

Lingua e Traduzione Spagnola II 2022-23

Prof. Andrea Bresadola

II. CRITICA

- M. Lefevre <i>Tradurre lo spagnolo</i> (Carocci, 2011):	Estratti	3
- N.P. Vicente <i>Traducción y contexto. Aproximación a un análisis de traducciones con fines didácticos</i> (Clueb, 2021):	Estratti	12
- Renata Londero “Tradurre narrativa spagnola contemporanea. Un racconto di C.M. Gaite” (M. Morini, <i>La traduzione. Teorie, strumenti, pratiche</i> , Sironi, 2007)		34
- A. Alessandro “La traduzione delle unità fraseologico-pragmatiche nel registro colloquiale informale...” (<i>Italianisti in Spagna, ispanisti in Italia</i> , EdizioniQ, 2008)		42
- R.M. Rodríguez Abella “Problemática de la equivalencia transléctica español-italiano a través de una novela de Manuel Vázquez Montalbán” (<i>Cuadernos de estudio...</i> , 2, 2015)		64
- E. Flores Acuña “La España profunda de los años sesenta ante el lector italiano: reflexiones sobre la traducción de <i>Los santos inocentes</i> ” (<i>Tonos digital</i> , 13, 2007)		86
- M.C. Pangallo “La novela contemporánea española: ejemplos de traducción entre lenguas afines (español e italiano)” (<i>Artifara</i> , 9, 2009)		105
- D. Lapedota “Desajustes fraseológicos en la traducción al italiano de <i>Señora de rojo sobre fondo gris</i> de Miguel Delibes” (<i>Paremia</i> , 30: 2020)		123
- M. Ottaiano “Dalla lettura alla revisione: le sei fasi possibili della traduzione letteraria” (<i>Hispanismo y didáctica universitaria: cuestiones y perspectivas</i> , AISPI, 2020)		135
- E. Maggi “Intertextualidad y estrategias traductoras. Sobre algunas versiones de un pasaje de <i>En la orilla</i> (Rafael Chirbes, 2013)” (<i>Creneida</i> , 3, 2015)		149
- M.C. Muñoz Medrano “Aproximación a la sintaxis coloquial a través del diálogo literario” (J.M. Contreras, <i>Teoría y práctica docente</i> , Actas, Univ. Valencia, 2008)		160
- L. Sanfelici “Elementos culturales en la traducción: <i>Romanticismo</i> de Manuel Longares y los estigmas de la (in)traducibilidad (<i>Cuadernos Aispi</i> , 6, 2015)		172
- V. Orioles “Italiano dell'uso medio o italiano neostandard”		186
- A.M. Vigara <i>Morfosintaxis del español coloquial</i> (Gredos, 1992) / <i>Aspectos del español hablado</i> (SGEL, 1980):	Estratti	198

-L. Vilei “Censura e traduzione. Il ruolo di Carlos Barral e Manuel Vázquez Montalbán nella ricezione di Lucio Mastronardi in Spagna (<i>L’Ospite ingrato</i> , 8, 2020)	219
-L. Cerullo “I libri assenti. Editoria italiana e letteratura spagnola negli anni di Franco” (<i>Storia contemporanea</i> , 52, 2017)	236
-E. Maggi “La Nueva Ola en Italia... la literatura disidente española en los años 50 y 60” (E.E. Marcello (ed.), <i>Voy acomodando las palabras castellanas con las italianas...</i> 2019)	255

derante del libro e forniscono la casistica e il commento puntuale, la serie di esempi analizzati. Il primo capitolo si limita a presentare alcune problematiche di fondo — linguistiche ed extralinguistiche — che contraddistinguono in generale l'operazione traduttiva, così come aspetti specifici della traduzione spagnolo-italiano, con cenni relativi agli strumenti lessicografici più utili e aggiornati e alle dinamiche più tipiche e diffuse che si innescano nel rapporto tra le due lingue. Va detto inoltre che in questa parte abbiamo ommesso di proposito i riferimenti bibliografici inerenti ai concetti cardine e ai "termini notevoli" della linguistica e della traduttologia, che sono comunque ben evidenziati e per l'approfondimento dei quali rinviavamo il lettore alla bibliografia posta al termine del volume, nella quale è possibile recuperare in dettaglio le fonti più importanti in merito. A partire dal secondo capitolo, invece, inizia la disamina puntuale delle varie tipologie testuali e dei diversi linguaggi speciali, che annoverano esempi anche molto differenti tra loro, accorpati in base a ragioni di spazio e di mera vicinanza culturale e linguistica. È indubbio, infatti, che la messa a fuoco teorica delle varie lingue di specialità sia ormai piuttosto avanzata e implichi una capillare distinzione e distribuzione dei settori culturali e/o professionali e dei relativi linguaggi; tuttavia, in questo volume ci siamo visti obbligati a sorvolare su alcuni ambiti (quello giornalistico, ad esempio) e a formare degli insiemi più ampi e al loro interno diversificati. Pertanto, in virtù di questa operazione di selezione e sintesi, abbiamo deciso di soffermarci su tre principali macroaree (settoriali e linguistiche), al cui interno è individuabile in ogni caso una certa omogeneità per quanto concerne l'approccio e la metodologia traduttiva: l'area giuridico-economica, che contempla esempi di traduzione che vanno dal testo della Costituzione spagnola all'ordinanza di un tribunale e all'articolo di economia e finanza (CAP. 2); quella tecnico-scientifica, in cui troviamo una casistica che spazia dai testi scientifici e medici ai consigli per la disposizione e l'arredo di una cucina (CAP. 3); infine quella umanistica, un'area complessa e suggestiva, in cui abbiamo scelto di isolare esempi di scrittura e traduzione tratti dal giornalismo culturale, dalla saggistica critica e dalla letteratura in senso stretto (CAP. 4).

1. Problemi generali

1.1. Il "viaggio" della traduzione

1.1.1. **La traduzione come viaggio ed esperienza** In lingua spagnola il termine *destino* ha un significato più ampio del suo "omonimo" italiano, di quello che nel linguaggio della traduzione si definisce il suo *equivalente* più immediato (cfr. *infra*, p. 19). Se in italiano, infatti, almeno per quanto riguarda il suo orizzonte d'uso, il vocabolo *destino* rimanda prevalentemente al corso predeterminato e inesorabile degli eventi, a quella forza superiore che sovrintende alle vicissitudini umane, e solo raramente e in tempi remoti è stato utilizzato con altri significati ("recapito, destinazione"), al contrario nello spagnolo corrente il termine ha in sé una notevole pluralità semantica, che spazia dall'universo del fato al punto di arrivo di un viaggio. A conferma di quanto stiamo dicendo, ad esempio, il *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE), pubblicato dalla massima istituzione linguistica della Spagna moderna, annovera ben sette accezioni relative al termine *destino*. E proprio uno dei significati ivi riportati, quello di "meta" e "punto di arrivo" — in italiano diremmo piuttosto "destinazione" — ci fornisce una suggestione metaforica a cui non vogliamo rinunciare all'inizio di questo capitolo: l'idea della traduzione come percorso. E se allora nel termine spagnolo è riassunto tanto il significato di necessità e sorte quanto quello di meta finale di un cammino, come non pensare alla traduzione come a un'esperienza in atto, in divenire? Del resto, anche l'etimologia latina del termine *tradurre* (*trans-ducere*, "condurre al di là") autorizza l'idea della traduzione come viaggio. Un viaggio che è appunto, allo stesso tempo, itinerario personale e metafora della conoscenza, vettore di una forza insondabile che trascina alla scoperta e alla conoscenza dell'altro e insieme frutto di un tragitto e di uno studio ponderati, momento ultimo di una verifica di strumenti e competenze a disposizione. E tuttavia la traduzione, così come ogni viaggio, non può rappresentare soltanto una sfida personale, un'affascinante esperienza culturale e linguistica, il frutto dell'irruenza o dell'infatuazione di un momento; all'opposto,

prevede tempi di attesa e fatica, tabelle e ritardi, compromessi e delusioni, insomma molti più rischi da calcolare di quanto ci si potrebbe aspettare.

Il "destino" di un traduttore, pertanto, sta proprio in questo viaggio, in questa forza inesorabile di attrazione verso l'altro, nel pieno di un itinerario di scoperta e progressiva conquista — linguistica e culturale — la cui meta, il cui obiettivo finale appare il viaggio stesso, o meglio la consapevolezza che il viaggio è stato compiuto.

1.1.2. Competenze di base Se poi parlando di traduzione continuiamo a sfruttare le potenzialità della metafora "itinerante", è giusto a questo punto sottolineare che ogni viaggiatore responsabile sa che alla base di un viaggio ben riuscito c'è un equipaggiamento adeguato, un bagaglio preparato a dovere che garantisca una certa disinvoltura nel cammino da percorrere dall'inizio alla fine, dalla partenza alla meta. Allo stesso modo, prima di affrontare un testo, un traduttore deve essere in possesso di tutta una serie di strumenti e abilità, senza i quali l'itinerario dal testo di partenza a quello di arrivo può risultare estremamente difficoltoso quando non addirittura impossibile; in questo senso, anche il traduttore deve confezionare un proprio efficace bagaglio, un armamentario al cui interno devono trovare spazio diverse competenze specifiche. Tra queste ultime, in primo luogo, la competenza linguistica nelle due lingue in gioco, tanto in quella *da* cui si traduce quanto in quella *in* cui si traduce: se da una parte è scontato che un traduttore debba conoscere a fondo la lingua di partenza, quella del testo originale per intenderci, dall'altra è necessario che egli abbia altresì una forte esperienza della lingua di arrivo, che il più delle volte è l'idioma materno e che non sempre si domina in ogni suo aspetto; il tutto affinché la versione mantenga inalterate le caratteristiche intrinseche, a livello di forma e di contenuto, del testo di origine. Oltre alla conoscenza e all'esperienza delle due lingue coinvolte nell'operazione traduttiva, sono poi necessarie anche delle competenze extralinguistiche, utili per inquadrare storicamente e culturalmente un testo da tradurre, nonché delle buone basi di storia e teoria della traduzione, insomma tutta una serie di studi e letture che, alla stregua di mappe e carte del passato e del presente, forniscano un'idea del percorso e dell'operazione da

affrontare, che diano interpretazioni su che cosa rappresentano il testo e il viaggio della traduzione in sé e per sé, che sottolineino la sua rilevanza come fatto storico e culturale prima ancora che linguistico, il suo valore nella società ecc. Inoltre, sempre per accennare al bagaglio essenziale, un traduttore non può prescindere da una metodologia ben definita, una sorta di bussola che orienti la rotta, che detti i criteri di scelta generale e particolare da applicare nel corso del cammino. Infine, perché l'itinerario funzioni nel migliore dei modi, è opportuno avere con sé anche tutta una serie di strumenti pratici che mantengano la direzione, che garantiscano la qualità e il rigore del proprio tragitto, del proprio lavoro: vocabolari, grammatiche, dizionari tematici e lessici storici servono al traduttore, a seconda dei casi, non meno di quanto al viaggiatore servono l'equipaggiamento di montagna o di mare e un abbigliamento o un viatico adeguati.

E accanto alle competenze specifiche, al bagaglio di base, il viaggio della traduzione risulterà più agevole magari con qualche "arma" in più, la cui fattura e il cui uso fanno parte dell'insieme delle conoscenze personali del traduttore, della sua esperienza, perfino della sua destrezza e della sua malizia.

1.1.3. L'oggetto del tradurre A ogni modo, ferma restando la validità della metafora, è giusto sottolineare che il viaggio di un traduttore segue una rotta inversa a quella del viaggiatore: questo, in linea di massima, tende ad andare da un luogo conosciuto a uno ignoto, quello si muove invece da un territorio *altro* e da una lingua *altra* verso una zona a lui più familiare. O meglio, cerca di trasportare — tradurre appunto — un oggetto, in questo caso il testo, da un universo linguistico, culturale, sociale e storico più lontano a uno più vicino, quello in cui egli vive e opera. E proprio l'oggetto del tradurre è un'altra questione aperta, che vale la pena accennare immediatamente. Non è semplice rispondere in due parole alla complessa domanda su *che cosa* realmente si traduca all'interno di un'operazione traduttiva, ma sicuramente, a prescindere dalle suggestioni teoriche più diverse e disparate, in linea con l'approccio metodologico proposto da questo libro, l'oggetto della traduzione è e rimane sempre un *testo*. Un testo che è come l'isola di un arcipelago, che esiste di per sé ma anche in continuo

rapporto con le altre isole, con altri testi, e che appartiene a un paese, a una cultura, a una tradizione storica e linguistica dalla quale emerge e nella quale soltanto può essere conosciuto fino in fondo. Occorre perciò, in primo luogo, individuare con esattezza la tipologia testuale (testo tecnico-scientifico, economico, letterario ecc.), che ha coordinate e obiettivi ben precisi, che funziona secondo regole determinate a livello di struttura interna ed esterna al testo e che si declina in ulteriori generi e sottogeneri (libretto di istruzioni, articolo di rivista specializzata, poesia bucolica ecc.), che obbediscono anch'essi a norme e finalità ben definite.

La funzione prioritaria del testo è legata indissolubilmente alla tipologia testuale e all'obiettivo principale che il testo si prefigge, nonché al luogo in cui il testo appare. È ovvio che un articolo pubblicato su una rivista giuridica si rivolge agli addetti ai lavori del settore e avrà una funzione prettamente argomentativa, così come in un libretto di istruzioni allegato a un telefono cellulare di ultima generazione spiccherà una funzione istruttiva, didascalica; negli articoli di giornale in genere, e ancora più in quelli che appaiono sui quotidiani a larga diffusione, indipendentemente dall'argomento specifico, prevarrà invece la funzione informativa.

Il modo e il tono rimandano direttamente alla forma esteriore e interiore dell'originale. Nel primo caso, la modalità testuale è immediatamente riconoscibile e riguarda appunto il modo di comunicare di un testo, identificandolo anche a livello di superficie e di supporto: testo scritto, orale, audiovisivo ecc. Il tono invece coinvolge esplicitamente la forma interiore del sistema comunicativo di un testo. Esaminare coerentemente la tonalità testuale consente di comprendere appieno se il testo usi di fatto un tono alto o basso, ufficiale o informale, grave o giocoso: è attraverso l'analisi del tono — che ha parecchi punti di contatto con quello che nell'universo della letteratura si definisce *stile* — che comprendiamo ad esempio, al di là dei temi trattati, la differenza profonda che investe i diversi statuti della retorica politica a fronte della chiacchiera calcistica, dell'epica omerica a fronte dell'articolo di cronaca o, per restare nell'orizzonte letterario, della commedia burlesca e del romanzo picaresco; così come possiamo distinguere con precisione, sempre in base alla tonalità dominante nel testo e a prescindere

dai contenuti, il discorso di fine anno del presidente della Repubblica rispetto a quello nostalgico di un vecchio amico; o ancora, nell'ambito di una cerimonia matrimoniale, l'omelia di un sacerdote tutto d'un pezzo rispetto al panegirico beffardo di un testimone di nozze durante il banchetto.

Altro problema è costituito dal *linguaggio*, che incarna senza dubbio uno degli elementi fondamentali nella costruzione di un qualsiasi testo. È proprio nell'analisi del linguaggio di un brano che un traduttore deve mostrare una profonda competenza linguistica. Non basta infatti conoscere la lingua in cui è scritto il testo, insomma non è sufficiente che egli abbia dimestichezza con l'idioma che deve tradurre, ma è necessaria anche una profonda esperienza delle varietà e delle varianti linguistiche e dei linguaggi differenti in cui quella lingua si divide e si declina per esprimere capillarmente i diversi contenuti testuali. A tal proposito si ricordi, ad esempio, che lo spagnolo non si parla solo nella penisola iberica, ma anche in America centrale e meridionale: lo spagnolo americano, con tutte le sue ulteriori diversità, rappresenta l'esempio più macroscopico di varietà linguistica, e sul fronte della traduzione pone problemi diversi e specifici rispetto allo spagnolo *peninsular*. Un traduttore deve sapere poi che esistono *linguaggi speciali* o *settoriali* che si innestano sull'idioma comune, sulla cosiddetta *lingua standard*, e che rendono ogni lingua un sistema complesso e articolato. È così che alla stregua di un viaggiatore smalizzato, il quale sa bene che un territorio, una nazione ospitano genti, tradizioni e parlare diverse — il caso spagnolo, in cui vi è posto addirittura per lingue differenti da quella ufficiale (catalano, basco, galego), è in questo senso emblematico —, anche un traduttore deve tenere conto di tutta una serie di fattori che influenzano l'aspetto esteriore e interiore di un idioma. Tra le principali e consolidare varianti linguistiche è il caso di segnalare brevemente le seguenti.

● *Varianti diacroniche*: fanno riferimento alla grammatica del passato nella sua totalità, dalla fonetica alla morfologia, dalla sintassi al lessico (lo spagnolo di Cervantes non è ovviamente lo stesso di uno scrittore contemporaneo come Javier Marías, per intenderci), o anche a termini relativamente più recenti e caduti in disuso per ragioni storiche e culturali.

● *Varianti diatopiche*: sono quelle legate al luogo in cui esse si manifestano: e che investono tanto la pronuncia e in genere il livello fonetico quanto la morfosintassi e il lessico (accenti, dialetti, regionalismi, americanismi ecc.).

● *Varianti diastratiche*: si definiscono in base allo strato sociale e ai gruppi in cui esse si manifestano (gerghi giovanili, slang delle periferie ecc.), e spesso vanno messe in relazione anche con alcune zone specifiche in cui trovano luogo (sobborgi metropolitani, campagne ecc.).

● *Varianti diafasiche*: sono quelle legate al registro e al tono alto o basso, ufficiale o informale del discorso veicolato dal testo.

Per quanto riguarda i linguaggi speciali (giuridico-economico, tecnico-scientifico, umanistico ecc.) rimandiamo invece direttamente a uno dei paragrafi successivi e agli esempi di traduzione che occupano il corpo di questo volume.

