

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

Nuria Pérez Vicente
(Università degli Studi di Macerata)

Hace ya varias décadas que, más interesada por describir el uso real que del lenguaje hacen sus usuarios que por el sistema lingüístico en sí, la lingüística trasladó su interés del *langue* a la *parole*. Se iba así más allá del texto para llegar al contexto que le otorga significado y que podemos definir, de forma muy simple, como «conjunto de información extratextual que resulta pertinente para la interpretación de un texto» (Reyes 2003: 358).

Del mismo modo, si traducir, es «un proceso de comunicación intercultural que tiene como base el lenguaje» (Nord 1991: 5)², la aplicación a secas de las teorías de la lingüística, ignorando aspectos de tipo pragmático y cultural, nos llevaría al estudio de los sistemas lingüísticos en sí, pero no a los factores comunicativos que acompañan a la producción y recepción de textos (García Izquierdo 2000: 88). Se hace por ello necesaria una teoría de la traducción que considere el texto como producto de un proceso intercultural, y que ponga en primer plano los factores derivados del contexto. El enfoque textual, concebido como el análisis del texto en su contexto de realización (García Izquierdo 2000: 129), ha sido muy bien acogido por los estudios actuales que reivindican la traducción como situación de lenguaje y, por tanto, como operación textual.

Tal enfoque resulta, además, especialmente útil aplicado a la didáctica de la traducción que hoy, lejos de creer que se puede enseñar al alumno a llegar a la equivalencia absoluta, pretende, sobre todo, dotar a éste de un espíritu crítico que lo guíe en el curso de su profesión, poniendo por ello el énfasis «en el dialogismo, en la diferencia, la diversidad y la heterogeneidad» (Vidal Claramonte 2005: 40). A mayor razón si nos ocupamos, como en este caso, de una tipología textual ya de por sí sujeta a infinitas interpretacio-

¹ Esta comunicación se incluye, en parte, en Pérez Vicente (2010a). Para ampliar, cf. Pérez Vicente (2010b).

² Cita tomada de Carbonell (1999: 48).

nes³, el texto literario, el cual ofrece «la más amplia variedad de usos del sistema de lengua, y un amplio repertorio de peculiaridades pragmáticas en el marco de la creatividad y del uso de la lengua meta» (Mendoza Fillola 2007: 12)⁴. En este sentido el análisis de traducciones puede revelarse un instrumento básico en la didáctica de la traducción, ya que contribuye a la adquisición en la L2 de una competencia lingüística, literaria, y por supuesto, traductora: 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 modo de adquirir esa especial sensibilidad hacia el hecho literario, imprescindible en la práctica de la profesión; competencia traductora, por último, ya que examinando otras traducciones (incluso aquellas menos logradas⁵) el futuro traductor “aprenderá el oficio”, desarrollando las subcompetencias necesarias para el mismo. Éstas serán sobre todo (Rodríguez Rodríguez 2008) la subcompetencia comunicativa, dado que el estudiante deberá comprender el TO y reformularlo en el TT; y la de transferencia, referida a la habilidad de reconocer el proceso recorrido desde el TO al TT, según la finalidad de la traducción y las características del destinatario⁶.

Por otra parte, el trabajo valorativo de traducciones es, según Pilar Elena (1999: 11), 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 clasi-

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

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

⁵ «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).

⁶ Se desarrollarán también otras subcompetencias como la extralingüística (referida a los conocimientos culturales y enciclopédicos), la instrumental (relacionada con el ejercicio de la traducción profesional), la psicofisiológica (para fomentar habilidades como la memoria o la creatividad) y, por último, la estratégica (que subsana deficiencias y resuelve eventuales carencias). Cf. Pacte (2001).

ficar 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 traducción⁷.

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

En esta ocasión nos ocuparemos de ésta última dimensión semiótica para afrontar un aspecto muy concreto, el de la intertextualidad. Veamos, entonces, a través de un pequeño corpus de ejemplos extraídos de dos textos de narrativa contemporánea – *Patty Diphusa*, de Pedro Almodóvar (1998) y *Lo mejor que le puede pasar a un cruasán*, de Pablo Tusset (2009) – y sus respectivas traducciones (Almodóvar 2004; Tusset 2008⁸), dos formas muy diferentes

⁷ 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. Si el profesor prevé un problema de este tipo, comparando el TO con sus traducciones se podrán comentar las diversas opciones y fijar las posibles alternativas. Para ver un ejemplo práctico, Elena (1999).

