmento, en el que se nos describe la preparación de una operación de la guerrilla local, la cual pretende aprovechar la confusión de la feria de un pueblo:

- Equivalente acuñado: “briago” [borracho]⁹⁹ / “ubriaco”.
- Equivalente funcional: “en estas bolucas somos baqueanos”/ “siamo pratici di queste scorrerie”; “proceder de matute” [hacer algo a escondidas, clandestinamente], / “con cautela” (con cierta modificación en el sentido). Este mecanismo se usa también en unidades fraseológicas más complejas, como “tirarlo todo patas al aire”/ “buttar tutti a zampe all’aria”, o “no dejar títere sano” (alteración a su vez de la locución “no dejar títere con cabeza”)/

⁹⁸ La traducción ha sido estudiada con mayor profundidad en Pérez Vicente (2006a).

⁹⁹ De aquí en adelante, las explicaciones entre corchetes pertenecen a la RAE (1997) o al Moliner (2007).

- “non lasciar sano un burattino”, aunque en este último caso el resultado en italiano no es fraseológico.
- Generalización: “manigual”/ “bosco”; “mayorales”/ “capi”; “esteros”/ “lagune”.
 - Modulación: “soltar algún balazo”/ “lasciar andare delle pistolettate”; cambia el punto de vista al traducir el “impacto de bala” (balazo) por el “colpo di pistola” (pistolettata), pero el efecto pragmático es el mismo. Hay mayor pérdida en “arrendó su montura el patrón” [sujetar por las riendas]/ “fermò il suo cavallo”.
 - Equivalente cultural: “de la gleba”/ “servi”.
 - Perífrasis explicativa: “caballada”/ “uomini a cavallo”.
 - Omisión: de diminutivos (“jefesito”/ “capo”) o vulgarismos - “baqueanos” (en vez de “baquianos”). Se elimina el seseo, propio del español de América, que el autor intenta reproducir por medio de una escritura fonética (“jefesito”).
 - Los nombres propios de persona normalmente no se traducen (“Manuel Romero”, “Benito San Juan”), pero “Chino Viejo” se transforma en “Chino Vecchio”, con una técnica mixta.
 - Se pierden estructuras típicas del español americano: “no más que recomendarte”/ “non ho altro che da raccomandarti”; “no más me ha significado”/ “non mi ha detto altro che” (nótese el uso del verbo con el sentido de “comunicar, decir”, que será el que se adopte en italiano). No queda constancia en el TT de la eliminación del artículo: “bajo el reloj de Catedral”/ “sotto l’orologio della Cattedrale”.

El TT pierde inevitablemente ese nuevo lenguaje creado por Valle, los indigenismos y las notas locales, tanto a nivel léxico como gramatical (diríamos que incluso fónico, ya que se pierden el seseo y la sonoridad especial de muchos americanismos). Esta carencia podría resolverse a través del uso de notas a pie de página, pero no se trata de una edición crítica¹⁰⁰ (aunque cuente con un larguísimo epílogo de

¹⁰⁰Comparémosla con la anotadísima edición de Alonso Zamora Vicente en Clásicos Castellanos en la cual nos hemos basado para estudiar la traducción italiana (Valle-Inclán, 1985). Por otra parte, hay que decir que la versión italiana ha empleado una traducción muy anterior, del año 1946 [cfr. 8.4.1.].

Otello Lottini, no muy habitual en este tipo de planteamientos) y éstas obstaculizarían sin duda la lectura. El resultado es un TT que tiende a neutralizar la variedad geográfica y el registro, y que, paradójicamente, resultará al lector italiano más fácilmente comprensible que al español, que no cuenta con el “filtro” del traductor.

6.4.2. 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 paña y el costillar teniendo cuidado con el hueso, mucho pimentón dulce, el pimentón picante que admita, sal, ajos muy machacados y el agua necesaria más bien justa; se amasa con paciencia y se le deja posar durante un día entero [...]. Al tercer día se amasa de nuevo y se le embute en tripa, la más noble de todas es la cular, y se atan con un cordelito los chorizos según el tamaño a que se les quiera. Se ahúman en la lareira durante dos o tres semanas hasta que queden tiesos [...]; la leña de carballo es la que da el mejor humo y el más saludable” (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 animaletti del genere. [...] L’impasto si fa con lombo ben tritato, anche con le scapole e il costolame, facendo attenzione all’osso, molto pepe dolce, un pizzico di pepe piccante quanto basta, sale, spicchi d’aglio ben pestati e acqua quanto basta: si mescola con pazienza e si lascia riposare un giorno intero [...]. Il terzo giorno si mescola di nuovo e il quarto si insacca nell’intestino, il migliore è quello crasso, e con una cordicina si legano le

salsicce della misura voluta. Si fanno affumicare nel camino per due o tre settimane, finche restano tese [...]; la legna di quercia è quella che dà il fumo migliore e più salubre” (Cela, 1985: 87).

Comentario

Camilo José Cela, autor de posguerra del cual ya hemos tenido la oportunidad de hablar [cfr. 6.1.1], se aleja en esta ocasión de sus trabajos más clásicos (*La colmena* y *Pascual Duarte*, puntos de referencia del realismo crítico y social de los años cincuenta y sesenta) para realizar una novela de ambiente rural que nos sitúa en su Galicia natal. En esta última etapa Cela hace gala de una enorme expresividad, conseguida a través de un léxico muy rico y variado. Pero además, en *Mazurca para dos muertos* (1983), como en otras obras de ambientación gallega, la sucesión de culturemas de este origen se convierte en un buen ejemplo de variedad diatópica. El fragmento elegido describe paso a paso cómo uno de los personajes, Águeda, hace chorizos.

El traductor decide emplear una estrategia decididamente orientada hacia el destinatario. La información se conserva, y como en el caso anterior, se emplea un italiano neutro que elimina el sabor local proporcionado por los términos gallegos, y que hace que el TT sea más fácilmente comprensible que el TO. El propio traductor (p. 266), 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”.

La traducción se efectúa, por tanto, a partir de los términos castellanos que aparecen en el glosario, los cuales, a su vez, han sido traducidos 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”; “paña” o “paletilla”/ “scapole”. “Chorizos” se traduce por un equivalente funcional más o menos cercano, “salsicce”. Nos sorprende en cambio la traducción de “pimentón” por “pepe” [pimienta]: el término más cercano sería “paprica”. El

propósito del traductor de no perder información se comprueba en versiones tan precisas como “tripa cular”/ “intestino crasso” [la parte final del intestino, por tanto la más gruesa], aunque nos preguntamos si el TT se adapta a la nueva situacionalidad, es decir, si cumple el debido parámetro de aceptabilidad. Notemos también que “lareira”, que en el glosario aparece como “fogón” [lugar bajo la chimenea donde se hace fuego de leña, o mueble completo que comprende los hornillos] se generaliza en “camino”.

7. DIFICULTADES DE TRADUCCIÓN RELACIONADAS CON EL CONTEXTO PRAGMÁTICO

7.1. El principio di cooperación

7.1.1. La ironía

7.1.1.1. Pedro Almodóvar, *Patty Diphusa*

“MUY IMPORTANTE: cada vez que vayas a un estreno debes ir con la firme convicción de que la película no te va a gustar nada.

A LA SALIDA DEL ESTRENO, DEPENDE DEL TIPO DE PELICULA QUE HAYAS VISTO:

- Si te has aburrido mortalmente y sólo pensabas en huir:

«Es un film francamente inquietante»

- Si no hay por donde cogerla:

«me ha entusiasmado el trabajo del auxiliar de producción.

¿Quién es? ¿Qué ha hecho?»

- Si posee la peor fotografía que jamás hayas visto:

«la película es de una rara belleza».

- Si el director es simplemente joven:

«está llena de frescura»

- Si el director es un anciano:

«¡qué increíble madurez!»

- Si no has entendido nada, ni tú ni nadie:

«¡es todo tan sugerente!»

- Si el guión es una mezcla de todo tipo de tópicos:

«¡qué admirable transparencia!»” (Almodóvar, 1998: 157)

“MOLTO IMPORTANTE: ogni volta che vai a una prima devi andarci con la ferma convinzione che il film non ti piacerà.

ALL’USCITA DALLA PRIMA, DIPENDE DAL TIPO DI FILM CHE HAI VISTO:

- Se ti sei mortalmente annoiato e pensavi solo a tagliare la corda:

«E’ un film francamente inquietante»

- Se non sai cosa dire:

«Mi ha entusiasmato il lavoro dell’aiuto alla produzione. Chi è, che ha fatto?»

- Se ha la peggior fotografia che tu abbia mai visto:

«Il film è di rara bellezza».

- Se il regista è semplicemente giovane:

«Possiede una gran freschezza».

- Se il regista è anziano:

«Che incredibile maturità!»

- Se né tu né nessun altro ha capito niente:

«E’ tutto così suggestivo!»

- Se il copione è un miscuglio di luoghi comuni:

«Che ammirevole trasparenza!»” (Almodóvar, 2004: 215)

Comentario

Los textos que vamos a ver a continuación violan el “principio de cooperación” de Grice, piedra angular de la pragmática [cfr. 5.2] que afirma que existe un acuerdo tácito de colaboración entre los participantes a un acto de habla. Tal principio se explica a través de cuatro máximas: la de cantidad (sé lo suficientemente informativo, y no más de lo necesario), cualidad (di la verdad), relación (lo que digas debe ser pertinente a la situación) y manera (sé claro, evita ambigüedades). La pragmática estudia cómo, de forma sistemática, violamos al hablar dichos principios, provocando que nuestros oyentes no tengan otro remedio que elaborar implicaturas para restaurar el principio de cooperación, siempre vigente.

El presente texto está extraído de un texto primerizo 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 publicados entre 1983 y 1984 en *La Luna*, conocida revista de la “movida” madrileña en la que colaboraban variopintos personajes del mundo de la literatura, las artes y la moda. El fragmento pertenece a “Soledad en la cumbre”, uno de los relatos incluidos al final del libro. En ellos el director explica, con su habitual sentido del humor y un lenguaje muy desinhibido, sus comienzos en el mundo del cine. Lo hemos elegido como ejemplo de ironía, ya que ofrece unos hipotéticos consejos al joven que empieza en su profesión.

Grice incluye la ironía en los estudios de pragmática¹⁰¹ al considerar que constituye una violación de máxima de cualidad, porque “induce una disonancia interpretativa según la cual el hablante dice algo literalmente falso con el objeto de implicar lo opuesto” (Torres Sánchez, 2009: 66). El oyente tratará de reconstruir la interpretación no literal, restableciendo el principio de cooperación y resolviendo la tensión irónica. Efectivamente, nadie que empezara en el mundo del cine y leyera este texto, tomaría al pie de la letra los consejos de Almodóvar.

El traductor de un texto de estas características deberá tener en cuenta que, aunque esta figura se haya definido tradicionalmente

¹⁰¹ Para profundizar en la ironía como fenómeno pragmático, recomendamos especialmente Ruiz Gurillo (2007) y Reyes (2002).

como “decir lo contrario de lo que se quiere decir”, en realidad el hablante irónico quiere decir muchas más cosas, y su discurso es polifónico – una “mención ecoica”¹⁰² – pues encierra diversas voces (Reyes, 1994: 138). Ello es especialmente claro en este caso, en tanto que el texto se plantea como una sucesión de opiniones que el oyente debería expresar en las situaciones descritas por el narrador (construidas como oraciones condicionales de estructura similar, que comienzan con “si”¹⁰³). Tales opiniones conducen efectivamente al oyente a elaborar una implicatura contraria a lo realmente expresado (“es un film francamente inquietante” significa, como el narrador apunta, “me he aburrido mortalmente y sólo pensaba en irme”); pero también a inferir que, en una situación “ideal”, lo que el narrador hubiera deseado es que la película le pareciera “francamente inquietante”. En cambio sabe que tendrá que acudir a estrenos de películas que no le gusten, que deberá ensalzar igualmente. En otras palabras, el enunciador irónico usará la naturaleza polifónica del discurso para introducir en su enunciación un punto de vista del que se distancia implícitamente.

Creemos que la traducción del texto elegido conserva la riqueza de estas implicaturas. Con una estructura semidialogal muy similar, el TT utiliza, para ponderar el sustantivo, soluciones adjetivales similares a las del TO, las cuales conservan el efecto pragmático: “rara bellezza”, “gran freschezza”, “incredibile maturità”, “così suggestivo”, “ammirevole trasparenza”. La expresión coloquial “no hay por donde cogerla” se neutraliza en la modulación “non sai cosa dire”, ya que de alguna manera es la consecuencia de una acción (si “no hay por donde cogerla [a la película]”, uno “no sabe qué decir”). La pérdida se compensa con coloquializaciones como “huir”/ “tagliare la corda”.

Diremos, para terminar, que la ironía es también una cuestión cultural, porque aunque las máximas conversacionales sean

¹⁰² “Todas las enunciaciones irónicas implican la mención como repetición o eco (mención ecoica) de una opinión que se considera irrelevante o inadecuada” (Ruiz Gurillo, 2007: 121).

¹⁰³ En palabras de Reyes (1994: 142), “la intención irónica, para ser reconocida por el interlocutor, debe ser ostensiblemente polifónica. El hablante irónico crea una situación ficticia superpuesta a la real”.

universales, su uso no lo es (Roca Marín, 2009)¹⁰⁴. Ello significa que aunque nos estemos refiriendo a un recurso común, su forma de manifestarse puede variar enormemente de una lengua a otra. Depende sobre todo de factores sociales como el grado de jerarquía y de igualdad, ya que el uso de actos de habla indirectos (propio de sociedades menos jerárquicas) condicionará que haya más ironía. En nuestro caso, la cultura española e italiana no parecen distar mucho la una de la otra, pero el traductor tendrá que mostrarse muy sensible ante eventuales problemas de interpretación o frecuencia.

¹⁰⁴ Hay culturas que admiten el exagerar las virtudes del difunto, mintiendo incluso; otras son especialmente “autoirónicas”, como la británica (Roca Marín, 2009).

7.1.1.2. Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*

“¿Qué es eso? ¿Qué pasa? - dijo el profesor poniéndose los lentes y acercándose al barandado de la tribuna -. ¿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” (Baroja, 1982: 10).

“Che c'è! Che succede? - chiese il professore inforcando gli occhiali e avvicinandosi al parapetto della tribuna -. 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” (Baroja, 1991: 13).

Comentario

Pío Baroja es uno de los autores de la nómina del 98 menos conocidos en Italia. Este texto pertenece a *El árbol de la ciencia*, novela encuadrable en su etapa de plenitud, fiel por tanto al espíritu barojiano y ciertamente representativa del momento, ya que refleja uno de los problemas de los intelectuales de Fin de Siglo, es decir, la lucha entre acción y contemplación. El protagonista, Andrés Hurtado, oscilará entre el deseo de cambiar el mundo (por lo cual estudia medicina y desarrolla una actividad intelectual) y una “ataraxia” que le impedirá actuar. La escena que presentamos aquí ilustra esta divergencia. El fragmento nos sitúa en el primer día de clase del protagonista, quien comienza sus estudios universitarios. Como en otras ocasiones, su idealismo se dará de bruces con lo ridículo de la realidad. El discurso, evidentemente irónico, reproduce las palabras de un profesor en relación al comportamiento reprochable de uno de los estudiantes. Es conveniente leer el prelude de la escena para entender la personalidad del profesor que se presenta a los estudiantes, y la consiguiente reacción de éstos:

“De pronto se abrió una puertecilla del fondo de la tribuna y apareció un señor muy viejo, muy empaquetado, seguido de dos ayudantes jóvenes. Aquella aparición teatral [...] provocó grandes murmullos; alguno de los alumnos más atrevidos comenzó a aplaudir, y viendo que el viejo catedrático no sólo no se incomodaba, sino que saludaba como reconocido, aplaudieron aún más [...]. El profesor era un pobre hombre presuntuoso, ridículo. Había estudiado en París y había adquirido los gestos y las posturas amaneradas de un francés petulante.

El buen señor comenzó un discurso de salutación a sus alumnos, muy enfático y altisonante, con algunos toques sentimentales [...]. Su melena blanca, su bigote engomado, su perilla puntiaguda, que le temblaba al hablar; su voz hueca y solemne le daban el aspecto de un padre severo de drama, y alguno de los estudiantes, que encontró este parecido, recitó en voz alta y cavernosa los versos de don Diego Tenorio, cuando entra en la Hostería del Laurel, en el drama de

Zorrilla¹⁰⁵: *Que un hombre de mi linaje/ descienda a tan ruin mansión*. Los que estaban al lado del recitador irrespetuoso se echaron a reír, y los demás estudiantes miraron al grupo de alborotadores” (p. 9)

El lector italiano deberá percibir, como el español, la actitud indignada del profesor y su tono petulante, que provoca la burla por parte de los alumnos. El pequeño fragmento, igual que el anteriormente estudiado, supone una violación de la “máxima de cualidad”. El traductor, en primer lugar, tiene que reconocer la implicatura conversacional derivada de tal inadecuación: 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 relación 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 asociación semántica existente en italiano, aunque decide modificar la primera frase interrogativa usando una figura metafórica (“il lume della ragione”).

Según Marimón Llorca (2009: 27), éste es un ejemplo de “metáfora sarcástica”, la cual sólo puede interpretarse de forma irónica. La diferencia entre ésta última y la ironía propiamente dicha es que en la primera el enunciado es literalmente aceptable, será sólo el contexto el que ponga de manifiesto su congruencia o no (por ejemplo, “¡Qué buen día hace!” cuando está lloviendo). La metáfora, en cambio, es siempre literalmente inaceptable (“las perlas de tu boca”). Aquí hemos preferido, de todas formas, hablar de ironía en sentido amplio, y considerar que muchas figuras retóricas (alegoría, énfasis, hipérbole, etc.), como la misma Marimón nos dice (2009: 21), pueden utilizarse para generarla: la “natural retoricidad” del lenguaje (López Eire, 2003: 56) provoca que cualquier desvío del mismo,

¹⁰⁵ Interesante caso de intertextualidad referido a un texto – *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla -, probablemente desconocido al lector italiano. En cambio la edición de Marietti traduce literalmente el ripio (“Che un uomo del mio lignaggio/ scenda in così umile dimora”) sin aclarar en nota de dónde ha extraído la traducción, o si se trata de una versión del propio traductor. Claramente, la elección ha sido la de no romper el ritmo de lectura y optar por una estrategia de “familiarización”.

independientemente de su función, sea susceptible de cobrar un valor irónico adicional.

7.1.1.3. Pablo Tusset, *Lo mejor que le puede pasar a un cruasán*

“- *I què, Pau, com va la feina?*... [...]

Contesté a la pregunta con todo el laconismo del que soy capaz, por ver si se podía capear a palo seco. Pero nanái: tratando de fachear terminé por encapillar olas por popa, y tío Félix, aproximándose a sotavento con la artillería armada, no me dio tiempo a poner la amura de través.

- Lo que tendría que hacer es buscarse una novia y casarse. Seguir soltero a su edad no puede ser sano.

Sentenció vucencia el general. Por lo menos se abstuvo de puntualizar con un ‘¡Ar!’ el consejo, con la edad va perdiendo el aire marcial. Pero el fuego cruzado se prolongó durante un rato, y en la parte baja de mi arrufo empezó a acumularse el agua. De momento no solté trapo, pero como quiera que SP entró también en acción, no tuve más remedio que darle aire a tormentín y foque, y para cuando mi Señora Madre se unió al coro yo ya había soltado la escandalosa y estaba dispuesto a correr el temporal cargando jarcias [...]. Tanto insistió que terminé por soltarle los brioles a la gavia de mesana [...]" (Tusset, 2009: 270).

“- E allora, Pau, come va il lavoro? [...]

Ho cercato di essere il più sintetico possibile, per vedere se riuscivo a superare l’ostacolo con le vele ammainate. Niente da fare: mentre tentavo di mettermi in panna, ho preso un’ondata di poppa e zio Felix, che si avvicinava sottovento con l’artiglieria armata, non mi ha dato il tempo di riassetarmi.

- Dovrebbe trovare una fidanzata e sposarsi. Non va bene essere ancora scapolo alla sua età – ha sentenziato Sua Eccellenza il generale.

Per lo meno non ha concluso con un ‘Avanti - march!’. Con gli anni sta perdendo il piglio marziale. Ma il fuoco incrociato è durato parecchio e ho cominciato a imbarcare acqua. In un primo momento non ho reagito, ma visto che anche SP è entrato in azione, ho dovuto issare la tormentina e quando la mia Signora Madre si è unita al coro, ormai ero già partito al contrattacco, pronto a dar mano ai terzaroli per gettarmi nella tempesta [...]. Ha insistito tanto che alla fine ho lasciato la mezzana ” (Tusset, 2008: 190).

Comentario

Esta juvenil y desinhibida novela de Pablo Tusset (2001), que podría considerarse heredera de la “movida” - aunque muestre un mayor grado de desencanto – nos sirve para ofrecer un ulterior ejemplo de ironía que se manifiesta tanto a través de los diálogos como del discurso del narrador. En ella se nos cuentan, en primera persona, las aventuras de Pablo, joven y ocioso heredero de una adinerada familia catalana a quien lo que más le gusta en la vida es entrar en los chats, fumar “porros”, beber y visitar prostíbulos. Este fragmento viola diferentes máximas del principio de cooperación: la larga metáfora (casi una alegoría) que dura varias páginas (aquí hemos seleccionado sólo una pequeña parte), referida a la navegación, expresa una enorme carga irónica. De esta manera, al “decir lo contrario de lo que se quiere decir”, se incumple la máxima de cualidad. El alto grado de prolijidad es una violación de la de cantidad, ya que se nos da mucha más información de la necesaria; por último, la máxima de relación queda también contravenida ya que, al menos en apariencia, el discurso del narrador va por derroteros que poco tienen que ver con el sentido del texto.

La situación es la siguiente: tras una cena familiar, y para evitar una situación habitual que él mismo explica páginas antes - “En el momento en que se sirven los cafés, mi Estupenda Familia ha agotado ya los temas de Cultura y Sociedad y empieza a hacerme preguntas personales, casi siempre relacionadas con mi estado civil, mi horizonte profesional o mis expectativas vitales a medio y largo plazo” (p. 255) -, Pablo (*Pau*) intenta por todos los medios “capear el temporal”, es decir, hacer frente a los requerimientos de su familia. A partir de ahí se sucede la larguísima metáfora marinera que, como si de una batalla naval se tratase, describe cómo el protagonista se recupera y procede al contraataque. El autor usa una complicada jerga que el traductor resuelve a través de equivalentes funcionales y descriptivos, haciendo uso de una norma inicial que prevé la familiarización como criterio de traducción con el fin de colaborar con el lector y hacerle más fácil la comprensión del texto. Nótese que, para ello, y aunque la terminología italiana corresponda a la española, las expresiones tienden a simplificarse, y a veces se omiten los vocablos de tipo jergal: “capear a palo seco”/ “con le vele ammainate”;

“encapillar olas por popa”/ “ho preso un’ondata di poppa”; “poner la amura de través”/ “riassestarmi”; “no solté trapo”/ “non ho reagito”; “darle aire a tormentín y foque”/ “ho dovuto issare la tormentina”; “correr el temporal cargando jarcias”/ “gettarmi nella tempesta”; “soltarle los brioles a la gavia de mesana”/ “ho lasciato la mezzana”. Se omite, en cambio, “en la parte baja de mi arrufo”.

En cuanto al resto de la traducción, podemos notar varias particularidades: la pregunta inicial de uno los tíos de Pablo está en catalán en el TO; en la versión italiana se traduce al castellano. Ello forma parte de la misma estrategia familiarizadora de la que hemos hablado, habitual cuando se trata de afrontar variedades geográficas o lenguas diversas y más aún, como en este caso, cuando el texto en catalán se reduce a una sola frase. Su finalidad es la de caracterizar al personaje, nacionalista de *Convergència i Unió*, que prefiere usar el catalán (aunque la familia de Pablo es castellanohablante) y de hecho siempre llama a Pablo, *Pau*, nombre que se transfiere al TT. El segundo personaje que interviene es otro de sus tíos, militar de profesión. A él va dirigida la ironía del saludo militar (“Ar”/ “Avanti - March”). Se emplea una expresión italiana propia del lenguaje castrense que cumple la misma función, y que mantiene por tanto el mismo efecto pragmático. Por último, Pablo tiene la costumbre de denominar a su familia a través de etiquetas pomposas (Señor Padre y Señora Madre, a veces abreviados en SP y SM; “vuecencia”/ “Sua Eccellenza”; o como antes vimos, “Estupenda Familia”), cargadas de ironía, que se mantienen en la traducción.

7.1.2. La metáfora

7.1.2.1. 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.

Lo dejo suelto, y se va al prado, y acaricia tibiamente con su hocico, rozándolas apenas, las florecillas rosas, celestes y gualdas... Lo llamo dulcemente: «¿Platero?» y viene a mí con un trotecillo alegre que parece que se ríe en no sé qué cascabeleo ideal...

Come cuanto le doy. Le gustan las naranjas mandarinas, las uvas moscateles, todas de ámbar; los higos morados, con su cristalina gotita de miel...” (Jiménez, 1963: 9).

a. “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.

Lo sciolgo e se ne va nel prato e accarezza leggermente col muso, strappandoli appena, i fiorellini rosa, celesti, indaco... Lo chiamo dolcemente: Platero? E mi viene incontro con un piccolo trotto allegro che sembra che rida, per non so quale capriccio ideale... Mangia quello che gli do. Gli piacciono le arance, i mandarini, l'uva moscatella, d'ambra, i fichi neri, con quella cristallina goccia di miele...” (Jiménez, 1991: 19).

b. “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.

Lo lascio sciolto e va per il prato e accarezza col muso tiepido, toccandoli appena, i piccoli fiori rosa, celesti, gialli... Lo chiamo leggermente: «Platero!», e viene a me rullando, quasi sorridendo, lusingato da un non so che...

Mangia tutto quello che gli do: gli piacciono le arance e i mandarini, l’uva moscatella ed ambrata, i fichi brogiotti con la goccia cristallina di miele in cima” (Jiménez, 1983: 15).