1.1.4. Il contesto di partenza e di arrivo Il viaggio della traduzione deve prevedere un punto di partenza e uno di arrivo. E' per questo che il traduttore deve dotarsi di tutti quegli strumenti, di tutte quelle informazioni culturali e linguistiche che possono far sì che il suo viaggio giunga al termine nel migliore dei modi, che il processo di traduzione risulti compiuto e soddisfacente in ogni suo aspetto. Insomma, al di là di ogni suggestione da *flâneur* o se si preferisce da *easy rider*, entrambi presi da erranze senza meta precisa, il traduttore che si avvicini a un testo deve essere conscio dell'intero tragitto che ha da percorrere. Ma il viaggio della traduzione, come detto, è soprattutto l'itinerario di un testo che si trasferisce da un *contesto* di partenza a uno di arrivo, da un orizzonte cronologico e culturale in cui esso è riconosciuto in una propria identità e un proprio significato a un altro più o meno disposto ad accoglierlo. Il contesto di partenza è dunque lo spazio storico, culturale e linguistico in cui il testo è stato concepito ed è nato, mentre il contesto di arrivo è il luogo in cui quello stesso viene tradotto, cioè trasportato e inserito, una dimensione che in origine gli era estranea e in cui esso si trova ora a comunicare in un'altra lingua e magari a vivere in un altro tempo storico. E proprio nel passaggio tra il contesto di partenza e quello di arrivo nasce uno dei problemi principali della traduzione e del traduttore in particolar modo. Che fare? Rispettare integralmente

il testo di partenza così come si presenta nella sua versione originale, mantenendone tutte le componenti linguistiche, culturali e ideologiche e senza preoccuparsi se pure i nuovi lettori lo percepiscono come qualcosa di estraneo, oppure avvicinarlo al nuovo pubblico attraverso l'“adomesticamento”, l'espunzione o addirittura il sovvertimento di tutti quegli elementi che potrebbero risultargli ostici e poco graditi, eterodossi o scabrosi sotto vari punti di vista? È un problema spinoso che qui non possiamo affrontare in dettaglio e che coinvolge tanto la teoria quanto l'*etica della traduzione*, da sempre schierata a difesa dell'integrità – storica e ideologica – del testo di partenza. Lasciamo al lettore e all'aspirante traduttore il giudizio in favore della traduzione *foreignizing* o *domesticating*, estraniante o addomesticante; da parte nostra ci limitiamo a considerare comunque molto discutibile una qualsiasi violazione del testo base, a immaginarla come una premeditata errata che scombina un ragionamento, come un punto di partenza sbagliato che, all'inizio di un viaggio, compromette l'utilizzo delle coordinate, che finisce per allontanare invece che avvicinare alla vera meta. Insomma, pensiamo che il rispetto di ciò che il testo nella sua versione originale dice – e di come lo dice – sia da reputare alla stregua di un principio dal quale un buon traduttore non dovrebbe mai derogare, e che invece, soprattutto in passato, è stato spesso scavalcato in nome del semplice (e presunto) buon gusto letterario o della morale borghese o, peggio ancora, a causa di pressioni politiche e repressioni culturali.

1.1.5. Finalità e metodologia Il problema della finalità della traduzione investe anche quello della metodologia da seguire, e la questione, come sempre, meriterebbe uno spazio maggiore delle poche righe di un paragrafo. Una cosa è certa, però, e ci teniamo a ribadirla fin dall'inizio di questo volume: non esiste una metodologia univoca della traduzione, ma essa si stabilisce ogni volta in relazione alla finalità della traduzione stessa, al contesto di arrivo e alla sede editoriale di turno, al destinatario reale e potenziale del testo. Il traduttore, per volontà personale o in accordo con l'editore o con l'entità che comunque patrocinia e dà alla luce il lavoro, opera sempre in base al target, al pubblico a cui la traduzione è destinata e, al di là delle differenze connotate alla natura peculiare di ogni tipologia testuale, ciò che risulta più interessante in

fatto di finalità e metodo è che uno stesso testo può essere tradotto (e valutato) in modi diversi a seconda delle differenti esigenze del traduttore stesso, di una casa editrice e dell'orizzonte di attesa dei suoi lettori. Senza entrare troppo nel merito e per rimanere in ambito spagnolo, basti l'esempio delle diverse traduzioni – tutte validissime o comunque rispettabili – del *Don Quixote* di Cervantes: ci sono traduzioni per i grandi gruppi editoriali che privilegiano un'uniformità, una "normalizzazione" del linguaggio in cerca di un pubblico vasto; edizioni universitarie che al contrario sottolineano tutto il valore di un lessico complesso e che semmai infruiscono la traduzione di pesanti apparati critici e di note; allo stesso tempo ci sono versioni molto libere, vere e proprie riscritture, in cui il traduttore si fa nuovo interprete e autore del testo (per sé e per gli altri); per non parlare, infine, degli adattamenti per il pubblico dei bambini, in cui il ricorso a una lingua piana e semplice e il "taglio" di buona parte del romanzo non può essere considerata un'autentica "infedeltà" rispetto al testo originale, ma piuttosto un avvicinamento di questo a una serie di nuovi, potenziali lettori.

1.2. Spagnolo-italiano: affinità e "solidarietà" Nati dall'evoluzione del latino nei secoli conclusivi dell'Impero romano e nell'epoca altomedievale, spagnolo e italiano, al pari di altre lingue europee (francese, rumeno, catalano ecc.) sviluppatesi nei diversi territori della cosiddetta *România* – l'area linguistica identificata dalla cultura latina –, appartengono al gruppo delle *lingue romanze* o *neolatine*. Per altro, proprio in virtù di questa parentela che viene da lontano e dell'indiscutibile vicinanza tra i due idiomi, la linguistica contemporanea nello specifico ha definito spagnolo e italiano lingue affini. Un'affinità che è appunto basata sul fatto che esse si assomiglino notevolmente a livello di strutture grammaticali e anche a livello di pensiero linguistico. Inoltre, tale familiarità tra le due lingue è confermata anche dall'altissimo numero di coincidenze lessicali, cioè di termini che mostrano una somiglianza evidente. Tuttavia, è bene sottolinearlo subito, proprio il fatto che spagnolo e italiano mostrino un evidente grado di affinità comporta anche notevoli rischi tanto nell'ambito dell'apprendimento linguistico quanto in quello della traduzione, poiché, come vedremo nel prossimo

paragrafo, non sempre, in un vocabolo, a radici etimologiche comuni corrispondono analoghi valori semantici o funzionali, così come non sempre determinate locuzioni o forme verbali simili hanno la stessa costruzione o trovano il medesimo uso nell'altro idioma.

Prima di osservare da vicino alcuni dei problemi più ricorrenti che si incontrano nella traduzione spagnolo-italiano, desideriamo soffermarci brevemente sul *principio di equivalenza* traduttiva, che è uno dei pilastri fondamentali della traduzione tanto nei suoi aspetti teorici quanto in quelli metodologici e pratici, e che nel corso degli anni ha conosciuto interpretazioni e declinazioni capillari. Nel suo lavoro il traduttore deve saper instaurare fra testo di partenza e testo di arrivo un legame che proprio il concetto di equivalenza aiuta a tenere insieme, un'equivalenza che nella traduzione deve cercare di rispondere tanto alle esigenze lessicali quanto a quelle morfo-sintattiche e semantiche. E tutto ciò è ancor più necessario nella traduzione fra lingue affini, nel cui ambito la somiglianza è una risorsa che mostra senza dubbio potenzialità e vantaggi rispetto alla relazione con altre lingue, ma anche notevoli margini di rischio e di errore. In ossequio al principio di equivalenza, dunque, non si tratta solo di scegliere il termine più aderente – equivalente appunto – al vocabolo originale, ma occorre anche considerarne la piena funzionalità sintattica e semantica: è infatti opportuno, nella maggioranza dei casi, tradurre un elemento del testo di partenza con un altro che nel testo di arrivo mantenga inalterata la categoria grammaticale e anche il significato specifico – denotativo e connotativo – dell'originale. Ciò è particolarmente arduo quando si ha a che fare non con singoli vocaboli, ma con locuzioni e costrutti più complessi – li vedremo nei vari capitoli di questo volume – che non hanno sempre una corrispondenza così immediata nella lingua in cui si traduce.

Non c'è dubbio che l'affinità tra la lingua di partenza e quella di arrivo offra al traduttore diversi vantaggi. La circostanza per cui spagnolo e italiano hanno un'ascendenza comune nel latino, lingua di cultura, fa sì che gran parte del lessico di entrambi gli idiomi si fondi su una medesima radice – in molti casi, addirittura, certi termini sono identici tanto nella grafia quanto nella pronuncia –, e pertanto, almeno a un livello iniziale, tali vocaboli risultano immediatamente riconoscibili e il più

delle volte comprensibili ai parlanti di entrambe le lingue. Se pensiamo già solo ad alcune parole comuni ciò è fin troppo evidente: dal latino *mundum*, abbiamo *mundo* e *mondo*; da *rigorem*, *rigor* e *rigore*; da *carrum*, gli identici *carro* e *carro*; da *distractionem*, *distraición* e *distrazione* ecc. La diretta derivazione di spagnolo e italiano dal latino, la loro stretta parentela, consente dunque al traduttore di intuire e anche individuare fin da una prima, superficiale lettura il significato di un'ampia fetta del vocabolario spagnolo. Salvo il fenomeno peculiare dei cosiddetti *falsi amici*, cioè di quei termini che, come vedremo, pur assomigliandosi hanno nelle due lingue significati differenti, chiunque traduca dallo spagnolo all'italiano in prima istanza constaterà, per ragioni legate alla propria esperienza linguistica, notevoli vantaggi nel momento della scelta di un equivalente appropriato. Il passaggio da *mundo* a *mondo* è naturalmente più immediato di quello dall'equivalente inglese *world*. Non vi è una regola o una dimostrazione particolare, possiamo dire che tale sensazione di agio e facilità è confermata da una semplice verifica empirica, che poi è ciò che spesso "tradisce" lo stesso traduttore di fronte ai casi di false amicizie o di altri pericoli che si nascondono nella traduzione tra lingue affini. Oltre che nella somiglianza tra i vocaboli, l'affinità tra spagnolo e italiano si evidenzia anche a livello di morfologia (articoli, pronomi e preposizioni) e soprattutto di logica sintattica e semantica della frase: in questo senso, tanto gli elementi di un enunciato (soggetto, predicato e complementi) quanto i fattori di coesione e coerenza che sorreggono la struttura frasica e ne determinano l'orizzonte di significato sono disposti, nella maggior parte dei casi, in modo analogo all'italiano. E a ciò si aggiunge il repertorio di espressioni idiomatiche e modi di dire, di detti e proverbi "affini", che provano ancora una volta l'indiscutibile legame non solo linguistico, ma anche storico e socioculturale che coinvolge le due lingue e le due nazioni. Sono tutti fenomeni inquadabili all'interno del concetto di *trasferimento positivo*, quando cioè si trasferiscono a livello psichico e pratico meccanismi di un sistema linguistico in un altro, concetto che, pur legato inizialmente al discorso della didattica della lingua, può essere agevolmente trasferito anche all'ambito della traduzione.

L'evidente affinità tra spagnolo e italiano non comporta comunque solo vantaggi nell'ambito della traduzione. In un'ottica contrattiva, infat-

ti, se da una parte resta valido quanto abbiamo appena sottolineato, dall'altra emergono numerosi e distinti rischi che possono mettere in seria difficoltà il traduttore nell'applicazione corretta del principio di equivalenza. Si tratta di fenomeni di *interferenza linguistica* che funzionano tanto a livello di strutture grammaticali quanto a livello di lessico. Inoltre, una nozione utile per comprendere appieno i pericoli insiti nell'affinità tra spagnolo e italiano a livello di comprensione linguistica e di traduzione è senz'altro quella di *disimmunità lessicale e sintattica*. Nel primo caso, l'esempio più immediato ed evidente è quello dei già ricordati falsi amici: si tratta di tutti quei lemmi di una certa lingua che, pur presentando una netta somiglianza morfologica, fonetica e grafica con le espressioni di un'altra, ne differiscono più o meno radicalmente quanto al significato e possono dunque trarre facilmente in inganno il parlante o il traduttore. Nella traduzione spagnolo-italiano i falsi amici lessicali sono molto numerosi; ne riportiamo qui qualche esempio "celebre": *salir* → *nacire* (e non *salire*); *subir* → *salire* (e non *subire*); *burro* → *asino* (e non *burro*); *todavía* → *ancora* (e non *tuttavia*) ecc. Per venire al secondo caso, tra le due lingue vi sono anche significative dissimmetrie che riguardano la più ampia sfera della grammatica e che, per quanto insidiose soprattutto sul fronte dell'apprendimento linguistico, possono in parte coinvolgere anche l'operazione traduttiva, soprattutto quando il traduttore è ancora inesperto o ha poca dimestichezza con gli usi grammaticali della lingua di partenza. Si vedano di seguito alcuni esempi classici legati alle differenti costruzioni o reggenze preposizionali di certi verbi: *contar contigo* → *contare su di te* (e non *contare con te*); *empezar por* → *iniziare da* (e non *iniziare per*); *soñar contigo* → *sognare di te* (e non *sognare con te*) ecc.

Se poi ci spostiamo a considerare l'aspetto della *solidarietà semantica* (anche detto delle collocazioni), allora ci addentriamo in un campo in cui il traduttore deve ulteriormente affinare la propria sensibilità. Cominciamo con il chiarire il significato di questo concetto: in una lingua è possibile che alcune parole istituiscano tra di loro un sodalizio privilegiato, una reciproca consuetudine fissata dall'uso che le rende quasi automaticamente "compagne di coppia". Questa relazione binaria trova tantissime forme di realizzazione, alcune obbligatorie, altre facoltative. In questo secondo caso il parlante ricorre volentieri a tali

associazioni, perché riconosce ai costituenti una forte implicazione reciproca che lo invoglia a farne uso: è quella che si chiama solidarietà semantica. Un buon traduttore deve saper riconoscere queste unità linguistiche e saperle rendere nella lingua d'arrivo in maniera appropriata, cosciente del fatto che il grado di implicazione che due termini hanno in una lingua possono non averlo in un'altra. In spagnolo, ad esempio, non si può *hacer una ducha*, ma obbligatoriamente la *ducha* si *da*. *Dare una ducha* non può essere reso in italiano con *darsi una doccia*, ma con *farsi una doccia*, perché il verbo *dare* non ha solidarietà semantica con il sostantivo a cui si riferisce. Di casi come questo ce ne sono tantissimi, soprattutto con i verbi di uso più generico come *dar*, *hacer*, *poner* → *dare, fare, mettere*, che vengono impiegati con una distribuzione diversa tra le due lingue (*dar una vuelta* → *fare un giro*, *poner la lavadora* → *fare la lavatrice* ecc.).

In altri casi la relazione tra due termini è meno vincolata, ma è comunque necessario tenerne conto. In spagnolo si può *dar*, *pronunciar* o *dictar una conferencia*, ma in italiano la seconda e la terza possibilità di espressione non sono contemplate dall'uso. Il traduttore deve pertanto sforzarsi di pensare a quali soluzioni la propria lingua gli mette a disposizione. *El profesor pronunció una conferencia sobre su último ensayo* → *Il professore tenne una conferenza sul suo ultimo saggio*. Si dirà che il termine *conferenza* in italiano non ha una forte solidarietà semantica con il verbo *pronunciar*. Nel caso di *dictar*, poi, che in italiano letteralmente vuol dire *dettare*, una traduzione poco sovrigliata rischia di generare spiacevoli equivoci. Tradurre *dictar una conferencia* → *dettare una conferenza* (quando invece ancora una volta la traduzione appropriata sarebbe *tenere*) metterebbe il lettore in condizione di pensare che ci sia un dettatore che costringa il povero pubblico a prendere nota parola per parola del tema trattato, o che lo stesso professore dettante sia il *ghost writer* di un conferenziere ben più noto che con la sua ingombrante presenza lo tiene ai margini della pubblica ribalta.

L'esempio è certo iperbolico, ma abbiamo voluto proporlo appositamente per arrivare a una considerazione importante: fondamentale per un traduttore è interrogare la natura della contiguità tra due parole, per capire se tale contiguità è vincolata all'uso, è dettata da esigenze di registro o magari è una *calçada inductura*, un accostamento audace e brillante

suggerito dall'estro di uno scrittore. Ancor più fondamentale è che il traduttore sappia interrogare le risorse espressive della propria lingua per poter trasferire in modo corretto una certa soluzione linguistica.

1.3. Linguaggi settoriali e traduzione Tutte le lingue hanno al loro interno delle varietà più ristrette che consentono a chi frequenta un determinato settore di conoscenze o ambito professionale di soddisfare le necessità comunicative da questo derivare. Tali varietà ristrette prendono il nome di *linguaggi speciali* o *settoriali* e hanno delle particolarità che li distinguono dalla lingua base generalmente usata. In passato, quando si parlava di linguaggi settoriali, si faceva riferimento agli ambiti delle scienze classiche quali la matematica, la fisica, la medicina, il diritto e l'economia; tuttavia, recentemente, l'etichetta di linguaggio speciale si è estesa anche a realtà che a ben guardare non sono vincolate a un orizzonte scientifico tradizionalmente inteso o a ristrette esigenze di settore, ma al contrario contrassegnano ambiti di interesse che coinvolgono tutta una comunità linguistica, senza limitazioni di accesso e comprensione da parte di chi ne fruisce. In questa accezione più larga, rientrano nei linguaggi settoriali quelli pubblicitario, giornalistico, politico, turistico e anche letterario. Può essere utile, a questo proposito, introdurre i concetti di *dimensione orizzontale* e *dimensione verticale* dei linguaggi settoriali, che aiutano a focalizzare meglio il tipo di approccio che si può maturare nella loro analisi e nella conoscenza dei loro principi di funzionamento ai fini di una traduzione. La dimensione orizzontale rimanda alla componente epistemologica del linguaggio settoriale, e dunque diventa oggetto di attenzione tutto ciò che concerne il lessico e le strutture specifiche di cui il linguaggio si dota per autocostruirsi. La dimensione verticale rimanda invece alla componente pragmatica, e perciò oggetto di attenzione diviene la modalità attraverso cui un determinato linguaggio interagisce con la società (interlocutori, referenti, contesto ecc.). A un traduttore le due dimensioni delle diverse lingue di specialità devono essere note, perché costituiscono le coordinate di base entro cui una traduzione può divenire operativa.