⁸ Los números de las páginas entre paréntesis que se incluyen en el presente trabajo pertenecen a estas ediciones (cf. bibliografía).

de afrontar la traducción de la intertextualidad. Será el docente, dependiendo de los objetivos del curso y las necesidades del grupo, quien elija la aplicación apropiada para cada caso: podrá mostrar sólo el texto español para pedir a los alumnos que realicen una traducción, confrontándola posteriormente con la versión italiana, o pasar directamente al estudio de dicha versión (Elena 1999). En cualquier caso, deberá enmarcar cada texto en su contexto histórico y literario. Aquí, por motivos de espacio, nos limitaremos a comentarlos brevemente, destacando aquellos aspectos que, creemos, pueden resultar idóneos para el aula.

Antes de seguir adelante debemos detenernos brevemente en el concepto de intertextualidad, básico para explicar cómo se produce un texto pero también cómo interpretarlo. Partimos para ello de una concepción del discurso como forma de práctica social y del uso lingüístico como modo de acción (Fairclough 1989), según la cual el texto es un proceso de interacción social que abarca tanto sus condiciones de producción como de interpretación, ya que ambas revelan procesos sociales ligados a los conocimientos y experiencias de los hablantes. La intertextualidad o «constitución de un texto a partir de diversos discursos y géneros» (Fairclough 2008⁹) demuestra la capacidad de todo enunciado 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. La intertextualidad es, por todo ello, «una propiedad dinámica del texto por la cual los receptores comparan el nuevo texto con datos que ya conocen, con configuraciones conceptuales y estructurales obtenidas de su experiencia, configuraciones según las cuales clasificamos el nuevo texto» (Rabadán 2005: 32).

Según Fairclough (1989), la interpretación de la intertextualidad pasa por dos fases: la percepción del pre-texto y su integración en el significado global del texto. Si el receptor no percibe la interdiscursividad del texto, parte del significado se pierde, al no lograrse

⁹ Ésta (Fairclough 1992) comprende tanto la *intertextualidad manifiesta* (con referencia explícita al pre-texto) como la *intertextualidad constitutiva* o *interdiscursividad* (cuando el texto incluye convenciones o elementos de otros textos).

establecer la relación entre texto y pre-texto. Por ello el traductor deberá proporcionar al receptor del TT las adecuadas herramientas intertextuales para que éste pueda interpretar el mensaje, tal como en su día lo hiciera el lector del TO, y decidir, según su función (estética, referencial, etc.) y el grado previsto de receptividad en los nuevos destinatarios, qué reclamos transferir a la traducción, y de qué manera¹⁰.

Los primeros ejemplos presentados corresponden a *Patty Diphusa*¹¹ y *otros textos*, obra primeriza del popular cineasta español Pedro Almodóvar. Poco conocido en su faceta de escritor, su éxito en las pantallas promueve la publicación de esta compilación de relatos aparecidos entre 1983 y 1984 en *La Luna*, revista de la “movida” madrileña en la que colaboraban variopintos personajes del mundo de la literatura, las artes y la moda. Patty, la protagonista, encarna el alma desenfadada y festiva de la “movida”. Ella misma nos narra en primera persona y de forma totalmente desinhibida sus vivencias, puro sexo y alcohol, aunque en el fondo sus confesiones sean una personal forma de reflexión sobre la existencia. Tal como leemos en la contraportada, «Patty refleja y distorsiona los días y las noches madrileños, repletos de personajes que parecen un verdadero catálogo de traumas y vicios». Muy contextualizada en la España de los años ochenta, la obra es un verdadero cúmulo de referencias culturales de todo tipo. El traductor deberá elegir entre una *norma inicial* – en términos de Toury (2004) – que ayude al lector italiano en la comprensión de la intertextualidad o, por el contrario, que conserve el *extrañamiento* (Venuti 1999¹²) producido por el TO. Éste decide ser “invisible” y transferir el término al TT sin ulteriores explicaciones.

¹⁰ Nosotros vamos a considerar la intertextualidad en un sentido lato, tal como hacen Hatim y Mason (1995) – quienes se refieren a cómo los textos remiten a todo aquello que les ha precedido para aumentar su significación (García Izquierdo 2000: 205) y vamos incluir en ella cualquier tipo de referencia – cultural, personal, cinematográfica, etc. – a otros universos del discurso.

¹¹ 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”, que significa «asombrado por lo extraordinario o lo inesperado de algo que se ve u oye» (Moliner 2007).