Comentario

Para Grice la metáfora¹⁰⁶ constituye “una implicatura conversacional particularizada que surge por la violación abierta de la primera máxima de cualidad (no diga algo que crea que es falso)” (Ruiz Gurillo, 2007: 140)¹⁰⁷. Se trata de una de las figuras retóricas que mejor define la literalidad y, con ello, el idiolecto de un texto. Según Newmark (1995)¹⁰⁸ ésta detenta un doble objetivo referencial y pragmático: el primero es cognitivo, el segundo estético. En una buena metáfora ambos se funden, de forma que no es posible transmitir el uno sin el otro. Por este motivo su traducción implica el planteamiento de la equivalencia en términos culturales, y constituye una “encrucijada lingüística, literaria y cultural” (Albaladejo, 2005: 51).

Según Dagut (1976)¹⁰⁹, la dificultad de traducir una metáfora reside en su singularidad, pues “lo que es único carece de duplicado”; de ahí que la equivalencia no pueda ser “encontrada”, sino “creada”. De hecho y aunque pudiera parecer lo contrario, las más arduas de traducir no son las metáforas más originales, sino aquellas que no comparten lazos culturales o asociaciones semánticas con la lengua del TT (Samaniego, 1996: 82)¹¹⁰. Es decir: mientras mayor sea el grado de superposición entre las culturas, más fácil será traducirla; si,

¹⁰⁶ Nos referimos a la metáfora de creación, y no a la metáfora muerta, que forma parte de nuestra lengua diaria. No entraremos en la conocida tesis de Lakoff y Johnson (2007: 39) según la cual “la metáfora [...] impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica”.

¹⁰⁷ La pragmática ha estudiado profusamente este fenómeno. Recomendamos Escandell (2006), Ruiz Gurillo (2007) y Reyes (2002).

¹⁰⁸ Hay que aclarar que Newmark (1995) entiende por metáfora cualquier tipo de expresión figurada. Éste es precisamente el primer problema que los estudios sobre traducción de la metáfora han tenido que afrontar: no existen bases terminológicas firmes que comprendan todas las manifestaciones de la figura, y suelen confundirse términos como “lenguaje figurado”, “símil”, “metonimia”, etc. No es ésta la sede para entrar en profundidad en el tema, como tampoco en el de la traducción de la metáfora misma, complejo problema que ha hecho correr ríos de tinta y para el cual referimos a la esclarecedora compilación realizada por Eva Samaniego (1996).

¹⁰⁹ Consultado en Torres (1994: 142).

¹¹⁰ Dagut extrae esta conclusión de un estudio de la traducción de las metáforas para el par de lenguas inglés-hebreo (Samaniego, 1996: 82).

sin embargo, la coincidencia es poca o nula, se puede llegar a la intraducibilidad. Lo que para Dagut está claro es que la metáfora mantiene una estrecha relación con el sistema cultural en la que ha surgido, por tanto “lleva tras de sí un mundo de asociaciones implícitas que hay que reproducir de algún modo en la Lengua Meta” (Samaniego, 1996: 83). Pasando al aspecto más práctico, las diferentes posibilidades que el traductor tiene a su alcance para traducir una metáfora son las siguientes (Torre, 1994, 146)¹¹¹: la misma metáfora u otra diferente, una “no metáfora” o una traducción “cero”; existe asimismo la posibilidad de que una “no metáfora” o sea traducida a través de una metáfora, o que se incluya una donde antes no había nada.

Pasemos sin más dilación al texto de Juan Ramón Jiménez, que constituye un buen ejemplo de prosa brillante y fluida, muy rica en lenguaje figurado y metafórico. Como decíamos, contemplaremos el fenómeno de la traducción de la metáfora no sólo como un problema lingüístico de transposición, sino sobre todo como una cuestión pragmática y semiótica, íntimamente ligada a la función o funciones del TT. El ejemplo está extraído de *Platero y yo*, obra narrativa del maestro del grupo poético del 27 y premio Nobel (1956), más conocido como poeta. En este llamado por muchos “poema en prosa”, Jiménez recrea poéticamente la vida del burrito *Platero*. El animal, fuertemente idealizado, es el destinatario de las reflexiones del poeta, de sus fantasías, de sus miedos. La narración se construye como una sucesión de cuadros costumbristas¹¹².

El idiolecto del autor, a través obre todo de mecanismos retóricos, nos transmite una Andalucía tópica – de hecho, el subtítulo del volumen es “elegía andaluza”-. Este aspecto pesará en la traducción “a”, cuyo prefacio (Bo, 1991) acentúa el tópico y describe el libro como un “inno alla terra, l’eterna Andalusia” que se expresa a

¹¹¹ Vid. también Marco Borillo (2003: 178).

¹¹² “Abatido por la muerte de su padre, el poeta onubense había regresado desde Madrid a su pueblo natal, Moguer. Allí nació un conjunto de estampas protagonizadas por un burro ‘pequeño, peludo, suave’, cuya idealizante blandura ha cautivado a cientos de niños y empalagado a miles de adultos. Falsa impresión, porque el idealismo de *Platero y yo* alterna con la realidad social, dura y hasta cruel, del pueblo y con la melancolía de un poeta, uno de los grandes del siglo XX, profundamente herido”. Reseña de J. R. M. extraída de *EL País*, 24/04/2005.

través del diálogo entre el poeta y la Naturaleza. Jiménez se convierte así en “un narratore e per un certo verso uno storico dell’anima della sua terra e di tutti gli Andalusi” con la pretensión de “fare una storia [...] del uomo andaluso che ben tradotto vuole dire soltanto *eterno*” (Bo, 1991: 13). Pero,

“...sebbene vi sia nell’opera ancora una parte di sentimentalismo, di eccessiva indulgenza alle voci interessate o compiaciute, il tono generale risponde a tutt’altro criterio, sì da dare d’impressione che quell’asinello, all’apparenza un giuocattolo, in realtà sia un educatore [o] mediatore” (Bo, 1991: 11).

El fragmento elegido corresponde al primer capítulo, en el cual se nos presenta y describe a Platero. Es fácil percibir las sensibles diferencias entre las dos traducciones: la “b” elimina información (“por fuera”) y reduce significativamente las metáforas, intentando explicarlas: “espejos azabaches”/ “riflesso”; “escarabajos de cristal negro”/ “frammenti di cristallo nero”; la “a”, más apegada al original, habla de “specchi di mica” – aunque no usa el equivalente acuñado de “azabache”, “giaietto” –, así como de “scarabei di vetro nero”.

“Trotecillo alegre que parece que se ríe en no sé qué cascabeleo ideal” es una larga metáfora que trata de transmitirnos el alegre sonido de cascabeles que Platero parece reproducir con su “trote”, término real de la misma. El texto “a” intenta conservar la estructura y la carga semántica del TO, utilizando para ello una paráfrasis (“piccolo trotto allegro”) y traduciendo “cascabeleo” con una generalización, “capriccio”, que podemos entender como “azione improvvisa e bizzarra” (Zingarelli, 1988) propia de niños. El texto “b” emplea otra metáfora, “rullare”, término que cabría entender en una acepción poco usada, la de “girare, rotolare, ruzzolare” (Zingarelli, 1988). Este último verbo significa “precipitare rotolando o rivoltandosi”, algo frecuente en la infancia y que, compensando la pérdida de “cascabeleo”, puede hacernos pensar en un movimiento infantil, ondulante y a la vez alegre (como el “cascabeleo”). Por otra parte observamos que en “b” la personalización del animal es mayor: “quasi sorridendo, lusingato”.

Notamos otras diferencias en la calificación adjetival: “Platero es pequeño, peludo, suave”/ “piccolo, peloso, soave”. “Soave” añade un matiz de “dulce, agradable” que no está en el TO, matiz que se intensifica en “b” al emplear directamente “dolce” (que más adelante se evita repetir: “lo llamo dulcemente”/ “lo chiamo leggermente”). El adjetivo “tiepido” proviene, en cambio en “b” de una modulación: “acaricia tibiamente con su hocico”/ “accarezza col muso tiepido”. Por lo demás, la metáfora “toda de ámbar” se conserva en ambas traducciones, así como la metonimia “gotita de miel”, basada en la semejanza entre ésta y la sustancia azucarada de la fruta. La tendencia a sobreexplicar en “b” se constata con la amplificación “en la cima” y el uso de la variedad del fruto en “higos morados”/ “fichi brogiotti” - nombre que, curiosamente (Zingarelli, 1988), proviene del español.

Es decir: mientras “a” presta atención a no alejarse del texto de Jiménez, tanto en la forma como en el contenido (aunque ello no necesariamente signifique una mejor “literalidad”), en “b” predomina el criterio de hacer comprensible al lector el TO, por lo que podemos concluir que los dos constituyen, respectivamente, buenos ejemplos de “extrañamiento” y “familiarización”. El motivo está, muy probablemente, en un equívoco que se ha mantenido hasta la actualidad: el de considerar *Platero y yo* una obra para niños. De hecho la versión “b” está dirigida a un público infantil, mientras que la “a”, pensada para un público adulto, opta por respetar sobre todo la voluntad de estilo del autor. Notemos que mientras el primer texto trata de interpretar el TO, el segundo lo explica. Es éste 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 translativas.

7.1.2.2. 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 [...]. Despertaba la huerta, sus bostezos eran cada vez más ruidosos. Rodaba el canto del gallo de barraca en barraca. Los campanarios de los pueblecitos devolvían con ruidoso badajeo el toque de misa primera que sonaba a los lejos, en las torres de Valencia, esfumadas por la distancia. De los corrales salía un discordante concierto animal: relinchos de caballos, mugidos de vacas, cloquear de gallinas, balidos de corderos, ronquidos de cerdos” (Blasco Ibáñez, 1950: 11).

“Dal Mediterraneo spuntava un'alba splendida di luce sull'immensa pianura [...]. La campagna si risvegliava e i rumori si facevano più intensi. Il canto del gallo si trasmetteva da una baracca all'altra. I campanili dei paesetti rispondevano con fragorosi scampanii ai rintocchi della prima messa che risuonava lontano, dalle torri di Valencia che sfumavano all'orizzonte. Dai cortili si levava un variato concerto animalesco: nitriti di cavalli, muggire di vacche, belati di agnelli, grugniti di maiali” (Blasco Ibáñez, 1989: 527).

Comentario

Vicente Blasco Ibáñez, naturalista por época pero relacionado con los movimientos literarios de principios de siglo por formación, ha sido juzgado mejor por el público que por la crítica, la cual a menudo ha tachado su estilo de poco cuidado y superficial, y sus novelas de “españolada”¹¹³. Sin embargo, el autor gozó de gran éxito en Europa durante los años veinte y treinta, éxito fomentado sin duda por su fama como guionista en Estados Unidos¹¹⁴. Según Cirillo (1993), a pesar de que su obra haya quedado relegada en los estantes de la “paraliteratura”, no hay que olvidar sus méritos:

“L’eclittico romanziere, radicato nell’humus artistico e culturale del declinante naturalismo spagnolo, offre suggestioni vigorose nel momento della compiuta maturità espressiva. La scrittura spigliata introduce gradevoli ambientazioni di genere, delinea incisivamente i tipi popolari inseriti nel mondo cittadino o nelle campagne [...]” (Cirillo, 1993: 12).

A ello se suman unas grandes dotes descriptivas y de observación, manifestadas en una brillante expresividad de la que hace gala el fragmento aquí presentado. Se trata de las primeras líneas de *La barraca* (1898), novela perteneciente a la serie de costumbrismo valenciano, que la crítica suele reconocer como el género más logrado de su producción. El fragmento es una descripción, marcada de fuerte lirismo, de un amanecer en la huerta valenciana, lugar donde se desarrolla la novela.

¹¹³ “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 critiche negative che non possono ignorare che a lui si deve il merito della diffusione nel mondo del romanzo spagnolo contemporaneo (Porto Bucciarelli, 1997: 216).

¹¹⁴ Varias de sus novelas – *Sangre y arena*, y *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, entre ellas - fueron llevadas al cine por famosos actores de la época, como Tyrone Power, Rita Hayworth y Glenn Ford.

Lo primero que llama la atención es la reducida extensión de la primera frase del TT, con respecto al TO; y es que, efectivamente, no es poca la información que se ha eliminado o “concentrado”: veamos que “un'alba splendida di luce” resume “el resplandor azulado del amanecer, ancha faja de luz que asomaba”. De esta forma 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: 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”.

En el resto del fragmento se vuelven a suprimir varias metáforas (aunque se conserva la primera: “despertaba”/ “si risvegliava”), como los “bostezos” de la huerta (que se transforman en “rumori”, compensando la pérdida del adjetivo “rumorosos”) y el “rodar” del canto de los gallos (que se generaliza con “trasmettersi”). Es de señalar la pérdida de la voz de uno de los animales que completan la imagen de la Albufera valenciana, porque, ¿dónde ha ido a parar el “cloquear de las gallinas”? Quizá el traductor ha considerado que era suficiente la aparición del gallo al inicio del párrafo, y ha evitado así una redundancia (redundancia que sin embargo está en el original).

Nos parece muy bien resuelto el término “badajeo”, que se traduce por la metonimia “scampanii” (campanazos). En cambio habría que considerar con atención la traducción de la palabra “barraca” por “baracca”. Culturema propio de la cultura campesina valenciana, en torno a la cual gira esta novela, una “barraca” es una “vivienda rústica propia de las huertas de Valencia y Murcia, con el techo de cañas, con dos vertientes muy inclinadas” (Moliner, 2007)¹¹⁵. En italiano, por el contrario, una “baracca” es una “costruzione di

¹¹⁵ De hecho, en el diccionario Laura Tam (2007) leemos: “casa colonica delle campagne di Valencia”. La decisión es difícil, porque “La barraca” es también el título de la obra. Habría que pensarse mucho si merece la pena cambiarlo por otro (¿cuál? ¿“La casupola”? En una breve nota introductoria el traductor se refiere a “la capanna”), sobre todo cuando las traducciones anteriores de la novela usan el mismo título (Milano, Bietti, 1930; Milano, Rizzoli, 1955): cambiarlo podría suponer una ruptura en la continuidad de la transmisión de la obra literaria.

legno o metallo per ricovero provvisorio di persone, animali, materiali e attrezzi” (Zingarelli, 1988). El propio texto explica más adelante, contextualizándolo, lo que es una “barraca”, y quizá por eso el traductor ha decidido usar este equivalente formal (que no funcional o cultural), seguro de que el lector comprenderá el sentido regional del término.

De todo ello se deduce que se ha optado por una estrategia de “familiarización”, originando una traducción más breve y concisa, que simplifica la lectura pero penaliza el estilo retórico del autor. 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 principales: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Sangre y arena* y *La Barraca*¹¹⁶. No se trata, por tanto, 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.

¹¹⁶ Con la misma motivación la editorial 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*].

7.1.2.3. Rosa Chacel, *Chinina Migone*

“Se sentía a través de las notas, como en la voz del órgano el lento henchirse de su pulmón, que su garganta sorbía nuestra atmósfera hasta asfixiarnos, y después, cuando volvía de ella, llegaba ardiendo de allí donde se estaba fraguando la tormenta. Pasaba a veces, húmeda esperanza, un ligero olor de lágrimas; lo borraba un suspiro, tolvanera que se rizaba sobre nuestras frentes. Los ojos y las luces abrasados huían a esconderse en la umbría de los cortinones. Los hombres disimulaban su inquietud con la seca sonrisa de sus pecheras blancas” (Chacel, 1999: 23).

a. “Attraverso le note, come nella voce dell’organo il lento empirsi dei polmoni, si sentiva che la sua gola assorbiva la nostra aria fino a soffocarci, e quando tornava dall’averla abitata giungeva ardente di lì dove si preparava la bufera. Trascorreva a volte, umida speranza, un lieve odore di lacrime, subito cancellato da un sospiro, mulinello turbinante sulle nostre fronti. Gli occhi e le luci, arsi, correvano a celarsi nell’ombria dei cortinaggi. Gli uomini dissimulavano l’inquietudine col secco sorriso dei loro sparati bianchi” (Chacel, 1987: 10).

b. “Così come nella voce dell’organo si percepisce il lento riempirsi dei polmoni, attraverso le note si poteva sentire che la sua gola si stava risucchiando tutta la nostra aria fino a soffocarci, e dopo, quando lei ce la restituiva, tornava bruciante dal luogo in cui si forgiava la tormenta. Passava, di quando in quando, come un’umida speranza, un leggero odore di lacrime; sorgeva poi un sospiro a cancellarlo, come un mulinello di polvere che s’avvolgeva sulle nostre fronti. Gli occhi dai bagliori infuocati fuggivano a nascondersi nell’ombra dei tendoni. Gli uomini mascheravano la loro inquietudine dietro il sorriso rigido dei candidi petti delle camicie” (Chacel, 1997: 43).

Comentario

Este cuento de la filósofa y discípula de Ortega y Gasset, Rosa Chacel, definido por Maria Nicola (1999: 19) como “raro, visionario y vanguardista”, se publica en la colección “Le narrazioni” de la pequeña editorial Empiria (“a”). Lo encontramos también en *Madri e Figlie*, volumen compilatorio de narraciones de escritoras españolas publicado por Passigli (“b”). Analizaremos juntas ambas traducciones para comprobar los distintos criterios seguidos.

La narrativa breve de Rosa Chacel es el reflejo de su complejo universo estético e intelectual. El relato exhibe, efectivamente, un lenguaje altamente hermético, verdadero reto para el traductor. Se describe algo muy simple: el canto de una mujer, cantante de ópera, y el conmovedor efecto que produce en el público. Pero lo hace con una profusión tal de metáforas e hipérbatos que ya el TO resulta difícilmente comprensible. Mientras que el texto “a” sigue casi siempre muy de cerca el TO, el “b” opta por ayudar al lector a descifrarlo, aclarando las metáforas o añadiendo nexos y verbos de apoyo¹¹⁷. Según Faini (2008: 75) el recurso a la adaptación puede resultar necesario ante un estilo especialmente complicado, producto espontáneo de la forma de pensar del autor. “Le difficoltà di interpretazione e di traduzione che derivano da queste caratteristiche stilistiche potrebbero giustificare l’applicazione di strategie miranti a sciogliere i nodi strutturali, interpretando e semplificando le complessità del TO per agevolare la lettura del testo in traduzione”. Es siempre mejor, según Faini, caer en la inadecuación que en la incomprensión.

La traducción “a” deja la primera oración en el mismo orden del original español cambiando de posición sólo el verbo, que se incorpora detrás de la frase comparativa. “b”, en cambio, “explica” la frase al lector: así como en la voz del órgano *se percibe* (en cursiva los

¹¹⁷ Es perceptible ya en las primeras líneas del relato: “Pero no vi más que un círculo silencioso rodeando al piano, negro lago donde Chinina, cisne, navegaba” (p. 23) “Ma non vidi altro che un circolo silenzioso stretto intorno al pianoforte, nero lago ove, cigno, Chinina fluttuava” (p. 9); “Ma non vidi altro che un cerchio silenzioso tutt’intorno al pianoforte, *che sembrava* un lago nero dove Chinina, il cigno, fluttuava” (p. 41). Nótese que éste último texto hace patente la comparación a través del verbo “sembrare”, y determina el término metafórico “cigno” con el artículo “il”.

términos de apoyo que no aparecen en el TO) el lento henchirse (traducido de forma más culta en “a” por “empirsi”) de los pulmones de la cantante, a través de las notas *se podía* sentir cómo su garganta *estaba* sorbiendo nuestro aire – con eliminación de la metonimia usada por Chacel, “atmósfera” - hasta asfixiarnos. La subordinada temporal “cuando volvía de ella” (referido a nuestra atmósfera) es modificada en ambas traducciones con fines explicativos: en “a” se traduce “quando tornava dall’averla abitata”, dando lugar a una nueva metáfora a través del verbo “abitare” (“habitar”, “vivir”), que intensifica el tono lírico del fragmento; el texto “b” opta por una modulación, cambiando el sujeto, que pasa a ser “ella” (“quando lei ce la restituiva”), evitando así las posibles connotaciones metafóricas de la frase. La oración de relativo es más específica en “b” (“dal luogo in cui”) que en “a” (“di li dove”), y aunque en éste último se pierde la metáfora “fraguarse” (mientras que “b” la conserva: “forgiava”), se utiliza un término más cercano a “tormenta”: “bufera”¹¹⁸.

La siguiente oración queda prácticamente igual en “a”, mientras que en “b” la metáfora pasa a ser comparación mediante un “como” inexistente en el original (“*come* un’umida speranza”). “Lo borraba un suspiro” es traducido en “a” añadiendo un adverbio (“subito”) que compensa el tiempo imperfecto del verbo, perdido al usar la habitual pasiva italiana. El texto “b” también usa un adverbio (“poi”) que indica la continuidad de las dos acciones, y añade el verbo “sorgere”. Con ello se le da más importancia a la palabra “sospiro”, mientras que en el TO la palabra que resalta, a nuestro juicio, es “lágrimas”; la relevancia de “sospiro” queda oculta bajo el peso de la metáfora (“tolvanera que se rizaba sobre nuestras frentes”) que lo acompaña. Véase de igual modo cómo el ritmo oracional cambia en “b”, al alargarse la oración - “lo borraba un suspiro”/“sorgeva poi un sospiro a cancellarlo” -, mientras que “a” mantiene el “tempo lento” requerido por la narración.

La metáfora antes mencionada (“tolvanera que se rizaba sobre nuestras frentes”) es resuelta de maneras diferentes: en “a” (“mulinello turbinante sulle nostre fronti”) se usa un adjetivo (“turbinante”) en lugar del verbo “rizaba”. De nuevo el tono lírico se acentúa, el ritmo

¹¹⁸ “Tormenta” en italiano significa “bufera turbinosa di neve costituita da aghetti nevosi sollevati dal vento caratteristica dell’alta montagna” (Zingarelli, 1988)

se acorta pero la información se adensa; “b” convierte otra vez la metáfora en comparación (“come un mulinello di polvere che s’ avvolgeva sulle nostre fronti”), alarga el ritmo al traducir “tolvanera” por una paráfrasis (“mulinello di polvere”) y sustituye el sentido figurado de “rizaba” con “avvolgere” [envolver].

Difícil juego léxico el que plantea Chacel a continuación: ¿quiénes están abrasados? ¿Los ojos, o también las luces? El texto “a” mantiene la ambigüedad (que viola la máxima de manera correspondiente al principio de cooperación) usando el adjetivo en masculino (“arsi”) igual que el TO (“abrasados”), de forma que pueda aplicarse a “ojos” o a las dos cosas. “B”, en cambio, resuelve la ambigüedad proporcionándole una sola solución al lector, con una amplificación explicativa: “gli occhi dai bagliori infuocati fuggivano”.

Por último, la metáfora “la sonrisa de las pecheras blancas” es traducida casi literalmente en “a”, e interpretada por “b”, que además de añadir el adverbio “dietro” y una larga paráfrasis (“candidi petti delle camicie”), compensa con un verbo en sentido figurado (“mascherare”). Por otra parte, el vocabulario de “a” es más culto que el de “b”: “celarsi”, “ombria”, “cortinaggi”.

En conclusión: son dos formas muy diferentes de acercarse a un texto, que constituyen un estupendo ejemplo de “extrañamiento” (“a”) y de “familiarización” (“b”). De nuevo la motivación tiene que ver con la función del texto: en el primer caso nos encontramos ante una edición para públicos minoritarios; en el segundo, el cuento de Rosa Chacel es uno más de una colección de relatos pertenecientes a otras escritoras contemporáneas, cada uno precedido de una breve biografía de la autora correspondiente. Una traducción que aligere el tono hermético del TO favorece sin duda la integración en el volumen, junto a los trabajos de las demás narradoras.

7.1.3. El malentendido

7.1.3.1. Antonio Machado, *Juan de Mairena*

“«Hay hombres hiperbólicamente benévolos y cordiales, dispuestos siempre a exclamar, como el borracho de buen vino: ‘¡Usted es mi padre!’ Hay otros, en cambio, tan prevenidos contra su prójimo...»

Juan de Mairena acompaña esta nota del siguiente dialoguillo entre un borracho cariñoso y un sordo agresivo:

- Chóquela usted.
- Que lo achoquen a usted.
- Digo que choque usted esos cinco.
- Eso es otra cosa” (Machado, 1991: 42).

“«Vi sono uomini iperbolicamente benevoli e cordiali, disposti sempre a esclamare come l’ubriaco di buon vino: ‘Lei è mio padre’. Altri ve ne sono, invece, così prevenuti contro il loro prossimo...»

Juan de Mairena accompagna questa osservazione col seguente dialoghetto tra un ubriaco espansivo e un sordo suscettibile:

- Qua la mano.
- Caimano sarà lei.
- Le sto dicendo che mi dia la mano.
- Questo é un’altra cosa” (Machado, 1993: 8)

Comentario

La tercera máxima del principio de cooperación - que será ampliada y formulada por Sperber y Wilson como “teoría de la relevancia” - es la de relación, y presupone que el mensaje emitido tiene que ser relevante o pertinente. Esto significa que esperamos que el hablante contribuya a enriquecer nuestro conocimiento del mundo, sin exigirnos para ello grandes esfuerzos interpretativos. Pero a veces la comunicación falla, bien porque los participantes en el acto comunicativo parten de distintas presuposiciones situacionales o enciclopédicas (García López, 2000: 12); bien porque no hay coincidencia entre lo que el enunciado dice y la reacción que provoca: son los llamados “infortunios” lingüísticos que, según Austin (Reyes, 1994: 47), incluyen, además de malentendidos, ambigüedades, actos inconclusos y desaciertos varios. El malentendido es, pues, ese “fantasma” (Reyes, 1994: 72) que combatimos a diario “heroicamente” porque no podemos dejar de suponer que nuestros interlocutores en realidad quieren decir algo. Buscamos sentido incluso en aquello que no lo tiene, y la paradoja es que, normalmente, lo encontramos.