Per quanto concerne la dimensione orizzontale, bisogna sapere infatti che l'ossatura del linguaggio settoriale è data dai *tecnicismi specifici*, quelle parole che ne costituiscono il lessico fondamentale e che rinviavano a quei concetti o a quelle realtà che strutturano l'ambito cui il linguaggio

1.4. Gli strumenti del tradurre

1.4.1. Vocabolari e risorse del Web Ripetutamente in questo nostro percorso abbiamo messo in luce l'esigenza di consultare un vocabolario per risolvere problemi di diverso ordine. Il dizionario può costituire un agile strumento in grado di dare consigli preziosi e sbrogliare situazioni di difficoltà, a patto che non venga identificato come l'unica risorsa a disposizione e a patto che la sua consultazione sia condotta in maniera ponderata e accorta. Esistono poi diversi tipi di vocabolario. Si potrebbe pensare che a fornire il supporto più idoneo a chi affronti un percorso di traduzione sia il *dizionario bilingue*, ma in realtà quest'ultimo non riesce sempre a dar conto delle diverse sfumature che una parola può assumere nella lingua di partenza, del registro a cui appartiene o dei suoi usi preferenziali. Per questo il dizionario bilingue deve essere affiancato da altri strumenti, primo fra tutti un *vocabolario monolingue* spagnolo, che dà la possibilità di entrare nel clima linguistico dell'idioma di partenza e di cogliere in maniera più sensibile quelle sfumature di significato che un dizionario bilingue per motivi di spazio non riesce a dare. Per le stesse ragioni è bene tenere a portata di mano anche un buon vocabolario della lingua italiana, che può aiutare il traduttore, attraverso esempi anche noti, a focalizzare l'ambito d'uso di una parola e a verificare se effettivamente ci sia un'equivalenza con la corrispettiva forma spagnola.

Inoltre, non tutti i dizionari sono uguali. I criteri di registrazione e compilazione cambiano dall'uno all'altro, incidendo in maniera evidente sul grado di reperibilità di una parola e sulla sua specifica definizione. Tra i dizionari spagnolo-italiano più idonei ad accompagnare il traduttore alle prime armi nel suo viaggio c'è ad esempio il *Grande Dizionario di Spagnolo* pubblicato da Hoepli, a cura di Laura Tam. Può essere utile anche il *Grande Dizionario di Spagnolo* edito da Garzanti, che aggiunge il rilievo commentato dei falsi amici anche più insospettabili, fatto che costituisce una sicura fonte di orientamento per il traduttore inesperto. In entrambi i casi c'è un'apertura alla registrazione di lemmi di uso comune e un'ampia casistica di esempi e locuzioni utili per focalizzare i contesti di impiego di una parola. In riferimento ai dizionari monolingui, non si può fare a meno di menzionarne uno già citato in apertura di capitolo: il DRAE, il dizio-

nario più prestigioso della lingua spagnola, non solo perché compilato appunto dalla Real Academia Española insieme alle accademie nazionali degli altri paesi ispanofoni, ma anche perché frutto di una lunga tradizione storica che vede la sua attuale edizione come l'ultima di un percorso cominciato nel Settecento. Il DRAE ha una versione on line (<http://www.rae.es/rae.html>), ma è opportuno segnalare che, proprio in virtù della sua radicata tradizione storica, questo dizionario ha una tendenza conservatrice poco incline alla registrazione delle nuove entate, dei termini colloquiali e dei tecnicismi della lingua. Più duttili e aperti alla lingua d'uso sono ad esempio il DUE, *Diccionario de uso del español*, a cura di María Moliner, o il CLAVE, *Diccionario de uso del español actual*, quest'ultimo molto attento alla registrazione delle neoformazioni, della variante meridionale dello spagnolo parlato nella penisola iberica e dotato, anch'esso, di una versione on line (<http://clave.librosvivos.net>). Esistono poi dei monolingui didattici, concepiti espressamente per chi si avvicina all'esperienza linguistica da novizio.

Uno dei migliori risulta essere sicuramente il *Diccionario Salamanca de la lengua española*, a cura di Juan Gutiérrez Cuadrado, molto sensibile al rilevamento non solo delle locuzioni, ma anche di quelle copie di parole che hanno alta solidarietà semantica. Soffermandoci su quest'ultimo elemento, è da segnalare l'esistenza di tanti strumenti che si incaricano di dare conto del grado di implicazione che le parole hanno tra di loro. Uno di questi è il REDES, *Diccionario combinatorio del español contemporáneo*, a cura di Ignacio Bosque, che registra le associazioni privilegiate che ciascun lemma istituisce con altri vocaboli, suddivisi e organizzati per categorie grammaticali (aggettivi, verbi, sostantivi ecc.). E inoltre da segnalare anche un'opera italiana simile e di recente pubblicazione, il *Dizionario delle Combinazioni Lessicali*, a cura di Francesco Urzì, che arriva a colmare un grande vuoto nella lessicografia italiana.

Utili per verificare il contesto d'uso delle parole sono ad esempio le banche dati on line. Lo spagnolo ne ha due molto importanti: il CREA (*Corpus de Referencia del Español Actual*: <http://corpus.rae.es/creanet.html>), che raccoglie una serie di testi di varia tipologia e area di origine dal 1975 a oggi, e il CORDE (*Corpus Diacrónico del Español*: <http://corpus.rae.es/cordenet.html>), che raccoglie testi dal XIII secolo e testimonianza pertanto

usi non più prodotti in un segmento storico qualificabile come contemporaneo, ma in un arco temporale che coincide con l'intera esistenza della lingua.

Altri tipi di repertorio possono facilitare il traduttore nel suo compito, se specifiche esigenze lo spingono ad addentrarsi in un ambito di non sicuro dominio. Per quanto concerne le espressioni idiomatiche, la fraseologia e la parentologia (la scienza che studia i proverbi), i dizionari monolingui e bilingui non sempre organizzano tale immenso patrimonio in forma coerente e organica. Esistono allora dei regesti specifici dedicati espressamente alla loro raccolta. In questo caso il numero di opere è davvero alto, anche se bisogna specificare che la maggior parte di quelle che riescono a raggiungere una soddisfacente organizzazione e completezza è monolingue. Citiamo qui, a titolo d'esempio, giusto il *Dizionario fraseologico completo*, a cura di Sebastiano Carbonell, che non è troppo specialistico e offre il vantaggio di essere bilingue.

Per quanto riguarda l'ambito dei linguaggi settoriali, bisogna accennare ai tanti vocabolari e dizionari di settore in grado di fornire un'ampia documentazione del lessico specialistico, anzitutto agli stessi madrelingua. Nel corso degli anni sono stati comunque attivati anche progetti specifici volti alla pubblicazione di dizionari settoriali bilingui, che però accorpano più ambiti e non arrivano pertanto a esaurire il patrimonio lessicale proprio di un determinato contesto, ma offrono una panoramica appena più approfondita rispetto a un bilingue generico per lo più sulle aree del diritto, dell'economia e del commercio. Relativamente allo spagnolo si pensi al *Dizionario commerciale*, a cura di Annamaria Gallina, o al più recente *Dizionario spagnolo economico e commerciale*, a cura di Laura Tam, che spazia dal settore giuridico a quello del turismo. Rimane da menzionare Internet, che è un immenso patrimonio di dati a disposizione degli utenti; maturando la giusta esperienza e stabilendo appropriate forme d'interrogazione, si possono ottenere risposte quanto mai sorprendenti dalla Rete, anche solo attraverso la consultazione di un semplice motore di ricerca (ad es. Google). Molte, poi, sono le risorse on line aperte al pubblico e accessibili gratuitamente, in costante accrescimento e in molti casi programmate per la registrazione parallela dei lemmi di più lingue. Tra tali risorse non si possono trascurare l'interesse e la funzionalità rappresentati dai forum. Forse il più noto è

WordReference (<http://www.wordreference.com/>), attraverso cui l'utente può sciogliere dubbi di più o meno comune dominio rintracciando gli interventi e le soluzioni di chi quegli stessi dubbi ha maturato e risolto prima di lui. Le banche dati on line e i *corpora* sono strumenti informatici che dovrebbero far parte del patrimonio standard di risorse a disposizione di un traduttore, al pari dei dizionari cartacei, i quali tra l'altro stanno perdendo inesorabilmente la loro peculiare caratteristica di "libro" per venire inglobati nell'orizzonte dell'informatica attraverso supporti specifici quali CD-ROM o DVD che ne rendono la consultazione e il trasporto più semplici, agevoli e immediati. Nel commento ai testi e nella bibliografia renderemo conto in maniera più dettagliata dei volumi che abbiamo appena citato e delle banche dati più importanti liberamente accessibili dalla Rete, ma è subito utile menzionare il sito dell'Eurodicautom (<http://iate.europa.eu/>), che permette una consultazione nelle lingue dell'Unione Europea con la possibilità di scegliere lingua di partenza, lingua di arrivo e ambito lessicale in cui si desidera reperire un lemma. Le occorrenze sono registrate sia singolarmente sia nelle solidarietà lessicali più frequenti, e ogni traduzione e ogni spiegazione sono accompagnate da un indice di affidabilità che orienta il traduttore in merito a quanta credibilità accordare alla specifica consultazione lessicografica.

1.4.2. Le grammatiche Altrettanto importanti sono le grammatiche, che danno l'opportunità di conoscere l'intelaiatura di una lingua, il complesso delle sue strutture fonetiche, morfologiche, sintattiche e le regole che le governano. Un buon traduttore deve essere in grado di padroneggiare questi aspetti della lingua di partenza e soprattutto deve saperli mettere in relazione alla lingua madre. Per quanto strano e paradossale possa sembrare, l'approccio a una lingua straniera può rivelare molte lacune concettuali che riguardano la propria. Una lingua madre, infatti, si assimila nella primissima infanzia e in maniera inconsapevole; l'apprendimento di una lingua straniera condotto invece in età più avanzata impone la focalizzazione di alcuni principi di funzionamento che solitamente s'ignorano, proprio perché acquisiti spontaneamente. Ecco che ragionare sulle strutture della propria lingua e assimilarle a livello cosciente può aiutare a maturare un approccio di tipo *contrastivo*,

6.1. El registro coloquial

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 quien 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)⁷⁸.

TM1. 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).

TM2. Guarda ad esempio Encarna, è tua cognata, lo so, ma dopo la morte di Elviro lei ti veniva dietro, questo nessuno me lo toglie dalla testa. Encarna ha delle idee molto particolari sui doveri degli altri, tesoro, lei pensa che il fratello minore sia obbligato a occupare il posto del fratello maggiore, e altre cose del genere, e qui, che resti tra di noi, ti dirò che, da fidanzati, ogni volta che andavamo al cinema e la vedevo chiacchierare con te nella penombra, mi veniva un diavolo per capello. E tu continuavi a dire che è tua cognata, bella scoperta, voglio vedere chi può negarlo, tu te ne uscivi sempre con quelle storie, per tentare di giustificare l'ingiustificabile, trovavi una scusa buona per tutti tranne che per me, questa è la verità (Delibes, 2013: 32).

⁷⁸ En los textos reproducidos, tanto italianos como españoles, hemos mantenido la grafía original, que no siempre responde a las normas ortográficas actuales: es lo que sucede, por ejemplo, en este fragmento, con la acentuación del pronombre demostrativo “ésta”, que según la reforma ortográfica de la RAE de 2010 no debería acentuarse.

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 esta 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 este.

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, como si este 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 que tal registro en italiano tiene un uso mucho más restringido que en español, y que buena parte de las exigencias de habla cotidiana y expresividad se cubren gracias a los dialectos. El español, en cambio, con una realidad dialectal muy pobre con respecto al italiano, cuenta con un registro coloquial 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. Los niveles de dicción también cambian en una y otra lengua: lo coloquial penetra con mayor soltura en el lenguaje literario español. La traducción deberá alcanzar un resultado que resulte natural en la lengua de llegada, lo cual será verdaderamente difícil. Analicemos separadamente los recursos utilizados por las dos traducciones italianas existentes, de 1983 y 2013⁷⁹, para comprobar que aunque han pasado treinta años entre una y otra⁸⁰, sus diferencias no son demasiado significativas:

⁷⁹ Para confrontar las dos versiones, *vid.* Pérez Vicente (2020a). En cambio, para estudiar la traducción de la versión teatral de la novela (Venezia, Marsilio, 2017; tr. y ed. Renata Londero), *vid.* Pérez Vicente (2020b).

⁸⁰ No entraremos aquí en el complejo tema de la retraducción, para el cual remitimos a Zaro y Ruiz No-guera (2007).

- Imperativos sensoriales y de estímulo: “mira”/ “prendi”/ “guarda”, “dale”/ “dàgli”. Todos conservan la fuerza ilocutiva, aunque el TM2 decide eliminar el último imperativo y sustituirlo por una perífrasis continuativa: “continuavi a dire che...”.
- 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”.
- Los déicticos se conservan, aun a costa de forzar el TM: “que aquí”/ “ché qui”/ “e qui”. La continua referencia al oyente tiende a permanecer: “dietro a te”, “ti veniva dietro”, “ti dirò”, “e tu”, etc.
- Enlaces coloquiales, sin carga significativa alguna. El “que” con valor ilativo o continuativo (“que era tu cuñada”) no se conserva en el TM1 (“a dire che era tua cognata”); sí en cambio el causal (“e qui”/ “ché qui”; “que tú siempre sales...”/ “ché tu tireresti fuori...”). El TM2, en cambio, los elimina (“e qui”, “tu te ne uscivi...”) dando lugar a un resultado mucho menos forzado.
- Expresiones autorreafirmativas, ya sea en primera persona – “ya lo sé”/ “lo so benissimo”/ “lo so”: el adverbio “ya” es compensado por medio del superlativo en el TM1 y eliminado en el TM2, pero tal supresión no le resta fuerza – o buscando la complicidad del oyente – “sin que salga de entre nosotros”/ “e che resti tra (di) noi”, usando un equivalente funcional –. Las autorreafirmativas encubiertas, con un sujeto anónimo o genérico que da validez a la afirmación, poco frecuentes en italiano, se traducen en el TM1 por expresiones literales que mantienen el sentido pero no la fuerza pragmática, fuerza que en cambio se conserva en el TM2: “a ver quién lo niega”/ “vediamo chi dice di no”/ voglio vedere chi può negarlo”; “ésta es la derecha”/ “questa e quella giusta”/ “questa è la verità”.
- Fórmulas inespecificativas de cierre que evitan al hablante concretar el sentido de un determinado enunciado. Muy usadas en el italiano oral: “y cosas por el estilo”/ “e (altre) cose del genere”.
- Intensificadores: “valiente novedad”/ “bella novità”/ “bella scoperta”. El italiano elige el adjetivo “bella”, que en un registro coloquial hace las veces del adverbio “molto”. El TM2, de nuevo, siendo menos literal consigue ser más efectivo.
- 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”/ “questo nessuno me lo toglie dalla testa”; “me llevaban los demonios”/ “mi veniva un diavolo per capello”, expresión italiana que significa “essere di pessimo umore” (Zingarelli, 1988) y consigue mantener la misma palabra base. Es interesante el caso de “salir por peteneras”: la elección del TM1, “che tu tireresti anche fuori la storia dell’orso”, corresponde a una variedad regional, la de Verona⁸¹. Es un proverbio que se usa cuando alguien da falsas excusas. Aunque el lector puede entenderlo por el contexto, resulta algo chocante la inclusión de una locución tan marcada

⁸¹ Vid. “Come si dice in veronese «Non sta contarme quela de l’orso»”, *Veronasera* 10 aprile 2017, <http://www.veronasera.it/speciale/blog/modi-di-dire-veronesi-contarme-quela-de-l-orso.html> [consulta 5/03/2021].

localmente. De hecho el TM2 elige una solución neutra – “te ne uscivi sempre con quelle storie” – que, aunque otra vez conserva la palabra base “historia”, quizá se podría haber sustituido por alguna expresión más frecuente como “partire per la tangente”.

En resumen: ambas traducciones consiguen que no se pierda información, y siempre que se puede usan equivalentes funcionales familiares al registro coloquial italiano. Pero el exceso de literalidad del TM1 lleva a soluciones a veces forzadas, que el TM2 (quizá por su modernidad), alejándose levemente del TO, consigue evitar. Esto se nota especialmente en la fraseología, que resulta más natural en el TM2. Por ello creemos que aunque las dos traducciones son muy parecidas, el TM2 es pragmáticamente más adecuado. Cabría preguntarse, eso sí, si el lector italiano no se sentirá sobrepasado por el exceso de información coloquial.

6.2. Jerga y argot

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. Coeey 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. Coeey le guardò con attenzione, poi ne puntò una con il *mouse* e fece *click* 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* si 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; Moreno, 1997), 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 introductorios; 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 editoriales. Todo ello lo podemos notar en la traducción del 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 files”; “parpadeo”/ “spia luminosa”; “pulsar”/ “fece clic”); esta 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 usan equivalentes acuñados (“pirata informatico”, “messaggi o piccoli virus”, “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 vocablos españoles se transforman en préstamos del inglés (marcados con cursiva) en el TM. La versión italiana se adapta al lector que conocerá, es de suponer, este vocabulario: “ordenador”/ “computer”, “gusano”/ “bug”, “fichero”/ “file”, “ratón”/ “mouse”. Solo “hacker”, que también se usa en español, queda igual.

Fernando Aramburu, *Patria*

Texto A

Había tardes en que cazábamos, sin exagerar, siete u ocho jilgueros, siempre mirando que no vinieran los picoletos a echarnos el guante. Y por la noche nuestras *amatxos* nos los freían para cenar. Qué gozada de vida, qué pena que uno se haga mayor. Koldo, más adelante, salió jilguero. O sea, que cantó. Pero ¿qué le vamos a reprochar? Lo machacaron en el cuartel de Intxaurreondo [...]. Se escaparon a Francia y, al de unos meses, encontraron a Koldo por casualidad en un bar de Bretaña.

– Oye, ya perdonaréis. Pensaba que no iba a salir vivo de allí.

– Tú, tranqui. Si ya les vamos a dar de la misma medicina (Aramburu, 2016: cap. 34).