¹² Los términos ingleses *foreignization* y *domestication* han sido traducidos de muchas maneras (extrañamiento, extranjerización, exotización, alteridad, etc., el primero; familiarización, domesticación, apropiación, etc., el segundo). Hemos elegido los propuestos por Carbonell (1999), es decir, *extrañamiento* y *familiarización*.

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

- | | | |
|---|---|---|
| 1 | De sí misma dice que es la Mae West española, pero YO creo que sólo puede aspirar a la Isabel Garcés de las películas de Marisol (p. 18). | Di se stessa dice di essere la Mae West spagnola, ma IO credo che possa solo aspirare all'Isabel Garcés dei film di Marisol (p. 7). |
|---|---|---|

En el ejemplo 1 encontramos diversas referencias cinematográficas muy contextualizadas, desconocidas probablemente para el lector italiano, que el traductor decide transferir. Aquél podrá, como mucho, deducir que Marisol (la niña prodigio del cine español de los años sesenta) e Isabel Garcés (la actriz que encarnaba la figura maternal y algo cursi de sus conocidas películas) personalizan el modelo contrario al propuesto por la actriz hollywoodiense, *femme fatale* de los años treinta, Mae West. Quizá se hubiera podido buscar personajes que tuvieran, en la cultura italiana, un papel similar al desempeñado por los españoles, pero ello habría perpetuando la “farsa” según la cual lo que tenemos entre las manos no es una traducción, sino un texto perteneciente a la cultura receptora¹³.

¹³ En el siguiente ejemplo, siguiendo la misma tónica, la referencia no se explica: «El bastón, me explicó, le resulta muy práctico. Me imagino la cara de Antonio Gala si supiera la cantidad de aplicaciones que tiene un simple bastón. Mi amigo lo utiliza también para llenar su interior de cocaína sin que los aduaneros se enteren» (p. 70)/ «Il bastone, mi ha spiegato, è molto pratico. Immagino la faccia di Antonio Gala se conoscesse la quantità di usi di un semplice bastone. Il mio amico lo utilizza anche per riempirne l'interno di cocaina senza

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

En el 2, en cambio, se hace alusión a una fórmula fraseológica española, «aparecer y desaparecer como el Guadiana», río español que tiene varios tramos bajo tierra. Se dice de alguien que va y viene continuamente¹⁴, de ahí la metáfora «Guadiana redivivo»¹⁵.

- 3 Pienso en todo lo que no me gusta y le echo la culpa de mi desesperación. Pienso en Rupper y Rappel, llego a la caprichosa conclusión de que si existe un mundo mejor, ni Rappel ni Rupper estarán en él. Le echo la culpa al PP, a Julio Anguita, a Sánchez Dragó, a los hermanos Guerra, al Papa, a Arzallus, a Leticia Sabater, a la prensa rosacarroñera, a todos los humoristas (excepto Gila) que salen en televisión, a la televisión, incluyo todas las cadenas (p. 112). Penso a tutto ciò che non mi piace e gli dò la colpa della mia disperazione. Penso a Rupper e a Rappel, giungo alla capricciosa conclusione che se esistesse un mondo migliore, né Rappel né Rupper ci sarebbero. Dò la colpa al Partito Popolare, a Julio Anguita, al Papa, a Arzallus, a Leticia Sabater, a la stampa rosasciacalla, a tutti gli umoristi (eccetto Gila) che vanno in televisione, alla televisione, tutti i canali inclusi (p. 76).

En el tercer ejemplo se transfieren sin variaciones las numerosas referencias a la actualidad y al mundo cultural de la época. El lector probablemente no entenderá – aunque, en una sociedad de la información como la nuestra, esto no debería ser un problema – que Almodóvar se refiere a personajes tan conocidos y televisivos como el peluquero Rupert y el astrólogo Rappel, a políticos como Anguita (líder de Izquierda Unida en la época), a Xavier Arzallus

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.

¹⁴ «Persona o cosa que desaparece y reaparece, como el río Guadiana» (Moliner 2007).

¹⁵ 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).

(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)¹⁶. Nótese la transformación del adjetivo adjudicado a la “prensa del corazón”, «rosacarroñera», en otro neologismo, calco de aquel y de igual impacto pragmático, formado por metonimia, «rosasciacalla¹⁷».