Esto es lo que sucede en el texto de Machado que aquí proponemos, el cual pertenece a *Juan de Mairena*, obra en prosa del gran poeta andaluz, que es, como el propio subtítulo indica, un conjunto de “sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo”, el propio Mairena, “alter ego” del poeta sevillano¹¹⁹. Complejo trabajo de crítica y meditación, fundamental para

¹¹⁹ Es interesante para entender el tono y el sentido de estas máximas y comentarios, el retrato que el propio Machado hace de Juan de Mairena: “es un filósofo cortés, un poco poeta y un poco escéptico, que tiene para todas las debilidades humanas una benévola sonrisa de comprensión y de indulgencia. Le gusta combatir el snobismo de las modas en todos los terrenos. Mira las cosas con su criterio de librepensador, en la más alta acepción de la palabra, un poco influido por su época, la de fines del siglo pasado, lo que no impide que ese juicio de hace veinte o treinta años pueda seguir siendo actual dentro de otros tantos años”. “Antonio Machado, el creador de Juan de Mairena, siente y evoca la pasión española [...]”, en *La Voz de Madrid* 13, París, 8 de octubre de 1938, p. 4 (en Machado, 1991, 12).

comprender tanto la personalidad como la producción lírica de Machado, Andrea Blarzino (1994) lo sitúa así:

“[corrisponde al] periodo più felice della prosa machadiana, quello nel quale viene definitivamente alla luce il disperso capitolo di impressioni, cavillazioni, esercizi di stile, meditazioni filosofiche, che il poeta era solito annotare sui suoi quaderni sin dai primi anni dieci”[...]. Mairena predilige le problematiche universali e perciò il suo ambiente naturale è la filosofia, ma non disdegna affatto (anzi) di visitare gli altri campi del sapere umanistico, né gli è difficile trasformare in materiale di studio spunti e suggerimenti anche minimi” (Andrea Blarzino, 1994: 22).

La sentencia de Mairena, que aquí reproducimos completa, está bien connotada: se trata del malentendido producido entre un “borracho cariñoso” y un “sordo agresivo”. La personalidad prototípica de uno - optimista - y otro - desconfiado - se nos describe al principio del fragmento, y ello nos ayuda a entender lo sucedido. El hablante pretende ser relevante con su intervención, pero el oyente, “prevenido contra su prójimo”, parte de una presuposición equivocada: la de que su interlocutor en realidad lo está ofendiendo. La explicatura (la información explícita; en este caso el significado de “chocar”) no es recuperada como se debe y se produce una desambiguación incorrecta. Es éste, como nos recuerda Escandell (2006: 127), un mecanismo habitual en muchos chistes. También aquí, aparte de la función pedagógica y ejemplar que Mairena le asigne (estas “máximas de sabiduría” van dirigidas a sus alumnos), el enunciado - pues de literatura, en definitiva, se trata - tiene la finalidad última de hacer sonreír al lector. El malentendido da lugar a un juego de palabras producido por la similitud fonética, casi homonímica, entre “chocar” y “achocar”, verbo este último que significa “herir a una persona con palo, piedra, etc.”. “Chocar” es empleado en una expresión común: “se usa sobre todo en imperativo, en expresiones como *choca esos cinco* o *chócala* con que alguien anima a otro a darle

la mano, en señal de amistad, felicitación o acuerdo” (Moliner, 2007)¹²⁰.

Lo primero que debe plantearse el traductor ante un fenómeno de este tipo es si merece la pena conservar el juego en cuestión, para lo cual tendrá que valorar la función que cumple en el texto y su capacidad caracterizadora, así como los inconvenientes que puede acarrear el transferirlo a la lengua meta. En este caso el pequeño diálogo tiene un valor estructural, al ser el colofón explicativo a la sentencia de Mairena. El traductor trata, por tanto, de reproducir el sentido, buscando una “equivalencia comunicativa” que conserve la intención del discurso y su fuerza ilocutiva. Lo hace a través de otro juego de palabras de efecto similar, basado en la semejanza fonética (aunque no homonímica) de los segmentos “qua la mano”/ “caimano”, logrando así transmitir el ligero malentendido que provoca la cólera de uno de los interlocutores, y que en este caso es importante conservar. Además, al tratarse de una edición de tipo filológico, encontramos, entre las notas finales, una¹²¹ que esclarece el juego de palabras en español¹²², pero creemos que ésta responde a un deseo de mayor precisión del traductor, y no a una verdadera necesidad explicativa del TT.

¹²⁰ Aunque, curiosamente, la edición de Castalia (Machado, 1991: 42) añade en nota que “chocar esos cinco” significa, “en madrileño ya anticuado”, dar la mano. La expresión ha podido sufrir una redeterminación semántica al corresponder a la popularizada fórmula del inglés americano “give me five”, que le ha devuelto actualidad. Creemos que también la traducción italiana rescata de alguna manera el conocido saludo inglés “see you later, alligator”, aprovechando la asociación que el lector puede establecer entre la palabra “caimano” y tal fórmula de saludo. Al hacerlo de forma encubierta (el TT se puede interpretar perfectamente sin recurrir a la expresión inglesa) no se produce un cambio de registro que resultaría inconveniente en la traducción de un texto de primeros del novecientos.

¹²¹ “Nel testo il bisticcio è tra *chocar* (esos cinco) espressione familiare che significa ‘stringere la mano’, e *achocar*, ‘percuotere’, ‘bastonare’” (p. 174).

¹²² Por lo demás, la traducción sigue muy de cerca el TO, distanciándose sólo levemente en la adjetivación (“un borracho cariñoso y un sordo agresivo”/ “un ubriaco espansivo e un sordo suscettibile”). Creemos en cambio que “lei è mio padre” no conserva el valor pragmático de “usted es mi padre”, exclamación que en español se usa para demostrar a alguien su agradecimiento por el favor recibido.

7.1.3.2. Ramón Pérez de Ayala, *Belarmino y 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.

- Es lo mismo- respondió Belarmino, a punto de evaporarse nuevamente y eximirse de las circunstancias en redor suyo- ¿En qué te he aludido?

- Has hablado de Sastrea. Asumo que es algo tocante a mi profesión de 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.

- È lo stesso – rispose Bellarmino che stava per perdersi nuovamente nelle nuvole ed evadere da quanto gli era attorno.- In che cosa ho alluso a te?

- Hai parlato di Sastrea. Penso che tu ti riferisca alla mia professione di sarto” (Pérez de Ayala, 1959: 50).

Comentario

El novecentista Pérez de Ayala,

“dall’iniziale periodo realista, permeato di scetticismo e de pessimismo ereditato dalla generazione del ’98, passa in un secondo momento con *Bellarmino e Apollonio* a una narrativa più intellettuale, ad un romanzo-saggio dove predomina il conflitto dialettico tra ‘personaggi-simbolo’ che rappresentano le idee dell’autore” (Porto Bucciarelli, 1990: 228).

Efectivamente, la obra, de 1921, corresponde a una etapa de madurez en la cual el autor plantea cuestiones trascendentales de alcance universal. Belarmino y Apolonio, los dos personajes protagonistas, representan dos concepciones simbólicas, opuestas y complementarias: la reflexión sobre el mundo y su representación. Así, mientras el primero, un filósofo, intenta comprender su entorno por medio del ejercicio intelectual, el segundo, un dramaturgo, trata sobre todo de exteriorizarlo por medio del teatro. En el pequeño diálogo que aquí reproducimos, Belarmino, que participa en un coloquio en un círculo republicano, es interrumpido bruscamente en su encendida disertación a favor de la República por alguien que pide la palabra “para alusiones”. La fórmula indica que el sujeto, al sentirse “aludido” en la disquisición, tiene por ello derecho de réplica. Pero esta interrupción altera la situación comunicativa¹²³, y se produce el malentendido.

Desde un punto de vista pragmático podemos decir que el hablante, intentando restaurar el principio de cooperación, busca la confirmación del término comprendido (“adulado”) a través de un enunciado interrogativo. Ello da oportunidad al oyente de corregir el acto comunicativo (“el adulado, no; el aludido”), y la conversación

¹²³ El texto especifica el efecto negativo que produce en Belarmino este tipo de interrupciones: “cada vez que lo interrumpían de sus divagaciones y le sacaban del ensimismamiento oratorio, exigiéndole atención hacia el mundo exterior, se le hacía más violencia que si le metiesen las manos en los bolsillos y se los dejasen vueltos del revés” (p. 50).

continúa. Pero entonces se descubre que la interrupción misma había sido provocada por *otro* malentendido, ya que quien la causó creyó ser “aludido” por su profesión de sastre, cuando en realidad su interlocutor había nombrado a “Sastrea”. La nueva equivocación se basa a su vez en una confusión de Belarmino, que llama “Sastrea” y no “Astrea” a la diosa de la Justicia, y responde a una nota irónica del autor sobre la a veces poco consistente verborrea del filósofo. En términos pragmáticos, los participantes en el acto comunicativo parten de distintas presuposiciones enciclopédicas (el autor ironiza igualmente, con intención humorística, sobre la incultura del sastre). Esta vez será Belarmino quien reestablezca la correcta comunicación explicando más adelante a su interlocutor que la alusión no tenía nada que ver con él, ya que Sastrea es “la señora que está pintada en la Audiencia”¹²⁴.

El TT resuelve de forma efectiva el “infortunio” comunicativo, conservando en todo caso el efecto ilocutivo del fragmento. Como en el caso anterior, el juego de palabras tiene función estructural, pues forma parte de la trama y contribuye a caracterizar a los personajes. El traductor decide conservarlo, y lo hace a través de una transposición gramatical del adjetivo en sustantivo (“aludido”/ “allusione”; “adulado”/ “adulazione”). La cercanía entre las dos lenguas favorece tal solución. El segundo malentendido, en el cual la semejanza formal no subsiste, es resuelto a través de una nota a pie de página: “Bellarmino ha detto *Sastrea* per *Astrea*. Ora, *sastre* significa *sarto*” (p. 50). Este tipo de notas, de tipo metalingüístico, es el más frecuente en traducciones literarias. Es útil sobre todo para “juegos de palabras usados deliberadamente por el autor y que no admiten una fácil traducción porque perderían sus efectos expresivos, que en muchos casos son sonoros” (Marrero, 2001: 80). Aunque la inclusión de notas es muy controvertida (Peña, 1997: 45), creemos que en este caso la intervención del traductor es adecuada, porque de otra manera el lector no podría entender la confusión entre “Sastrea” y “sastre”.

¹²⁴ “¡Oh cerebro vulgar! – exclamó Belarmino, resignado y abatido -. Tendré que explicarme con palabras vulgares, para que te penetres [...]. Sastrea, lo sabe cualquiera, es la señora que está pintada en la Audiencia” (p. 33).

7.2. La teoría de la relevancia

7.2.1. Federico García Lorca. *Santa Lucía y San Lázaro*

“A las 12 de la noche llegué a la ciudad. La escarcha bailaba sobre un pie [...].

- Quiero la mejor habitación que tenga.

- Hay una.

- Pues vamos

La habitación tenía un espejo. Yo, medio peine en el bolsillo. «Me gusta». (Vi mi «Me gusta» en el espejo verde). El posadero cerró la puerta. Entonces, vuelto de espaldas al helado campillo de azogue, exclamé otra vez: «Me gusta». Abajo, el mulo resoplaba. Quiero decir que abría el girasol de su boca” (García Lorca, 1993a: 143).

a. “Giunsi in città verso mezzanotte. La brina ballava su un piede solo [...].

- Voglio la stanza migliore.

- Ce n'è una.

- Allora andiamo.

La stanza aveva uno specchio. Io, un pezzo di pettine in tasca.- Mi piace- (Vidi il mio ‘Mi piace’ nello specchio verde). Il padrone chiuse la porta. Allora, dando le spalle al ghiacciato campo di mercurio, esclamai un'altra volta: -Mi piace-. Sotto, il mulo soffiava. Voglio dire che apriva il girasole della sua bocca” (García Lorca, 1993b: 63).

b. “Arrivai in città a mezzanotte. La brina danzava su un piede solo [...]

- Desidero la camera più bella.

- Ce n'è una sola.

- In questo caso, va bene.

La camera aveva uno specchio. Io, in tasca, mezzo pettinino. «Mi piace». (Vidi il mio “Mi piace” riflesso nello specchio verde.) Il locandiere chiuse la porta. Allora, dando le spalle alla fredda piazzetta del mercato, esclamai di nuovo: «Mi piace». Di sotto il mulo sbuffava. Voglio dire che spalancava il girasole della sua bocca” (García Lorca, 1993b: 17).

Comentario

Según Sperber y Wilson (1986), el principio de la relevancia se aplica a cualquier acto de comunicación intencional, y engloba, como decíamos, las cuatro máximas del principio de cooperación de Grice. Debido a él, el destinatario del acto elegirá la opción interpretativa que, exigiendo menos esfuerzo, produzca a su vez más efectos contextuales. Por eso se puede afirmar, con Escandel (2006: 116), que el objetivo central de la teoría de la relevancia es caracterizar las propiedades de los procesos de inferencia que intervienen en la interpretación de los enunciados. Vamos a ver diversos ejemplos en los que, por un motivo o por otro, el texto requerirá del primer lector, el traductor, la elaboración de una suposición para poder recuperar la implicatura y que el enunciado sea adecuado. Como podremos comprobar, cada traductor elaborará suposiciones muy diferentes.

Si hay ambigüedad (Escandel, 2006: 128), nuestro cerebro filtra inmediatamente toda la información dándonos acceso sólo a la que mejor cumple con los requisitos de la situación. Éste será el caso del texto que ahora presentamos, de 1927, perteneciente a uno de los “poemas en prosa” escritos por García Lorca. Hemos confrontado dos versiones italianas: la primera (en Passigli) está incluida en un volumen de título *Impressioni e paesaggi* que contiene, además de una selección del libro homónimo (obra juvenil de tono romántico, recopilación de prosas inspiradas en los viajes realizados con sus compañeros de la “Residencia” entre 1916 y 1917), otros relatos como el presente que, aunque algo posterior, mantiene una estrecha relación temática y formal con los primeros. La segunda traducción (en Guanda) está extraída de *Amanti assassinati da una pernice*, texto aún más ecléctico que incluye “Poemas en prosa”, “diálogos” y “jardines” (parte a su vez de *Impresiones y paisajes*). La importancia de estas breves narraciones estriba en que encierran el germen de lo que será la posterior poesía del granadino: de ahí su tono altamente lírico. Bo (1993) subraya que, sin embargo, éstas no deben verse sólo como un testimonio de su iniciación, sino como documento pleno de su presencia:

“Paradossalmente si potrebbe sostenere che il poeta nasce dal prosatore, se non fosse che si tratta di un prosatore lirico che fa le sue prime prove incerte e, nello stesso tempo, così gonfie di sentimento, così partecipate in profondità [...]. C’è una linea continua di ispirazione fra il timido prosatore degli inizi e il sapiente lirico...: il fondo è lo stesso” (Bo, 1993: 5).

La escena recogida en este fragmento describe la llegada del poeta a una posada. El diálogo inicial implica una ambigüedad discursiva, pues la respuesta del posadero (“hay una”) no deja claro cuál es el referente, es decir, si tiene “sólo” una habitación, o “sólo” una habitación bonita. Mientras “a” conserva la ambigüedad del TO (¿“ce n’è una” significa que sólo hay una habitación, o que ha quedado una de las mejores?) y deja al lector la posibilidad de elaborar su propia suposición, “b” conduce a éste último hasta una solución; elige la primera opción (“ce n’è una *sola*”), haciendo responder consecuentemente a su personaje, por medio de una amplificación del TT, “in questo caso, va bene” (que manifiesta el siguiente sentido pragmático: “aunque haya una única habitación libre, me parece bien, me la quedo”).

Merece la pena detenerse en las brillantes metáforas de las que un Lorca juvenil hace gala en este texto. Dos de ellas son resueltas de forma muy literal, sin perder intensidad: “La escarcha bailaba sobre un pie”/ “la brina ballava su un piede solo”/ “la brina danzava su un piede solo”; así como “abría el girasol de su boca”/ “aprive il girasole della sua bocca” /“spalancava il girasole della sua bocca” (aunque “spalancare” supone una intensificación con respecto a “aprire”). Sorprende en cambio la disparidad en la resolución de “helado campillo de azogue”, metáfora que se refiere, creemos, al azogue o mercurio del que está hecho el espejo¹²⁵, así como a la frialdad de tal material, o del cristal. El sustantivo “campillo” puede asociarse al tono verde, antes insinuado, del mismo. La inclusión del término “espejo” en el párrafo, y el propio gesto del personaje, que se vuelve de espaldas a su propio reflejo y mira al mulo que está en la plaza, parece ofrecer una clara interpretación de esta metáfora, que en “a” se traduce

¹²⁵ “Azogue” es el “nombre vulgar del mercurio” (Moliner, 2007), pero su uso literario es el de “capa de azogue de un espejo” y, más específicamente aún, “espejo”.

“ghiacciato campo di mercurio”. Si recurrimos al estudio de la poética del autor, descubriremos que el espejo es un símbolo habitual en ella, y que “azogue” se usa como sinónimo: en su colección de poemas *Suite de los espejos*, por ejemplo, lo encontramos varias veces¹²⁶. En cambio “b” da una interpretación totalmente diferente de “azogue”, derivada de otro de los significados de la palabra (Moliner, 2007): “plaza de un pueblo donde se hacen los tratos comerciales” o “mercado”. De ahí su traducción “fredda piazzetta del mercato”, en la cual el adjetivo puede referirse al clima frío que deducimos de la inicial alusión a la escarcha.

Nosotros, teniendo en cuenta que literariamente “azogue” es un sinónimo de “espejo”, que García Lorca emplea en otras ocasiones, y realizando un análisis quinesico de los movimientos del personaje, nos decantamos por la interpretación de “a”. El modo tan diferente de resolver la traducción de esta metáfora nos demuestra cómo el traductor reconstruye en cada caso el sentido del TO para que éste sea relevante. A partir de ahí elabora una interpretación que intentará plasmar en el TT, previendo los posibles efectos en el destinatario. Pero no será tarea fácil, ya que, como hemos dicho en otras ocasiones, los lectores del TT y del TO no están igualmente equipados para la tarea de la inferencia. Por otra parte es interesante, también aquí, prestar atención al tipo de edición. Descubrimos así el carácter más filológico de Passigli (la obra se incluye en la prestigiosa colección *Le lettere*, dedicada a autores europeos del siglo XIX en adelante) frente al tono más divulgativo de Guanda (volcada en narrativa extranjera y famosa por *best-seller* como los de Luis Sepúlveda o Paul Auster). Ello condiciona, de nuevo, el uso de estrategias de familiarización o domesticación¹²⁷.

¹²⁶ “Doña Luna./ (¿se ha roto el azogue?)/ No./ ¿Qué muchacho ha encendido/ su linterna?/ Sólo una mariposa/ basta para apagarte./ Calla... ¡Pero es posible!/ ¡Aquella luciérnaga/ es la luna!” (poema “Reflejo”). En <<http://www.tinet.cat/~picl/libros/glorca/g1002a00.htm#05>>

¹²⁷ Sin entrar en detalles, aludiremos sólo al uso de intensificaciones y apoyos en la traducción “b”, como el diminutivo “pettinino” y el participio “riflesso” propios de este tipo de criterio.

7.2.2. Alicia Giménez Bartlett, *Muertos de papel*

“- Hoy está especialmente brusca.

- Desde que trato con confidentes y matones he cambiado de registro. ¿Sabe que me han ofrecido un trabajo de pinche de cocina en un bar miserable?

- ¡Magnífico!, ¿y piensa aceptar?

- Le echaré una ojeada al cocinero, y a poco que sea menos tocagaitas que usted...

- Ya me avisará. Iré a comerme unas patatas bravas, seguro que a usted le salen muy ricas” (Giménez-Bartlett, 2008: 80).

“- La vedo particolarmente brusca, stamattina.

- Da quando tratto con confidenti e magnaccia ho cambiato registro. Lo sa che mi hanno offerto un posto da sguattera in un bar?

- Magnifico! E pensa di accettare?

- Darò un’occhiata al cuoco. Se è meno rompipalle di lei, di sicuro.

- Mi faccia sapere. Verrò a mangiarmi un piatto di penne all’arrabbiata. Di sicuro le vengono benissimo” (Giménez-Bartlett, 2002: 88).

Comentario

Día de perros (1997) pertenece a la serie de novelas policíacas protagonizadas por la detective femenina Petra Delicado, que vive y trabaja en Barcelona. Siguiendo los cánones habituales, la investigación es llevada por la pareja de investigador y ayudante; pero el detective es una mujer, que usa además métodos expeditivos y un lenguaje crudo; con su ayudante, Garzón, un hombre mayor que ella, será a la vez autoritaria y protectora. Todo ello crea un trato muy especial entre los dos personajes, sostenido por un continuo diálogo, muy irónico, lleno de alusiones personales, que no tiene trascendencia alguna al ser la forma habitual de comunicar entre ellos¹²⁸. En este caso, el motivo de la conversación es que, en un pasaje anterior muy divertido, la propietaria de un bar ha confundido a Petra (desaliñada y demacrada, absorbida por el asesinato que está investigando) con una prostituta, y le ha ofrecido trabajo en el bar para “alejarse” de la calle.

Este texto nos interesa por el juego de palabras que encierra. Desde el punto de vista de la teoría de la relevancia, este fenómeno tan frecuente en nuestros actos comunicativos requiere que el traductor, lector de excepción del TO, efectúe a través de un proceso inferencial una presuposición de pertinencia: “el destinatario parte de la hipótesis de que este acto de habla posee un valor relevante y se afana en buscarle sentido” (Piñero, 2008: 43). El segundo paso será buscar una traducción que conserve el valor pragmático del juego lingüístico provocado por medio de la alusión contextualizada - se nos explica que la inspectora está “especialmente brusca” ese día; que le ha molestado la ironía de su ayudante, el cual le ha preguntado si piensa aceptar “la oferta de trabajo”, cosa que ha provocado una reacción aún más brusca de ella: “a poco que sea menos tocagaitas que usted...” - a una tapa típica de los bares españoles, las “patatas bravas”. Se crea una dilogía entre el nombre del plato, llamado así por su salsa picante, y el adjetivo “bravo”, usado para animales sin domesticar, salvajes (“un toro bravo”) que, aplicado a personas significa “colérico o violento” (Moliner, 2007). Para entender por entero el comentario de

¹²⁸ De hecho al diálogo sigue la siguiente apostilla: “le encantaba un poco de esgrima verbal antes de ponerse al ‘currelo’, ampliaba su concepto laboral y le hacía agudizar el ingenio” (p. 80).

Garzón es necesario captar la inferencia, es decir, que en este hipotético trabajo, Petra cocinará especialmente bien las patatas bravas porque son tan “bravas” como ella.

La traducción es resuelta de forma adecuada mediante una estrategia familiarizadora por medio del nombre de un plato italiano muy común, “penne all’arrabiata”, que aunque diferente, utiliza un adjetivo similar (“arrabiato”) para indicar su carácter igualmente picante. La fuerza pragmática de la expresión (su ironía, su humor) se conserva en el TT, y el lector de éste entenderá sin problemas que “arrabiata” hace referencia al mal carácter de la protagonista. Encontramos sólo una pequeña inexactitud cultural: mientras que las patatas bravas son tapa habitual en los bares españoles, no sucede así con las “penne all’arrabiata”, ante todo porque el “tapeo” es costumbre española y no italiana; en consecuencia, son frecuentes en una “trattoria” o restaurante, no en un bar. Pero el efecto pragmático se conserva, y ello salva, creemos, el pequeño desajuste¹²⁹.

¹²⁹ Por lo demás, la traducción sigue las mismas estrategias familiarizadoras tanto para el lenguaje coloquial (“darò un’occhiata”, “le vengono benissimo”) como para el argot (“confidenti e magnaccia”, el último algo alejado del sentido de “matón”, pero adecuado al registro). Notamos intensificaciones al traducir “tocagaitas” - neologismo formado a partir de “soplagaitas” [majadero] - por “rompipalle”, más vulgar; y en el uso de amplificaciones como “stamattina” y “di sicuro”, que omite el enunciado interrumpido del TO.

7.2.3. Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*

a. “El arco iris es la cinta que se pone la naturaleza después de haberse lavado la cabeza” (Gómez de la Serna, 1960: 50).

“L’arcobaleno è il nastrino che si mette la natura dopo essersi lavata la testa” (Gómez de la Serna, 1993: 22).

b. “La ametralladora suena a máquina de escribir de la muerte” (Gómez de la Serna, 1960: 50).

“La mitragliatrice suona a macchina da scrivere della morte” (Gómez de la Serna, 1993: 28).

c. “Guitarra: mujer de cuatro caderas” (Gómez de la Serna, 1960: 54).

“Chitarra: donna con quattro fianchi” (Gómez de la Serna, 1993: 31).

d. “El Coliseo en ruinas es como una taza rota del desayuno de los siglos” (Gómez de la Serna, 1960: 50).

“Il Colosseo in rovina è come una tazza sbreccata della colazione dei secoli” (Gómez de la Serna, 1993: 28).

e. “Hay cielos sucios en que parecen haberse limpiado los pinceles de todos los acuarelistas del mundo” (Gómez de la Serna, 1960: 106).

“Ci sono cieli sporchi in cui sembra siano stati sciacquati i pennelli di tutti gli acquerellisti del mondo” (Gómez de la Serna, 1993: 21).

f. “Los paréntesis salen de las cejas del escritor” (Gómez de la Serna, 1960: 52).

“Le parentesi cadono dalle ciglia di chi scrive” (Gómez de la Serna, 1993: 24).

g. “El cometa es una estrella a la que se ha deshecho el moño” (Gómez de la Serna, 1960: 49).

“La cometa è una stella coi capelli sciolti” (Gómez de la Serna, 1993: 27).

h. De lo que se habla en la oscuridad, queda copia en papel carbón” (G. de la Serna, 1960: 46)

Di ciò che si dice al buio rimane copia a carta carbone” (Gómez de la Serna, 1993: 26)

i. Trueno: caída de un baúl por las escaleras del cielo” (Gómez de la Serna, 1960: 49)

Tuono: un baule rotola giù dalle scale del cielo” (Gómez de la Serna, 1993: 28)

j. Roncar es tomar ruidosamente sopa de sueño” (Gómez de la Serna 1960:52)

Russare è sorbire rumorosamente minestra di sogni” (Gómez de la Serna, 1993: 29)

Comentario

El vanguardista Ramón Gómez de la Serna publicó a lo largo de su vida diferentes colecciones de greguerías, escritas entre 1914 y los años sesenta. El mismo “Ramón” (como era conocido en la época) la define con la siguiente fórmula: “metáfora + humor = greguería”. Para Danilo Manera (1993a) son

“spiritosi coriandoli d’associazioni eccentriche che costituiscono anche un lavoro sull’immagine poetica destinato a lasciare un segno nei poeti successivi, come riconoscono Luis Cernuda e Pedro Salinas. Le *greguerías* sono minuscoli inciampi del linguaggio, allusioni, parodie, riflessionecelle, cocci lasciati da un’occhiata fulminante e paradossale, che esalta l’imperfezione, l’accumulo caotico, la discontinuità, la contraddizione, la fugacità” (Manera, 1993a: 103).