C'erano pomeriggi in cui prendevamo, senza esagerare, sette o otto cardellini, sempre badando che non ci beccassero le guardie civili. E la sera le nostre *amatxos* ce li friggivano per cena. Che bella vita, che peccato diventare adulti. Koldo, più avanti, era diventato un cardellino. Cioè, aveva cantato. Ma cosa gli si può rimproverare? Lo avevano massacrato nella caserma di Intxaurreondo [...]. Erano fuggiti in Francia e, dopo qualche mese, avevano incontrato Koldo per caso in un bar della Bretagna.

– Insomma, mi perdonerete. Pensavo che non ne sarei uscito vivo.

– Tranqui. Li ripagheremo con la stessa moneta (Aramburu, 2017: 157).

Texto B

– Ahí va Dios.

– ¿Qué?

TXATO TXIBATO. Hostia bendita. Y Joxian: que borrarse la pintada antes de meterse en la cama, que con estas cosas no se juega (Aramburu, 2016: cap. 33).

– Santo Dio

– Che c'è?

TXATO TXIBATO, Txato spia. Porca puttana. E Joxian: che cancellasse la scritta prima di andare a letto, che con queste cose non si scherza (Aramburu, 2017: 152).

Texto C

– A todo el que se ponga en medio, estorbando el logro de nuestro objetivo como pueblo, hostia al canto. Aunque *sería* mi aita, cagüendiós. Esto es como ir de A a B. Estamos en A [...]. Pues vamos a B cueste lo que cueste [...]. Han caído imperios más grandes. *Mirar* Napoleón. Tú mátales hoy un soldado; mañana, otro, y al final le dejas el ejército pelado (Aramburu, 2016: cap. 36).

– E a chiunque si metterà di traverso, ostacolando il raggiungimento del nostro obiettivo come popolo, legnate subito. Anche se *sarebbe* il mio *aita*, porca puttana. È come andare da A a B. Siamo ad A [...]. E noi andiamo a B costi quello che costi [...]. Sono caduti imperi più grandi. Guarda Napoleone. Tu ammazzagli oggi un soldato; domani, un altro, e alla fine gli lasci l'esercito spennato (Aramburu, 2017: 165).

Comentario

El pluripremiado – entre otros con el Premio Strega Europeo en 2018 – *best-seller Patria* (2016), de Fernando Aramburu, tiene una acogida similar dentro y fuera de nuestro país. El secreto de su éxito es quizá el de reflejar la superación de un conflicto que pertenece a la historia reciente de España. En *Patria* se nos cuenta la “intrahistoria” de dos familias, vecinas y amigas, separadas por el terrorismo de ETA. Pero la narración adopta en seguida un punto de vista que supera la distinción entre “malos” y “buenos”. Como Aramburu mismo ha declarado muchas veces, él está a favor de las víctimas, de todo tipo: “con la forza della letteratura, Fernando Aramburu ha saputo raccontare una comunità lacerata dal fanatismo, e allo stesso tempo scrivere una storia di gente comune, di affetti, di amicizie, di sentimenti feriti”⁹².

Su intención marcadamente realista se manifiesta en el uso de una serie de técnicas formales que aspiran a reflejar la realidad con la máxima verosimilitud (Casas-Olcoz, 2020: 3). La primera y fundamental es el uso de la oralidad fingida (Goetsch, 1985). De hecho, el texto es muy rico desde un punto de vista diastémico, tanto a nivel diafásico (registro coloquial) como diastrático (según la extracción sociocultural), pero también a nivel diatópico, ya que refleja a menudo el habla castellana de los vascoparlantes, con las consiguientes interferencias que el euskera produce en el sistema del castellano. Estos rasgos involuntarios de tipo morfosintáctico están presentes en el habla de todos los personajes, tanto en los diálogos como en los frecuentes momentos de polifonía en que su voz se mezcla y solapa con la voz del narrador, como veremos más adelante [cfr. 7.3]. Son importantes, decíamos, para que el texto alcance la verosimilitud deseada. Por ese motivo, el autor ha insertado abundantes términos en euskera⁹³, destacándolos en cursiva. Muchos serán reconocidos sin problemas por el lector del TO (“agur”, “abertzale”, “ikastola”), al ser una presencia habitual en los diferentes medios de comunicación. Para superar el obstáculo de comprensión de aquellos términos menos conocidos, Aramburu ha incluido al final del libro un glosario.

Casi todos los préstamos léxicos (Casas-Olcoz, 2020: 10) pertenecen a las áreas de la familia (“aita”, “ama”, “maitia”), la política (“lehendakari”, “ertzaina”, “ikurriña”) o la sociedad (fórmulas de saludo como “kaixo” o “egun”). Los vasquismos se usan también como culturemas, es decir, para expresar conceptos inexistentes en la lengua receptora (“bertsolaris”, “ikastola”). En todos estos casos se produce un *code switching* o cambio de código: la introducción de una secuencia lingüística en euskera, ya sea un solo término o toda una frase correspondiente a un cartel, un lema político, un estribillo, etc.⁹⁴

⁹² Guanda.it, *Patria di Fernando Aramburu*, <https://www.guanda.it/libri/fernando-aramburu-patria-9788823519107/> [consulta 05/03/2021].

⁹³ Algunos de ellos (Casas-Olcoz, 2020) tienen una función fundamental, ya que sirven para elaborar un ideograma, el del sujeto perteneciente a la banda terrorista ETA. Son vocablos como “txakurra”, que aunque literalmente significa “perro”, se utiliza para designar, de forma despectiva, a los miembros y fuerzas de seguridad del estado. Es decir, el término se resemantiza para pasar a ser una marca lingüística que indica la pertenencia o exclusión al grupo radical. La traducción los mantiene y los explica en glosario, igual que el TO.

⁹⁴ Veamos un ejemplo. En él se describe el recibimiento en el pueblo a un etarra que ha salido de la cárcel: “Una pancarta: *Karburu ongi etorri* [...]. Sobre una estrella roja, la frase: *Zure borroka gure eredu*. ¿Policía? Ni

La traducción italiana los conserva en cursiva y los incluye en el mismo glosario (traducido) de la edición española. Aquí vamos a ocuparnos de esas marcas morfosintácticas que caracterizan el habla de los personajes y los definen por su procedencia geográfica. Como veremos, muchas de ellas se mantienen en el TM pero, como afirma Arribas (2018: 300), el problema es que no hay una homogeneidad de criterios; “tampoco hay uniformidad ortotipográfica en ese sentido, y el traductor italiano a veces ha creado su propio sistema paralelo”. Es decir, estos errores – ya sean interferencias del vasco en el castellano o errores del propio castellano de tipo sociolingüístico, como el frecuente uso de infinitivo por imperativo que veremos en el texto C – no siempre se conservan; y si se conservan, a veces se señalan en cursiva y a veces no; en ocasiones, incluso, se señalan en cursiva elementos que no estaban marcados en el TO.

Texto A

En el primer texto, siguiendo la habitual alternancia polifónica, la voz del personaje se entremezcla con la del narrador. Joxe Mari (este nombre y los demás conservan la grafía vasca tanto en el TO como en el TM), preso por terrorismo, recuerda desde la celda un episodio de su infancia con sus amigos Jokin y Koldo, integrantes también de ETA. Con una metáfora que funciona tan bien en español como en italiano, la cacería de pájaros con el tirachinas realizada por los niños, se nos cuenta que Koldo, igual que los jilgueros, ha “cantado”, es decir, ha denunciado a sus compañeros bajo tortura.

El registro es indudablemente coloquial, más locucional que paremiológico (Arribas, 2018: 314): hay locuciones resueltas con una equivalente (“dar de la misma medicina”/ “ripagare con la stessa moneta”; “qué gozada de vida”/ “che bella vita”) y otras con un término figurado (“echarnos el guante”/ “beccassero”); aunque se pierden las connotaciones del verbo “salir” (“salió jilguero”), que aquí se usa con gran ironía – “dicho de una persona, descubrir su índole, idoneidad o aprovechamiento” (RAE, 1995) –. En cambio “tranqui”, abreviatura coloquial de “tranquilo”, es transferida en italiano al coincidir con un romanismo jergal usado por adolescentes – que se escribe igual pero se pronunciaría de manera diferente – con el significado, por otra parte aquí muy adecuado, “non preoccuparti, stai tranquillo, non faccio la spia”⁹⁵. Habría que plantearse si la inclusión de un uso tan específico podría “chocar” al lector italiano, que lo encuentra descontextualizado, ya que la situación no se refiere a Roma ni a adolescentes. Por último, destaquemos “picoletto”, término jergal español con el que se conoce a la guardia civil, que en el TM es explicitado con su referente real.

En cuanto a los vasquismos, hay uno de tipo léxico (“amatxos”, es decir, el plural de “ama”, “madre”, en su forma afectiva; nótese que se mantiene el morfema –s de plural que “castellaniza” el sustantivo) que, como es habitual, se transcribe en cursiva y forma parte del glosario final. El contexto, además, apoyado por las numerosas veces

rastro [...]. Marea de *ikurriñas*, nutrida concurrencia juvenil [...]. Cerca del estrado los palos de una *txalaparta* [...]. Se pusieron todos de pie para entonar el *Eusko Gudariak* puño en alto” (cap. 39).

⁹⁵ “«Ma come parli?» Breve dizionario del gergo degli adolescenti”, *Il Notiziario* 2 novembre 2017, <https://www.ilnotiziario.net/wp/2017/11/02/parli-breve-dizionario-del-gergo-degli-adolescenti/> [consulta 05/03/2021].

que aparece el término, ayuda al lector tanto del TO como del TM a descodificarlo sin dificultad. Creemos que la elección es la adecuada. Se pierden, en cambio, los vasquismos de tipo gramatical: “al de unos meses” para “unos meses después” (“dopo qualche mese”), calco de una preposición vasca con valor temporal, es un caso prototípico de interferencia lingüística (Casas-Olcoz, 2020: 9) causada por la similitud estructural formal con la locución castellana “al cabo de”. Veamos por último el atípico uso de “ya” como adverbio afirmativo (Casas-Olcoz, 2020: 7), interferencia que se produce por la analogía con el prefijo vasco “ba”, que presenta la cualidad positiva y afirmativa de una oración. Aparece dos veces. La primera, en futuro y precedido del imperativo sensorial con valor fático – “oye, ya perdonaréis” –, es muy frecuente en vascoparlantes que hablan castellano. Nótese además que el verbo pierde su pronominalidad: se trata de una identificación errónea de las estructuras aglutinantes del vasco con respecto a las españolas. Se interpreta así que el pronombre es redundante y se opta por su omisión (Casas-Olcoz, 2020: 9). La traducción mantiene el futuro y el registro coloquial: “insomma, mi perdonerete”. En la segunda, ese valor afirmativo de “ya” es eliminado, junto con la característica oración condicional: “si ya les vamos a dar”/ “li ripagheremo...”.

Texto B

Una interjección típica del vascoparlante, “ahí va Dios” (neutralizada en un más común “Santo Dio”), precede el descubrimiento de una pintada de amenaza contra el Txato, que poco después será asesinado por ETA. En ella se le acusa de “txibato”, en castellano “chivato”, “delator”. El traductor ha decidido utilizar un doblete, es decir, una traducción que sigue al término transferido: “Txato txibato, Txato, spia”. La solución es muy adecuada: no se pierde el euskera y el lector entiende sin problema el significado. Notemos que aquí también el nombre propio de persona se transfiere, en este caso con la grafía vasca “tx”, correspondiente al fonema africado palatal /tʃ/ y transcrito “ch” en castellano. Hay que señalar, además, el frecuente uso en el libro del lenguaje soez y la blasfemia, como parte del registro coloquial. En este caso la interjección “hostia bendita” se recoge en italiano a través de “porca puttana”, que no es una blasfemia. Sin embargo hay que reconocer que la traducción afronta generalmente este tipo de léxico sin recurrir a los frecuentes eufemismos a los que las traducciones italianas del lenguaje coloquial y malsonante español nos tienen acostumbradas.

Texto C

En este fragmento Jokin hace suyo el discurso ideológico de la banda terrorista ETA. El registro que usa es muy coloquial. La intención de reflejar la oralidad queda de manifiesto en la interjección “cagüendiós”, neologismo fonético que refleja la pronunciación de la blasfemia. La traducción “porca puttana” mantiene, como antes, el rasgo semántico malsonante pero elimina el de blasfemia y el relativo a la oralidad. Se descarta en cambio la segunda blasfemia, “hostia”, usada en el sentido de “golpe” (RAE, 1995), compensada con un derivado coloquial, “legnate”; pierde fuerza también la locución “al canto”, sustituida por un simple adverbio (“subito”). Notamos de hecho una leve tendencia a elevar el tono del discurso en expresiones como “ponerse en medio”/ “mettersi di traverso” o

“estorbar”/ “ostacolare”, aunque compensada con otros términos muy coloquiales como “spennato” (“pelado”).

El fragmento conserva, como de costumbre, el vasquismo “aita” (“padre”), muy repetido y por tanto bien contextualizado, que el lector encuentra en el glosario; y mantiene un vasquismo sintáctico, a través de la cursiva: se trata del habitual error de intercambiar el condicional con el imperfecto de subjuntivo (“sería” en vez de “fuera”), considerado socialmente como una de las marcas más estereotípicas del castellano en esta comunidad autónoma (Casas-Olcoz, 2020: 8). El problema, como veíamos antes, es que no hay un criterio de homogeneidad en el uso de la cursiva o en la señalación de vasquismos. En cambio se pierde el uso del infinitivo en lugar del imperativo (“mirar” y no “mirad”), que en el TO se marca con cursiva; de hecho se habría podido traducir “guardate”, en plural, pero de esta forma la frase concuerda con el posterior “tú”, que sirve como sujeto (con sentido impersonal) del ejemplo siguiente.

En conclusión y en relación a los tres textos, podemos notar el gran esfuerzo de la traducción por respetar las variedades lingüísticas y la presencia constante del euskera en el TO. Queda de manifiesto el uso de un fuerte lenguaje coloquial, con empleo de elementos malsonantes y pocos eufemismos. Pero también hay momentos en que el tono de dicción, lo que es habitual en las traducciones al italiano de nuestra literatura, se eleva o suaviza. Según Arribas (2018: 314), “no siempre se mantienen registros equivalentes; sobre todo en la coloquialidad propia de diasistemas pertenecientes a la esfera juvenil, a veces aumenta la intensificación vulgarizadora y otras disminuye”. Notamos, en este sentido que la blasfemia, tan usada en el contexto vasco coloquial y muy presente en el discurso de los personajes de esta novela, tiende siempre a suavizarse.

7.1. El principio di cooperación

7.1.1. La ironía

Pedro Almodóvar, *Patty Diphusa y otros textos*

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 filme francamente inquietante».
- Si no hay por dónde 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: 215).

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:
«È 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:
«È tutto così suggestivo!».
- Se il copione è un miscuglio di luoghi comuni:
«Che ammirevole trasparenza!» (Almodóvar, 2004: 157).

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 en 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 una 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 – que toma nombre de la protagonista de muchos de ellos, Patty Diphusa – publicados entre 1983 y 1984 en *La Luna*, popular 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 textos incluidos al final del libro. En él 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 pragmática¹⁰⁰ al considerar que constituye una violación de la 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 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”¹⁰¹ – 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 narrador¹⁰² (construidas como oraciones condicionales de estructura similar, que comienzan con “si”). Tales opiniones conducen al oyente a elaborar una implicatura contraria a lo

¹⁰⁰ Para profundizar en la ironía como fenómeno pragmático, *vid.* Reyes (2002), Ruiz Gurillo (2007, 2019), Ruiz Gurillo y Padilla García (2009). Recomendamos también el número monográfico sobre humor e ironía de la revista *Romanica Olomucensia* (Rodrigues-Moura, 2018), y sobre la traducción del humor de *MonTI* (Martínez Sierra y Zabalbeaskoa, 2017).

¹⁰¹ “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).

¹⁰² 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”.

realmente expresado (“es un film francamente inquietante” significa, como el narrador apunta, “me he aburrido mortalmente y solo pensaba en irme”); pero también a inferir que, en una situación ideal, lo que el narrador hubiera deseado es que la película fuera “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 TM 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 dónde 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 pese a que las máximas conversacionales sean universales, su uso no lo es (Roca Marín, 2009). 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.

7.1.2. La metáfora

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).

TM1. 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, [1962] 1983: 15).

TM2. 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, [1943] 1991: 19).

Comentario

Para Grice la metáfora¹⁰⁵ 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)¹⁰⁶. Se trata de una de las figuras retóricas que mejor define la literariedad y, con ello, el idiolecto de un texto. Según Newmark (1995)¹⁰⁷ esta 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)¹⁰⁸, 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 TM (Samaniego, 1996: 82). Es decir: mientras mayor sea el grado de superposición entre las culturas, más fácil será traducirlas; si, 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)¹⁰⁹: usar la misma metáfora u otra diferente, una “no metáfora” o una traducción “cero”; existe asimismo la posibilidad de que una “no metáfora” sea traducida a través de una metáfora, o que se incluya una donde antes no la había.

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 solo como

¹⁰⁵ 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 (1980) según la cual la metáfora impregna la vida cotidiana. Estos autores afirman que nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica.

¹⁰⁶ La pragmática ha estudiado profusamente este fenómeno. Recomendamos Escandell (2005), Ruiz Gurillo (2007) y Reyes (2002).

¹⁰⁷ Hay que aclarar que Newmark (1995) entiende por metáfora cualquier tipo de expresión figurada. Este 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 esta 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).

¹⁰⁸ Consultado en Torres (1994: 142).

¹⁰⁹ *Vid.* también Marco Borillo *et al.* (2003: 178).

un problema lingüístico de transposición, sino sobre todo como una cuestión pragmática y semiótica, íntimamente ligada a la función o funciones del TM. El ejemplo está extraído de *Platero y yo*, obra narrativa del maestro del grupo poético del 27 y premio Nobel (1956). En este llamado por muchos “poema en prosa”, construido como una sucesión de cuadros costumbristas, 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:

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 (Ruiz Mantilla, 2005).