- 4 Con *Entre tinieblas* destapo mi corazón y comienzo a abordar con menos pudor los dolorosos caminos de la pasión [...]. Matador supuso otro nuevo y arriesgado cambio [...]. Y después llegaron las *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. La comedia ligera, la consagración, el ruido, los premios. La saturación (p. 171).
- Con *L'indiscreto fascino del peccato*, apro il mio cuore e incomincio ad affrontare con minor pudore le dolorose strade della passione [...]. *Matador* rappresentò un altro nuovo e rischioso cambiamento [...]. Poi sono arrivate le *Donne sull'orlo di una crisi di nervi*. Una commedia leggera, la consacrazione, molto rumore, i premi. La saturazione (p. 122).

Pasemos a un fragmento perteneciente a unos de los últimos relatos del volumen, en los que el cineasta nos habla en primera persona. En el caso de los nombres de película se aconseja acudir, siempre que exista¹⁸, a la traducción reconocida (Newmark 1995), y esto es lo que ha hecho el traductor en 4. Las técnicas traslativas, sin embargo, son diferentes en cada caso: se usa una sustitución para el primero (*Entre tinieblas*/ *L'indiscreto fascino del pecca-*

¹⁶ 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.

¹⁷ En otra ocasión: «prensa coronaria» (del corazón)/ «stampa cardiaca».

¹⁸ 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).

to¹⁹), un equivalente funcional para el segundo (*Mujeres al borde de un ataque de nervios/ Donne sull'orlo di una crisi di nervi*) y una transferencia para el tercero (*Matador*).

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

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

- 5 Me desperté muerto de miedo ante la imagen de una cara rolliza y blanda de abuelita Paz. Hay que joderse, con los sueños (p. 187). Mi sono svegliato, morto di paura, davanti all'immagine di un viso tondetto e dolce da nonnina di *Arsenico e vecchi merletti*. Accidenti ai sogni (p. 133).

El ejemplo 5, que cuenta un sueño del protagonista, nos lleva al mundo de los tebeos, concretamente al personaje creado por el dibujante Manuel Vázquez, La abuelita Paz, bienintencionada ancianita que, sin quererlo, causa problemas a todos los que la rodean. Ante la imposibilidad de transferir el nombre o emplear un equivalente acuñado (ya que no es conocido en Italia), se busca otro que pueda producir un efecto pragmático similar: el de las bondadosas

¹⁹ 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.

viejitas de la película *Arsénico por compasión*²⁰ (en su versión italiana, *Arsenico e vecchi merletti*²¹). Así el término de comparación se mantiene dentro del mundo audiovisual, y la nota de humor permanece.

- | | | |
|---|--|--|
| 6 | <p>Ignoro si un juzgado de primera instancia es lugar adecuado para poner esta clase de denuncias, pero a mi Señora Madre le dio igual la denominación exacta del establecimiento [...]. Si le hubiera dicho que había puesto una denuncia en el Benito Villamarín hubiera quedado igualmente conforme (p. 211).</p> | <p>Non ho idea se un tribunale di prima istanza sia il posto giusto dove andare per questo tipo di denunce, ma la mia Signora Madre non ha badato alla denominazione precisa [...]. Se le avessi detto che Sebastián aveva sporto denuncia allo stadio Bernabeu le sarebbe andato bene lo stesso (p. 150).</p> |
|---|--|--|

El segundo texto de Tusset 6, en cambio, es un ejemplo de cómo una referencia puede ser sustituida por otra que, por algún motivo, el traductor considere más oportuna. De este modo el estadio Benito Villamarín de Sevilla, desconocido en Italia²², se transforma en el popular Vicente Bernabeu de Madrid, igualmente español y fácilmente reconocible por el lector italiano.

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

Hemos comprobado en el texto de Almodóvar las dificultades que ofrece, a la hora de traducir, la alusión a personajes que fueron actuales en una época o lugar determinados (como Mae West y Marisol). Es lo que sucede en 7 con el actor Paco Martínez Soria, protagonista por excelencia de la comedia familiar de época franquista, que encarnó en varias de sus películas al honesto sacerdote de pueblo. Éste sirve al autor para hacer una comparación con el severo pero también ridículo Don Ignacio, que Pablo acaba de conocer. El traductor, coherente con el criterio elegido, lo sustituye por Fernandel, actor francés que, de forma similar, encarnó con

²⁰ Película de Frank Capra (1946), protagonizada por un jovencísimo Cary Grant.

²¹ De forma similar, el Perrito Piloto es «Topo Gigio» en el TT.

²² Y poco conocido en España, ya que hoy en día se llama estadio Manuel Ruiz de Lopera. Se le cambió el nombre en el 2000.

enorme éxito al Don Camilo de Giovanni Guareschi en las famosas películas de los años cincuenta. Nótese además que el título que precede al nombre del personaje, “don”, calza mejor en italiano que en español, ya que en la primera lengua éste es el título dado a los sacerdotes. De hecho, Ignacio es un jesuita que ha “colgado los hábitos”.