A través de ellas se nos ofrece una visión humorística del mundo muy propia de las vanguardias; pero no se trata del humor grotesco del esperpento valle-inclanesco, sino del incongruente y jovial que muestra las cosas inmersas en una realidad diversa, original y sorpresiva, con buenas dosis de ironía que quitan trascendencia a la existencia.

La greguería constituye la célula constitutiva de casi toda la obra de Gómez de la Serna, y nos puede servir para observar cómo el traductor debe tratar de conservar la relevancia del TO, incluso aunque aparentemente no la haya. Recordemos que un enunciado será relevante para un individuo “cuando conecte con sus conocimientos previos y le permita derivar conclusiones pertinentes, que produzcan un cambio significativo en su representación del mundo” (Piñero, 2008: 42). Desde este punto de vista, es evidente que las greguerías son un buen ejemplo de cómo el receptor coopera para dotar al texto de significado: “el lector, conocedor de la obra de Gómez de la Serna, presupone una intención comunicativa, realiza una hipótesis de pertinencia, y, por ello, les busca un sentido” (Piñero, 2008: 44)

Los mecanismos de formación son muy variados: muchas usan la asociación inesperada de imágenes (“el arco iris es la cinta que se

pone la naturaleza después de haberse la vado la cabeza”), a veces surrealistas, nacidas del subconsciente (“la ametralladora suena a máquina de escribir de la muerte”); otras son de tipo lúdico y tienen acento infantil (“la T es el martillo del abecedario”). En general, Gómez de la Serna usa metáforas (“el calzador es la cuchara de los zapatos”), hipérbolos y comparaciones (“la mujer que se ha olvidado del *rouge* se consterna como si se hubiese dejado los labios en casa”), pero también juegos conceptuales de palabras (“en la vida se pierden hasta los imperdibles”), paradojas (“lo más importante en la vida es no haber muerto”), paranomasias y aliteraciones (“la amnistía es la amnesia del delito”), juegos con falsas etimologías (“monomaniaco: mono con manía”), desautomatización de unidades fraseológicas (“nunca es tarde si la sopa es buena”)¹³⁰, etc.

Como podemos comprobar, las ediciones italianas seleccionan las greguerías que no contienen, en general, complicados juegos lingüísticos o referencias culturales precisas. Se prefieren las más poéticas, las menos contextualizadas, las que ofrecen las imágenes más originales, todas ellas con mayores posibilidades translativas¹³¹. Para traducir el tropo¹³² y sus implicaturas será necesaria la cooperación interpretativa del traductor, que extraerá el sentido en ellos contenido. Las dificultades de este proceso no son de tipo lingüístico, sino textual y contextual, porque la “relevancia y dificultad para el traductor no reside en la reexpresión en la cultura meta del término que soporta el tropo, sino en su contexto, que debe responder a las expectativas de implicitud que van a justificar el valor comunicativo de aquel” (García López, 2000: 183). En este sentido, el traductor de las presentes greguerías sigue estrategias de conservación del significado pragmático del TO a través de la recuperación de

¹³⁰ Los ejemplos están extraídos de *Gómez de la Serna* (1960).

¹³¹ De hecho, se evita traducir juegos fonéticos u ortográficos como “yo no seré ga-gá porque yo seré ja-ja”, o “el hambre del hambriento no tiene hache, porque el verdadero hambriento se la ha comido”. Tampoco se traducen aquellas con mayor carga intertextual, como “carterista: caballero de la mano en el pecho... de otro”, referida al famoso retrato realizado por El Greco.

¹³² Consideramos el término “tropo” de forma genérica como “la situación textual en la que, bajo la presión del co(n)texto, un personaje o elemento de un texto literario adquiere un sentido diferente del denotado en sus explicaturas (García López, 2000: 178).

dichas implicaturas, que pasan sin excepción al TT; incluso aquellas que se refieren a una realidad del pasado (como “b” o “h”, pues ya no se usan máquinas de escribir ni papel carbón). Las adaptaciones al contexto de llegada son mínimas: señalamos sólo el uso de “sbreccare” en “d” y “sciacquati” en “e”, que suponen particularizaciones [“romper por los bordes” y “enjuagados”, respectivamente], mientras que “a la que se le ha deshecho el moño” (“g”) se generaliza en “coi capelli sciolti”.

7.3. Juegos metalingüísticos

7.3.1. Juan José Millás, *El desorden de tu nombre*

a. “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).

“Ieri notte, lavorando a maglia, ho verificato che se mescoli astratto e concreto viene fuori ascreto e contratto, ma se mescoli vita e morte esce vota e mirte; invece se mescoli sopra e sotto vien fuori sopra e sotto. Ho problemi con cielo e inferno, che danno ciferno e inielo che non significano nulla. Tuttavia menti e sentimenti danno menti e sentimenti. Fine” (Millás, 1994: 48).

b. “Se sentía seguro allí cada martes y viernes comentando con Laura y sus amigas diferentes sucesos domésticos, cuya gravedad se calibraba con una unidad de medida inventada por él y denominada caseromagnitud [...]. Las riñas con el marido medían entre quince y treinta caseromagnitudes, según su intensidad. De vez en cuando se daba un premio simbólico a aquella ama de casa que hubiera acumulado mayor número de caseromagnitudes que las otras en el transcurso de la semana” (Millás, 1992: 13)

“Si sentiva al sicuro seduto lì ogni Martedì e Venerdì a commentare con Laura e le sue amiche i vari avvenimenti domestici, la cui gravità si calibrava con un’unità di misura inventata da lui, la cosiddetta casamagnitudo [...]. Le liti coniugali misuravano tra le quindici e le trenta casamagnitudo, secondo la loro intensità. Ogni tanto davano un premio simbolico alla padrona di casa che nel corso della settimana avesse accumulato il maggior numero di casamagnitudo” (Millás, 1994: 20).

Comentario

Muy conocido en el ámbito hispano, y considerado por muchos el mejor representante de las ansias del individuo posmoderno, Juan José Millás se caracteriza, según Elide Pittarello (1995), por ser

“uno degli autori che più stanno contribuendo a mostrare il lato sommerso del mondo [...]. Tematizza sempre più esplicitamente l'esperienza psicotica nella molteplice varietà delle sue aggregazioni e disgregazioni deformanti, che si configurano come disturbi della comunicazione con il mondo, con il corpo e con il linguaggio [...]. Al contrario della letteratura che usa i trucchi più sofisticati per creare *effetti di reale*, le finzioni di questo narratore ci invitano a entrare decisamente nell'irrealtà, dalla parte di quell'ombra latente o caos irrazionale che non cessa di insidiare le edificazioni del senso e le sue nomenclature” (Pittarello, 1995: 54).

Para entrar y salir continuamente de la irrealidad que se esconde tras lo cotidiano, Millás se vale del instrumento del lenguaje. Éste es, según Maria Rosaria Alfani (1994), un modo de huir de los laberintos individuales, de la cárcel de la rutina, tanto emocional como laboral. En este contexto, el lenguaje se comporta como un “aparato percettivo di alta precisione, che incrina la lingua del comunicare quotidiano, che sfiora e schiva, con cura, il luogo comune, la frase fatta” (Alfani, 1994: 14). Son de hecho continuas las reflexiones sobre las palabras y su cualidad evocativa, pero también sobre su falta de sentido. Por todo ello, no es extraño que en algunas ocasiones el autor viole el código lingüístico con intención lúdica y humorística, pero el resultado pragmático de tal maniobra justifica su conservación en el TT. Veamos dos fragmentos de *El desorden de tu nombre* (1988) cuyo protagonista, Julio Orgaz, asistirá al caos en que entra su bien construida existencia tras enamorarse de Laura. Literatura y vida se entremezclan en la novela, que se irá escribiendo a la vez que transcurren los acontecimientos, y los continuos juegos con el lenguaje no harán más que corroborar el “desorden” de la realidad. El primer fragmento es una anotación del diario de Laura, quien,

mientras hace punto¹³³, se entretiene en mezclar palabras, observando el resultado. En el segundo, Julio, inmerso en el mundo de Laura, inventa una palabra nueva que mide los problemas domésticos.

En el fragmento “a” el traductor consigue reproducir el juego propuesto: de nuevo la cercanía de las dos lenguas facilita enormemente la 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 no. Lo mismo ocurre con la traducción italiana: “contratto” e “contracto” existen, mientras se inventan “abscreto” ni “ascreto”; “vierte y muda” dan en italiano “vota e mirte”: la primera es del verbo “votare”, la segunda es una invención (pero existe “mirto”). “Sopra” y “sotto” comienzan con la misma sílaba, igual que “arriba” y “abajo”, así que 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. En el segundo fragmento el juego metalingüístico se produce por medio de la creación de un neologismo, “caseromagnitud”. Su traducción es bien resuelta por medio de una transposición gramatical que convierte el adjetivo “casero” en el sustantivo correspondiente, “casa”.

¹³³ No es casual que este tipo de maniobras lingüísticas se le ocurran a la protagonista justo cuando hace punto. Más adelante se nos dice: “Comenzó a mover las agujas y a pensar, de manera que al poco había conseguido tejer tres ideas y cuatro o cinco fantasías, aparte de un palmo del jersey que le estaba haciendo a Inés” (p. 46).

7.3.2. Pedro Almodóvar, *Patty Diphusa*

“ANODADADO es un grupo formado por dos parejas progres y una chica sola, intrépida y brutalmente espontánea. A es la chica sola. NO es el marido de NA, y DA es la señora de DO [...]. A es hermosa, y para cierto tipo de mujeres, entre las que se incluyen NA y DA, la belleza femenina de las otras les producen vómitos [...].

NODADADO es el resultado de que A abandone a sus cuatro compañeros. Un nuevo mundo se abre ante ellos: el mundo de la Negación del Nadado. Les está permitido bañarse, pero no pueden nadar, de lo contrario, les ocurrirá algo [...]. Conscientes del peligro que entraña el agua para ellos, las dos parejas huyen del país y se instalan en un desierto [...].

Un día NA y DA, aprovechando la ausencia de sus maridos, cotorrean un poco [...]. NO y DO llegan a tiempo de escuchar parte de la conversación.

NO.- ¡Cuando se quedan solas [sus mujeres] son tan insignificantes!

DO.- ¡Están vacías!

NO.- Pero lo importante es que se ha inaugurado un nuevo puente sobre el río KWAI.

DO.- Además, la infanta Helena es ya toda una mujer.

NO (reflexivo).- ¿Te das cuenta? Sin ellas estamos condenados a ser un vulgar noticiario.

Es cierto. NA y DA juntas son muy superficiales [...]. DA decidió cambiar de vida y se contrató como secretaria de CÁRITAS [...]. Tratando de reafirmarse a sí misma, se fue corriendo a una cordillera gritando su nombre al horizonte. El eco le devolvía su grito monosilábico. El DADÁ acababa de nacer” (Almodóvar, 1998: 162).

“Anonadado (“annichilito”) è un gruppo formato da due coppie progressiste e da una ragazza sola, intrepida e brutalmente spontanea. A è la ragazza sola. NO è il marito di NA, e DA è la moglie di DO [...]. A è bella, ma a certi tipi di donne, tra cui possiamo includere NA e DA, l’altrui bellezza femminile fa venire i conati di vomito [...].

NONADADO (“non nuotato”) è il risultato del fatto che A abbandoni i suoi quattro compagni. Un mondo nuovo si apre dinnanzi a loro: il mondo della negazione del Nadado (“nuotato”). Gli è permesso fare il bagno, ma non possono nuotare, altrimenti succederà qualcosa [...]. Coscienti del pericolo rappresentato dall’acqua, le due coppie fuggono dal Paese s si stabiliscono in un deserto [...].

Un giorno NA e DA (“niente”), approfittando dell’assenza dei rispettivi mariti, si mettono a chiacchierare [...]. NO e DO arrivano in tempo per ascoltare parte della conversazione.

NO.- Quando rimangono sole sono così insignificanti!

DO.- Sono vuote!

NO.- Ma la cosa importante è che è stato inaugurato un nuovo ponte sul fiume KWAI.

DO.- E poi, la piccola Elena è ormai una donna.

NO (*pensoso*).- Ti rendi conto? Senza di loro siamo condannati a essere un volgare notiziario.

È vero. NA e DA assieme sono molto superficiali [...]. DA decise di cambiare vita e divenne segretaria della CARITAS [...]. Per riaffermare se stessa, se ne andò in montagna a gridare il proprio nome all’orizzonte. L’eco le rimandava il suo grido monosillabico. Il DADA era appena nato” (Almodóvar, 2004: 114).

Comentario

Éste de Almodóvar es un excelente ejemplo de juego metalingüístico. Muy en la línea de la estética y gustos de los años ochenta (pertenece a la revista *Vibora*, de 1979), el cineasta inventa en este relato, “El nacimiento del dadá”, una nueva y original etimología del término que define a la importante corriente vanguardista creada por Tristán Tzara. Decide para ello manipular el adjetivo “anonadado” (“stupido, rimasto di stucco”), elegido junto a muchos otros (como “divino” o el propio “patidifusa” del título) por la “movida” madrileña por su longitud y sonoridad. Las combinaciones que Almodóvar consigue realizar con sus sílabas son muestra de su genialidad, y exigen del traductor una especial atención hacia el hecho intertextual, ya que se juega con significados referenciales que cualquier español podrá entender sin grandes problemas

Como ya dijimos [cfr. 7.1.1.1], *Patty Diphusa* es una recopilación de relatos muy contextualizados en la España de los años ochenta, así que, como veremos al tratar de intertextualidad [cfr. 8.1.1.], el traductor deberá hacer una elección: ayudar al lector italiano en su comprensión por medio de notas, paráfrasis explicativas, etc.; o, por el contrario, “desaparecer” del texto, confiando en las capacidades de éste último. En esta ocasión, y en contra de su tendencia habitual, el traductor se ha visto forzado a intervenir, guiando al destinatario del TT a través de traducciones entre paréntesis que acompañan al término español, necesariamente transferido para mantener el juego metalingüístico. Ésta es la única manera de reconstruir las implicaturas sin las cuales el relato no podría entenderse de ninguna manera.

“Anonadado” es seguido desde el principio por su traducción “annichilito”, aunque “annichilire” [ridurre al niente, annientare] se corresponde más con el sentido de “aniquilar” [destruir completamente una cosa]. “Anonadado” puede tener ésta última acepción, pero es más habitual en su significado de “dejar sin habla”. La semejanza formal entre “anonadado” y “annichilito” (términos ambos largos y contundentes) favorece sin duda la elección. Aparecen igualmente acompañados por su traducción el neologismo “nonadado”/ “non nuotato”, “nadado”/ “nuotato” y “nada”/ “niente”, motivo por el cual Na y Da “están vacías, son insignificantes” (son

“nada”). No aparece explicado, en cambio, el sentido de NODO, evidente referencia intertextual al “Nodo”, acrónimo de “Noticias y Documentales” o breve noticiario que durante la época franquista debía aparecer obligatoriamente delante de toda película. En él se ensalzaban las glorias del “movimiento”, por ejemplo, la construcción de pantanos a cuya inauguración no faltaba el “Generalísimo”¹³⁴ (de ahí la alusión a la inauguración del “puente sobre el río Kwai”, cruce de referencias con la famosa película bélica de David Lean), e incluía crónica de sociedad (noticias como el “sano crecimiento” de la infanta Helena, la hija del entonces príncipe Juan Carlos). Por eso No y Do dicen que sin “Na” y “Da” están condenadas a ser un vulgar noticiario (“Nodo”). No se explica tampoco que “Da” se relaciona con el verbo “dar” (por eso acaba trabajando en Cáritas), aunque no es difícil la conexión con el verbo “dare” italiano. Por último, el efecto del eco produce en las dos lenguas la hipotética creación del “dadá”.

¹³⁴ Tales inauguraciones de pantanos llegaron a ser tema de conversación habitual y causa de hilaridad, debido a la cantidad de ellas y a la importancia que se les concedía, presididas siempre por el dictador. Tanto es así que durante la Transición se decía que al menos una cosa positiva había tendido su mandato: la construcción de pantanos.

8. DIFICULTADES DE TRADUCCIÓN RELACIONADAS CON EL CONTEXTO SEMIÓTICO

8.1. La intertextualidad

8.1.1. Pedro Almodóvar, *Patty Diphusa*

a. “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, 1998: 18).

“Di se stessa dice di essere la Mae West spagnola, ma IO credo che possa solo aspirare alla Isabel Garcés dei film di Marisol” (Almodóvar, 2004: 7).

b “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”(Almodóvar,1998: 99)

“Cosicché, eccomi qua, Guadiana rediviva, stufa marcia, ma disposta a qualsiasi cosa pur di offrirvi qualche momento di pura angoscia” (Almodóvar, 2004: 67).

c. “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” (Almodóvar, 1998: 112).

“Penso a tutto ciò che non mi piace e gli do 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. Do la colpa al Partido Popular, a Julio Anguita, al Papa, a Arzallus, a Leticia Sabater, alla stampa rosasciacalla, a tutti gli umoristi (eccetto Gila) che vanno in televisione, alla televisione, tutti i canali inclusi” (Almodóvar, 2004: 76).

d. 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” (Almodóvar, 1998: 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 (Almodóvar, 2004:122).

Comentario

Todo texto encierra las voces de otros muchos textos, activando así sistemas de conocimiento y creencias que lo trascienden. Esta propiedad, que venimos llamando intertextualidad, es condición previa e imprescindible para llegar al sentido profundo de cualquier enunciado, ya que remite al complejo conjunto de sistemas semióticos de significación que lo integran. Por eso, más allá de la presencia de una cita o alusión concreta¹³⁵, es “una propiedad dinámica del texto” (Rabadán (2005: 32). 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 a incluir en ella cualquier tipo de referencia - cultural, personal, cinematográfica, etc. - a otros universos del discurso. 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.

Presentaremos bajo el párrafo 8.1. ejemplos diferentes de intertextualidad. El primero corresponde al volumen apenas comentado [cfr. 7.3.2.] de Pedro Almodóvar. Patty Diphusa¹³⁶, protagonista de la primera parte del libro (y de los tres primeros fragmentos escogidos), encarna el alma desenfadada y festiva de la “movida” madrileña. Ella misma nos narra en primera persona y de forma desinhibida su alocada vida, llena de sexo y alcohol, aunque en el fondo sus confesiones constituyan una reflexión, muy personal, 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”. La obra es un cúmulo de referencias culturales de la España de la época, y en los últimos relatos, del mundo del cine en general. El

¹³⁵ Hatim y Mason (1995: 172) sostienen la existencia de diversos tipos de intertextualidad: la referencia, el cliché, la alusión literaria, la autocita, el convencionalismo, el proverbio y la mediación.

¹³⁶ 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).

traductor deberá elegir entre una “norma inicial” (en términos de Toury) que ayude al lector italiano en la comprensión de la intertextualidad o, por el contrario, que conserve el “extrañamiento” producido por el TO. Generalmente optará por la “invisibilidad”, transfiriendo el término sin más explicación.

Hay que decir que la primera solución habría supuesto usar equivalentes funcionales o culturales, no siempre fáciles de encontrar, que habrían construido un falso contexto italianizado; bien paráfrasis explicativas, que habrían alargado el texto quitándole vivacidad; o bien, y éste hubiera sido el procedimiento más preciso puestos a elegir la opción de la “familiarización”, la inclusión de notas a pie de página para explicar las continuas referencias. Pero ello habría supuesto realizar una edición crítica, muy lejana a la intención divulgativa de Einaudi. El resultado es que no hay una sola nota, y excepto en pocas ocasiones, el lector es abandonado a su suerte. Éste encontrará, sin duda, muchas veces, ayuda 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.

En el primer fragmento 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 receptora¹³⁷. En el

¹³⁷ 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

segundo, 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 continuamente¹³⁸, de ahí la metáfora “Guadiana redivivo”¹³⁹.

En el ejemplo “c” 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, y con instrumentos como Internet, esto no debería ser un problema - que Almodóvar alude 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)¹⁴⁰. Nótese la transformación del adjetivo adjudicado a la prensa “del corazón”, “rosacarroñera”, en otro

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.

¹³⁸ “Persona o cosa que desaparece y reaparece, como el río Guadiana” (Moliner, 2007).

¹³⁹ 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”).

¹⁴⁰ También “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.

neologismo, calco de aquel y de igual impacto pragmático, formado por metonimia: “rosasciacalla”¹⁴¹.

En el caso de los nombres de película se aconseja acudir a la traducción reconocida (Newmark, 1995), siempre que exista¹⁴², y esto es precisamente lo que ha hecho el traductor en el ejemplo “d”. Nótese, sin embargo que cada título ha sido plasmado en italiano de una forma distinta: por medio de una sustitución el primero (*Entre tinieblas/ L’indiscreto fascino del peccato*)¹⁴³, de un equivalente funcional el segundo (*Mujeres al borde de un ataque de nervios/ Donne sull’orlo di una crisi di nervi*) y de una transferencia el tercero (*Matador*).

¹⁴¹ En otra ocasión: “prensa coronaria” [del corazón]/ “stampa cardiaca”.

¹⁴² 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 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).

¹⁴³ 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.

8.1.2. Pablo Tusset, *Lo mejor que le puede pasar a un cruasán*

a. “Me desperté muerto de miedo ante la imagen de una cara rolliza y blanda de abuelita Paz. Hay que joderse, con los sueños” (Tusset, 2009: 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” (Tusset, 2008: 133).

b. “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” (Tusset, 2009: 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” (Tusset, 2008: 150).

c. “Don Ignacio, nada menos. Por un momento me imaginé a Paco Martínez Soria vestido de párroco rural” (Tusset, 2009: 153).

“Don Ignacio, niente di meno. Mi sono immaginato a Fernandel vestito da don Camillo” (Tusset, 2008: 216).

d. “¡Pareces un langostino Pescanova!” (Tusset, 2009: 181).

“Sembri il rodolfovalentino che fa la pubblicità dei surgelati!” (Tusset, 2008: 128).

e. “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, concretamente la del fondo de la celda, a unos cuatro metros de vuelo sin motor” (Tusset, 2009: 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, quella in fondo alla cella per essere precisi, contro la quale si è schiantato dopo quattro metri di volo” (Tusset, 2008: 271).

Comentario

En la fresca y desinhibida novela de Tuset, de la que ya hemos tenido ocasión de hablar [cfr. 7.1.1.3.], hay numerosas referencias intertextuales que contribuyen a construir el contexto donde se mueve Pau, joven de buena familia con pocos deseos de trabajar y muchos de pasárselo bien. Como veremos, abundan las alusiones a personajes de tebeo y dibujos animados, al cine y la publicidad, los cuales confirman la personalidad desenfadada y traviesa del protagonista, de “niño grande” que no quiere crecer.

Como ya explicamos, 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, excesivamente italianizado, 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”.

El ejemplo “a” – 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 anciana 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”¹⁴⁴ (en su versión italiana, *Arsenico e vecchi merletti*)¹⁴⁵. De esta forma, el término de comparación se mantiene en el mundo audiovisual, y la nota de humor permanece. El “b”, 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

¹⁴⁴ Película de Frank Capra (1946), protagonizada por un jovencísimo Cary Grant.

¹⁴⁵ De forma similar, “Perrito Piloto” es “Topo Gigio” en el TT.

Villamarín”¹⁴⁶ de Sevilla, desconocido en Italia, se transforma en el tan popular “Vicente Bernabeu” de Madrid, igualmente español y fácilmente reconocible por el lector italiano.

Hemos tenido oportunidad de comprobar 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” [cfr. 7.1.1.1]). Es lo que sucede en “c” con el actor Paco Martínez Soria, protagonista por excelencia de la comedia familiar de la 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 personaje (Don Ignacio) que Pablo acaba de conocer. El traductor, siempre coherente con el criterio elegido, lo sustituye por Fernandel, actor francés que, de forma similar, interpretó con enorme éxito al Don Camilo de Giovanni Guareschi en las famosas películas de los años cincuenta¹⁴⁷.

El texto “d” 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 traductor¹⁴⁸, 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 el lector 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”.

¹⁴⁶ Hoy en día, estadio Manuel Ruiz de Lopera. Se le cambió el nombre en el 2000.

¹⁴⁷ 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”.

¹⁴⁸ 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 Permafex 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, 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 literal¹⁴⁹. Por último encontramos una cita literaria oculta, que 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 compensar el efecto humorístico por medio de la hipérbole “spalmato sulla parete”.

¹⁴⁹ 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.

8.1.3. Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*

“Pedro se detuvo un momento en la ribera misma de la playa para buscar un hito orientador, un trocito de arena libre sobre el que poder extender su espíritu y sus últimas lecturas. Al fondo Matías alzó un brazo. Para llegar hasta allá era preciso atravesar el caos sonoro, las rimas, los restos de todos los fenecidos ultraísmos, las palabras vacías de Ramón y su fantasma greguerizándose todavía a chorros en el urinario de los actores maricas, las ensordecidas muchachas pálidas vestidas de negro que cuando es moda pintarse la boca, se pintan sólo los ojos y cuando es moda pintar los ojos, se hacen unas bocas sangrantes, el humo de los cien mil y uno cigarrillos, la suma de la pedantería derramándose, las uñas cargadas de negro, la roñosería que reserva un único duro para el café con leche de la noche que da derecho (con su azúcar) a permanecer sentado en el templo donde la miel de la sabiduría va poniendo pegajosos los mármoles” (Martín-Santos, 1979: 66).

“Pedro si trattenne un attimo sull’orlo stesso della spiaggia in cerca di un punto di orientamento, di un lembo libero di sabbia sul quale poter stendere il suo spirito e le sue ultime letture. Dal fondo, Matías alzò un braccio. Per arrivare fin là era necessario attraversare il caos sonoro, le rime, i resti di tutti gli ultraismi defunti, le parole vuote di Ramón Gómez buonanima e del suo fantasma che si greguerizza ancora a non finire nei pisciatoi degli attori finocchi, le ragazze pallide, insuperbite e vestite di nero che quando va di moda pitturarsi la bocca si pitturano solo gli occhi e che quando va di moda pitturarsi gli occhi si fanno le bocche sanguinanti, il fumo

delle centomilauna sigarette, la somma della pedanteria dilagante, le unghie listate a lutto, la pidocchieria che destina non più di cinque pesetas al caffelatte della serata che dà diritto (col suo bravo zucchero) a restarsene nel tempio dove il miele della sapienza sta rendendo appiccicosi i marmi” (Martín-Santos, 1995: 80).