El idiolecto del autor, a través sobre todo de mecanismos retóricos, nos transmite una Andalucía tópica – de hecho, el subtítulo del volumen es “elegía andaluza” –. Este aspecto pesará en el TM2, cuyo prefacio (Bo, 1991) acentúa el tópico y describe el libro como un “inno alla terra, l’eterna Andalusia” que se expresa a 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 di “fare una storia [...] del uomo andaluso che ben tradotto vuole dire soltanto *eterno*” (Bo, 1991: 12). Pero también reconoce que

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 l’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 traducciones¹¹⁰: el TM1 elimina información (“por fuera”) y reduce significativamente las metáforas, intentando explicarlas: “espejos azabaches”/ “riflesso”; “escarabajos de cristal negro”/ “frammenti di cristallo nero”; el TM2, más apegado 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 TM2 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 TM1 emplea otra metáfora, “rullare”, término que cabría interpretar en una acepción poco usada, la

¹¹⁰ Ambas traducciones, de 1983 y 1991 respectivamente, son en realidad muy anteriores: mientras de la primera nos consta una edición de 1962, la de 1991 retoma la de Vallecchi (Firenze, 1943). Sobre las diferentes (y numerosas) ediciones de *Platero y yo* en italiano, véase Mininni (2017).

de “girare, rotolare, ruzzolare” (Zingarelli, 1988). Este último verbo significa “precipitare rotolando o rivoltandosi”, algo frecuente en la infancia 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 TM1 la personalización del animal es mayor: “quasi sorridendo, lusingato”.

Notamos otras diferencias en la calificación adjetival: “Platero es pequeño, peludo, suave”/ “piccolo, peloso, soave” (TM2). “Soave” añade un matiz, el de “dulce, agradable”, que no está en el TO, matiz que se intensifica en el TM1 al emplear directamente “dolce” (que más adelante se evita repetir: “lo llamo dulcemente”/ “lo chiamo leggermente”). El adjetivo “tiepido” (TM1) proviene, en cambio, de una modulación: “acarecia 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 esta y la sustancia azucarada de la fruta. La tendencia a sobreexplicar del TM1 se constata con la amplificación “in 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 el TM2 presta atención a no alejarse del texto de Jiménez, tanto en la forma como en el contenido, en el TM1 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 el TM1 está dirigida a un público infantil, mientras que el TM2, pensada para un público adulto, opta por respetar sobre todo la voluntad de estilo del autor. Notemos que mientras el primer texto explica el TO, el segundo trata de interpretarlo. El tipo de edición y, por tanto, el público a la que va dirigida, puede condicionar la elección de diferentes estrategias translativas.

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 abrían 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).

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).

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 juvenil¹⁷³.

El fragmento presentado refleja una usanza española: la de las verbenas veraniegas. “Verbená” toma el nombre de la planta medicinal, ya que tiene su origen en la costumbre de recoger esta 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 popolare 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 tartufo”). 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 esta 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

¹⁷³ 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 sé. 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 che la strada, il viaggio, il sesso e l'amicizia aiutino a vivere meglio, se non addirittura siano l'essenza della vita stessa. Un libro per sognatori, per quelli che ancora pensano che la strada sia vita”, <http://www.internetbookshop.it/ser/serdsp.asp?shop=1&isbn=8807701235&DB=104> [consulta 05/03/2021].

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 TM (“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], no tiene un equivalente cultural en italiano. El traductor usa uno funcional, “salsiccia”¹⁷⁴, 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 propias de la cultura española), se busca otro equivalente (“frittata”); lo mismo para “pescado frito”/ “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” 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. La traducción puede solo reflejar esa nueva realidad buscando equivalentes hasta donde sea posible¹⁷⁵ y “extranjerizando” el texto, que tendrá que ser comprendido en su extrañeza por el lector perteneciente a otra cultura.

¹⁷⁴ 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”.

¹⁷⁵ 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).

A.

TRADURRE NARRATIVA SPAGNOLOA CONTEMPORANEA

di Renata Londero

Un racconto di Carmen Martín Gaité:
Tarde de tedio (1970)

1. Fra oralità e scrittura letteraria

Riferendosi alla resa interlinguistica del registro informale, Paola Faini rimarca la «libertà traduttiva di cui è possibile, anzi addirittura auspicabile, far uso in forme espressive contestualizzate nel quotidiano».¹ Se, infatti, la tensione al contatto con l'interlocutore costituisce una delle caratteristiche precipue del linguaggio colloquiale orale, esso sarà tanto meglio tradotto quanto più se ne sfrutterà e trasferirà l'efficacia comunicativa, aspirando soprattutto all'adeguatezza nella lingua d'arrivo. Quando, tuttavia, il discorso colloquiale si riversa in un testo letterario, le tracce di oralità si intessono nell'orbito della scrittura, dando vita a un coacervo lessicale e morfosintattico dove si agglutinano coloriture vivaci e raffinatezza connotativa, spinta espressiva e suggestiva creatività.

Così avviene anche nella narrativa di una delle più importanti scrittrici spagnole contemporanee, Carmen Martín Gaité (Salamanca 1925 - Madrid 2000), che, come spiega Maria Vittoria Calvi, è ben «consciente de que oralidad y escritura forman un *continuum* sin fronteras, con interrelaciones mutuas»,² e quindi mette in pratica nelle sue opere una sceltura minuziosa del linguaggio colloquiale, frammista a una notevole perizia affabulatrice e descrittiva. Questa precisa e assidua scelta di forma discende dalle direttrici contenutistiche che attraverso

¹ Paola FAINI, *Tradurre. Dalla teoria alla pratica*, Carocci, Roma 2004, pp. 82-83.

² Maria Vittoria CALVI, "Variación lingüística y uso de los marcadores discursivos en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité: el ejemplo del *si* replicativo", in M. V. Calvi, a cura di, *Variación lingüística y polifonía en la narrativa española contemporánea*, Mauro Baroni, Viareggio-Lucca 2004, p. 13.

sano gli scritti di Martín Gaité, dove un persistente senso di disagio e di solitudine mina la *routine* dei suoi tanti personaggi femminili, tesi tra soddisfazioni professionali e frustrazioni domestiche, gioie e dolori privati e pubblici, il sentimento e la ragione, la vita e la scrittura.

Uno squarcio di quotidiana infelicità al femminile, splendidamente tratteggiato, è presentato da Martín Gaité in uno dei suoi migliori racconti, *Tarde de tedio*,¹ dove si percorrono le lente ore pomeridiane di un giorno qualunque nell'esistenza di Isabel: casalinga sulla quarantina, benestante e insoddisfatta, moglie di Antonio Cuevas, un medico in carriera che non la ama più, e madre nevrotica e negligente di due bambini, Ana ed Ernesto, affidati spesso e volentieri alle cure della bambinaia Juana.

Fin dal genere prescelto – il racconto – l'autrice dimostra di prediligere le scene di interni e la dimensione orale del narrare, come sottolinea lei stessa in un'intervista del 1969: «El cuento es bastante afín a mi personalidad como escritora, si por personalidad se entiende una identidad entre el trabajo de escribir y un ritmo peculiar, inherente a la forma familiar de contar oralmente las cosas».² Inoltre, per il suo consueto *modus scribendi*, in *Tarde de tedio* Martín Gaité preferisce le forme discorsive più mimetiche – cioè il discorso diretto legato e il discorso indiretto libero – per meglio rispecchiare il ritmo della lingua orale in quella scritta letteraria. Se, in particolare, ci si sofferma sul progredire strutturale del testo, si nota come esso si configuri in una continua alternanza di stralci di colloqui e momenti di riflessione della protagonista, filtrati dalla voce del narratore in terza persona.

In apertura sta l'animato scambio di battute fra Isabel, i suoi bambini e Juana, dove la donna, infastidita e sbrigativa, convince i figli a uscire di casa con la tata, segue poi un lungo passaggio in discorso indiretto libero in cui si concatenano sensazioni, emozioni e pensieri di Isabel da-

¹ Carmen MARTÍN GAITE, *Tarde de tedio* (1970), in *Cuentos completos*, Alianza, Madrid 2002.

² Intervista concessa nel giugno 1969 a «La Gaceta Regional» di Salamanca, cit. in P. de la Puente Samaniego, *Narrativa breve de Carmen Martín Gaité*, Plaza Universitaria Ediciones, Salamanca 1994. Il racconto è abbastanza affine alla mia personalità di scrittrice, se con personalità si intende una coincidenza tra la scrittura e un ritmo particolare tipico della forma colloquiale del racconto orale. N.d.R.]

vanti allo specchio, e al termine del quale la donna decide di cambiare pettinatura, per imprimere una piccola svolta alla sua grigia giornata.

La seconda parte del racconto, ambientata nel salone di bellezza di Carmen, si articola così: a succinti dialoghi su dettagli tecnici tra Isabel e la giovane parrucchiera si avvicinano estese meditazioni della protagonista sulle sensazioni piacevoli che sta provando mentre le acconciano i capelli, sull'impietoso trascorrere del tempo, sul suo matrimonio in crisi, sulle donne fatali che sfoggiano la loro bellezza nelle riviste rosa sfogliate da Isabel sotto il casco. Infine, dopo una deludente conversazione telefonica con il marito, assorbito dal lavoro, Isabel saluta Carmen e si avvia verso casa, stancamente rassegnata alla sua vita ormai priva di scintille.

L'andamento oscillatorio della mimesi e della diegesi si riverbera anche sul versante strettamente espressivo: mentre le pause dialogiche imitano nella loro totalità i caratteri costitutivi della conversazione informale, nelle sequenze descrittivo-meditative si realizza un'abile commistione di registro basso e alto, di colloquialismi e troppi, di cesure ellittiche e volute complesse del periodare.¹

Di tale complessa e variegata impalcatura testuale e linguistica cercai di tenere debito conto quando tradussi *Tarde de tedio*,² nell'ormai lontano 1993, con il titolo *Pomeriggio di noia*, che tentava di serbare anche la sonorità allitterante-assonnante dell'originale, pur smarrendone l'icasticità. A distanza, però, di molto tempo, ho voluto, per così dire, rinfrescare il ricordo di quell'esperienza traslativa, e metterla alla prova degli anni e dell'interpretazione altrui, in un contesto assai differente. Nel marzo del 2006 proposi l'analisi e la

¹ «En todas las novelas de Carmen Martín Gaité se alternan narración y diálogo directo; las marcas de la oralidad, sin embargo, no son exclusivas de este último. La narración es a menudo una forma de diálogo encubierto» [In tutti i romanzi di Carmen Martín Gaité si alternano narrazione e discorso diretto; gli attributi dell'oralità, d'altra parte, non sono esclusivi di quest'ultimo. La narrazione stessa, di frequente, è una sorta di dialogo dissimulato. N.d.R.]. Così afferma María Vittoria Galvi in "Oralidad y lengua literaria en Carmen Martín Gaité", in V. González Martín, a cura di, *Haría la unidad en la diversidad: difusión de las lenguas europeas*, Diputación de Salamanca, Salamanca 2002, p. 677.

² *Pomeriggio di noia*, trad. it. di R. Londero, in D. Manera, a cura di, *Storie spagnoles*, Stampa Alternativa, Roma 1993, pp. 2-8.

versione italiana del racconto a un piccolo gruppo di miei studenti della laurea magistrale, durante il corso di Lingua e Traduzione spagnola che tenevo presso la facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'università di Udine.

Nelle prossime pagine, cercherò di dar brevemente conto di questioni, problemi e decisioni sorti in questi due momenti tanto diversi (individuale il primo e collettivo il secondo), partendo dalla necessaria consapevolezza della natura contingente e rivedibile di ogni traduzione. La più recente resa italiana di *Tarde de tedio* in ambito didattico, infatti, mi ha permesso (e costretto) a ritornare su varie opzioni adottate nel 1993, ribadendone la validità – pur nel rispetto di valide nuove alternative –, oppure sottoponendole a rincocchi più o meno forti e netti.

2. Traghetare in italiano il linguaggio colloquiale spagnolo: qualche esempio

Tra i numerosi scampoli testuali di *Tarde de tedio* che potrei privilegiare per la disamina delle soluzioni adottate (e che in taluni casi ancora avallerei) di fronte allo straordinario impiego che Martín Gaité fa dello stile familiare nei suoi scritti, propongo l'*incipit* del racconto: un concitato battibecco fra Isabel e la figlia maggiore Ana, che si ostina a non voler uscire con la baby-sitter, insistendo perché sia la madre ad accompagnare lei e il fratellino. Il botta e risposta, interrotto da qualche battuta di Juana (cui talvolta si rivolge Isabel) è un crogiolo di tratti tipici del parlato, piuttosto impegnativo in senso interlinguistico. Oltre alla cospicua quantità di termini colloquiali e di fraseologismi (con un paio di interessanti cultuismi, cui farò cenno), il brano ha la struttura paratattica, ellittica, fratta, brachilogica e ridondante del discorso colloquiale, ed è punteggiato di segnali discorsivi e interiezioni dall'alta carica emotiva. Riperto l'intera sequenza originale, seguita a ruota dalla mia prima versione, che poi confronterò, per alcuni punti con la traduzione seminariale del 2006:

- Anda, levántate, habías dicho que esta tarde salíamos contigo si hacías bueno, y ahora Juana nos quiere llevar ella. Dile tú que no; ¿verdad que nos lo has dicho ayer que vamos contigo? Ríndela, que no nos deja entrar y dice que nos va a pegar si entramos, y a Er-

nesto le ha empujado y está llorando ahí fuera, ¿no lo oyes? Venga, ¡por qué te echas!, siempre te estás echando, eres una pesada.

- ¡Jesús, qué niña, eso a la mamá no se le dice, qué pecado. Perdón, señora, no puedo con ellos, se me escapan aquí. Vamos, guapita, a tu mamá le duele la cabeza. Juana os lleva al parque.

– Mentira podrida, no está mala, antes ha estado hablando por teléfono mucho rato y se reía. Es que se cree que llueve porque no ve la luz, te subo la persiana, verás cómo hace bueno, nos llevas a la película de la selva, anda, levántate, esa del oso que le enseña al niño a bailar y luego va y se come los plátanos del cocotero y llora el oso no sé por qué.

- Esa es la que vieron el domingo conmigo. Deja esa persiana, ¡ay, qué niña!, venga, vamos al parque te he dicho. Esa película ya la habéis visto.

– Sí, pero Ernesto no la entendía y mamá se la explica, ¿verdad, mamá?, a papá le dices que nos lo explicas todo y que te gustan las películas de niños, y él quiere que vengas y nos las expliques, pero si viene Juana sólo sabe reírse y pasarlo bien ella y decir que ese es el oso, pues eso ya, pero digo que por qué lloraba el oso. Mamá, me empuja Juana, que no me empuje.

- Ay, no empecéis, Anita hija, dejadme en paz. Quitate de encima, más valía que te peñaras. Otro día vamos.

– Sí claro, siempre dices «otro día», pues yo al parque no voy porque me aburro con Marisolín, y si no va, peor.

- Miré, no les haga caso, en ese cajón hay dinero, los lleva a ver la casa de fieras, si se aburren jugando, y luego pueden merendrar de cafetería, que les gusta a ellos. Péndeles un poco.

– Yo con Juana no voy a la cafetería porque se hace la fina y me da vergüenza.

- Basta, ya estoy harta. Vais con Juana donde ella os lleve y hemos terminado de hablar. ¿Hace bueno, Juana?

– Sí, señora, buenísimo.

- Hala, dame un beso, y dile a Ernesto que no llóre, que mañana salimos.

– Mentira, mentirosa, no te quiero, ni Ernesto tampoco.

- Calláte, niña, si le dices esas cosas a la mamá te lleva Camuñas. Le cojo cien pesetas. Venga, vámonos. Que descansé, señora. [...]»

»

¹ C. MARTÍN GAITÉ, *Tarde de tedio*, cit., pp. 152-153.

- Dai, alzati, avevi detto che saremmo usciti con te questo pomeriggio se faceva bello, e ora Juana ci vuole portar fuori lei. Dìglielo tu di no; non ce l'avevi promesso ieri che uscivamo con te? Sgridala, che non ci lascia entrare, dice che ce le dà se entriamo, e ha anche dato una spinta a Ernesto che sta piangendo là fuori, lo senti? Ti prego...; ma perché ti corichi? Stai sempre a dormire, sei una lagna.
- Gesù, che bambina cattiva, queste cose non si dicono alla mamma, è peccato. Scusi, signora, ma non ce la faccio a tenerli, mi scappano via. Andiamo, stellina, che la tua mamma ha il mal di testa, vi ci porta Juana al parco.
- Bugia, bugia! Non sta male, prima è stata un'ora a parlare al telefono, e rideva. E che crede che stia piovendo perché non vede la luce, ti tiro su la persiana, vedrai che bel tempo fa; ci porti a vedere il film sulla giungla, dai, alzati, quello dove l'orso insegna al bambino a ballare e poi va a mangiarsi le banane dalla palma e piange l'orso non so perché.
- Ma se è quello che avete visto domenica scorsa con me. Lascia stare quella persiana, che peste di bambini! Forza, andiamo al parco, ho detto. Quel film l'avete già visto.
- Sì, ma Ernesto non l'ha capito bene e la mamma glielo spiega, vero, mamma? A papà gli dici che tu ci spieghi tutto e che ti piacciono i film per bambini, e lui vuole che tu venga con noi e ce li spieghi, invece se ci viene Juana, pensa solo a ridere e a divertirsi lei, e a dire che quello è l'orso; ma lo so già da me, io però voglio sapere perché l'orso stava piangendo. Mamma, Juana mi sta spingendo, dille che non mi spinga!
- Non ricominciate, eh? Anita, tesoro, lasciatemi in pace. Levatevi di dosso, perché non ti sei pettinata? Ci andiamo un altro giorno, eh?
- Sì, certo, dici sempre «un altro giorno», allora io al parco non ci vado, perché mi annoio con Mansolin, e se poi non viene neanche lei, è ancora peggio.
- Guardi, non gli dia retta, in quel cassetto ci sono dei soldi; li porti a vedere lo zoo se si annoiano a giocare, e poi possono far merenda in pasticceria, che a loro piace tanto. Gli dia una pettinata.
- Io con Juana non ci vado in pasticceria, perché fa la graziosa, e io mi vergogno.
- Smettila, mi hai proprio stufato. Voi andate dove vi porta Juana, e non se ne parla più. È bello il tempo, Juana?