- 8 ¡Pareces un langostino Pescano- Sembri il rodolfovalentino che fa la
va!v(p. 181). pubblicità dei surgelati! (p. 128).

El ejemplo 8 es una de las frecuentes referencias que encontramos en la novela a la publicidad, y concretamente a nombres de marcas. En este caso la tan traída y llevada globalización no acude en auxilio del traductor²³, ya que el anuncio que sirve como término de comparación no se conoce en Italia. Por eso, mientras que en español es suficiente una simple alusión al langostino disfrazado de Rodolfo Valentino que aparece en los dibujos animados para que se entienda que la pose del protagonista es la de «tanguista seductor, levantando una ceja y descolgando el mentón» (p. 181), en la versión italiana el traductor se asegura la comprensión del lector por medio de una paráfrasis explicativa: el «rodolfovalentino che fa la pubblicità dei surgelati».

- 9 No esperé más: abrí la puerta violentamente y salí a toda velocidad lanzando un grito hipohuracanado [...]. Él, en cambio no tenía previsto encontrarse de repente en la trayectoria de Obelix persiguiendo jabalíes: quedó por un momento retratado en una expresión de pánico y, décimas de segundo después, era un hombre a una pared pegado (p. 383). Non ho atteso oltre: ho spalancato la porta e mi sono lanciato fuori dalla cella a tutta birra, lanciando un urlo megagalattico [...]. Lui, invece, che non si aspettava di trovarsi all'improvviso sulla traiettoria di Obelix a caccia di cinghiali, è rimasto immobile per un attimo con la faccia sconcertata e qualche decimo di secondo dopo era un uomo spalmato sulla parete (p. 271).

²³ Normalmente es así, y comprobamos que la publicidad es un campo fuertemente marcado geográficamente y temporalmente. Se suele cambiar radicalmente el nombre de la marca, para usar otra similar conocida en el entorno cultural del TT: «Los de Pikolín deberían prever este tipo de cosas» (p. 89)/ «Quelli della Permaflex dovrebbero prevedere queste cose» (p. 64); «darse crema Pons» (p. 216)/ «appena spalmata di Oil of Olaz» (p. 153); «para un anuncio de Raíces y puntas» (p. 278)/ «per una pubblicità dell'Oréal» (p. 197); «jabón de afeitarse de La Toja» (p. 80)/ «sapone da barba Gillette» (p. 58).

En el último ejemplo (9), que describe una pelea, tenemos tres formas diferentes de traducir la intertextualidad. El «grito hipohuracanado» propio de un personaje de dibujos animados muy popular en España, Pepe Pótamo, se neutraliza en la generalización «urlo megagalático». En cambio la alusión a Obelix, conocido en toda Europa, y a su habitual entretenimiento (la caza de jabalíes), se traduce de forma casi literal²⁴. Por último encontramos una cita literaria oculta, la cual, aunque no se explicita por medio de comillas, es reconocible por su estilo, registro o contenido, que representa una desviación en la estructura del texto (Guirao 2004: 243). El primer paso es identificarla; si no, ésta pasará desapercibida también al lector. Pero puede ser que el traductor, aún reconociéndola, tras comprobar su función y las connotaciones estructurales y temáticas que aporta al TT (si caracteriza a un personaje, si añade una perspectiva irónica, etc.), decidida no transferirla. En este caso la cita se refiere al conocido poema de Quevedo *A una nariz* («Érase un hombre a una nariz pegado»). La inusual sintaxis de la frase en español (lo normal sería «había un hombre pegado a una pared»), así como la situación en que ésta se pronuncia (en plena pelea, uno de los personajes es lanzado contra la pared), hacen que sea evidente la existencia de una referencia intertextual, imposible de reconocer para el lector italiano. Por ello se opta por compensar el efecto humorístico por medio de la hipérbole «spalmato sulla parete».