Comentario

Tiempo de silencio, texto del que ya nos hemos ocupado [cfr. 6.1.2, 6.2.1., 6.3.2.], muestra numerosas referencias intertextuales. Según Bresadola (2010: 38), el traductor no presenta respecto a ellas un comportamiento unívoco. Por quedarnos en el ámbito de las literarias, “Celestina” se traduce como “ruffiana”¹⁵⁰, del mismo modo que “Maritornes ceñuda”, en alusión al personaje del Quijote, se transforma en “fantescia agrottata”, compensando la pérdida con el uso del arcaísmo. Se produce así una “familiarización” que acerca el texto al lector. En otros casos, en cambio, los nombres se transfieren: “por allí había vivido Cervantes - ¿o fue Lope? - o más bien los dos” (p. 61)/ “da quelle parti aveva vissuto Cervantes - o Lope? - o forse tutt’ e due” (p. 74)¹⁵¹.

El presente fragmento forma parte de la descripción del café literario al que asiste el protagonista. Éste se compara, a través de una metáfora que durará varias páginas, con una playa¹⁵² llena de gente en la que logra abrirse paso el protagonista, y en la que “no de carnes recalentadas y cocidas sí de teorías, poemas o ingeniosidades críticas, la muchedumbre culta se derrama”. Ya sabemos, llegados a este punto de la novela, que Pedro es un médico al que le gustaría formar parte de esa elite intelectual del país. En este pasaje Martín-Santos retrata de manera muy ácida (con su típica visión desencantada y corrosiva) a los asiduos a este tipo de café, en su mayoría gente miserable y pedante, que vive de las apariencias. El propio local queda devaluado al describirse como “templo donde la miel de la sabiduría va poniendo pegajosos los mármoles”, en alusión a la cerveza o licores que manchan la barra del bar.

La imagen referencial se apoya en el famoso café del Pombo, donde el ultraísta Ramón Gómez de la Serna reunía su famosa tertulia. De hecho, encontramos varios términos - “ultraísmos”, “Ramón” y

¹⁵⁰ Y de forma similar, “celestinear”/ “ruffianare”; “celestineo”/ “ruffianeria”.

¹⁵¹ Probablemente Lope de Vega no es tan conocido para los lectores italianos como el autor del Quijote, y añadir alguna explicación no hubiera estado de más. Pero, como dijimos, la edición de Frasinelli evita el uso de notas.

¹⁵² El parágrafo, de hecho, comienza así: “Como en una ondarreta promiscua e delectable”, en referencia a la playa vasca. Se traduce “come in un lido promiscuo ed ameno”: nótese la generalización que elude el término con carga cultural.

“greguerizándose” - que no serán de fácil comprensión para el nuevo destinatario del texto. Veamos qué decisiones toma el traductor en cada caso. Transfiere “ultraísmos” (acompañado del adjetivo “feneidos”, irónico por lo excesivamente retórico, cuya connotación se pierde en el TT), que remite a la corriente vanguardista de filiación española, mientras que explicita casi por completo¹⁵³ el nombre de Gómez de la Serna, del cual hemos estudiado sus “greguerías” [cfr. 7.2.3.]. En España es común apelar al autor vanguardista por su nombre de bautismo, pero tal alusión resultaría oscura al lector italiano. El apellido es necesario para facilitar al lector italiano la identificación del autor. El traductor compensa (estrategia ésta que, como vimos, utiliza frecuentemente) la pérdida de la familiaridad que supone el uso simple del nombre con la inclusión de “buonanima” (aunque añade a la vez cierta ironía). Del término “greguería”, célula fundamental de la escritura de “Ramón”, deriva el neologismo “greguerizándose” (gerundio de un hipotético “greguerizarse”), que pasa a la versión italiana naturalizado (“greguerizza”).

En cuanto al primer término, estamos de acuerdo con Bresadola (2010: 39) en que pocos lectores podrán identificar tal corriente, y que se hubiera podido optar por un “futurismi” más genérico (tendencia nacida en Italia pero difundida por toda Europa, que seguramente será reconocida). Para traducir “greguerizándose”, en cambio, Bresadola (2010: 39) propone soluciones como “paroliberismo” o algo más amplio aún, “lanciare aforismi”, que mantienen la idea de jugar con las palabras propia de la greguería. El problema es que “greguerizza”¹⁵⁴ no será fácilmente entendido por el destinatario; la única pista posible es “ultraísmo” pero, como vimos, tampoco este vocablo le será transparente. Quizá todo se resolvería con una nota - que aparece, por ejemplo, en la edición inglesa (Bresadola, 20010: 39)

¹⁵³ En la reimpresión que hemos consultado aparecen sólo el nombre y primer apellido (Ramón Gómez); en el artículo de Bresadola, referido a la nueva edición de 1995, aparece también “de la Serna”. Creemos que es importante conservar el doble apellido, ya que al menos así el autor será fácilmente identificable para un lector que conozca la literatura española.

¹⁵⁴ Que en italiano se leería con “u”; puestos a naturalizar, ¿no habría sido mejor “gregherizza”?

-, pero ya sabemos, como denuncia Pitarello (1979)¹⁵⁵, que las editoriales, salvo en ocasiones muy concretas, prefieren no usar este procedimiento (“I narratori” de Feltrinelli, de hecho, es una colección con finalidad más bien divulgativa¹⁵⁶). En cualquier caso, creemos que esta vez era necesario mantener la referencia cultural ya que, como decíamos, el resto del fragmento construye sobre ella una larga imagen de lo que para el autor es el café literario que frecuenta Pedro¹⁵⁷.

¹⁵⁵ “Ma spesso a questo riguardo gli editori sono tiranni” (E. Pittarello, 1979: 80). La estudiosa sugiere que las notas habrían sido útiles para indicar que el filósofo denominado “Maestro” es nada menos que Ortega y Gasset, o que el monasterio descrito al final es el Escorial de Felipe II. “Sono informazioni che si possono ritenere anche non indispensabili alla globale comprensione dell’opera, ma che certo contribuiscono a rendere più esplicito quel costante rapporto allusivo/ elusivo fra realtà sociopolitica e discorso letterario che è elemento sostanziale della poetica di questo romanzo” (Pittarello, 1979: 80).

¹⁵⁶ Sólo hay una nota (p. 157) que se refiere al “Gran Gilberto” y la “Mary escuálida”, “due personaggi famosi di un caffè cantante del Barrio Chino di Barcellona dove per tradizione gli artisti devono essere almeno sessagenari”.

¹⁵⁷ En cuanto al resto de la traducción, las metáforas se mantienen: “l’orlo della spiaggia”, “il fantasma che si greguerizza”, “le bocche sanguinanti”, “la pedanteria dilagante” y, por supuesto, el “tempio della sapienza”. Nótese la paráfrasis explicativa: el “duro”/ “cinque pesetas”. Por último, podemos comprobar la tendencia habitual a compensar el TT: las muchachas “insuperbite” (que deja clara la actitud altiva de las mismas), las uñas “listate a lutto” (“cargadas de negro”), y el “bravo” azúcar.

8.2. El culturema

8.2.1. Pedro Almodóvar, *Patty Diphusa*

a. “¡Por no mencionar los embarazos adolescentes, porque a ésas con una litrona de cerveza en el cuerpo no hay quien las pare!” (Almodóvar, 1998: 103).

“Per non parlare delle gravidanze delle adolescenti, perché quelle, con una bottiglia di birra in corpo, sono scatenate!” (Almodóvar, 2004: 70).

b. “- Vivo en Canillas, 19 – le contesté al taxista una vez dentro del coche. En el camino no hablamos nada. Nos dedicamos a oír la radio y a mirar las chabolas sacudidas por el viento de invierno. Llegamos a casa [...].
- Bueno, ¿por cuánto me ha salido la Juerga?
- Es gratis, no bajé bandera” (Almodóvar, 1998: 40).

“- Vivo en Canillas, 19,- rispondo al tassista una volta in auto. Durante il tragitto non apriamo bocca. Ci limitiamo ad ascoltare la radio e a guardare le case di periferia sferzate dal vento invernale. Arriviamo a casa [...].
- Bene, quanto mi è costata la Baldoria?
- È gratis, non ho acceso il tassametro” (Almodóvar, 2004: 22).

c. “En los noventa todas las marujas serán altas, delgadas y sofis” (Almodóvar, 1998:140).

“Negli anni Novanta tutte le casalinghe saranno alte, magre e sofisticate” (Almodóvar, 2004: 99).

d. “La historia podía ocurrir en cualquier gran ciudad pero lo detalles pertenecen a Madrid, el inicio de la época dorada del pop madrileño, el punk, los comix y el petardeo general. Lo moderno mezclado con la mesa camilla” (Almodóvar, 1998: 170).

“La storia potrebbe succedere in qualsiasi grande città, ma i dettagli appartengono a Madrid, l’inizio del periodo d’oro del pop in quella città, del punk, dei fumetti, e del casino generale. Il moderno mescolato al tavolo del tinello” (Almodóvar, 2004: 121).

Comentario

Como afirma la actual traductología, el traductor debe ser, además de bilingüe, “bicultural”, ya que no debe conocer sólo la lengua, sino también la cultura en que ésta se apoya. Prueba de ello son los llamados *culturemas*¹⁵⁸, “elementos culturales característicos de una cultura presentes en un texto y que, por su especificidad, pueden provocar problemas de traducción” (Hurtado Albir, 2001: 611). Haciendo nuestra la definición de Nord (1997: 34)¹⁵⁹ – “fenómeno social de una cultura X que es entendido como relevante por los miembros de esa cultura, y que comparado con un fenómeno correspondiente de una cultura Y, resulta ser percibido como específico de la cultura X” –, consideraremos *culturema* aquellos términos culturales que se refieren a una realidad que no existe como tal en la lengua del TT, así como los términos habituales marcados culturalmente¹⁶⁰. Es importante, como afirma Molina (2006), considerar el concepto de forma dinámica, en primer lugar porque éstos no existen fuera de contexto, sino que surgen en el seno de la transferencia entre dos culturas (lo que una percibe como *culturema*, puede no ser considerado así en otra¹⁶¹); en segundo lugar, porque la noción traspasa el término en sí para abarcar el contexto cultural que éste acarrea: como tendremos ocasión de comprobar, muchos de ellos encuentran sin grandes problemas una traducción en la lengua de llegada, pero lo hacen a costa de perder su implicatura. En este sentido podemos considerar que el *culturema* es una forma más de

¹⁵⁸ El término proviene del funcionalismo, y es usado sobre todo por Nord y Vermeer. Hay otros autores que los estudian: (Hurtado Albir, 2001): Vlachov e Florin los llaman “realia”; para Newmark (1995) son “palabras culturales”.

¹⁵⁹ La traducción es de Molina (2006: 66).

¹⁶⁰ Nos situamos en la línea de Calvi (2006: 67), que entiende por “términos culturales” tanto “las palabras que no tienen referente en las otras culturas [...], como las acepciones culturalmente marcadas de términos corrientes”.

¹⁶¹ Molina (2006: 78) pone el ejemplo de “chador”, que Newmark (1995) califica de “palabra cultural”, pero no lo sería si las lenguas en juego fueran, por ejemplo, el farsi y el urdu.

intertextualidad, ya que remite a un universo semiótico incluido en el propio texto¹⁶².

Efectivamente, las dificultades de traducción que encontremos¹⁶³ serán similares a las de la intertextualidad misma. Según Hurtado Albir (2001: 614), independientemente de la técnica que se elija, es imprescindible tener en cuenta varios factores: el tipo de relación entre las dos culturas (su grado de acercamiento); el género textual en el que el culturema se inserta, y con respecto a ello, su función en el TO (probablemente el término “paella” se traducirá de forma diferente según esté incluido en una guía turística, una novela o un libro de cocina); las características del destinatario y, por supuesto, la finalidad de la traducción.

Como tuvimos ocasión de ver [cfr. 8.1.1.], el criterio usado en Patty *Diphusa* para traducir la intertextualidad asume que el lector se adecua a la situación del TO, sin verse ayudado en la comprensión del TT. Sin embargo, la situación cambia casi radicalmente al tratarse de culturemas: para ellos suelen buscarse equivalentes en el TT, ya sean de tipo cultural, descriptivo o funcional. La cercanía entre las dos culturas favorece, sin duda, que estos vengán traducidos: de no ser así, se vería penalizada la fluidez de la lectura. La cuestión es si, como decíamos más arriba, se logra transmitir también la carga cultural que todo culturema conlleva, lo cual, como veremos, es mucho más difícil.

Sucede así en el primer ejemplo (“litrona”/ “bottiglia di birra”): la “litrona” es una práctica juvenil de socialización que consiste en beber cerveza en un vaso de litro (más grande por lo tanto que una “bottiglia di birra”), en la calle, fuera de los bares, pasándose de unos a otros el recipiente. Signo de la desinhibición postfranquista, comienza a practicarse a partir de los años ochenta. La traducción no consigue, lógicamente, transmitirnos todo el contenido cultural del TO, empresa por otra parte, prácticamente imposible - a no ser que se

¹⁶² Aunque Molina (2006) considera culturema cualquier tipo de referencia cultural, incluyendo personajes y hechos históricos, refranes, nombres propios, títulos de obras literarias o de películas, etc, nosotros hemos preferido, como ya vimos en el párrafo anterior [cfr. 8.1], clasificar todo ello como distintas formas de intertextualidad, restringiendo el término que ahora nos ocupa a fenómenos no tanto de referencia como de carga cultural intrínseca.

¹⁶³ Se ha escrito mucho sobre la traducción de los culturemas. Para profundizar en la materia remitimos a Molina (2006).

utilizaran notas, pero ya explicamos que no era aconsejable para este tipo de edición -. Quizá se podría haber buscado una traducción como “*litrona di birra*”, por medio del procedimiento que Newmark (1995) llama “doblete”¹⁶⁴. De esta forma se habría marcado la distancia respecto una simple cerveza, dando al mismo tiempo la pista al lector de lo que “tiene en el cuerpo” la chica a la que la frase se refiere.

El ejemplo “b” encierra varias realidades culturales difíciles de plasmar. “Bajar bandera” es una locución que se refiere a los taxímetros de hace décadas, en los que el taxista bajaba literalmente una palanca en forma de bandera para ponerlo en marcha, indicando así el inicio de la “carrera”. Aunque ahora éste se limite a pulsar un botón, se sigue usando la misma expresión. El traductor elige un equivalente funcional, “non ho acceso il tassametro”. La “juerga” es una “diversión en que se alborota y se bebe y, a veces, se cometen excesos” (Moliner, 2007); “baldoria” - “alegría rumorosa” (Zingarelli, 1988) - corresponde en cambio a otra de las acepciones de “juerga”, la de “diversión bulliciosa”, que creemos aquí tiene importancia secundaria. El término, de todas formas, es usado por Patty de modo metafórico, con ironía, debido al hecho de que, de madrugada y sin ganas de volver a casa, lleva varias horas dando vueltas con el taxi. Las “chabolas” son la “baraccopoli”, generalizadas por el traductor en “case di periferia”. Por último queremos hacer notar que el mismo nombre de “Canillas” pierde significado, pues para un español está connotado como barrio de la periferia madrileña (información ésta última compensada por el traductor gracias a la traducción de “barracas” apenas vista). Éste es un buen ejemplo de cómo también transferir es traducir, ya que el término transferido, en el nuevo contexto, puede significar algo totalmente distinto o no decir nada al lector italiano, como en este caso.

Almodóvar es un buen pintor de la sociedad de los años ochenta. En “c”, Patty Diphusa se está imaginando cómo evolucionarán, en el “futuro” (en los noventa), los distintos tipos urbanos. “Maruja” es diminutivo común de “María”, pero corresponde también a un uso a menudo despectivo, definido en el Moliner (2007) como “mujer

¹⁶⁴ “Se usan sobre todo en la traducción de las palabras culturales y son el resultado de combinar un equivalente cultural o funcional con la transferencia a la LT [lengua terminal] del término o términos originales” (Newmark, 1995: 129).

dedicada a las labores del hogar”. El popular término, caricaturizado en televisión y objeto de numerosas conversaciones, cuya sola mención hace sonreír a un español, ha dado origen incluso a un verbo, “marujear”: “hacer lo que se considera propio de las marujas, como las labores del hogar o contar cotilleos” (Moliner, 2007), y a su respectivo sustantivo, “marujeo”. El término “casalinga”, por obvios motivos, se queda corto, pero la información esencial se conserva. “Sofi”, que responde al gusto coloquial por las abreviaturas, se traduce, con finalidad explicativa, por medio de la recomposición del término.

Por último, en “d” tenemos un objeto muy habitual en España, la tradicional “mesa camilla” o “mesa provista de una tarima con un agujero en el centro donde se encaja el brasero” (Moliner, 2007). Ésta se cubre con un mantel grueso que conserva el calor, y es un punto de reunión habitual de las familias, donde se realizan labores, se come, etc. Almodóvar lo usa frecuentemente como metáfora de lo tradicional, de lo casero¹⁶⁵. El uso de un equivalente funcional hace que ésta última connotación no se pierda en el TT: “il moderno mescolato al tavolo del tinello”. Por su parte “petardeo”, término de argot juvenil, es traducido por una generalización: “casino generale”¹⁶⁶.

¹⁶⁵ En un pasaje muy similar a éste, y refiriéndose a una de las populares películas del manchego (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*), se dice: “*Pepi...* combinaba lo rústico con lo metropolitano. Sus personajes lo mismo hacían punto sobre una mesa camilla que se iban de petardeo a la discoteca más disparatada” (p. 136)/ “*Pepy, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio* combinava il rustico con il metropolitano. I suoi personaggi erano in grado di fare la maglia quanto di scatenarsi nella discoteca più assurda” (p. 96). Nótese que el culturema es omitido.

¹⁶⁶ “Petardeo” se traduce conforme a su significado habitual (Moliner, 2007), “comportamiento frívolo, frecuentemente asociado a fiestas y vida nocturna” (como en el ejemplo visto en la nota anterior). Pero podría referirse al uso de drogas en este tipo de fiestas, ya que “petardo” es también un “porro, cigarrillo de hachís o marihuana” (Moliner, 2007).

8.2.2. Federico García Lorca, *Teoría y juego del duende*

“En toda Andalucía, roca de Jaén y caracola de Cádiz, la gente habla constantemente del duende y lo descubre en cuanto sale con instinto eficaz. El maravilloso cantaor *El Lebrijano*, creador de la *Debla*, decía: «Los días que yo canto con duende no hay quien pueda conmigo»” (García Lorca, 1996: 4)¹⁶⁷.

a. “In tutta l’Andalusia, roccia di Jaén e conchiglia di Cadice, la gente parla costantemente del *duende* e lo scopre appena compare con istinto efficace. Il meraviglioso *cantaor* El Lebrijano, creatore della *debla*, diceva: «I giorni che canto con *duende* non conosco rivali»” (García Lorca, 1996: 5).

b. “In tutta l’Andalusia, dalla rocca di Jaén alla lumaca di Cadice, la gente parla costantemente del ‘demone’ e lo scopre appena sbuca fuori con istinto efficace. Il meraviglioso cantante *el lebrijano*, creatore della *Debla*, diceva: «nei giorni che canto col *demone* nessuno ce la fa con me»” (García Lorca, 1993b: 158).

c. “In tutta l’Andalusia, roccia di Jaén e conchiglia di Cadice, la gente parla costantemente del *duende*, il demone, e lo identifica perché si manifesta istintivamente con grande chiarezza. Il meraviglioso cantante *El Lebrijano*, creatore della *debla*, soleva dire: «Quando canto posseduto dal *duende* non c’è chi mi possa stare alla pari»” (García Lorca, 1993c: 123).

¹⁶⁷ Hemos extraído el TO de García Lorca (1996), ya que se trata de una edición bilingüe.

Comentario

Nos ha parecido interesante analizar un pequeño fragmento de las versiones italianas de *Teoría y juego del duende*, aunque no sea propiamente una obra narrativa del autor. Se trata de una conferencia pronunciada por el poeta en 1933, en Buenos Aires¹⁶⁸, dedicada al “duende”, término andaluz para expresar esa “gracia o encanto inefable; particularmente, el que se aprecia en el cante o baile o en los que los ejecutan: ‘esa chica tiene duende’” (Moliner, 2007). La cantidad de matices que éste encierra hace preguntarse a Pastena (2007: 379), traductor y estudioso de varias versiones italianas del texto: “E cos’è mai *il duende*, questo vocabolo che resiste ai traduttori, costretti nelle loro versioni ad abusare dei corsivi per trasporlo e cercare di renderne il significato nella loro lingua?”. De hecho el propio Lorca no lo explica explícitamente, sino valiéndose de perífrasis explicativas.

El culturema aparece traducido en cada ocasión por medio de un procedimiento distinto: transferencia en “a”, equivalente descriptivo o funcional en “b” (“demone”), transferencia y equivalente (un “doblete”) en “c” (“*il duende*, il demone”). En relación a la riqueza del término y a las correspondientes soluciones aportadas por los distintos traductores a lo largo del tiempo¹⁶⁹, Pastena (2007) constata cómo

“la tentazione di rendere *duende* con *folletto*, *spirito* o *demone*, venga presto frustrata e come ciascuna di queste traduzioni si riveli, ora in un passo, ora in un altro, insoddisfacente o riduttiva. Non solo perché il primo termine riconduce soprattutto al fiabesco o al magico [...]; il secondo è assai connotato in senso religioso (*spiritello* invece, appare come un mero sinonimo di *folletto*); e il terzo possiede connotazioni negative qui fuori luogo. Leggendo la conferenza ci si avvede come il *duende* per Lorca sia tutte

¹⁶⁸ O eso asegura el artículo de Pastena (2007), aunque la nota de Gómez i Oliver a la edición consultada (García Lorca, 1996) afirma que fue en Cuba, en 1930.

¹⁶⁹ El texto lorquiano ha sido traducido al italiano en numerosas ocasiones. *Vid.* Pastena (2007).

queste cose assieme e al contempo, e in particolare, una sorta di articolata categoria estetica” (Pastena, 2007: 381)¹⁷⁰.

El traductor de la versión “a”, única que transfiere el término - mantiene también “cantaor”, mientras que las otras dos versiones emplean “cantante” -, explica en nota cuál ha sido su criterio:

“Il termine *duende* non possiede in italiano un esatto corrispondente. Esso vale *spirito, folletto, incanto misterioso e ineffabile*, con altre accezioni minori che qui tralascio. La miglior traduzione forse sarebbe demone, se non avesse in prevalenza una connotazione negativa. Tuttavia, ho mantenuto per l’intera traduzione l’originale *duende*: spiegare infatti che cosa con esattezza esso sia, è intenzione precipua non già mia, ma dell’Autore con questa conferenza” (García Lorca, 1996: 39).

Todo ello lleva a afirmar a Pastena (2007) – con quien concordamos plenamente - que

“alla luce di questa sua ampiezza semantica, più opportuna pare la scelta di preservare il termine, e, con esso, quel margine di *alterità* culturale implicito nell’adozione di un vocabolo straniero” (Pastena, 2007: 382).

En cuanto al resto de la traducción, sólo decir que si la versión “a” es más cercana al original, se debe al menos en parte a que se trata de una edición bilingüe¹⁷¹. La “b” y la “c” pueden dar en cambio

¹⁷⁰Según Zingarelli (1988), “demone” tiene las siguientes acepciones: 1- “Nelle antiche religioni politeiste, genio o spirito, benefico o malefico, in forma umana, animale o mista, di natura quasi divina; 2- genio soprannaturale e personale ispiratore della coscienza”. “Folletto”, en cambio, es el “spirito creato dalla fantasia popolare, dotato di indole bizzarra e sorprendente ma non malvagia”. Recordemos que la famosa obra de Calderón de la Barca, *La dama duende*, se traduce al italiano como *La dama folletto*.

¹⁷¹ Peña (1997: 30) considera la traducción bilingüe como un tipo de traducción subordinada, ya que la presencia del TO altera sustancialmente el estatuto de la traducción. “Para empezar, no se realiza la ficción con que suele cumplirse el funcionamiento de las traducciones; ese mecanismo que consiste en hacerle olvidar al

soluciones diversas al no sentirse condicionados por la estructura y extensión de la frase. Así “b” introduce una estructura “dalla... alla” que explica la metáfora lorquiana. La locución “no hay quien pueda conmigo” ha sido resuelta de tres maneras muy diferentes: “non conosco rivali”; “nessuno ce la fa con me”; “non c’è chi mi possa stare alla pari”. Las dos últimas, más coloquiales, responden a clichés lingüísticos, y varían de algún modo el registro del TO (intensificado con “sbucca fuori” en “b”). Encontramos una diferencia de interpretación en “c”, que considera una causal donde las demás versiones ven una modal: “lo descubre en cuanto sale con instinto eficaz”/ “e lo identifica perché si manifesta istintivamente con grande chiarezza”. Por lo demás, “debla” - “cante popular andaluz con coplas de cuatro versos, de tono melancólico” (Moliner, 2007) - se transfiere en los tres casos (el contexto lo aclara suficientemente), así como “El Lebrijano”, que es objeto, eso sí, de diferentes tratamientos tipográficos.

lector que, por detrás hay un texto original en una lengua extraña. De modo que aunque técnicamente se trate de verdaderas traducciones [...], el hecho es que estas versiones funcionan a modo de paráfrasis”.

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

a. “Aunque la música se siga oyendo, en cuanto el viajero se aleja de ella [...], deja atrás el bullicio de Vinhais y se sumerge de golpe en un mundo de callejas en las que el tiempo se ha detenido hace varios siglos y en las que sólo los perros y algún coche despistado interrumpen con su paso el silencio de la siesta” (Llamazares, 1998: 44).

“La musica continua a sentirsi, ma non appena si allontana da essa [...], il viaggiatore si lascia alle spalle il chiasso di Vinhais e si immerge di colpo in un mondo di stradine in cui il tempo è fermo da secoli, nelle quali solamente i cani e qualche macchina smarrita rompono, con il loro passaggio, il silenzio della siesta” (Llamazares, 1999: 27).

b. “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, 1998: 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).

c. “[...] y por supuesto, con su *cruzeiro*. Porque, desde que empezó a bajar [...], la carretera se ha ido llenando de cruces, algunas ya muy antiguas, como esta de los Sagrados Milagros que mira al valle desde una curva y que tiene una hornacina con un Cristo que parece pintado por su peor enemigo. Por lo

demás, las casas, como la tierra, empiezan ya a ser más ricas; incluso hay pazos entre los pueblos [...]. En las riberas del Tâmega, cuya cinta azul y blanca se divisa ya a lo lejos, tras una hilera de álamos, los huertos y los jardines se funden directamente” (Llamazares, 1998: 77).