APPENDICI

36

- Sì, signora, bellissimo.
- Su, dammi un bacio, e di a Ernesto che non pianga, che domani usciamo insieme.
- Bugia, bugiarda, non ti voglio bene, e neanche Ernesto.
- Taci, ragazzina, che se dici quelle cose alla mamma, viene l'Uomo Nero e ti porta via. Le prendo cento pesetas. Forza, andiamo. Buon riposo, signora. [...]

Rispolverando dopo tredici anni la traduzione edita nel 1993, per sottoporla al taglio dei miei allievi (e mio) – non prima, però, di avere eseguito con loro una versione *ex novo* –, ho notato che in essa mi ero sforzata di aderire alla calibrata spontaneità informale del testo di partenza, sia sul piano lessicale sia su quello morfosintattico. Per esempio, ritengo tuttora di aver colto nel segno allora, trovando equivalenti dinamici di locuzioni come *eres una pesada* («sei una lagna»), e di formule quali *Mentira podrida*, appannaggio del lessico fanciullesco qui usato da Ana («Bugia, bugia»), e restituendo in italiano – con omologa insistenza rispetto allo spagnolo –, l'allocutiva emotività dei segnali discorsivi e delle interiorizzazioni che costellano il brano, come del resto tutto il racconto. Credo pure di aver conservato nel possibile la cadenza cataforico-anaforica, la frammentarietà, e la tendenza alle dislocazioni frastiche caratteristiche della lingua orale.

In particolare, era necessario mantenere nel testo d'arrivo le sgrammaticature proprie del linguaggio infantile di Ana. Così accade nell'inversione *llora el oso no sé por qué*: «piange l'orso non so perché», in coda al lungo polysindeto che riassume la trama del cartone di sneyano *The Jungle Book* (*la película de la selva* [...]) *ésa del oso que le enseña al niño a bailar y luego va y se come los plátanos del cocotero y llora el oso no sé por qué*: «il film sulla giungla [...] quello dove l'orso insegna al bambino a ballare e poi va a mangiarsi le banane dalla palma e piange l'orso non so perché»).

Nella mia prima versione, invece, non avevo serbato lo straniante ricorso all'imperfetto nell'apodossi del periodo ipotetico che apre la battuta iniziale di Ana: *esta tarde salíamos contigo si hacía bueno* («saremmo usciti con te [...] se faceva bello»), mentre la conclusione cui siamo giunti a lezione con i miei studenti ha corretto il tiro:

«uscivano con te se era bello». Altri due miei errori di registro – questa volta lessicali – sono stati sanati nel 2006. Se i colloquiali *te echas* e *se hace la jma* erano stati resi rispettivamente con «ti corichi» e «fa la graziosa», troppo aulici per il parlare di una bambina di forse cinque-sei anni, la seconda traduzione è pervenuta agli idonei corrispettivi «te ne stai a letto» e «si dà le arie».

Col senno di poi, infine, mi sono accorta che in un paio di occasioni avevo contravvenuto a uno dei principi fondanti dello stile familiare, cioè l'ellissi, ampliando in eccesso due frasi, allo scopo di intensificarne l'espressività. Il conciso sintagma nominale *pues eso ya era stato* tradotto nel '93 con «ma lo so già da me», mentre «se poi non viene neanche lei, è ancora peggio» dilatava ed esplicitava troppo il sintetico *y si no va, peor*. In italiano, bastava restare più fedeli alla lettera, optando per «quello lo so già» e per «e se non ci viene, ancora peggio», come è stato fatto nel 2006.

Per quanto concerne i pochi (ma significativi) *italia* presenti in *Tarde de tedio*, la tecnica traslativa che avevo adottato era consistita nel ricercare – come, fra gli altri, suggerisce Florin – un correlativo funzionale nella lingua d'arrivo.¹ Mentre è stato automatico rintracciare l'equivalente italiano di *Camuñas*, ossia «l'Uomo Nero», restituire correttamente l'espressione *merendar de cafetería* ha implicato una revisione della mia scelta primitiva nella seconda traduzione. Infatti, in origine *cafetería* era diventata *pasticceria*; però, a ben pensarci, se nelle *cafeterías* spagnole si servono bevande calde e fredde e snack, ciò non è altrettanto vero per le pasticcerie italiane, dove non sempre si può prendere una consumazione, oltre ad acquistare dolci e paste. Assieme agli studenti, pertanto, ho scelto «far merenda al bar», proponendo per un locale senz'altro più prosaico della pasticceria, ma più prossimo al concetto che di *cafetería* hanno gli ispanofoni.

Il culterema che ha frapposto più ostacoli alla resa, tuttavia, appare più avanti (e due volte) nel testo, in riferimento alla tinta sbiadita dei capelli di Isabel, che la spinge a recarsi dalla parrucchiera per rime-

¹ Sider FLORIN, «*Realia in translation*», in *Transition as Social Action. Russian and Bulgarian Perspectives*, P. Zlateva, a cura di, Routledge, London 1993, pp. 122 e segg.

diare e vedersi più giovane e attraente. Ecco il passo in questione, cui accompagnò la mia versione, rimasta invariata:

A esta luz cruda se revelan netamente los cuarenta años de la mujer que, despenada y en combinación ante el espejo, se pasa ahora los dedos con desaliento por otra importante zona de su cuerpo donde el tiempo ha hecho estragos: la cabeza, rematada por un pelo no muy abundante y teñido de color perra chica de las que había antes de la guerra.¹

Sotto questa luce impietosa risaltano nitidamente tutti i quarant'anni della donna che, spettinata e in sottoveste davanti allo specchio, ora si passa le dita, scoraggiata, su un'altra importante zona del corpo su cui il tempo ha infierito: la testa, coperta da una chioma non molto folta e tinta di quel color rane delle monetine di prima della guerra.²

Una traduzione italiana adeguata e produttiva del sintagma colloquiale *de color perra chica*, oggi desueto e legato alla storia della numismatica spagnola del Novecento, deve giocoforza imboccare la via dell'esplicitazione. La *perra chica*, infatti, come glossa il *Diccionario de uso del español* di María Moliner, era una «moneta de cobre, en curso al estallar la última guerra civil española, que tenía un león en una de sus caras, valía 5 céntimos de peseta». Tuttavia, il leone raffigurato non sembrava tanto fiero quanto avrebbe dovuto, così fu popolarmente soprannominato – appunto – *perra chica*, «cagnolina». Da tali delucidazioni discende la conseguenza che soltanto rimandando palesemente al rane della moneta, il pubblico italiano può intuire la tonalità rossiccia ormai stinta della chioma della protagonista, senza incorrere in risibili «granchi» interpretativi. L'operazione trascurale qui attuata, comunque, richiede un'ulteriore precisazione, che ho suggerito ai miei studenti, e che dovrebbe implicare l'aggiunta di un aggettivo finale. Per noi italiani, l'espressione «prima della guerra»

¹ Carmen MARTÍN GALTÉ, *Tarde de tedio*, cit., pp. 155-156.

² *Pomeriggio di noia*, trad. it. di R. Londero, cit., p. 4.

³ María MOLINER, *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid 1990, tomo II, p. 713 [moneta di rame, in corso al momento dell'ultima guerra civile in Spagna, con un leone su una delle due facce; valeva 5 centesimi di peseta, N.d.R.].

rimanda alla seconda guerra mondiale, ma nel contesto spagnolo, diversamente, l'ultima guerra è quella civile del 1936-1939.

Quanto alla strategia traduttiva che ho adoperato di fronte all'elocuquo informale imitato con tanta maestria da Martín Gaité lungo tutto il racconto, ho mirato nel testo d'arrivo a una fluidità e a uno slancio comunicativo omologhi rispetto all'originale, affinché *Pomeriggio di noia* provocasse nel lettore italiano un effetto corrispondente a quello che ritenevo suscitasse nel pubblico di partenza. Prendendo a prestito i termini conati da Vinay e Darbelnet nella loro celebre tassonomia,¹ per lo più mi sono orientata verso due tecniche: la trasposizione – con qualche piccola concessione all'*adilectio* lievemente enfaticizzante – e la modulazione.

Tra le tante spigolature possibili, mi fermo in primis su una formula esplicativa diffusissima nel linguaggio colloquiale spagnolo, assai frequente pure in Martín Gaité: *es que*. L'ho tradotta con i letterali «è che», «il fatto è che», con l'indicativo presente «sa», dall'analogo valore pragmatico, e in un caso l'ho trasposta con un avverbio rafforzante: *Pero, ¿es que tiene ganas de ir a la modista?* «Ma ha proprio voglia di andare dalla sarta?».

Riguardo, invece, alle lievi concessioni all'ampliamento che talora mi sono permessa, esse si sono rivelate più volte imprescindibili nel passaggio dallo spagnolo colloquiale, più essenziale e compatto, all'italiano. Propongo due esempi indicativi in merito. Nella prima sequenza, in discorso indiretto libero, Isabel confronta la sua sarta Vicenta, insulsa e apatica, con la parrucchiera Carmen, intraprendente ed esuberante. Si noti come l'italiano deve espandere, per consentire intelligibilità, il denso modello spagnolo, soprattutto nella frase segnalata in grassetto:

Distinto de Carmen, la peluquerita, qué cielo de mujer, **es verte entrar y ya te está animando a lo que sea**, como tiene que ser, porque un oficio no consiste solo en saber coser o peinar, es

¹ Jean Paul VINAY, Jean DARBELNET, *Stilistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de Traduction*, Didier, Paris 1977. Per una cristallina, recente riedizione dell'argomento in campo terminologico, cfr. Fabiana FUSCO, *La traduttologia: concetti e termini*, Eikon, Udine 2006, pp. 19-22.

también interpretar lo que quiere el cliente, o hasta hacerle que quiera algo.¹

Invece Carmen, la parrucchiera, che amore di donna, non fa in tempo a vederti entrare che già ti spinge a fare qualcosa di nuovo, com'è naturale che sia, perché un mestiere non consiste solo nel saper cucire o pettinare, è anche saper interpretare ciò che vuole il cliente, o addirittura convincerlo a volere qualcosa.²

Appena raggiunto il salone, Isabel chiede a Carmen quanto tempo impiegherà a farle le meches e a regolarle il taglio:

- No sé, ¿no me entretendrá mucho?
- Nada, qué se va a entretener, deme la chaqueta. Pepi, vete lavando a la señora.³

Per rendere giustizia nella nostra lingua a questo frammento dialogato, la soluzione migliore è effettuare una traduzione comunicativa e semantica assieme, che ne mantenga la naturalezza informale e la voluta iteratività. Nel '93, pertanto, avevo tradotto così:

- Non lo so; non farò troppo tardi, vero?
- Macché, cosa vuol far tardi! Mi dia la giacca. Pepi, comincia a lavare la signora.⁴

Fra le probabili alternative, pur nella confermata aderenza all'efficacia della prima versione, nel 2006 i miei allievi e io ci siamo serviti anche della modulazione. Il risultato più plausibile ci è parso il seguente:

- Non lo so, ci metterò molto?
- Macché, cosa vuol metterci!
- Non lo so, mi ci vorrà molto?
- Macché, cosa le ci vuole!

mentre abbiamo avanzato subito un'autocensura su un altro esito, assai compresso e vagamente stonato nella replica:

¹ Carmen MARTÍN GAITÉ, *Tarde de tedio*, cit., p. 155.

² *Pomeriggio di noia*, trad. it. di R. Londero, cit., p. 4.

³ Carmen MARTÍN GAITÉ, *Tarde de tedio*, cit., p. 157.

⁴ *Pomeriggio di noia*, trad. it. di R. Londero, cit., p. 5.

Infine, abbiamo scartato, perché un po' forzata e troppo formale, soprattutto nella risposta della giovane parrucchiera, quest'ultima possibilità:

– Non lo so, mi tratterò molto?
– Macché, cosa vuol trattarsi!

3. *Lampi di letterarietà in traduzione*

Ricordando, a ogni modo, il fatto che un grande pregio della prosa di Carmen Martín Gaité consiste nell'abilità e nella scioltezza con cui la scrittrice vi fonde il registro colloquiale con quello letterario,¹ non posso escludere da queste mie sommarie osservazioni interlinguistiche un rinvio a come mi sono misurata con i momenti descrittivi e meditativi del racconto, dove affiorano i tratti differenzianti della scrittura creativa. Innanzitutto, i parallelismi presenti sono stati rispettati, come testimonia il seguente ritaglio testuale in cui all'epifora del termine *actualidad* fa riscontro la ripetizione in incrocio chiasmico del sostantivo «moda»:

Y ahora, a esperar, pasando revista a los rostros de actualidad, a las modas de actualidad.²

E adesso si aspetta, passando in rassegna i volti di moda, le mode del momento.³

Pari attenzione ho prestato, sul fronte fonologico, nel trasporre in italiano le poche, ma eleganti, catene assonanti-allitteranti riscontrabili. Un esempio valga per tutti: *la tarde soleada y cansina*⁴ di maggio, che con i suoi rumori e il suo tepore entra dalla finestra della stanza di Isabel, è divenuta il «pomeriggio assolato e sonnolento».⁵

¹ María Victoria CALVI, "Los Cuadernos de todo de Carmen Martín Gaité: lengua y memoria", in Associazione Ispanisti Italiani, a cura di, *La memoria delle lingue. La didattica è lo studio delle lingue della Penisola Iberica in Italia*, Andrea Lippolis, Messina 2004; si vedano in particolare le pp. 44-49.

² Carmen Martín GAITÉ, *Tarde de verano*, cit., p. 159.

³ *Pomeriggio di noia*, trad. it. di R. Liondoro, cit., p. 6.

⁴ Carmen MARTÍN GAITÉ, *Tarde de verano*, cit., p. 155.

⁵ *Pomeriggio di noia*, trad. it. di R. Liondoro, cit., p. 4.

In conclusione, ecco un cenno a uno dei problemi traduttivi più spinosi e dibattuti: il trattamento della metafora. Non mi dilungherò sulle metafore morte (più o meno cristallizzate nella fraseologia) ricorrenti nel testo studiato, bensì su un'occorrenza particolare di metafora viva che vi spicca. Questa tipologia di metafora – Newmark *docet* – richiede al traduttore una fedeltà spesso letterale all'impulso inventivo dell'autore, capace di riprodurre nella lingua d'arrivo il significato profondo e inedito, nonché l'impatto emotivo che essa sprigiona. Tale strada ho tentato di intraprendere riguardo alle due metafore forgiate dalla Martín Gaité in *Tarde de verano*. La prima paragona il riecheggiare della parola *paz* («pace»), pronunciata da Isabel (*¡Dejame en paz!*: «lasciatemi in pace!») alla fine del colloquio con la figlia, a un moscone imprigionato in un ambiente chiuso: la seconda compara l'immagine inconsistente e fluttuante che ha di sé la protagonista a una *ponpa de aire* [...] *soplada de uca para allá* («bolla d'aria, soffiata da una parte all'altra»). Mentre la traduzione di quest'ultima non ha comportato difficoltà specifiche, maggiore interesse può suscitare un esame della metafora *paz/moscadón* e della sua restituzione.

I due semi omologhi prevalenti nell'originale spagnolo sono il movimento oscillante e iterato, e il suono altalenante e insistente, che appunto giustificano il tenore della metafora – *moscadón* – e mettono in risalto il malessere e l'ansia ossessiva di tranquillità che tormentano la protagonista:

la palabra paz se ha quedado rebotando contra las paredes del cuarto como un moscadón encerrado que insistiera en bordenear principalmente sobre el montón de trajes veraniegos espárcidos por la butaca y la cama.²

La mia traduzione suonava così:

la parola pace ha continuato a rimbombare contro le pareti della stanza, come un moscone chiuso dentro che insistesse a ronzare specialmente sopra il mucchio di vestiti estivi sparsi sulla poltrona e sul letto.³

¹ P. NEWMARK, *Approaches to Translation*, Pergamon Press, Oxford 1982, pp. 91-94.

² Carmen MARTÍN GAITÉ, *Tarde de verano*, cit., p. 154.

³ *Pomeriggio di noia*, trad. it. di R. Liondoro, cit., p. 3.

Quando ho ripreso il testo con i miei studenti, ho sostanzialmente riconfermato le scelte passate, soprattutto riguardo alla coppia *bordonear*/*ronzare*, poiché in entrambi i verbi confluiscono la prima accezione, relativa al «suono sordo, vibrante e insistente»¹ del moscone in volo,² e un'accezione secondaria, connessa al girovagare alla ricerca di qualcosa.³ Oltretutto, l'italiano *ronzare* in senso lato si attribuisce pure a «pensieri o fantasie» che riemergono «con insistenza nella mente». Proprio come succede a Isabel e alla sua assillante e sconsolata sete di libertà e di gioia perdute. Oggi, piuttosto, sostituirei «rimbombare», incentrato sulla sfera uditiva, con «rimbalzare», calzante traduce di *rebotar*, e nel contempo applicabile alle onde sonore.

Molti altri esempi di riaggiustamento e di rifinitura si potrebbero addurre, e molte altre rettifiche si potrebbero ancora apportare a *Pomeriggio di noia*, come a qualsiasi altro testo letterario che viaggi da una lingua a un'altra. Del resto, il senso di sfida e la seduzione infiniti che promanano dal tradurre s'intrecciano strettamente proprio con il suo incessante risciversi e rimettersi in discussione. Con la costante predisposizione a corsi e ricorsi, a varianti e a rettifiche. In sintonia con il conservarsi e l'evolversi delle lingue. E, nel nostro caso, perché no, in linea perfetta con i finali incompiuti, aperti e malebbi delle storie narrate da Carmen Martín Gaité.

¹ Si veda Giacomo DEVOTO e Giancarlo OLI, *Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze 2000-2001, *sub voce* «ronzare»: «mettere il caratteristico suono sordo, vibrante e insistente, tipico di alcuni insetti mentre volano» e la prima accezione riportata.

² A *bordonear* corrisponde come primo sinonimo *zumbor*, «ronzare», appunto.

³ Si veda Giacomo DEVOTO e Giancarlo OLI, *ibidem*: «Con altro senso, girate assiduamente attorno a un luogo alla ricerca di qualcosa». Sul versante spagnolo, cfr. Manuel SECO, Olympia ANDRÉS e Gabino RAMOS, *Diccionario del español actual*, Aguilar, Madrid 1999, che *sub voce* indica come terza accezione «vagare mendicando».