En conclusión, a través de una aplicación didáctica como la aquí presentada, basada en el análisis de traducciones, nuestros alumnos podrán conocer y estudiar dos formas muy diferentes de acercarse a la traducción del fenómeno intertextual: a través de la elección de una estrategia de extrañamiento en el primer caso, que exige del lector el esfuerzo de entrar en el universo del TO; a través de una estrategia de familiarización, en el segundo, que adapta el discurso a la cultura de llegada. Todo ello coincide con el carácter de los dos textos presentados: un volumen con fuertes ecos autobiográficos el de Almodóvar, con el cual el lector puede sumergirse en un contexto nuevo y original, el de la movida madrileña, y profundizar en el conocimiento del autor; una novela juvenil y desenfadada

²⁴ 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.

la de Tusset, cuyo mundo referencial apoya la personalidad del protagonista y causa un efecto pragmático, el del humor, que no debe perderse en el TT. Ambas resultan adecuadas, por tanto, a la función exigida al TT y, por caminos distintos, consiguen que el texto cumpla los apropiados parámetros de aceptabilidad en la cultura de llegada.

Corpus Textual

- Almodóvar, Pedro (1998), *Patty Diphusa y otros textos*, Barcelona, Anagrama.
- Almodóvar, Pedro (2004), *Patty Diphusa e altre storie*, Torino, Einaudi [tr. Paola Tomasinelli].
- 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.

Bibliografía citada

- Carbonell i Cortes, Ovidi (1999), *Traducción y cultura. De la ideología al texto*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- Elena, Pilar (1999), “La crítica de la traducción. Otros métodos, otros objetivos”, *Trans*, 3: 9-22.
- Fairclough, Norman (1989), *Language and Power*, London and New York, Longman.
- Fairclough, Norman (1992), *Discourse and Social Change*, Cambridge, Polity.
- Fairclough, Norman (2008), “El análisis crítico del discurso y la mercantilización del discurso público: las universidades”, *Discurso & Sociedad*, Vol 2 (1): 170-185. [trad. Elsa Ghio].
- García Izquierdo, Isabel (2000), *Análisis textual aplicado a la traducción*, Valencia, Tirant Lo Blanch.
- 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: 239-263.
- Hatim, Basil, I. Mason (1995), *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona, Ariel [trad. Salvador Peña] (*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 Amparo Hurtado, Albir, ed., *La enseñanza de la traducción*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I: 31-55.
- Lefevre, André (1997), *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Salamanca, Colegio de España [trad. C.A. Vidal, R. Álvarez] (*Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Londres, Routledge, 1992).
- Mendoza Fillola, Antonio (2007), *Materiales literarios en el aprendizaje de lengua extranjera*, Barcelona, Horsori.
- Moliner, María (2007), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- Newmark, Peter (1995), *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra [trad. Virgilio Moya] (*A Textbook of Translation*, Prentice Hall Internacional, 1987).
- Nord, Christiane (1991), *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Amsterdam, Rodopi.
- PACTE (2001), “La competencia traductora y su adquisición”, *Quaderns. Revista de Traducció*, 6: 39-45.
- Pérez Vicente, Nuria (2010a), *Texto especializado y texto literario. Temas de traducción y didáctica*, Macerata, Simple.
- Pérez Vicente, Nuria (2010b), *Traducción y contexto: aproximación a un análisis crítico de traducciones con fines didácticos*, Urbino, QuattroVenti.
- Rabadán, Rosa (2005), “Niveles de teorización en traducción: la transición entre teoría y práctica”, en Yuste Frías, José, A. Álvarez Luján, eds., *Estudios sobre traducción. Teoría, didáctica, profesión*, Universidade de Vigo: 21-34.
- Reyes, Graciela (1994), *La pragmática lingüística*, Barcelona, Montesinos.
- Reyes, Graciela (2003), *Cómo escribir bien en español*, Madrid, Arco-Libros.
- Rodríguez Rodríguez, Beatriz (2008), “El análisis crítico de traducciones literarias en la formación de traductores”, *Translation Journal*, Julio, vol. 12/3, <http://www.bokorlang.com/journal/45edulit.htm> (22/09/2010)
- Sáenz, Miguel (1997), “La traducción literaria”, en Morillas, Esther, J.P. Arias, eds., *El papel del traductor*, Salamanca, Colegio de España: 405-413.

- Toury, Gideon (2004), *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*, Madrid, Cátedra.
- Vidal Claramonte, María Carmen África (2005), “El futuro de la enseñanza de la traducción y la pedagogía deconstructivista”, en Yuste Frías, José, A. Álvarez Lugrís, eds., *Estudios sobre traducción. Teoría, didáctica, profesión*, Universidade de Vigo: 35-42.
- Venuti, Lawrence (1999), *L'invisibilità del traduttore*, Roma, Armando [trad. Marina Guglielmi] (*The Translator's Invisibility: A history of translation*, Londres, Routledge, 1995).