“[...] e ovviamente con il suo *cruzeiro*. Perché, da quando ha iniziato a scendere [...], la strada ha a essere tempestata di croci, alcune delle quali molto antiche, come questa dei Sacri Miracoli, che guarda verso la valle da una curva e che ha una nicchia con un Cristo che sembra dipinto dal suo peggior nemico. Tutt’intorno, le case, come la terra, iniziano a essere più ricche, tra i paesi ci sono persino *pazos*, le antiche dimore nobiliari [...]. Sulle rive del Tâmega, il cui nastro azzurro e bianco si intravede in lontananza dopo un filare di pioppi, gli orti e i giardini si fondono tra loro” (Llamazares, 1999: 46).

Comentario

Estos ejemplos pertenecen a un libro de viajes de Julio Llamazares, de 1998, que nos traslada a una de las regiones menos conocidas de la geografía portuguesa, Trás-os-montes. La obra está concebida como una experiencia de viaje que “la parola si fa carico di ricreare, tradurre, interpretare e ricomporre” (Liverani, 2001: 280). Su intención netamente literaria se enriquece con la continua incorporación de culturemas portugueses, buscando atraer a 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).

El criterio del traductor ha sido siempre el de mantener, dentro de lo posible, los términos portugueses presentes en el original: por un lado los carteles, indicaciones y anuncios que el “viajero” encuentra a su paso, y que contribuyen a crear la atmósfera necesaria al lector, que viajará así con su fantasía¹⁷²; por otro, aquellos que puedan ser reconocidos fácilmente por el destinatario italiano - “fado”, “siesta”; incluso “saudade”, cuya conservación “è stata legittimata dalla mancanza di un corrispondente culturale”, (Liverani, 2001: 286) -. Es lo que sucede en “a” con el sustantivo español “siesta”, que al coincidir con el término portugués, se mantiene en italiano.

En el caso de otros términos no deducibles del contexto (como “pauliteiros”, en “b”) se ha usado una paráfrasis explicativa (“i pauliteiros – i danzatori con i paulitos, i bastoni -”). El vocablo 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

¹⁷² Sirvan como ejemplo “Vénde-se mel, Restaurante, Artesanía de Tras-os-Montes” (p. 21), que queda igual en italiano (p. 14); y un cartel de atención al paso del tren en una estación: “Atençaõ aos comboios. Pare, escute, olhe (Atención a los convoyes. Pare, escuche, mire)/ “Atençaõ aos comboios. Pare, escute, olhe (Attenzione ai convogli. Fermati, ascolta, guarda)” (p. 61).

evita también tener que añadir una nota a pie de página que no sería adecuada a este tipo de edición. Algo similar sucede en “c” con el sustantivo “pazos”, que aparece seguido de una breve explicación (“le antiche dimore nobiliari”) –de la cual y a pesar de que “non risulta fondamentale nell’economia del racconto, si è preferito [...] offrire un’elementare informazione” (Liverani, 2001: 287) -. En este mismo fragmento podemos notar que “cruzeiro” permanece invariable, manteniendo las comillas del texto español. Una explicación en italiano estaría de más, ya que como en muchas otras ocasiones (no olvidemos que el lector español también tendrá dificultades para entender ciertos términos), Llamazares la aporta algo más adelante: “l’inserimento all’interno del testo del significato in modo discorsivo, [è] uno degli stratagemmi ben noti ai traduttori che davanti ai termini in lingua straniera non vogliono appesantire il testo infarcendolo di note” (Liverani, 2001: 285). Fijémonos por último en la traducción de “Tâmega”, que es transferido al español pero con una leve intervención en su acentuación. Efectivamente, el nombre del río, que nace en Galicia, es adaptado en el TO a la grafía española. Pero mantenerla tendría poco sentido para el lector italiano, que la desconoce, por lo cual es mejor, en estos casos, volver a la portuguesa (Tâmega). Se produce así una “retrotraducción”, estrategia más frecuente de lo que pudiera parecer. Lo mismo sucede con el río Túa/Tua, o con el sabor/ sabôr, o con muchos nombres propios, transferidos por Llamazares y pocas veces amoldados al español (Enriqueta o María). En estos casos, como decíamos, la intervención del traductor sirve para presentar al lector italiano el nombre original portugués (Henriqueta, Maria)¹⁷³.

¹⁷³ A veces, como explica Liverani (2001), el deseo de uniformar el texto por parte del editor provoca algún tipo de hipercorrección, como la siguiente: “...como el Duero en Soria, y como decía Machado, forma un trazo de ballesta en torno a ella” (p. 133) “... come il Douro a Soria, e come diceva Machado, cinge la città come l’arco di una balestra” (p. 77). En este caso, ya que la conocida cita se refiere al tan cantado Duero de Antonio Machado, hubiera sido mejor, como la misma Liverani sostiene (2001: 288), dejar el nombre del río en español.

8.2.4. David Trueba, *Cuatro amigos*

“Durante los veranos, hasta los pueblos deshabitados engalanan las calles, tiran la casa por la ventana en el presupuesto de bombillas de colores y fríen chorizos en honor de la Virgen de la Paloma o el Santo Patrono. Las fiestas veraniegas suelen responder a una mezcla nada refinada de devoción católica e inclinación alcohólica, rebosantes de espíritu verbenero, folclores de la tierra, procesiones marianas y ensañamientos taurinos. Claudio nos ha contado muchas veces el verano que dedicó a viajar de fiesta de pueblo en fiesta de pueblo, durmiendo de día y bebiendo de noche a costa del festejo municipal [...]. Se habían reabierto los graneros abandonados, los almacenes, los pajares para que los mozos montaran en ellos sus clubes de diversión, la peña de solteros, de casados, de mujeres o de jóvenes distribuidos en función de sus gustos musicales o futbolísticos. Al padre de Elena se le abría de par en par las puertas de las peñas y nos vimos obligados a aceptar los ofrecimientos de chatos de vino, jarras de cerveza, sangría, pinchos de queso, tortilla, longaniza, morcilla, pescado frito” (Trueba, 1999: 99-101)

“D'estate, perfino i paesi disabitati mettono in ghingheri le loro vie, spendono una barca di soldi nel budget per le lampadine colorate e friggono salsicce in onore della Madonna de la Paloma o del santo patrono. Di solito le sagre estive sono un miscuglio tutt'altro che raffinato di devozione cattolica e inclinazione alcolica, traboccanti di spirito festaiolo, folclore della terra, processioni mariane e furori taurini. Claudio ci aveva raccontato mille volte di quell'estate che aveva passato a girare di sagra in sagra per i paesi, dormendo di giorno e bevendo di notte a spese dei festeggiamenti del comune [...]. Erano stati riaperti i granai abbandonati, i magazzini, i pagliai affinché i ragazzi vi allestissero circoli ricreativi: degli scapoli, degli ammogliati,

delle donne o dei giovani suddivisi a seconda dei gusti musicali o calcistici. Davanti al padre di Elena si spalancavano le porte di tutti i circoli, così fummo obbligati ad accettare le offerte di bicchieri di vino, boccali di birra, sangria, tramezzini al formaggio, frittatine, salsicce, salami, pesciolini fritti” (Trueba, 2000: 92-93).

Comentario

En opinión de Giuseppe Bellini (2000: 43), “Trueba è certamente un valido scrittore; egli introduce una sua nota originale nella narrativa ispanica, trattando temi fondamentali con l’apparente distacco dell’umorista”. *Cuatro amigos* (1999), que narra el viaje de unos treintañeros por España, en búsqueda de su perdida adolescencia – con tintes que nos recuerdan a *L’Ultimo bacio*, de Gabriele Muccino -, cultiva una prosa divertida y ligera, fácil de leer y marcada por un registro juvenil¹⁷⁴.

El fragmento presentado refleja una usanza española: la de las verbenas veraniegas. “Verbena” toma el nombre de la planta medicinal, ya que tiene su origen en la costumbre de recoger ésta última en las madrugadas de las noches de San Juan y San Pedro. De ahí el significado actual de “fiesta popular que se celebra en los días alrededor del de algunos santos [...] con bailes callejeros, puestos de baratijas, churros, buñuelos y otras golosinas y, a veces, instalaciones propias de feria” (Moliner, 2007). Aquí se traduce con el término “sagra” (y el adjetivo “verbenero” por una generalización, “festaiolo”), “festa polpolare con fiera e mercato” (Zingarelli, 1988). Efectivamente, ambos festejos son muy similares, a excepción de que en España se hacen coincidir con la festividad del santo patrón, como se especifica en las primeras líneas del texto de Trueba, mientras que en Italia se asocian más bien a hábitos gastronómicos (p. e., “sagra del

¹⁷⁴ En IBS (Internet Bookshop Italia) encontramos la ficha con la descripción y el comentario de un lector anónimo, que transcribimos por parecernos significativa: “Impossibile non identificarsi in almeno uno dei quattro personaggi protagonisti di questo racconto. Quattro ragazzi che improvvisano un viaggio per la Spagna senza meta e senza mezzi nel disperato tentativo di trovare gli ultimi frammenti di libertà prima che questa scompaia con l’avanzare dell’età e delle scelte “senza scampo” che questa immancabile porta con se. Un viaggio che vorrebbe essere fuga (o almeno un disperato tentativo di questa) ma che si rivela introspettivo ed esalta, nel bene e nel male, il vincolo che lega i quattro ragazzi di Madrid: l’amicizia. Un libro che non deve mancare per chi crede cha la strada, il viaggio, il sesso e l’amicizia aiutino a vivere meglio, se non addirittura siano l’essenza della vita stessa. Un libro per sognatori, per quelli che ancora pensano che la strada sia la vita”.

<<http://www.internetbookshop.it/ser/serdsp.asp?shop=1&isbn=8807701235&DB=104>>

tartuffo”). Quizá esta alusión continua a santos, devoción católica y procesiones marianas desubique al lector italiano, que no necesariamente asociará la “sagra” al carácter religioso. Por otra parte, se nos describe un tipo de festejo en el que participa todo el pueblo (cuyo municipio no mira en gastos), y que se celebra en el centro urbano, en las calles y campos circundantes (pajares, almacenes, etc.). Es ésta otra diferencia con respecto a la “sagra”, localizada normalmente en pequeñas superficies y que no siempre interesa el mismo centro de la localidad.

Más dificultades ofrece el término “peña”, “grupo o asociación de carácter recreativo que se reúne para realizar determinadas actividades; por ejemplo, de seguidores de un equipo de fútbol” (Moliner, 2007). Es habitual que en las verbenas, como explica el narrador, la gente se asocie en “clubes de diversión” transitorios, siguiendo criterios que van desde la simple amistad (peñas de amigos), a gustos de cualquier tipo. Tal diversión consiste, más que en ir a los diferentes puestos de feria o de comida, como en la “sagra”, en ir de peña en peña a comer, beber y bailar. “Circolo ricreativo”, en cambio, indica una realidad más estable que la “peña” - “associazione costituita con precisi scopi e luogo in cui essa ha sede” (Zingarelli, 1988) -, compensada en el texto, eso sí, con el verbo “allestire”, que aporta cierto sentido de transitoriedad. Los “ensañamientos taurinos”, si bien ajenos a las costumbres italianas, se trasladan al TT (“furori taurini”) como parte (por desgracia) usual de este tipo de fiestas.

Mayores problemas aún ofrecen los culturemas derivados de la comida. “Chorizo”, vocablo ya estudiado [cfr. 6.4.2.], no tiene un equivalente cultural en italiano. El traductor usa uno funcional, “salsiccia”¹⁷⁵, aunque la “sagra” no se caracteriza por el consumo de las mismas. “Chatos de vino” y “jarras de cerveza” se traducen igualmente por equivalentes funcionales; sangría se transfiere (naturalizada, sin acento), y aunque creemos que para “tortilla” se podría haber empleado la misma técnica (ya que ambas son conocidas en Italia como propios de la cultura española), se busca otro

¹⁷⁵ Un poco más abajo “salsicce e salami” será traducción de “longaniza y morcilla”. La primera es un embutido que de alguna manera se asemeja a la salchicha, pero no vemos relación entre la morcilla y el salami (que se conoce con el nombre italiano, plural, en España), cuyo equivalente más cercano es probablemente “sanguinacci”.

equivalente (“frittata”); lo mismo para “pescado fritto”/ “pesciolini fritti” (con empleo del diminutivo, como en “frittatina”). Creemos que la traducción más alejada del contexto español, y por tanto pragmáticamente menos adecuada, es “tramezzini al formaggio” para “pinchos de queso”, ya que el “tramezzino” o “sándwich” poco o nada tiene que ver con este tipo de fiesta. En cualquier caso, el problema va más allá de lograr una equivalencia mayor o menor entre los términos españoles e italianos. Lo que cabe plantearse, como decíamos, es cuál es la funcionalidad pragmática de estos términos. Tampoco tendría sentido nombrar la gastronomía habitual de las “sagre” italianas (lo cual aportaría además dificultades de tipo regional), adaptando el TO al nuevo contexto, ya que ello nos llevaría a una situación ajena a la de la verbena española. El traductor puede sólo reflejar esa nueva realidad buscando equivalentes hasta donde sea posible¹⁷⁶ y “extranjerizando” el texto, que tendrá que ser comprendido en su extrañeza por el lector perteneciente a otra cultura.

¹⁷⁶ Quizá se podrían haber combinado equivalentes como “bicchieri di vino”, “boccali di birra”, “pesce fritto” o “formaggio”, con transferencias como “sangría” y “tortilla”, eliminando los términos más marcados culturalmente, de traducción más difícil (morcilla o longaniza).

8.3. El cliché textual

8.3.1. Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*

a. “...ahora, en el despacho, al otro lado de la mesa, el detenido se atrevía por primera vez a sostenerle la mirada, levantando los ojos hacia él, que todavía estaba en pie, con una expresión de bondad amedrentada, de respetuosa obediencia [...]. La voz muy suave, quejumbrosa, dócil, perfectamente falsa, como la reverencia cobarde de los ojos muy juntos, grandes y muertos, almendrados [...]” (Muñoz Molina, 1997: 429).

“Ora, nell’ufficio, dall’altro lato del tavolo, per la prima volta il detenuto osava sostenere il suo sguardo, alzando gli occhi verso di lui, con un’espressione di bontà spaurita [...]. La voce così dolce, lamentosa, docile, perfettamente falsa, come l’atteggiamento servile degli occhi grandi e morti, dalla forma allungata [...]” (Muñoz Molina, 1998: 298).

b. “El inspector volvió a ponerse en pie con una brusquedad que alarmó instintivamente al otro. Descolgó de la pared la fotografía de Fátima, apartó de un manotazo inesperado las cosas que había encima de la mesa [...] y la puso allí, debajo de la luz de la lámpara [...]. Apartó la foto y sacó del cajón donde lo guardaba bajo llave el sobre marrón de las otras, las que hizo Ferreras en el terraplén más tarde y en la sala de autopsias. Empujó el sobre hasta el otro lado de la mesa, despacio, con las puntas de los dedos, se echó hacia atrás en el respaldo del sillón” (Muñoz Molina, 1997: 431).

“L’ispettore si alzò con un movimento brusco. Staccò dalla parete la fotografia di Fatima, spazzò via con una violenza inattesa gli oggetti che erano sul tavolo [...] e la mise lì, sotto la luce della lampada [...]. Tolsse da un cassetto chiuso a chiave la busta marrone con le altre foto, quelle scattate da Ferreras sul terrapieno e nella sala delle autopsie. Spinse la busta sul tavolo, lentamente, con la punta delle dita, e si riappoggiò allo schienale della poltrona” (Muñoz Molina, 1998: 299).

c. “Le tendió un pañuelo de papel y el otro se limpió la nariz y los ojos, repitió que no había querido hacerles nada, que todo había sido por la bebida, por la luna. «Está actuando, y aunque ahora cuente cada cosa que hizo y diga que se arrepiente todo formará parte de su actuación, y ni yo ni nadie podrá saber nunca lo que piensa o siente de verdad, ni siquiera si piensa algo, si siente algo»” (Muñoz Molina, 1997: 434).

“Gli porse un fazzoletto di carta e l’altro si soffiò il naso e si asciugò gli occhi, ripeté che non voleva fare del male alle bambine, che era stata colpa della luna. «Sta recitando, e anche se adesso confessa tutto quello che ha fatto e si proclama pentito, sarà sempre una recita, e né io né nessun altro potremo mai sapere se pensa qualcosa, se sente qualcosa»” (Muñoz Molina, 1998: 301).

Comentario

Como dice Toury (2004) y confirma Ovidio Carbonell (1997: 72), “la obra traducida forma parte de la cultura de recepción”, ya que será acogida en ella con una determinada función. Por mucho que los lectores reconozcan estar leyendo una traducción, ésta deberá, en cualquier caso, satisfacer sus propias expectativas sobre la “otredad”. Es decir, es el discurso del comprador – o del editor – el que hace que la obra sea accesible. De ahí la importancia fundamental de caracterizar la figura de quien encarga la traducción, porque será ésta quien le asigne una función u otra según los lectores a quienes vaya dirigida (Peña, 1997), y quien condicione la eventual adaptación del texto a un cierto “cliché” textual en virtud de los gustos del público. La versión italiana de *Plenilunio* es un buen ejemplo de

“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)¹⁷⁷.

Así, la presente traducción se acerca al gusto de la comunidad a la que sirve, en este caso a los lectores italianos, para lo cual se producen modificaciones en el idiolecto del autor. Premio Nacional de Literatura (1997) y *best-seller* traducido a muchas lenguas, *Plenilunio* es una novela policiaca de uno de los miembros más jóvenes de la Real Academia de la Lengua, Antonio Muñoz Molina. Según la contraportada del volumen italiano, “*Plenilunio* è molto più che un racconto di un’indagine poliziesca: è la storia di un’ossessione e di una trasformazione, un viaggio nel terrore degli affetti e nel senso di

¹⁷⁷ El artículo de Esther Morillas está realizado a propósito de la traducción italiana de otra novela del autor, *Beltenebros* (Torino, Einaudi, 1992), la cual ha sufrido modificaciones similares con idéntica motivación editorial. En *Beltenebros* se observan, además de cambios en el ritmo, una intensificación en la coloquialización que contribuye a delinear el personaje del detective protagonista como propio del más crudo *hard boiled* americano, cosa que, en principio, el texto no es.

spossessionamento generato dall'improvvisa consapevolezza del male, immagine totale di una realtà che ci è molto vicina”.

Bellini (1999) insiste en el corte policiaco “de particolare impegno e spessore”, aunque cree que sería un error confundir el texto con un simple *giallo*, pasando por alto su penetración en la naturaleza humana. Lo mismo opina Maria Nicola (1998), que en una extensa reseña afirma que la novela suscitaría dudas en el clásico lector de *gialli*, precisamente porque “qui sul racconto poliziesco s’innesta un’altra storia, che trascende il piano razionale e impone un deciso superamento dell’impianto del genere” (Nicola, 1998: 20). Se trata, pues, de una obra ambiciosa que oscila entre diversos modelos narrativos. La trama investiga el asesinato de una niña, pero al centrarse en las propias obsesiones del policía y en sus pasados conflictos con el terrorismo vasco, “la storia diventa una sorta di parabola sulla vita autentica, sentita, umana, contro la vita inautentica, cieca, bestiale, della quale ispettore e assassino rappresentano due facce complementari” (Nicola, 1998: 20).

En la traducción, “bien vertida a la lengua italiana” (Bellini, 1999), constatamos ciertas modificaciones que ajustan la obra al género negro y que afectan sobre todo al ritmo de la narración, que se acelera. Encontramos, por ejemplo, numerosas omisiones [en cursiva] que reducen la extensión de la versión italiana. Los tres fragmentos presentados corresponden al final de la obra, cuando el pedófilo y asesino de varias niñas es interrogado y desenmascarado por la policía. En el texto “a”, que describe a este personaje, se elimina información aparentemente redundante, por ejemplo la contenida en la proposición “que todavía estaba en pie”, referida al policía. Con ella se da a entender que el detenido debe mirar hacia arriba, con respeto, desde su posición más baja. Si bien es verdad que el TT conserva el gerundio “alzando” (los ojos), se insiste más en el miedo de éste último que en su sumisión. Por otro lado, al describir sus ojos se evita dar un rasgo: que están muy juntos. Ello provoca que algo más adelante se vuelva a eliminar tal dato: “los ojos, demasiado juntos y ovalados se alzaron para mirar el cigarrillo” (p. 432)/ “gli occhi si alzarono per guardare la sigaretta” (p. 300). “Almendrado” se considera pertinente, en cambio, en el texto “a”, donde es traducido por medio de una paráfrasis: “dalla forma allungata”.

En el segundo fragmento el inspector muestra al sospechoso varias fotos de la niña asesinada, esperando una reacción (“que alarmó instintivamente al otro”) que el TT, sin embargo, omite. La narración se concentra en los movimientos del policía, insistiendo en el aspecto violento del “manotazo inesperado”, que en italiano se resume en la “violencia inattesa” del gesto. Pero, sobre todo, en el TT se evitan explicaciones: el cajón “donde se guardaba” el sobre y el desplazamiento de éste “hasta el otro lado de la mesa”; el hecho de que las fotos en el terraplén se hicieron “más tarde”; y, por último, el gesto del policía, que echándose “hacia atrás” se dispone en clara actitud de espera.

El texto “c” corresponde al final del capítulo, cuando se confirma que el detenido es el asesino. A pesar de la importancia de la información (después de casi quinientas páginas descubrimos por fin su identidad), volvemos a encontrar diversas elipsis. Una de las causas aludidas por el personaje para su crimen es “la bebida”, lo cual no aparece en el TT. Por otra parte, el sintagma final se reduce: “ni yo ni nadie podrá saber nunca lo que piensa o siente de verdad, ni siquiera si piensa algo, si siente algo”/ “e né io né nessun altro potremo mai sapere se pensa qualcosa, se sente qualcosa”. Aunque la estructura repetitiva se mantiene, se pierde la intensificación. Como fenómeno compensatorio encontramos dos adiciones: “si asciugò” los ojos y “alle bambine”. La primera tiene una causa estructural, ya que el verbo “limpiarse” se desdobra en dos, “asciugarsi” y “soffiarsi”, con sus respectivos objetos; la segunda, creemos, tiene como finalidad la de conmover mayormente al lector recordándole que las víctimas eran “niñas”: como nos recuerda Maria Nicola (1998), el TT aparece poco después de ciertos sucesos de pedofilia en Bélgica que conmocionaron al mundo.

En resumen: la traducción es en todo momento coherente con un criterio que elige acelerar el ritmo narrativo y eliminar información “superflua”, según las supuestas exigencias del género policiaco. Estamos de acuerdo con Morillas en que

“es obviamente imprescindible respetar el texto de partida, como creo que es necesario respetar las traducciones que poseen un criterio y una línea de actuación explícita. No se trata, en última instancia, de caer en una especie de idolatría

del texto de partida, por vías de la cual la más mínima intervención del traductor parece anular la unidad y el sentido del texto que se está traduciendo” (Morillas, 1997: 398).

8.3.2. Julio Llamazares, *La lluvia amarilla*

a. “A lo lejos, frente a ellos, en la ladera opuesta de la montaña, los tejados y los árboles de Ainielle, ahogados entre peñas y bancales, comenzarán ya entonces a fundirse con las primeras sombras de una noche que, aquí, contra el poniente, llega siempre mucho antes. Visto desde la loma, Ainielle se cuelga sobre el barranco, como un alud de losas y pizarras torturadas, y sólo en las casas más bajas –aquellas que rodaron atraídas por la humedad y el vértigo del río- el sol alcanzará a arrancar aún algún último destello al cristal y a las pizarras. Fuera de eso, el silencio y la quietud serán totales. Ni un ruido, ni una señal de humo, ni una presencia o sombra de presencia por las calles. Ni siquiera el temblor indefinido de un visillo o de una sábana colgada en el frontal de alguna de cualquiera de sus múltiples ventanas. Ningún signo de vida podrán adivinar en la distancia. Y, sin embargo, los que contemplan el pueblo desde las altas campas de Sobrepuerto sabrán que aquí, entre tanta quietud, entre tanto silencio y tantas sombras, yo les habré ya visto y estaré esperándoles” (Llamazares, 1993a: 10).

“Di fronte, sul fianco opposto della montagna, i tetti e gli alberi di Ainielle, stretti tra picchi e terrazze, avranno già iniziato a fondersi con le prime ombre della notte che qui, contro il ponente, cala anzitempo. Vista da lassù, Ainielle appare sospesa sul precipizio, come un dirupo di pietre e di ardesie torturate, e soltanto nelle case più basse, franate a valle, calamitate dall’umidità e dalla furia del fiume, il sole riuscirà a strappare un ultimo pallido riflesso ai vetri e alle ardesie. Nient’altro turberà la pace e il silenzio. Non un rumore, non un filo di fumo, una presenza o un’ombra per le strade. Neanche l’impercettibile scorrere di una tenda o i gonfiarsi di un lenzuolo teso da una finestra all’altra ad asciugare. Nessun segno di vita potranno cogliere da lassù. E

tuttavia sapranno che qui, fra tanta quiete, fra tanto silenzio e tante ombre, io li avrò veduti e starò ad aspettarli” (Llamazares, 1993b: 6).

b. “Quizá alguno piense que lo mejor sería llamarme, romper la espesa niebla del silencio y dejar que sea la voz la que me busque tras tanta puerta abierta, tras tanto cristal roto, tras tanta densa sombra en cuya negación hundirá su memoria, igual que ahora, la negación indecifrabile de la noche. Pero la sola idea bastará para asustarles. Gritar ahí fuera sería como hacerlo en mitad de un cementerio. Gritar ahí fuera únicamente serviría para turbar el equilibrio de la noche y el sueño *vigilante* de los muertos” (Llamazares, 1993a: 12).

“Forse, qualcuno penserà che la cosa migliore sia chiamarmi, rompere l'impenetrabile cortina del silenzio e lasciare alla voce il compito di scovare le mie tracce al di là di tante porte spalancate, di tanti vetri in frantumi, fin nel fondo di quel nero abisso di ombre nel quale la memoria sarà inghiottita, come in questo istante il nulla indecifrabile della notte. Ma al solo pensiero trameranno di paura. Gridare lì, tra quelle rovine, sarebbe come gridare tra le tombe di un cimitero. Servirebbe soltanto a sconvolgere l'equilibrio della notte e a turbare il sonno dei morti” (Llamazares, 1993b: 8).