⁴ Si veda Giacomo DEVOTO e Giancarlo OLI, *ibidem*.

BIBLIOGRAFIA

1) Testi primari

MARTÍN GAITÉ Carmen, *Tarde de tadio*, in *Cuentos completos*, Alianza, Madrid 2002, pp. 152-161.
 — *Pomeriggio di noia*, trad. it. di R. Londero, in *Storie spagnole*, D. Manera, a cura di, Stampa Alternativa, Roma 1993, pp. 2-8.

2) Testi secondari

CALVI Maria Vittoria, «Oralidad y lengua literaria en Carmen Martín Gaité», in V. González Martín, a cura di, *Hacia la unidad en la diversidad: difusión de las lenguas europeas*, Diputación de Salamanca, Salamanca 2002, pp. 675-686.

— «Los Ciudadanos de todo de Carmen Martín Gaité: lengua y memoria», in Associazione Ispanisti Italiani, a cura di, *La memoria delle lingue. La didattica e lo studio delle lingue della Penisola Iberica in Italia*, Andrea Lippolis, Messina 2004, pp. 37-49.

— «Variación lingüística y uso de los marcadores discursivos en Nubosidad variable de Carmen Martín Gaité: el ejemplo del sí replicativo», in M. V. Calvi, a cura di, *Variación lingüística y polifonía en la narrativa española contemporánea*, Mauro Baroni, Varese-Lucca 2004, pp. 11-38.

DE LA PUENTE SAMANIEGO Pilar, *Narrativa breve de Carmen Martín Gaité*, Plaza Universitaria Ediciones, Salamanca 1994.

FAINI Paola, *Tradurre. Dalla teoria alla pratica*, Carocci, Roma 2004.

FLORIN Sider, «Realia in translation», in P. Zlateva, a cura di, *Translation as Social Action. Russian and Bulgarian Perspectives*, Routledge, London 1993, pp. 122-128.

FUSCO Fabiana, *La traduttologia: concetti e termini*, Forum, Udine 2006.

NEWMARK Peter, *Approaches to Translation*, Pergamon Press, Oxford 1982.

VINAX Jean Paul, DARBELNET Jean, *Stilistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de Traduction*, Didier, Paris 1977.

3) Dizionari

DEVOTO Giacomo, OLI Giancarlo, *Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze 2000-2001 (versione in CD-Rom).

MOLINER María, *Diccionario de uso del español*, 2 voll., Gredos, Madrid 1990.

SECO Manuel, ANDRÉS Olympia, RAMOS Gabino, *Diccionario del español actual*, 2 voll., Aguilar, Madrid 1999.

ARIANNA ALESSANDRO

LA TRADUZIONE DELLE UNITÀ FRASEOLOGICO-PRAGMATICHE NEL REGISTRO COLLOQUIALE INFORMALE: ENUNCIATI PRAGMATICI E IDIOMATICO-PRAGMATICI IN *MAI SENTITA COSÌ BENE* E *HISTORIAS DEL KRONEN*

Oggetto di analisi di questo intervento è una specifica classe di unità fraseologico-pragmatiche qui denominate, sulla base della classificazione proposta nel volume *Hai voluto la bicicletta... Esercizi su fraseologia e segnali discorsivi per studenti di italiano LS/L2* (Zamora et alii 2006), 'enunciati pragmatici' (EP) e 'enunciati idiomatico-pragmatici' (EIP). La riflessione si svolgerà in chiave contrastiva italiano-spagnolo attraverso l'analisi di alcuni casi concreti tratti dai romanzi *Mai sentita così bene* di Rossana Campo (1993) e *Historias del Kronen* di José Ángel Mañas (1995). L'obiettivo è individuare le specificità linguistico-pragmatiche degli EP e EIP, per poi proporre delle strategie traduttive adeguate tanto sul versante dell'italiano come su quello dello spagnolo.

Tra i filoni a mio avviso più stimolanti e, per il momento, ancora poco battuti della ricerca traduttiva, vi è infatti quello relativo alla traduzione della fraseologia. Per fraseologia si intende quell'ampio repertorio di espressioni, generalmente combinazioni di parole - Corpas Pastor (1996: 15) fissa il limite minimo a due parole grafiche - ma anche, benché in casi più rari, singoli termini¹ (mi riferisco ad espressioni quali '*Puerta!*' per lo spagnolo o, in italiano, '*Aria!*', '*Spara!*' o, ancora, '*Sarà...*', caso che sarà analizzato nel corso del presente lavoro) appartenenti al cosiddetto 'discorso ripetuto' in contrapposizione a quello che si conosce come 'discorso libero' (Coseriu 1968). Si tratta di unità 'fisse', ossia caratterizzate, in gradi diversi a seconda della tipologia, da stabilità tanto morfosin-

¹ Cfr. Zamora Muñoz (2005) e Sabban (1998).

tattica e lessicale quanto semantica. A livello semantico è possibile distinguere tra unità pienamente idiomatiche, il cui significato complessivo non è deducibile dalla somma dei singoli significati dei suoi costituenti, semi-idiomatiche e letterali (Corpas Pastor 1996; Penadés Martínez 1999).

Queste sequenze sono comunemente conosciute in spagnolo anche come *modismos*, *fraseologismos*, *frases hechas* o *frases idiomáticas*, solo per citarne alcune; mentre in Italia (Quiroga 2006: 41) si è parlato di 'espressioni polirematiche' (De Mauro *et alii* 1993: 98) soprattutto in campo lessicografico, oppure di 'espressioni idiomatiche' (Vietri 1985), o ancora di 'unità lessicali superiori' (Dardano 1978; Serianni *et alii* 1992) e di 'lessemi complessi' (Voghera 1994) in morfologia. Attualmente la denominazione più diffusa e accettata tra gli studiosi, soprattutto in ambito ispanico, è 'unità fraseologiche' (UFS).

Appartengono al repertorio fraseologico formule quali *De eso nada*, *¡Vaya tela!*, *Como lo oyes*, *Estás que te lo crees* per lo spagnolo, mentre per l'italiano 'Ma guarda te!', 'Non me lo dire!' o, ancora, 'Andiamo bene!', enunciati pragmatici, di significato idiomatrico (EIP), semi-idiomatrico o letterale (EP), appartenenti alla macro-categoria fraseologica delle cosiddette 'unità fraseologico-pragmatiche'² (Zamora *et alii* 1996).

1. Terminologia e classificazioni

Prima di affrontare lo studio degli enunciati pragmatici e di quelli idiomatrico-pragmatici, può essere opportuno delimitare brevemente il campo di indagine e chiarire alcuni aspetti terminologici e tassonomici. Sulla scia delle nuove discipline linguistiche emerse negli ultimi decenni (la pragmatica, la psicolinguistica, la sociolinguistica, la lessicologia, ecc.), anche la fraseologia ha sperimentato un notevole sviluppo, in particolare, per quel che qui ci interessa, in ambito ispanico, con numerose pubblicazioni sia di stampo teorico sia, anche se in numero più ridotto, applicato. Sul fronte italiano questa disciplina non ha riscosso un interesse altrettanto vivo: i contri-

2 Nei recenti studi dedicati alla fraseologia, queste unità sono state identificate con diverse denominazioni tra le quali ricordiamo: *timos* (Casares 1992 [1950]), *enunciados fraseológicos* (Zuluaga 1980), *fórmulas de la vida social* e *frases habituales* (Haensch *et alii* 1982), *conversational routines* (Coulmas 1981), *phrases idiomatiques* (Kleiber 1989), *fraseologismos oracionales* (García-Page 1995), *fórmulas* (Cascón Martín 1995) e *fórmulas rutinarias* (Corpas 1996).

buti in materia sono stati fino ad oggi piuttosto sporadici e ad opera di pochi studiosi le cui ricerche si muovono, almeno in parte, in questa direzione; vanno ricordati tra gli altri Maurizio Dardano, Tullio de Mauro, Luca Serianni, Raffaele Simone, Simonetta Vietri, Miriam Voghera e Federica Casadei.

Anche il termine 'fraseologia', molto diffuso tra gli studiosi ispanofoni per l'influenza di ricerche tedesche, anglosassoni e russe, in Italia non è ancora entrato a far parte pienamente della terminologia linguistica, almeno con l'accezione con cui ricorre in queste pagine³, inteso cioè come disciplina il cui oggetto di studio sono le UFS. È sufficiente un'indagine sui principali dizionari italiani per dimostrarlo, come ha confermato Paula Quiroga:

Tras la consulta del término *fraseología* en los varios diccionarios monolingües italianos (el GRADIT [De Mauro, *Grande dizionario italiano dell'uso*], el TRECCANI [Duro, *Vocabolario della lingua italiana*], el ZING [Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*] y el DISC [Sabatini - Coletti, *Dizionario della lingua italiana*]) se deduce que no existe el concepto de *fraseología*, entendido como en la lingüística hispánica, alemana o anglosajona. [...] En general, el término fraseología en italiano está más cerca de las combinaciones libres de palabras que de las fijaciones (Quiroga 2006: 41).

Gli stessi studiosi italiani riconoscono di trattare i fenomeni fraseologici da «un'area parzialmente coincidente con quella che la linguistica tedesca denomina *Phraseologie*» (Voghera 1994: 190). O ancora Cicalese (1995: 336) sottolinea come in italiano con il termine 'fraseologia' è solito intendersi l'insieme di informazioni che i lessicografi includono nella microstruttura di singoli lemmi che formano un dizionario.

Rispetto al repertorio fraseologico, si può contare su diverse proposte di classificazione, più o meno coincidenti a seconda dei parametri - morfosintattici, lessicali o pragmatici solo per citarne alcuni - sulla cui base vengono elaborate. Per la Spagna vanno ricordate tra le principali quella di Julio Casares (1992 [1950]), pioniere degli studi fraseologici spagnoli, seguito da Alberto Zuluaga (1980) e, in tempi più recenti, da Gloria Corpas Pastor (1996), Leonor Ruiz Gurrillo (1997; 1998) e Inmaculada Penadés Martínez (1999). In *Manual de fraseología española*, Corpas Pastor amplia e rielabora le proposte precedenti stabilendo una tassonomia costituita da quattro macro-gruppi: locuzioni, collocazioni, paremie e formule routinarie; questa

3. Il termine 'fraseologia', inteso come disciplina che studia le unità fraseologiche, è stato impiegato in lavori di italianisti stranieri, in particolare Jernej (1982), Skytte (1998) e Nicklaus (2000).

proposta rappresenta una delle classificazioni attualmente più accettate e diffuse.

2. Le unità fraseologico-pragmatiche: enunciati pragmatici ed enunciati idiomatico-pragmatici

Come già accennato in precedenza, in questo lavoro mi baso sulla classificazione elaborata da Pablo Zamora, Arianna Alessandro, Eleonora Ioppoli e Federica Simone (Zamora *et alii* 1996) in cui, combinando la classificazione di Corpas Pastos (1996) con il concetto di centro e periferia mutuato dalla Scuola di Praga e applicato al repertorio fraseologico (Penadés Martínez 1996), si differenzia fra due categorie principali: da un lato le unità fraseologiche 'centrali' - principalmente 'locuzioni' - in cui i tratti distintivi fondamentali delle UFS - fissità morfosintattica e lessicale oltre che, in alcuni casi, idiomaticità - sono presenti al massimo grado e, dall'altro, le 'unità fraseologico-pragmatiche'. In quest'ultime si osserva, a seconda della tipologia, uno spostamento più o meno accentuato dal centro alla periferia del repertorio fraseologico, con una progressiva attenuazione dei tratti distintivi delle UFS centrali a favore di altri tratti meno tipicamente fraseologici o 'canonici', in alcuni casi condivisi con categorie di espressioni non propriamente fraseologiche.

Con la denominazione 'unità fraseologico-pragmatiche' mi riferisco quindi a una classe di formule convenzionali proprie dell'interazione sociale, usate cioè dai parlanti in situazioni determinate, rituali, per svolgere funzioni specifiche: dalle più semplici formule di saluto o di ringraziamento, a strutture più complesse usate per accettare o rifiutare una proposta, mostrare accordo o disaccordo, ecc. Coincidono, in parte, con le formule routinarie o psico-sociali di Corpas Pastor sopra citate, così denominate in quanto «[...] desempeñan funciones facilitadoras del desarrollo normal de la interacción social, o bien funciones de expresión del estado mental y los sentimientos del emisor» (Corpas Pastor 1996: 192).

L'aggettivo 'pragmatiche' si riferisce al significato di queste unità, volendo indicare in modo esplicito che esso non può considerarsi esclusivamente semantico compositazionale, ma prettamente pragmatico, situazionale, ossia strettamente dipendente dal contesto, all'interno del quale tali espressioni acquistano la loro funzione e il loro significato specifici (Zamora *et alii*. 1996: 13). Se volessimo definire unità quali *¡Sólo faltaba eso!*, *¡De eso nada!* o 'Neanche morto!' più che spiegarne il significato puramente semantico (il valore denotativo, referenziale), dovremmo infat-

ti esplicitarne i contesti d'uso, il valore pragmatico che implicano e le funzioni che svolgono; nel caso degli esempi citati esprimere in una situazione comunicativa informale disaccordo e rifiuto in modo esplicito e diretto, con una sfumatura di rabbia e disappunto. Questi stessi esempi ci consentono inoltre di vedere come spesso queste unità costituiscano delle repliche con funzione reattiva a un atto linguistico precedente.

Alla macro-categoria delle unità fraseologico-pragmatiche appartengono (Zamora *et alii* 1996):

- a. le 'locuzioni idiomatiche pragmatiche';
- b. gli 'enunciati pragmatici' (EP) e gli 'enunciati idiomatico-pragmatici' (EIP);
- c. le 'frasi implico-situazionali';
- d. gli 'schemi sintattici fraseologici pragmatici'.

Passo ora ad identificare schematicamente i tratti distintivi delle unità oggetto della mia analisi, ossia EP e EIP:

- a. innanzitutto si tratta di strutture che costituiscono atti linguistici autonomi ed enunciati completi, che godono cioè di autonomia sintattica, potendo apparire da soli senza bisogno di combinarsi con altri componenti linguistici all'interno della frase per costituire un enunciato completo;
- b. presentano un alto grado di fissità morfosintattica e lessicale (proprietà fondamentale e condizione *sine qua non* di tutte le UFS), quindi generalmente non possono attivare nessun componente libero e non accettano trasformazioni formali;
- c. costituiscono atti linguistici e svolgono di solito la funzione di repliche interattive ad un atto linguistico precedente;
- d. l'uso frequente e la ripetibilità li hanno trasformati in forme cristallizzate, con un forte contenuto culturale e pragmatico legato al contesto situazionale e alle conoscenze linguistiche ed enciclopediche condivise dai parlanti appartenenti a una medesima comunità linguistica e con uno stesso *background* socio-culturale;
- e. gli enunciati idiomatico-pragmatici ('Chi te l'ha fatto fare!', 'Ci mancherebbe altro!', ¡Adiós, muy buenas!, ¡Cuéntaselo a tu abuela!) si caratterizzano precisamente per uno specifico contenuto semantico idiomatico assente in altri enunciati che invece presentano un significato più trasparente, letterale, esclusivamente pragmatico-situazionale ('E ti credo!', 'A chi lo dici!').

3. Enunciati pragmatici ed enunciati idiomatrico-pragmatici tratti da *Mai sentita così bene* e *Historias del Kronen*: analisi linguistico-pragmatica e problematiche traduttologiche

Per illustrare le specificità linguistiche sia degli enunciati pragmatici sia di quelli idiomatrico-pragmatici così come le problematiche che la loro traduzione presenta, prenderò in esame un repertorio abbastanza ristretto ma, a mio avviso, significativo costituito da alcuni casi esemplari tratti da due romanzi cosiddetti 'di ultima generazione': *Mai sentita così bene* dell'italiana Rossana Campo (1993) e *Historias del Kronen* dello spagnolo José Ángel Mañas (1995).

Il primo, tradotto in spagnolo da Pablo Zamora con il titolo *Nunca me he sentido tan bien* (1999), può essere definito come un romanzo-conversazione ambientato nel corso di una cena tutta al femminile una sera di fine estate a Parigi. Un gruppo di amiche accomunate da origini italiane e invischiate in rocambolesche ed esilaranti storie d'amore e di tradimenti, si raccontano delusioni e vicissitudini.

Historias del Kronen, opera prima dello spagnolo José Ángel Mañas e finalista al Premio Nadal nel 1994, narra la vita quotidiana e le avventure estive di un gruppo di ventenni madrileni, di classe sociale medio-alta, cresciuti all'insegna della cultura audiovisiva, affascinati dalla violenza, prigionieri inconsapevoli di un mondo chiuso e asfittico dominato dalle droghe, dal sesso e dai bar notturni; il nome del bar punto di incontro abituale del gruppo dà il titolo al libro. Nel caso di *Historias del Kronen* non è stata pubblicata nessuna traduzione italiana.

Non essendo l'obiettivo di questo lavoro trattare gli aspetti stilistici dei romanzi né tantomeno discuterne il valore letterario, mi limito alle poche indicazioni fornite con l'intenzione di dare un'idea generale delle trame e, in particolare, dell'ambiente in cui esse prendono forma, ossia del contesto socio-culturale in cui verranno usate le espressioni oggetto di studio.

Pur consapevole delle peculiarità e dei limiti dell'imitazione del parlato dialogico nella realizzazione scritta⁴, la scelta di questi testi come fonte del corpus su cui baserò la mia analisi si deve ad alcuni aspetti comuni che le rendono particolarmente interessanti come documenti di lingua e,

4 Per entrambe le opere si può parlare di mimesi di una conversazione spontanea, caso in cui il parlato si manifesta nello scritto. Tale rapporto tra il testo scritto e la conversazione spontanea viene definito da Antonio Briz (1998; 2001) con il termine di *oralidad* opposto alla *escrituridad*, dove, invece, è lo scritto a manifestarsi nella lingua parlata.

soprattutto, come bacino fraseologico; mi riferisco in particolare a:

- a. il ricorso al 'parlato', ossia l'impiego di un linguaggio quotidiano, colorito, incisivo, tendente ad imitare l'oralità e caratterizzato da forti tratti di colloquialità;
- b. la struttura dialogica della narrazione: le conversazioni e i dialoghi tra i protagonisti costituiscono la quasi totalità di entrambi i testi, caratterizzati da una forte interazione tra i parlanti;
- c. l'ambientazione quotidiana, l'intimità e l'informalità del contesto in cui si svolge la narrazione e, di conseguenza, i dialoghi.