Comentario

El Llamazares poeta no es conocido en Italia, aunque de esta forma da comienzo su andadura literaria y el desarrollo de los temas que serán recurrentes en su obra: el tiempo, la memoria, la soledad. *La lluvia amarilla* (1988), una de sus novelas más conocidas, muy apreciada por la crítica y ganadora de diversos premios, presenta con un lenguaje lírico el monólogo del último habitante de Anielle, un pueblo del Pirineo aragonés. El anciano, a las puertas de la muerte, evoca su vida pasada. Elide Pittarello (1995) destaca su “localismo [...] povero e circoscritto”, que contrasta con el cosmopolitismo de obras contemporáneas como las de Javier Marías y describe un mundo marginal capaz de convertir lo particular en universal. Danilo Manera (1993b) insiste en la grandeza de su negatividad:

“Il progetto controcorrente di Llamazares è quello di un lirismo tormentato fino alla lentezza e all’iterazione[...]. In questa interminabile discesa agli inferi, in cui non sembra trovare posto alcuna consolazione, l’autore ha forse lucidamente riversato [...] un proprio delirio di rinuncia e disintegrazione. Nel romanzo pulsa infatti uno spirito autodistruttivo, un’irosa misantropia, un furore pessimista e un’esasperazione vendicativa. Ed è la gelida e talora esaltata manifestazione di tali sentimenti che dà al libro un’arida grandeza e una contagiosa capacità di sconcertare” (Manera, 1993b: 41).

Una breve nota final del traductor (pp. 149-151) se refiere al posible ingrediente autobiográfico (el autor nació en Vegamián, pueblo leonés oculto por un embalse) y al lenguaje usado, es decir, al idiolecto:

“Il fango che copre Vegamián esilia la trasparenza della scrittura di Llamazares e la rende solida e vischiosa, reiterativa e assillante [...]. Imprime [anche] la cadenza ansimante che le è propria, il suo ritmo indolente, l’incidere faticoso e greve [...]. Elogio della lentezza, dei piaceri dell’indugio, dunque, sull’apologia della brevità [...]. È

inattuale, il suo progetto letterario [...] una delle più risolutive antifrasi militanti della modernità”.

El TT, por decisión que podría no provenir del traductor, sino de la editorial¹⁷⁸, contiene diversas omisiones, así como algunas adiciones en forma de paráfrasis para facilitar la comprensión al lector. El texto “a” es la descripción de Ainielle, realizada por su único habitante. Nótese, primeramente, la diferencia de longitud del texto con respecto al TO. Numerosas paráfrasis aceleran el ritmo lento y cadencioso: la metáfora “se cuelga” se explica en “appare sospesa”, en cambio cuando se habla de las casas más bajas, (“que rodaron atraídas por la humedad y el vértigo del río”), la traducción es más sintética (“franate a valle, calamitate dall’umidità e dalla furia del fiume”). Sucede también con “ni una presencia o sombra de presencia”, que se especifica en “una presenza o un’ombra”, con lo que “sombra” pasa de una posición adjetival cuantificadora (“ni sombra de”) a una sustantiva. El verbo “temblar” en uso metafórico desaparece, sustituido por “scorrere” (“descorrer”), compensado con la creación de una nueva metáfora, “gonfiarsi” [hincharse], referida al efecto del viento sobre las sábanas, y reafirmada con la adición de la subordinada final, “ad asciugare”. La información sobre el modo de colgar las sábanas se resume: “en el frontal de alguna de sus múltiples ventanas”/ “da una finestra all’altra”. De nuevo, el ritmo pausado se recorta, y la idea en la que Llamazares hace hincapié (las numerosas ventanas vacías que hay en el pueblo abandonado) se diluye. Pero destaca sobre todo la omisión de la larga frase “los que contemplan el pueblo desde las altas campas de Sobrepuerto”, que se da por supuesta: efectivamente, el texto nos ha informado anteriormente de que hay una serie de personas que contemplan el pueblo desde una loma; se decide no repetirlo, del mismo modo que se reduce el número de expresiones que se refieren a la lejanía del pueblo o a las largas distancias¹⁷⁹.

¹⁷⁸ “En muchos casos las intervenciones de tipo cuantitativo [...] se deben a actuaciones de las que los traductores no sólo no pueden considerarse responsables, sino de las que ni siquiera tienen noticia” (Peña, 1997: 47).

¹⁷⁹ Más adelante, en referencia al sendero, se nos dice que “...desaparecerá por completo, y durante largo trecho, bajo un espeso manto de líquenes y aliagas” (p. 10);

En “b” notamos la supresión de las anáforas encabezadas por “tras tanto” y “gritar ahí fuera” -así como la del adjetivo “vigilante”-, que sirven para reforzar el ritmo breve. En cambio, la idea de muerte y oscuridad tiende a intensificarse por medio de adiciones: nótese la ponderación del sustantivo “ombra” a través de “fin nel fondo di quel nero abisso di” (que compensa la pérdida del término “negación”), así como el mayor impacto emotivo del verbo “inghiottire”; nótese a su vez otras intensificaciones logradas con “tremeranno di paura” (“asustarles”), o con la inclusión de “tumbas” (“en mitad de un cementerio”/ “tra le tombe di un cimitero”) y “tra quelle rovine”. Las conclusiones podrían ser que el traductor condensa el ritmo narrativo acortando los segmentos oracionales y utilizando frecuentemente mecanismos de compensación, que le permiten añadir metáforas o intensificar ciertos recursos, no tan relevantes, sin embargo, en el original.

en italiano “sparirà del tutto sotto una spessa coltre di rovi e di ortiche” (p. 5). Hay que decir que al traducir así las especies vegetales, se acentúa el aspecto de agresividad de las mismas, y por tanto la idea de inaccesibilidad (“rovi e ortiche” son literalmente “zarzas y ortigas”); en realidad en el texto se habla de la típica vegetación boscosa (“líquenes y aliagas”; aunque las aliagas son espinosas).

8.3.3. Ana María Matute, *Primera memoria*

“Las manos de mi abuela, huesudas y de nudillos salientes, no carentes de belleza estaban salpicadas de manchas color café [...]. Después de las comidas arrastraba su mecedora hasta la ventana de su gabinete (la calígene, el viento abrasado y húmedo desgarrándose en las pitas, o empujando las hojas castañas bajo los almendros; las hinchadas nubes de plomo borrando el brillo verde del mar). Y desde allí [...] acechaba el mar, por donde no pasaba ningún barco, por dónde no aparecía ningún rastro de aquel horror que oíamos de labios de Antonia, el ama de llaves («Dicen que en el otro lado están matando familias enteras, que fusilan a los frailes y les sacan los ojos... y que a otros los echan en una balsa de aceite hirviendo... ¡Dios tenga piedad de ellos!»). Sin perder su aire conmovido, con los ojos aún más juntos, como dos hermanos confiándose oscuros secretos, mi abuela oía las morbosas explicaciones. Y seguíamos los cuatro –ella, tía Emilia, mi primo Borja y yo -, empapados de calor, aburrimiento y soledad, ansiosos de unas noticias que no acababan de ser decisivas - la guerra empezó apenas hacía mes y medio -, en el silencio de aquel rincón de la isla, en el perdido punto en el mundo que era la casa de la abuela” (Matute, 1994: 9).

a. “Le mani di mia nonna, ossute e dalle nocche sporgenti, non prive di bellezza, erano picchiettate di macchie color caffè [...]. Dopo pranzo trascinava la sua sedia a dondolo fino alla finestra del salottino (la caligine, il vento torrido e umido che si lacerava intanto fra le agavi, o spingeva le foglie castane ai piedi dei mandorli; le nubi di piombo rigonfie che cancellavano il brillio verde del mare). E da lì [...] teneva d’occhio il mare, dove non passava nessuna nave, dove non si vedeva nessuna traccia di quell’orrore che conoscevamo solo per bocca di Antonia, la governante. («Dicono che dall’altra parte stanno ammazzando famiglie intere, che fucilano i frati e gli cavano gli occhi... e certi li hanno buttati nell’olio bollente... Dio abbia pietà di loro!»). Senza perdere la sua aria

commossa, con gli occhi ancora più vicini, come due fratelli che si confidassero oscuri segreti, mia nonna ascoltava quelle morbose spiegazioni. E rimanevamo tutti e quattro – lei, la zia Emilia, mio cugino Borja ed io -, madidi di caldo, di noia e di solitudine, affamati di notizie che non erano mai decisive - la guerra era cominciata da appena un mese e mezzo -, nel silenzio di quell’angolo dell’isola, in quel punto sperduto nel mondo che era la casa della nonna” (Matute, 1997: 13).

b. “Le mani di mia nonna, ossute e dalle nocche sporgenti, non prive di bellezza, erano punteggiate di macchie color caffè [...]. Dopo pranzo ella trascinava la sua sedia a dondolo fino alla finestra del suo salottino. (La foschia, il vento soffocante e umido che si stracciava tra le agavi e spingeva le foglie dei castagni sotto i mandorli; le gonfie nuvole di piombo che oscuravano lo scintillio verde del mare!). E di lì [...] scrutava il mare, su cui non passava nemmeno una nave, su cui non appariva alcuna traccia di quegli orrori che Antonia, la governante, ci descriveva («Dicono che dall’altra parte scannano famiglie intere, che fucilano i frati e cavano loro gli occhi... Certi li buttano nell’olio bollente... Dio abbia pietà di loro!»). Senza perdere la sua aria impassibile, con gli occhi più ravvicinati che mai, come due fratelli che si confidano loschi segreti, mia nonna ascoltava le descrizioni morbose. E così noi quattro – lei, zia Emilia, mio cugino Borja e io -, tiravamo avanti oppressi dal caldo, dalla noia e dalla solitudine, ansiosi di notizie più esaurienti, definitive - ma la guerra era scoppiata da un mese e mezzo appena - nel silenzio di quell’angolo dell’isola, in quel cantuccio di mondo abbandonato che era la casa di mia nonna” (Matute, 1972: 15).

Comentario

Aunque la novela de Ana María Matute, de 1959, se sitúa en la guerra civil española, puede ser considerada, más allá de esta temática, desde otros puntos de vista. Lo afirma Angelo Morino (1998) al referirse a la primera edición italiana del texto (de 1972), y concretamente a su introducción, de Cesare Acutis. El joven hispanista se movía en la época en el ámbito de la crítica estructuralista, siguiendo sobre todo el formalismo ruso. La obra, por tanto, es esquematizada por él según la secuencia narrativa dada por Propp en su *Morfología del cuento*, conjugando sabiamente la estructura con la historia. De este modo Acutis evita la reductiva lectura de la novela como condena de los años del franquismo y de la situación particular que atravesaba España en 1959, para referirse sobre todo a la ruptura que ésta supone con respecto al realismo social reinante, a su lirismo y a su carácter alegórico, onírico y surrealista:

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

El planteamiento de la introducción nos interesa especialmente, ya que será el mismo que orientará la labor del traductor del volumen. Según Acutis existe un ingrediente de terror y represión que se transmite al entorno de la propia isla - da numerosos ejemplos, como el del “sole terrificante e crudele” (C. Acutis, 1972: 9) - cuya topografía cobra un sentido simbólico; se establece así una lucha entre los personajes y el ambiente en el que viven que no parece sino corroborar que existe

“un rapporto tra la finzione del romanzo e una precisa realtà politica, che non è tanto quella della Spagna negli anni cinquanta [...] come oggi. Si tratta di un rapporto allegorico, e ci si domanda fino a quale punto la Matute ne abbia avuto

coscienza, al momento di scrivere il romanzo” (C. Acutis, 1972: 11)¹⁸⁰.

Pasemos entonces a estudiar las traducciones de las dos versiones italianas: la de 1972 y la de 1997. El resultado de nuestro análisis es el esperado: la más antigua, siguiendo el esquema prefijado en la introducción, interpreta el texto a través de un *cliché* cultural, el del ambiente opresivo y la crueldad reinante reflejados en la novela, mientras que la más moderna, libre de un diseño preconcebido, intenta simplemente conservar en lo posible el léxico y la estructura del TO¹⁸¹. En el fragmento analizado se nos presenta a la abuela de Matia, la protagonista, y se describe la atmósfera de la casa de Mallorca en la que deberá vivir durante unos meses, con el fondo a la vez presente y lejano de la guerra civil.

Esta diversidad se puede observar, sobre todo, en la elección del vocabulario. Así, mientras en “a” el viento es “torrido” (“abrasado” en el TO), en “b” es “soffocante”, adjetivo que va en consonancia con la idea de opresión que la traducción más antigua quiere transmitir (“opprimente” se repetirá, de hecho, varias veces en “b” a lo largo de estas primeras páginas). La intensificación adjetival en “b” tiene la misma finalidad: así, “aire conmovido”/ “aria commossa” (“a”)/ “aria impassibile” (“b”); “oscuri segreti”/ “oscuri segreti” (“a”)/ “loschi segreti” (“b”); “empapados de calor”/ “madidi di caldo” (“a”)/ “tiravamo avanti oppressi dal caldo” (“b”). De igual modo y en relación al breve inciso intertextual que reproduce, entre paréntesis, las palabras de Antonia, conservado en ambas versiones, notamos que el verbo “matar” (“están matando”) es traducido en “a” por “ammazzare”, mientras que en “b” se transforma en “scannare” - “uccidere brutalmente” (Zingarelli: 1988) -, más cercano al español

¹⁸⁰ Martinetto (1998) confirma la opinión de Acutis, y asegura que la novela no puede considerarse realista porque “i tratti del reale sono qui deformati dalla lente del punto di vista per il quale perfino gli oggetti inanimati acquistano vita diventando di volta in volta minacciosi o consolatori. Basta pensare al trattamento ultraespressivo dato agli elementi naturali [...], agli oggetti [...]” (V. Martinetto, 1998: 18).

¹⁸¹ Martinetto (1998b: 18) es más dura en su juicio: se refiere a la óptima traducción del 1997, “mentre quella precedente lasciava molto a desiderare”. También Morino (1998: 19) critica ésta última, diciendo de ella que “non rendeva piena giustizia alla sua prosa [della Matute]”.

“degollar” o “masacrar”¹⁸². En cambio la oración de relativo, referida a “noticias” (“que no acababan de ser decisivas”) es traducida en “a” por medio de un adverbio (“affamati di notizie che non erano mai decisive”) y en “b” a través de una modulación - con la eliminación de la negación y un refuerzo adjetival: (“ansiosi di notizie più esaurienti, definitive”). Nótese de nuevo cómo la adjetivación extremiza el sentido del texto, al igual que sucede en la traducción de “perdido punto en el mundo”/ “in quel punto sperduto nel mondo” (“a”)/ “in quel cantuccio di mondo abbandonato” (“b”), en este caso a través del uso del sustantivo “cantuccio” - “angolo interno di una stanza” o “nascondiglio” (Zingarelli, 1988) - y del adjetivo “abandonato”, que intensifica la idea de soledad¹⁸³.

¹⁸² El inciso se intensifica ulteriormente con la inclusión del signo admirativo final en “b”, probablemente muy del gusto de hace unas décadas.

¹⁸³ Por lo demás, comprobamos que el criterio elegido en “b” es el de colaborar con el lector para facilitar su comprensión. De ahí el uso de paráfrasis como “teneva d’occhio” (“acechaba” en el TO) o, por el contrario, de simplificaciones como “Antonia ci descriveva” (“oíamos de los labios de Antonia”). Por último, las “hojas castañas” (que “a” traduce literalmente como “foglie castane”) son en “b” interpretadas directamente como “foglie dei castagni”.

8.4. La ideología

8.4.1. Ramón del Valle- Inclán, *Tirano Banderas*.

a. “- Atilio, tengo para ti una misión muy comprometida.
- Te lo agradezco, pariente.
- Estudia el mejor modo de meter fuego en un convento *de monjas, y a toda la comunidad, en camisa, ponerla en la calle escandalizando. Ésa es tu misión. Si hallas alguna monja de tu gusto, cierra los ojos. A la gente que no se tome de la bebida. Hay que operar violento, con la cabeza despejada*” (Valle-Inclán, 1985: 6).

“- Attilio, per te ho una missione molto pericolosa.
- Te ne sono grato, parente.
- Studia il miglior modo per dar fuoco a un convento. E che gli uomini non bevano. Bisogna operare con violenza, a testa sgombra” (Valle-Inclán, 1984: 4).

b. “Y muy confiado de darle una sangría a Tirano Banderas. *Mi jefesito, en este alforjín que cargo en el arzón van los restos de mi chamaco. ¡Me lo han devorado los chanchos en la ciénaga! No más cargando estos restos, gané en los albures para feriar guaco, y tiré a un gachupín la mangana y escapé ileso de la balasera de los gendarmes. Esta noche saldré bien en todos los empeños*” (Valle-Inclán, 1985: 8).

“E spero molto di fare un salasso al Tiranno Banderas. Stanotte, me la caverò bene in qualsiasi prova”(Valle-Inclán, 1984: 5).

Comentario

En opinión de Carbonell (1997: 60), las posibilidades de alteración, reinterpretación y manipulación del sentido original que tiene el traductor como intérprete de culturas, son muy amplias. De forma inconsciente las más de las veces, éste ejercerá un control sobre las posibilidades interpretativas de la obra, escogiendo aquellas que mejor correspondan con su propia visión del mundo. Esto se debe a que el traductor no es un “reconstructor” o “imitador”, como se creyó durante siglos, sino un “adaptador” que reescribe, y al hacerlo, inevitablemente, “se adapta y adapta su texto a las convenciones del contexto de destino” (Carbonell, 1997: 72). Como hemos señalado ya varias veces, “el traductor nunca es inocente” (Lefevere, 1997), por eso, el análisis de traducciones deberá tener en cuenta el marco de tensiones ideológicas que el entorno impondrá al traductor.

Hemos tenido ya oportunidad de referirnos a esta obra de Valle-Inclán, así como a la importancia del “sobre-castellano” en ella utilizado [cfr. 6.4.1.]. Ahora afrontamos otro aspecto que tiene que ver con la ideología, es decir, el hecho de que la edición italiana tiene supresiones con respecto a la española. En el primer texto presentado [en cursiva lo eliminado], se omite la sugerencia que hace el jefe de la brigada a uno de sus secuaces de emplear violencia sexual en un convento de monjas. El fragmento suprimido en “b”, en cambio, describe una escena escabrosa: el personaje da a entender que le ha traído buena suerte que los cerdos se hayan comido a su hijo (los restos del cual carga en su caballo), ya que a continuación “todo” le ha salido bien: ha ganado a las cartas, y ha tirado el lazo a un “gachupín” - español establecido en un país hispanoamericano (Moliner, 2007) -, sin ser capturado por la policía. Ello denota la calidad moral del mercenario que, sin inmutarse por la muerte de su hijo, espera, al contrario, que “la suerte” le siga acompañando en sus fechorías.

Hay que tener en cuenta que la traducción propuesta por Feltrinelli en 1984 es en realidad muy anterior, del año 1946. Puede estar basada en alguna versión censurada (aunque no se nos da ninguna noticia de ello en el volumen o en la introducción), pero tampoco hay que descartar que haya sido el propio traductor, y más probablemente aún, el editor, quien haya decidido intervenir eliminando las partes más violentas o menos acordes a la moral de la

época, aquellas que habrían sido mal aceptadas por el receptor. No es de extrañar que esto ocurra porque, incluso hoy en día, como afirma Peña (1997: 51), “las traducciones se cuentan entre los refugios consentidos donde ciertas formas de censura siguen actuando en las sociedades democráticas contemporáneas”.

8.4.2. Ramón Gómez de la Serna, *Senos*

1. “Hombre delicado, comprensivo, agradecido y alegre por lo que tuviese cierta alegría verdadera, era llamado por las mujeres para que las tañese, las cuidase, las solazase y encontrase con sus palabras, con sus miradas, con sus manos, las tersuras de sus senos, que los demás tratan sin el bastante aprecio” (Gómez de la Serna, 2005: 53).

a. “Uomo delicato, comprensivo e allegro per tutto ciò che contenesse un po’ di vera allegria, era ricercato dalle donne perché le sfiorasse, ne avesse cura, le divertisse e trovasse con le sue parole, con i suoi sguardi, con le sue mani, la nitidezza dei loro seni, che gli altri trattano senza i dovuti riguardi” (Gómez de la Serna, 1991: 17).

b. “Delicato, comprensivo, riconoscente e allegro per tutto ciò che possedesse un poco di vera allegria, quell’uomo era ricercato dalle donne affinché le palpeggiasse, le curasse, le sollazzasse e sapesse trovare con le sue parole, con i suoi sguardi e con le sue mani, la nitidezza dei loro seni, che gli altri trattano senza i dovuti riguardi” (Gómez de la Serna, 1978: 30).

2. “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, 2005: 118).

a. “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)

b. “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)

Comentario

Sabemos que el traductor no es “invisible” y que, inmerso como está en su propia lengua y cultura, debe respetar unas “normas” para poder formar parte integrante de su propio sistema (Lefevere, 1997). De ahí que factores como su personalidad, su formación cultural, la época, sus concepciones ideológicas y poéticas, etc., que sólo 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 ideología¹⁸⁴. *Senos*, obra de significativo título escrita en 1917 por Ramón Gómez de la Serna, se compone de un amplio número de micro-relatos que toma como motivo central tal parte de la anatomía femenina. Aunque en las descripciones prive sin duda el sentido estético, el tono humorístico, sensual y hedonístico propio de la más genuina greguería ramoniana, el texto no puede evitar reflejar el mundo patriarcal (principios del XX) en el cual se inscribe. Veremos cómo el traductor de “b”¹⁸⁵ (que realiza la traducción más antigua, en 1960) actúa desde el interior de un sistema patriarcal y es transmisor de ciertos valores tradicionales, mientras que el de “a”¹⁸⁶ lo hace, dentro de lo posible, desde el exterior de ese sistema, tratando de no fomentar el binarismo intrínseco al discurso original.

Podemos observar una mayor “erotización” del cuerpo femenino en “b”, en tanto que “a” intenta no intensificar el contenido ya de por sí erótico del texto ramoniano. El primer fragmento pertenece a un

¹⁸⁴ Hemos desarrollado el tema en Pérez Vicente (2004).

¹⁸⁵ De hecho la primera edición de Dall’Oglio data de 1960. Es un dato que hay que tener muy en cuenta, ya que a la toma de posición del traductor, que vive una realidad social y cultural propia de los años cincuenta y sesenta, se suma el hecho innegable de que las traducciones “envejecen”. Nosotros, como receptores, notaremos siempre que hay una distancia mayor que salvar en “b” que en “a”.

¹⁸⁶ Se da la circunstancia de que “a” es traductora, y no traductor. Ya que no podemos ignorar el contexto cultural y personal de quien traduce, sería contradictorio eludir el componente sexual y comportamental que lo define. No queremos decir con ello que la traducción realizada por una mujer tenga necesariamente que ser diferente a la de un hombre, pero es evidente que, del mismo modo que muchas escritoras detentan un modo de escribir “masculino”, inmerso en sistemas binarios tradicionales, podemos encontrar numerosas traductoras que perpetúan este esquema, así como el caso contrario: “traductores femeninos” que no se dejen llevar por prejuicios de género.

micro-relato titulado *El tañedor de senos*. La principal diferencia entre ambas traducciones corresponde a las diversas soluciones encontradas para la frase “que las tañese, las cuidase, las solazase”: “le sfiorasse, ne avesse cura, le divertisse” (“a”)/ “le palpeggiasse, le curasse, le sollazzasse” (“b”), y sobre todo para el verbo “tañer”. El lector actual pensará en la persona que “tañe” o toca un instrumento musical (de hecho el título del relato es traducido en “a” como “L’uomo che suonava i seni”); pero hay un segundo sentido, ya en desuso: “ejercer el sentido del tacto” (Moliner, 2007). Seguramente Serna se refiere a ambos, y aunque no hay nada en el relato nos haga pensar en algo musical, podría ser (y es) una bella metáfora. En “b” se opta exclusivamente por esta última acepción del término, y se traduce “tañer” como “palpeggiare” (y, en el título, “tañedor” como “palpeggiatore”), que significa “palpare a lungo e con insistenza” (Zingarelli, 1987) - en español, “palpar”-. Es decir, “b” elimina el significado musical y metafórico del término, aludiendo sobre todo al “modo” de tocar, con una evidente intensificación de tipo sexual. Compárese con “a”, que traduce “sfiorasse” [rozase], y en la misma línea, “ne avesse cura, le divertisse”¹⁸⁷, vocabulario más acorde, creemos, al tono poético del fragmento.

En el ejemplo siguiente la “erotización” del cuerpo femenino afecta a la sintaxis oracional. En él se muestra la opinión negativa de De la Serna sobre las actrices y en general sobre las mujeres que se dedican al mundo del espectáculo, acusadas de ligereza. Por eso describe cómo muchas veces, cuando están en escena, se llevan las manos a esos senos espléndidos que no se merecen por ser casquivanas e infieles (interpretando “cuando” como concesivo y “llevar” en el sentido de “tener”). Este es el sentido que parece haber captado el traductor de “a”, sentido que transmite realizando diversas operaciones sintácticas. “B”, en cambio, da una interpretación muy diferente al párrafo: cuando (en sentido temporal) son casquivanas e infieles “llevan” u “ofrecen” sus supremos senos a aquellos espectadores que, en los momentos culminantes del drama, “alzan las

¹⁸⁷ Tanto “divertire” como “sollazare”, por el contrario, restan carga erótica al fragmento, ya que “solazar” es “proporcionar solaz o regozijo a alguien”, entendiéndose por “solaz” “descanso o recreo del cuerpo o del espíritu”. Creemos que “a”, al elegir el término “divertire”, opta por el uso de un vocabulario más actual.

manos”. Se introduce así un sujeto masculino que no aparece en el original y que se convierte, inesperadamente, en destinatario de los senos de las actrices.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACUTIS, Cesare (1972), “Presentazione” a A. M. Matute, *Prima memoria*, Torino, SEI, pp. 7-13.

ADAM, J. M., (1992), *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, París, Nathan.

ALBALADEJO, Tomás (2005), “Especificidad del texto literario y traducción”, en C. Gonzalo García y V. García Yebra, *Manual de documentación para la traducción literaria*, Madrid, Arco-Libros, pp. 45-58.

ALFANI, Maria Rosaria (1994), “Prefazione” a J. J. Millás, *Il disordine del tuo nome*, Napoli, Cronopio, pp. 7-14.

ARDUINI, Stefano y STECCONI, Ubaldo (2007), *Manuale di traduzione*, Roma, Carocci.

BAJO PÉREZ, Elena (1997), *La derivación nominal en español*, Madrid, Arco-Libros.

BEAUGRANDE, Robert de y DRESSLER, Wolfgang (1981), *Introduction to Textlinguistics*, Londres, Logman.

BEEBY LONSDALE, Allison (1996), “La traducción inversa”, en A. Hurtado Albir (ed.), *La enseñanza de la traducción*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 57-78.

BELLINI, Giuseppe (1999), “Antonio Muñoz Molina. *Il custode del segreto. Plenilunio*”, *Rassegna Iberistica* 65, pp. 63-64.

BELLINI, Giuseppe (2000), “David Trueba. *Aperto tutta la notte*”, *Rassegna Iberistica* 70, pp. 42-43.

BERMAN, Antoine (1999), *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Éditions du Seuil.

BERRUTO, Gaetano (1987), *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci.

BLARZINO, Andrea (1994), “Antonio Machado, *Juan de Mairena*. Sentenze, arguzie, appunti e ricordi di un professore apocrifo”, *L'indice dei Libri del Mese* 10, p. 22.

BO, Carlo (1991), “Il poeta e l'asino”, en J. R. Jiménez, *Platero e io*, Firenze, Passigli, pp. 7-14.

BO, Carlo (1993), “Prefazione” a F. García Lorca (1993b), *Impressioni e paesaggi*, Firenze, Passigli, pp. 5-9.

BRESADOLA, Andrea (2010), “Mescidanza linguistica e traduzione: il caso di *Tiempo de silencio* di Luis Martín-Santos”, en F. Fusco y M. Ballerini (eds.), *Testo e Traduzione*, Frankfurt am Main, Peter Lang.

BRIZ GÓMEZ, Antonio (2001), *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagramática*, Barcelona, Ariel.

CALSAMIGLIA, Helena y TUSÓN, Amparo (2004), *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel.

CALVI, Maria Vittoria (2003), “La lexicografía bilingüe de español e italiano”, en M. V. Calvi y F. San Vicente (eds.), *Didáctica del léxico y nuevas tecnologías*, Viareggio, Baroni, pp. 39-53.

CALVI, Maria Vittoria (2006), *Lengua y comunicación en el español del turismo*, Madrid, Arco/Libros.

CARBONELL I CORTÉS, Ovidi (1997), “Del ‘conocimiento del mundo’ al discurso ideológico: el papel del traductor como mediador entre culturas”, en E. Morillas y J. P. Arias (eds.), *El papel del traductor*, Salamanca, Colegio de España, pp. 59-74.

CARBONELL I CORTÉS, Ovidi (1999), *Traducción y cultura. De la ideología al texto*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.

CARBONELL I CORTÉS, Ovidi (2004), “La ética del traductor y la ética de la traductología”, en AA. VV., *Ética y política de la traducción literaria*, Málaga, Miguel Gómez, pp. 9-16.

CARMAGNANI, Paola (1998), “Arturo Pérez Reverte, *La pelle del tamburo*”, *L'indice dei libri del mese* 11, 21.

CASCÓN MARTÍN, Eugenio (2000), *Español coloquial. Rasgos, formas y fraseología de la lengua diaria*, Madrid, Edinumen.

CASTELLÀ, Joseph. M. (1992), *De la frase al text. Teories de l'ús lingüístic*, Barcelona, Empuries.

CIRILLO, Teresa (1993), “Introduzione” a V. Blasco Ibáñez, *Milano, seduzione e simpatia*, Napoli, Guida, pp. 5-19.

CONNOLLY, David (2004), “Crítica de la crítica de la traducción literaria. Posibles criterios para la crítica de traducciones de poesía”, en AA. VV., *Ética y política de la traducción literaria*, Málaga, Miguel Gómez, pp. 61-74.

CHAMOSA GONZÁLEZ, José Luis (1997), “Crítica y evaluación de traducciones. Elementos para su discusión”, en P. Fernández Nistal y J. M. Bravo Gonzalo (eds.), *Aproximaciones a los estudios de traducción*, Valladolid, Universidad, pp. 29-50.

DAGUT, M. B. (1976), “Can metaphor be translated?”, *Babel* XXII, 1, pp. 22-23.

ECO, Umberto (2003), *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani.

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

ELENA, Pilar, (2005), “La documentación en la enseñanza de la traducción literaria”, en C. Gonzalo García y V. García Yebra,

Manual de documentación para la traducción literaria, Madrid, Arco-Libros, pp. 129-147.

ESCANDELL, M. Victoria (2005), *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel.

FAINI, Paola (2008), *Tradurre. Manuale teorico e pratico*, Roma, Carocci.

FORTEA, Carlos (2005), “La realidad y el deseo, o el traductor como detective”, en C. Gonzalo García y V. García Yebra, *Manual de documentación para la traducción literaria*, Madrid, Arco-Libros, pp. 267-283.

FRATTALE, Loretta (1990), “Introduzione” a C. J. Cela, *Il caffè degli artisti*, Firenze, Editoriale Sette, pp. 9-15.

FRIAR, Kimon (1973), *Modern Greek Poetry. From Cavafis to Elytis*, Nueva York, Simon & Schuster.

FUENTES RODRÍGUEZ, Catalina (2000), *Lingüística pragmática y Análisis del discurso*, Madrid, Arco-Libros.

GARCÍA IZQUIERDO, Isabel (2000), *Análisis textual aplicado a la traducción*, Valencia, Tirant Lo Blanch.

GARCÍA LÓPEZ, Rosario (2000), *Cuestiones de traducción. Hacia una teoría particular de la traducción de textos literarios*, Granada, Comares.

GARCÍA LÓPEZ, Rosario (2004), *Guía didáctica para la traducción de textos idiolectales*, A Coruña, Netbiblo.

GARCÍA YEBRA, Valentín (1989), *En torno a la traducción*, Madrid, Gredos.

GARCÍA YEBRA, Valentín (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.

GONZALO GARCÍA, Consuelo (2005), “Fuentes de información en línea para la traducción literaria”, en C. Gonzalo García y V. García Yebra, *Manual de documentación para la traducción literaria*, Madrid, Arco-Libros pp. 149- 179.

GONZALO GARCÍA, Consuelo y GARCÍA YEBRA, Valentín (eds.) (2005), *Manual de documentación para la traducción literaria*, Madrid, Arco-Libros.

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

GUIRAO, Marta (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, Basil y MASON, Ian (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, Amparo (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, Amparo (2001), *Traducción y traductología*, Madrid, Cátedra.

LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (2007), *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra [tr. Carmen González Martín] (v.o. *Metaphors We Live By*, University of Chicago, 1980).

LEFEVERE, André (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).

LIVERANI, Elena (2001), “Tradurre un traduttore: *Trás-os-Montes* di Julio Llamazares e la sua versione italiana”, en G. Grossi y A. Guarino (eds.), *Orillas. Studi in onore di Giovanni Battista De Cesare*, Vol. I (*Il mondo iberico*), Salerno, Ed. del Paguro, pp. 277-290.

LIVERANI, Elena (2003), “Gli strumenti del traduttore dallo spagnolo all’italiano: appunti di lexicografia bilingüe e monolingüe, cartacea e online”, in *Tradurre dallo spagnolo. Giornata di studio e confronto*, Milano, LED, pp. 15-33. También en: <http://www.ledonline.it/e-seminars/traduredallospagnolo.html>

LÓPEZ EIRE, Antonio (2003), *La retórica en la publicidad*, Madrid, Arco-Libros.

LÓPEZ MOLINA, Luis (1997). “Análisis de *La piel del tambor* desde las teorías prácticas del best-seller”, en J. M. López de Abiada y J. Peñate Rivero (eds.), *Éxito de ventas y calidad literaria (IncurSIONES en las teorías y prácticas del best-seller)*, Madrid, Verbum, pp. 95-104.

LOTTINI, Otello (1984), “Postfazione” a R. del Valle-Inclán, *Tiranno Banderas*, Milano, Feltrinelli, pp. 223-251.

LOUREDA LAMAS, Oscar (2003), *Introducción a la tipología textual*, Madrid, Arco-Libros.

MANERA, Danilo (1991), *Introducción* a R. Sánchez Ferlosio (1991), *Imprese e vagabondaggi di Alfanhui*, Roma-Napoli, Theoria, pp. 7-18.

MANERA, Danilo (1993a), “Capriole, conterie e rivelazioni di Ramón, L’uomo-spugna”, en R. Gómez de la Serna, *Mile e una greguería*, Roma, Biblioteca del Vascello, pp. 99-105.

MANERA, Danilo (1993b), “Andanza spagnola. Piccolo prontuario”, *Linea d’ombra* 86, pp. 41-43.

MANERA, Danilo (1995), “Postfazione” a L. Martín-Santos, *Tempo di silenzio*, Milano, Feltrinelli, pp. 289-295.

MARCO BORILLO, Josep, VERDEGAL CEREZO, Joan M. y HURTADO ALBIR, Amparo (2003), *La traducción literaria*, en A. Hurtado Albir (ed.), *Enseñar a traducir*, Madrid, Edelsa, pp. 167-181.

MARIMÓN LLORCA, Carmen (2009), “La retórica”, en L. Ruiz Gurillo y X. A. Padilla (eds.), *Dime con quien ironizas y te diré quién eres. Una aproximación pragmática a la ironía*, Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 13-44.

MARRERO PULIDO, Vicente (2001), “Información añadida en la traducción literaria, ¿dentro o fuera del texto?”, en I. Pascua Febles (ed.), *La traducción. Estrategias profesionales*, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones.

MARTINETTO, Vittoria (1998), “Una straniata adolescenza spagnola. Sellerio recupera un romanzo del '59 di una scrittrice straordinaria. Ana María Matute, *Prima memoria*”, *L'indice dei libri del mese* 4, p. 18.

MARTÍN MORÁN, José Manuel (1992), “R. Sánchez Ferlosio, *Imprese e vagabondaggi di Alfanhui*”, *Rassegna Iberistica*, 43, pp. 58-60.

MAYORAL, Roberto (1999), *La traducción de la variación lingüística*, Vertere, Monográficos de la revista *Hermeneus* 1, Soria, Universidad de Valladolid.

MENDOZA FILLOLA, Antonio (2007), *Materiales literarios en el aprendizaje de lengua extranjera*, Barcelona, Horsori.

MOLINA, Lucía (2006), *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*, Castelló, Universitat Jaume I.

MOLINER, María (2007). *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos.

MORENO, Antonio (1997), “La piel del tambor: literatura en contra de pocos y a favor de muchos”, en J. M. López de Abiada y J. Peñate Rivero (eds.), *Éxito de ventas y calidad literaria (IncurSIONES en las teorías y prácticas del best-seller)*, Madrid, Verbum, pp.105-124.

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

MORINO, Angelo (1998), “Acutis su Matute”, *L'indice dei libri del mese* 4, p. 19.

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

MUÑOZ, Ricardo (1995), *Lingüística para traducir*, Barcelona, Ariel.

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

NICOLA, Maria (1998), “Ispettore e personaggio. La condizione umana in gialli classici. Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio e Il custode del segreto*”, *L'indice dei libri del mese* 11, p. 20.

NICOLA, Maria (1999), “Ritratto di un'artista da giovane. Rosa Chacel, *Quartiere di Meraviglie*, *L'indice dei libri del mese* 5, p. 19.

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

NORD, Christiane (1993), “La traducción literaria entre intuición e investigación”, en M. Raders y J. Sevilla (eds.), *III Encuentros*

Complutenses en torno a la traducción, Madrid, edición Complutense, pp. 99-109.

NORD, Christiane (1997), *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome Publishing.

ODICINO, Rafaela (2006), “La lengua de la norma y la jerga juvenil. Apuntes sobre *Beatriz y los cuerpos celestes*, de Lucía Etxebarria, y *La via per Berlino (Compleanno dell’iguana)* de Silvia Ballestra”, en D. Liano (ed.), *Lingua e Letteratura nei Paesi Ispanici*, Milano, Vita e Pensiero, pp. 69-88.

ORTEGA Y GASSET, José (1937), “Misericordia y esplendor de la traducción”, *La Nación*, Buenos Aires. También en J. Ortega y Gasset (1940), *El libro de las misiones*, Madrid, Espasa-Calpe.

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

PASTENA, Enrico di (2007), “Tradurre l’intraducibile: le traversie italiane del *duende* lorchiano”, en M. G. Profeti (ed.), *Il viaggio della traduzione*, Firenze University Press, pp. 377-392.

PAZ, Octavio (1981), *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets.

PEDERSEN, Viggo Hjørner (1997), “Description and Criticism: Some Approaches to the English Translations of Hans Christien Andersen”, en A. Trósborg (ed.), *Text Typology and Translation*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins, pp. 99-115.

PEÑA, Salvador (1997), “El traductor en su jaula: hacia una pauta de análisis de traducciones”, en E. Morillas y J. P. Arias (eds.), *El papel del traductor*, Salamanca, Colegio de España, pp. 19-57.

PÉREZ VICENTE, Nuria (2004), “Reescrituras del cuerpo femenino: las traducciones de *Senos*, de Ramón Gómez de la Serna, al italiano”,

en M. Arriaga Flórez [et al.] (eds.), *Sin carne. Imágenes y simulacros del cuerpo femenino*, Sevilla, Arcibel, pp. 495-505.

PÉREZ VICENTE, Nuria (2005), “Presencia de las narradoras españolas del siglo XX en Italia: las traducciones”, *TRANS* 9, pp. 115-129.

PÉREZ VICENTE, Nuria (2006a), “Traducción y conflicto: americanismos y casticismos en Valle Inclán”, en A. Cancellier [et al.] (eds.), *Scrittura e conflitto*, Instituto Cervantes, vol. II, pp. 217-230.

PÉREZ VICENTE, Nuria (2006b), *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e interculturalidad*, Pesaro, ES@.

PÉREZ VICENTE, Nuria (2006c), “Traducción y democracia: la nueva narrativa española publicada en Italia”, *SIGNA* 15, pp. 425-446.

PÉREZ VICENTE, Nuria y MANERA, Danilo (2006), “Ni en la plaza de toros, ni al borde de un ataque de nervios. La percepción de la narrativa española actual en Italia”, *Quimera* 273 (julio-agosto), pp. 32-35.

PIGNATA, Paolo (1991), “Camilo José Cela”, en C. J. Cela, *Camilo José Cela*, Torino, UTET, pp. IX-XXXVII.

PIÑERO PIÑERO, Gracia, DÍAZ PERALTA, Marina, GARCÍA DOMINGUEZ, María Jesús y MARRERO PULIDO, Vicente (2008), *Lengua, Lingüística y Traducción*, Granada, Comares.

PITTARELLO, Elide (1979), “Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*”, *Rassegna Iberistica* 4, pp. 79-80.

PITTARELLO, Elide (1995), “Le finzioni dell’ombra”, en C. Prestigiacomo y M. C. Ruta (eds.), *La cultura spagnola degli anni ottanta*, Palermo, Flaccovio, pp. 51-63.

PORTO BUCCIARELLI, Lucrezia B. (1990), “Letteratura spagnola dai classici ai contemporanei, un variegato percorso”, *L'informazione bibliografica* 2, pp. 225-233.

PORTO BUCCIARELLI, Lucrezia B. (1997), “Letteratura spagnola: un variegato percorso nella prosa”, *L'informazione bibliografica* 2, pp. 212-223.

PRATT, Marie Louise (1977), *Toward a Speech Act Theory of literary discourse*, Bloomington-Londres, Indiana University Press.

QUARTU, B. M., *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, Milano, Rizzoli.

RABADÁN, Rosa (1991), *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, León, Universidad.

RABADÁN, Rosa (1992), “Tendencias teóricas en los estudios contemporáneos de traducción”, en P. Fernández Nistal (ed.), *Estudios de traducción*, ICE, Universidad de Valladolid, pp. 45-59.

RABADÁN, Rosa (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*, Universidade de Vigo.

RABADÁN, Rosa y FERNÁNDEZ NISTAL, Purificación (2002), *La traducción inglés-español: fundamentos, herramientas, aplicaciones*, León, Universidad.

RAE (Real Academia Española) (1995), *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe.

REISS, Catarina (1971), *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*, Munich, Hueber.

REISS, Catarina y VERMEER, Hans (1996), *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, Madrid, Akal [tr. Sandra García Reina y Celia Martín de León] (v.o. *Grundlegung einer allgemeine Translationstheorie*, Max Niemeyer Verlag, 1991).

REYES, Graciela (1984), *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos.

REYES, Graciela (1994), *La pragmática lingüística*, Barcelona, Montesinos.

REYES, Graciela (2002), *Metapragmática: lenguaje sobre lenguaje, ficciones y figuras*, Valladolid, Universidad.

REYES, Graciela (2003a), *Cómo escribir bien en español*, Madrid, Arco-Libros.

REYES, Graciela (2003b), *El abecé de la pragmática*, Madrid, Arco-Libros.

ROCA MARÍN, Santiago (2009), “Ironía e interculturalidad”, en L. Ruiz Gurillo y X. A. Padilla (eds.), *Dime con quien ironizas y te diré quién eres. Una aproximación pragmática a la ironía*, Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 457-477.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Beatriz (2008), “El análisis crítico de traducciones literarias en la formación de traductores”, en <http://www.translationdirectory.com/articles/article1767.php>

ROSSI, Rosa (1991), *Breve storia della letteratura spagnola*, Milano, Rizzoli.

RUIZ GURILLO, Leonor (2007), *Hechos pragmáticos del español*, Alicante, Publicaciones de la Universidad.

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

SALES SALVADOR, Dora (ed.) (2005), *La biblioteca de Babel: documentarse para traducir*, Granada, Comares.

SAMANIEGO, Eva (1996), *La traducción de la metáfora*, Valladolid, Universidad.

SCELFO MICCI, Maria Grazia (1984), “Aspetti della traduzione letteraria. Riflessioni in margine alla versione italiana di un romanzo di M. Delibes”, *Annali dell’Istituto Universitario Orientale (sezione romanza)* 1, pp. 249-274.

SNELL-HORNBY, Mary (1999), *Estudios de traducción. Hacia una perspectiva integradora*. Salamanca, Almar [tr. Ana Sofía Ramírez] (v.o. *Translation Studies: An Integrated Approach*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1988).

SPERBER, Dan y WILSON, Deirdre (1986), *Relevance. Communication and Cognition*, Cambridge, Harvard University Press.

TAM, Laura (2007), *Dizionario di spagnolo compatto*, Milano, Hoepli.

TORRE, Esteban (1994), *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis.

TORRES SÁNCHEZ, María Ángeles (2009), “La relevancia”, en L. Ruiz Gurillo y X. A. Padilla (eds.), *Dime con quien ironizas y te diré quién eres. Una aproximación pragmática a la ironía*, Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 65-87.

TOURY, Gideon (2004), *Los estudios descriptivos de traducción más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*, Madrid, Cátedra.

TRICÁS PRECKLER, Mercedes (2005), “Recorrido interpretativo y traducción: una estrategia holística”, en J. Yuste Frías y A. Álvarez

Lugrís (eds.), *Estudios sobre traducción. Teoría, didáctica, profesión*, Universidade de Vigo.

VALDÉS RODRÍGUEZ, María Cristina (2004), *La traducción publicitaria. Comunicación y cultura*, Barcelona, Universidad Autónoma.

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).

VERDEGAL, Joan (1996), *La enseñanza de la traducción literaria*, en A. Hurtado Albir (ed.), *La enseñanza de la traducción*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 213-216.

VIDAL CLARAMONTE, M^a Carmen África (2005), “El futuro de la enseñanza de la traducción y la pedagogía desconstruccionista”, en José Yuste Frías y Alberto Álvarez Lugrís (eds.), *Estudios sobre traducción. Teoría, didáctica, profesión*, Universidade de Vigo.

VIGARA TAUSTE, Ana María (1980), *Aspectos del español hablado*, Madrid, SGEL.

WERLICH, E. (1975), *Typologie der Texte: Entwurf eines textlinguistischen Modells zur Grundlegung einer Textgrammatik*, Heidelberg, Quelle und Meyer.

ZINGARELLI, Nicola (1988), *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli

CORPUS DE TEXTOS ANALIZADOS

ALMODOVAR, Pedro (1998), *Patty Diphusa y otros textos*, Barcelona, Anagrama.

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

BAROJA, Pío (1982), *El árbol de la ciencia*, Madrid, Alianza.

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

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1950), *La Barraca*, Buenos Aires, Austral,

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

CELA, Camilo José (1972), *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Círculo de Lectores.

CELA, Camilo José (1983), *Mazurca para dos muertos*, Barcelona, Seix Barral.

CELA, Camilo José (1985), *A tempo di mazurca*, Milano, Frassinelli [tr. Tilde Riva].

CELA, Camilo José (1989), *La famiglia di Pascual Duarte*, Torino, Einaudi [tr. Salvatore Battaglia].

CHACEL, Rosa (1987), *Chinina Migone*, Roma, Empiria [tr. Francesco Tentori Montalto].

CHACEL, Rosa (1997), *Chinina Migone*, en AA. VV. *Madri e Figlie*, Firenze, Passigli, pp. 41-66 [tr. Roberta Bovaia].

CHACEL, Rosa (1999), *Chinina Migone*, en AA. VV., *Madres e hijas*, Barcelona, Anagrama, pp. 21-31.

DELIBES, Miguel (1978), *El disputado voto del señor Cayo*, Barcelona, Destino.

DELIBES, Miguel (1982), *Per chi voterà il signor Cayo?*, Torino, SEI [tr. Giuliano Soria].

DELIBES, Miguel (1983), *Cinque ore con Mario*, Reggio Emilia: Città armoniosa [tr. Olivo Bin].

DELIBES, Miguel (1993), *Cinco horas con Mario*, Barcelona, RBA.

ETXEBARRIA, Lucía (1998), *Beatriz y los cuerpos celestes*, Barcelona, Destino.

ETXEBARRIA, Lucía (1999), *Beatriz e i corpi celesti*, Parma, Guanda [tr. Roberta Bovaia].

GARCÍA LORCA, Federico (1993a), “Santa Lucía y San Lázaro”, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, tomo III, pp. 143-150.

GARCÍA LORCA, Federico (1993b), *Impressioni e paesaggi*, Firenze, Passigli, [tr. Carlo Bo].

GARCÍA LORCA, Federico (1993c), *Amanti assassinati da una pernice*, Parma, Guanda [tr. Arnaldo Ederle].

GARCÍA LORCA, Federico (1996), *Il Duende: teoria e giuoco*, Roma, Semar, [tr. Yorik Gómez Gane].

GIMÉNEZ-BARTLETT, Alicia (2002), *Morti di carta*, Palermo, Sellerio [tr. Maria Nicola].

GIMÉNEZ-BARTLETT, Alicia (2008), *Muertos de papel*, Barcelona, Planeta.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1960), *Greguerías. Selección (1910-1960)*, Madrid, Espasa-Calpe.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1978), *Seni*, Milano, Dall'Oglio [tr. Mario Da Silva].

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1991), *Seni*, Milano, ES [tr. Elena Carpi].

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1993), *Mile e una greguería*, Roma, Biblioteca del Vascello [tr. Danilo Manera].

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (2005), *Senos*, Madrid, Biblioteca Nueva.

JIMÉNEZ, Juan Ramón (1963), *Platero y yo*, Barcelona, Círculo de Lectores.

JIMÉNEZ, Juan Ramón (1983), *Platero*, Roma, Armando [tr. D. Francati e L. Volpicelli].

JIMÉNEZ, Juan Ramón (1991), *Platero e io*, Firenze, Passigli [tr. Carlo Bo].

LLAMAZARES, Julio (1993a), *La lluvia amarilla*, Barcelona, RBA.

LLAMAZARES, Julio (1993b), *La pioggia gialla*, Einaudi, Torino [tr. Pier Luigi Crovetto].

LLAMAZARES, Julio (1998), *Trás-os-montes. Un viaje portugués*, Madrid, Alfaguara.

LLAMAZARES, Julio (1999), *Tras-os-montes: un viaggio portoghese*, Milano, Feltrinelli [tr. Elena Liverani].

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

MACHADO, Antonio (1993), *Juan de Mairena*, Roma, Biblioteca del Vascello [tr. Elisa Aragone Terni y Oreste Macrí].

MARTÍN-SANTOS, Luis (1979), *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix-Barral.

MARTÍN-SANTOS, Luis (1995), *Tempo di silenzio*, Milano, Feltrinelli [tr. Enrico Cicogna].

MATUTE, Ana María (1972), *Prima memoria*, Torino, Società Editrice Internazionale [tr. Lucrecia Panunzio Parolo].

MATUTE, Ana María (1994), *Primera memoria*, Barcelona, Destino.

MATUTE, Ana María (1997), *Prima memoria*, Palermo, Sellerio [tr. Maria Nicola].

MILLÁS, Juan José (1992), *El desorden de tu nombre*, Barcelona, Destino.

MILLÁS, Juan José (1994), *Il disordine del tuo nome*, Napoli, Cronopio [tr. Maria Rosaria Alfani].

MUÑOZ MOLINA, Antonio (1997), *Plenilunio*, Madrid, Santillana.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (1998), *Plenilunio*, Milano, Mondadori [tr. Enrico Miglioli].

PÉREZ DE AYALA, Ramón, (1959), *Bellarmino e Apollonio*, Milano, Lerici, [tr. Angiolo Marcori].

PÉREZ DE AYALA, Ramón (1963), *Belarmino y Apolonio*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, tomo IV, pp. 1-205.

PÉREZ REVERTE, Arturo (1995), *La piel del tambor*, Madrid: Alfaguara.

PÉREZ REVERTE, Arturo (1998), *La pelle del tamburo*, Milano, Tropea [tr. Ilide Carmignani].

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (1984), *Alfanhuí*, Barcelona, Destino.

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (1991), *Imprese e vagabondaggi di Alfanhui*, Roma-Napoli, Theoria [trad. de Danilo Manera].

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

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

TRUEBA, David (1999), *Cuatro amigos*, Barcelona, Anagrama, 1999

TRUEBA, David (2000), *Quattro amici*, Milano, Feltrinelli [tr. Michela Finassi Parolo].

VALLE- INCLÁN, Ramón María del (1984), *Tiranno Banderas*, Milano, Feltrinelli [tr. Aldo Camerino].

VALLE- INCLÁN, Ramón María del (1985), *Tirano Banderas*, Madrid, Espasa-Calpe.