Il predominio dell'oralità e, in particolare, del registro colloquiale, così come lo scambio dialogico conversazionale, garantiscono in entrambi i testi una presenza significativa delle unità oggetto di questo studio, il cui ambito d'uso privilegiato è proprio la conversazione colloquiale.

Sulla base di tali osservazioni, procedo ora all'analisi di alcuni enunciati pragmatici (EP) ed idiomatico-pragmatici (EIP) estratti dai due romanzi, analisi che sarà svolta da una prospettiva linguistico-pragmatica e con una finalità prevalentemente traduttiva; i punti oggetto di riflessione riguarderanno:

- a. la struttura morfosintattica dell'enunciato analizzato;
- b. l'intenzione pragmatico-comunicativa manifestata dal parlante che usa l'enunciato - classificata sulla base della teoria degli atti linguistici elaborata da John Langshaw Austin (1962) e poi successivamente ampliata da John Roger Searle (1969) - e, legata ad essa, la funzione linguistica secondo la ripartizione formulata da Roman Jakobson (1966);
- c. alcune osservazioni sull'aspetto semantico, ossia sul significato idiomatico o letterale delle strutture;
- d. e, infine, una proposta di traduzione in italiano o in spagnolo, a seconda dei casi.

È evidente che tale schematizzazione ha una finalità esplicativa, in quanto, seppur differenziati, in realtà i punti elencati sono interdipendenti, come si avrà modo di constatare nel corso dell'analisi.

Gli EP e EIP presi in esame vengono riportati, evidenziati in neretto, all'interno dello scambio dialogico in cui appaiono nel testo originale in quanto, come è già stato sottolineato in precedenza, per la loro interpretazione e successiva traduzione ne è imprescindibile la contestualizzazione; infine la trascrizione del brano è introdotta da una breve didascalia che

117

descrive la situazione comunicativa.

Data la compattezza dei materiali selezionati, le considerazioni relative al registro espressivo e all'ambito d'uso tendono inevitabilmente a ripetersi o ad assomigliarsi. Per queste ragioni, ai fini del presente studio si è ritenuto che fosse sufficiente l'analisi di pochi casi, e si riporta in *Appendice* un elenco completo degli EP ed EIP contenuti nei due romanzi.

3.1. Casi tratti da *Historias del Kronen*

3.1.1. Contesto: Roberto e Carlos, seduti al bancone del Kronen, discutono del comportamento di quest'ultimo nei confronti di due amici comuni.

- Roberto: *No deberías pasarte tanto con Fierro y con Raúl.*
- Carlos: *Pero si no les he dicho nada, ¿de qué vas?*
- Roberto: *No te digo hoy, te digo en general.* (14)

- a. Struttura morfosintattica. Frase interrogativa con soggetto di seconda persona singolare che implica un riferimento e un coinvolgimento diretto del destinatario da parte del mittente dell'enunciato.
- b. Intenzione pragmatico-comunicativa e funzione linguistica. La perifrasi '*ir de + algo*' è molto comune nella lingua spagnola, ne è frequente l'uso riferito all'abbigliamento (es.: *A la boda hay que ir de chaqueta y corbata*; *A la fiesta de Carnaval, ¿tú de qué vas a ir?* *Yo voy de lobo*) o al modo di essere, al comportamento (es.: *Ir de tacaño* - comportarsi come un taccagno - o *Ir de tonto* - fare lo stupido, comportarsi da sciocco).

Con l'enunciato idiomatico-pragmatico *¿de qué vas?* Carlos reagisce in modo aggressivo al commento di Roberto esprimendo rabbia, irritazione e disaccordo oltre che rifiutando il rimprovero fattogli. La funzione linguistica dominante è quella espressiva o emotiva, incentrata sullo stato d'animo del mittente; ad essa si aggiunge una funzione supplementare, quella conativa, legata al richiamo rivolto al destinatario. Questo EIP è infatti impiegato dal mittente con l'intenzione di far tacere il destinatario rifiutandone il commento (parafrasandolo in un registro più neutro, meno colloquiale, corrisponderebbe alle espressioni: *¿Qué clase de comportamiento estás exhibiendo?*, *¿Qué quieres?* o, ancora, *¿Y tú qué te piensas?*, *¿Y tú qué te has creído?*). La copresenza della funzione emotiva e conativa rendono l'enunciato idiomatico-pragmatico *¿de qué vas?* polifunzionale.

Da un punto di vista prettamente pragmatico, è evidente che si tratta di un atto linguistico indiretto: la struttura interrogativa in realtà non implica nessuna richiesta di informazione, ma piuttosto funge in parte da atto direttivo, in quanto ha lo scopo di suscitare una reazione nel destinatario, e in parte è un atto espressivo, poiché manifesta uno stato emotivo del mittente.

- c. Tratti semantici. L'enunciato *¿De qué vas?* presenta un significato idiomatrico, ossia una componente semantica non letterale né trasparente, ma figurata, che obbliga a tenere conto del contesto e del contesto per essere interpretata correttamente sia dal punto di vista linguistico sia da quello pragmatico.
- d. Osservazioni sulla traduzione. In un'ipotetica traduzione italiana si potrebbe ricorrere all'espressione 'Ma che vuoi?' la quale, oltre a mantenere la forma interrogativa dell'enunciato pragmatico originale *¿De qué vas?*, ne conserva il tono aggressivo e le medesime funzioni e intenzioni.

3.1.2. Contesto: Carlos, Roberto e Pedro parlano di musica.

- Roberto: *A Carlos lo que le mola ahora es Dedé. Está obsesionado. Se ha pasado un mes oyendo el mismo disco y no se cansa.*
- Carlos: *¿Te molesta?*
- Roberto: *No, qué va. A mí me es igual.*
- Pedro: *Qué coñazo oír siempre lo mismo, tronco. Eso sí que es un coñazo.*
- Carlos: *¿A ti qué te importa?, déjame en paz. (22)*

- a. Struttura morfosintattica. Il primo enunciato *¡(No) qué va!* - l'avverbio di negazione *No* è indicato tra parentesi in quanto può apparire esplicitato o restare implicito - benché nella punteggiatura del testo originale non venga indicato, è di tipo esclamativo negativo, mentre il secondo *¿A ti qué te importa?*, presenta una struttura esclamativo-interrogativa con soggetto di seconda persona singolare, che implica direttamente il destinatario.
- b. Intenzione pragmatico-comunicativa e funzione linguistica. *¡(No) qué va!* esprime un rifiuto energico da parte del mittente rispetto a qualcosa di supposto o affermato in precedenza dall'interlocutore. Pur essendo una replica negativa di rifiuto o disaccordo come *¡Ni hablar!*, *¡(No)*

qué va! non implica, come il primo, il rifiuto di concedere qualcosa, quanto piuttosto rifiuto o disaccordo rispetto ad idee o informazioni date o presupposte dall'altro parlante. Nel nostro caso, l'intenzione di Roberto, il mittente, è duplice: esprimere disaccordo con quanto ha affermato Carlos (nega che il suo atteggiamento possa infastidirlo) e, allo stesso tempo, indicare indifferenza rispetto al comportamento dell'amico (sottolineata con l'espressione *A mí me es igual*).

L'enunciato pragmatico *¿A ti qué te importa?* è usato da Carlos per intimare in modo aggressivo a Pedro di farsi gli affari propri: anch'esso si colloca quindi sul piano espressivo del disaccordo. Quest'ultimo però, a differenza di *¡(No) qué va!*, presenta polisemia: mentre il secondo esprime sempre rifiuto e disaccordo, il primo può indicare, a seconda dei contesti, rifiuto, rimprovero aggressivo o semplice indifferenza (in particolare nei casi in cui è usato in prima persona *¿Y a mí qué me importa?!*). Nel contesto qui esaminato *¿A ti qué te importa?* ha la funzione di richiamare l'attenzione dell'interlocutore per recriminare, rimproverare e, allo stesso tempo, esprimere rifiuto o contrarietà da parte del mittente.

In entrambe gli enunciati la funzione dominante è quella espressiva o emotiva, incentrata sullo stato d'animo del parlante; nell'enunciato *¿A ti qué te importa?!* è riscontrabile anche una sfumatura conativa, in quanto con tale atto linguistico si cerca di suscitare una reazione da parte del destinatario, nel tentativo di modificarne il comportamento, in questo caso farlo tacere e smettere di intromettersi in affari che non lo riguardano. Anche *¿A ti qué te importa?!* presenta dunque un carattere polifunzionale.

In base a quanto si è osservato si può dedurre che, in termini di atti linguistici, *¡(No) qué va!* rientra tanto nella categoria degli asseverativi come degli espressivi.

- c. Trattati semantici. Entrambi gli enunciati presentano un significato letterale, trasparente.
- d. Osservazioni sulla traduzione. Una soluzione traduttiva per l'enunciato pragmatico *¡(No) qué va!* è l'espressione italiana 'No, macché!', interiezione tipica del registro colloquiale usata proprio per esprimere in modo energico e perentorio una negazione.

Per l'enunciato *¿A ti qué te importa?* propongo invece l'espressione interrogativo-esclamativa '(E) a te che ti (te ne) frega?!', costruita sul

verbo 'fregare/fregarsene', con il significato di 'non darsi pensiero, non preoccuparsi', più espressiva e comune nel colloquiale rispetto al più neutro sinonimo 'importare' ('A te che ti (te ne) importa?!'). Altra possibilità, molto frequente nel parlato giovanile, soprattutto nella varietà diatopica del romanesco, è l'eliminazione della forma verbale che resta sottintesa: 'E a te?!'.

3.1.3. Contesto: Roberto e Carlos parlano di Pedro, un amico comune.

- Roberto: *Si es que Pedro, cuando aparece su novia, desaparecen todos los demás*
- Carlos: *Ya te digo.* (90)

Contesto: Carlos è a casa di Roberto, i due commentano gli effetti della festa della notte precedente.

- Carlos: *Esos ojos tan rojos no son de beber; ¿eh Roberto?*
- Roberto: *Ya te digo. Hoy ha sido un buen día.* (62)

Contesto: Carlos si è rapato i capelli a zero, gli amici reagiscono con grande sorpresa.

- Manolo: *¡Anda! ¿Pero que te han hecho, Carlos? ¡Qué rape te han dado, colega!*
- Carlos: *Ya te digo.*
- Manolo: *Pero, tronco, pareces un eskín.*
- Carlos: *Ya ves.* (201)

- a. a. Struttura morfosintattica. Entrambi gli enunciati evidenziati sono dichiarativi affermativi. Nel caso di *Ya te digo* il soggetto è in prima persona singolare, ma l'attenzione è rivolta all'interlocutore; *Ya ves* presenta invece un soggetto di seconda persona singolare. Entrambi presentano l'avverbio di tempo *ya*⁵ con funzione rafforzativa.
- b. Intenzione pragmatico-comunicativa e funzione linguistica. Tanto *Ya te digo* quanto *Ya ves* si usano per confermare e rafforzare in modo enfatico un'affermazione precedente (*Hace mucho calor, es sofocante. Ya te digo, vaya calor...*); esprimono quindi accordo e consenso.

5 *Ya*: avverbio de tiempo, para conceder o apoyar lo que nos dicen. *Ya se ve. Ya entiendo* (RAE).

Entrambe le espressioni sono polifunzionali: presentano infatti una funzione espressiva o emotiva, incentrata sullo stato d'animo del mittente il quale manifesta il proprio accordo con l'interlocutore, integrata con la funzione referenziale o informativa riferita al contesto, all'informazione contenuta nel messaggio. Implicano inoltre una componente fatica nel richiamare l'attenzione del destinatario al fine di garantire il corretto funzionamento e mantenimento del canale comunicativo.

In termini pragmatici, si tratta di atti asseverativi o rappresentativi: entrambe le espressioni svolgono in tutti i contesti in cui appaiono la funzione di confermare e rafforzare un'affermazione precedente. L'intenzione pragmatico-comunicativa del parlante è esprimere accordo mostrando un atteggiamento cooperativo, quindi rientrano anch'essi, oltre che nella categoria degli asseverativi, anche in quella degli espressivi, in quanto manifestano nel contenuto proposizionale uno stato emotivo del mittente.

- c. Trattati semantici. Entrambi gli enunciati presentano un significato prettamente letterale, semanticamente trasparente.
- d. Osservazioni sulla traduzione. In italiano disponiamo di varie formule per sostenere o confermare un'affermazione ed esprimere accordo con quanto asserito dall'interlocutore. Propria del registro colloquiale è l'espressione enfatica fraseologica, di significato idiomatico, 'Puoi dirlo (forte)!' (con l'accezione di 'È sicuramente così! / Sono completamente d'accordo!') che qui propongo come traduttore dell'enunciato *Ya te digo*. Altra soluzione traduttiva è l'espressione esclamativa '(Eh) già!', con l'avverbio 'già' in funzione di risposta affermativa e con evidente valore fatico; benché di registro neutro e non appartenente al repertorio strettamente fraseologico, nel contesto qui preso in considerazione può essere accettabile come traduttore dell'enunciato *Ya ves*.

3.1.4. Contesto: alcuni amici chiacchierano seduti al bancone del Kronen.

- Miguel: *No. Tú porque eres guapo. ¿Pero los otros? Que hay mucha gente fea por el mundo, no te creas.*

- Carlos: *Venga, Miguel, basta de bobadas.* (59)

Contesto: Amalia si confida con Carlos parlandogli dei problemi che

ha con il suo ex-fidanzato, el Chus; in particolare gli racconta del giorno in cui el Chus è andato a casa sua e ha minacciato di suicidarsi perché non accettava la loro separazione.

- Amalia: [...] *el Chus que se levanta y dice que va a romperse el vaso en la cabeza. Así, sin más. Y coge el vaso y se lo rompe. ¿Pero tú te crees? ¿Te imaginas la escena? Pero aún queda más, no te creas, porque el tío, allí de pie con el pelo lleno de sangre, pálido y con lágrimas en los ojos, empieza a decirme que me ama [...]*. (73)

- a. Struttura morfosintattica. L'enunciato *No (te) creas*, introdotto dall'avverbio di negazione *No*, è di tipo dichiarativo negativo con soggetto di seconda persona singolare. In alcuni contesti può essere usato con funzione esclamativa. Il pronome personale *te* è inserito tra parentesi tonde in quanto, svolgendo una funzione prettamente enfatica e rafforzativa, può essere esplicitato o rimanere implicito.
- b. Intenzione pragmatico-comunicativa e funzione linguistica. L'enunciato pragmatico *No te creas* è usato dal mittente con l'intenzione di sottolineare la veridicità di quanto egli stesso afferma nella frase immediatamente precedente o successiva, per quanto questo possa sembrare strano; nel *Diccionario de uso del español* di María Moliner (2007), si riporta l'espressione con la seguente definizione ed esempio: «Frase enfática que suele añadirse a la afirmación de algo no evidente 'Es más joven que yo ..., no creas'» (lemma: *saber*).
La funzione dominante è quella conativa, quindi il messaggio è orientato sul destinatario con lo scopo di convincerlo della veridicità di quanto affermato dal mittente dell'enunciato. Nel primo esempio l'atteggiamento di Miguel è leggermente aggressivo, come se, in un certo senso, provasse invidia o risentimento nei confronti di Carlos il quale, come afferma egli stesso, è un bel ragazzo; in questo caso, tenendo conto dalla condizione psicologica del mittente, è possibile rintracciare una componente espressiva.
A livello pragmatico-comunicativo, l'enunciato *No te creas* appartiene alla categoria degli atti asseverativi.
- c. Trattati semantici. Enunciato pragmatico di significato letterale, semanticamente trasparente.
- d. Osservazioni sulla traduzione. Sulla base delle considerazioni precedenti e del contesto in cui vengono usati i singoli enunciati, propongo

come traduce l'enunciato *No te creas* del primo esempio la frase interrogativa 'Che (ti) credi?': si tratta di una domanda retorica che, oltre a mantenere l'uso del verbo 'credere', implica una sfumatura di aggressività e risentimento, come l'enunciato originale.

Per il secondo esempio, un possibile traduce potrebbe essere il sintagma verbale 'non ti credere/pensare', in cui il verbo 'credere' (o 'pensare', più colloquiale), nella forma imperativo-negativa, è rafforzato con il pronome riflessivo; in questo caso assumerebbe nel contesto in cui è usato l'accezione di 'Mica è finita qui, non ti credere...'.

3.2. Casi tratti da *Mai sentita così bene*

3.2.1. Contesto: la protagonista racconta a Valeria il primo incontro con il suo attuale compagno indiano al mercatino delle pulci di Parigi, quando entrambi volevano acquistare una bambolina portafortuna.

- *Ecco, io avevo scovato questa bambolina per i soldi, tutta cicciotta, seduta con le gambe incrociate, tutta sorridente. Penso, questa non me la faccio scappare. La prendo, poi faccio per cercare i soldi nella borsa e arriva un tipo, un indiano, mica male.*

- *Indiano tipo pellerossa?*

- *Ma no, indiano dell'India, arriva e fa per prenderla.*

- *E no, eh, fa la Valeria.*

- *Dico, sui soldi non si scherza, tu non puoi sapere quanto tempo l'ho cercata questa bambola.*

- *E ci credo! (66)*

Contesto: Nadia racconta alle amiche dell'incontro con Raul, uno psicanalista conosciuto al termine di una conferenza.

- *Dopo la conferenza sono andata a parlargli, perché mi ha colpito un casino.*

- *E lo credo, più di 90 chili, uno ti colpisce per forza! (112)*

- a. Struttura morfosintattica. Gli EP 'E ci credo!' ed 'E lo credo!', con i pronomi 'ci' e 'lo' in funzione anaforica, sono di tipo dichiarativo affermativo con soggetto di prima persona singolare.
- b. Intenzione pragmatico-comunicativa e funzione linguistica. L'intenzione del parlante è confermare in modo enfatico quanto affermato dall'in-

terlocutore, mostrando totale accordo; si tratta quindi di un atto linguistico asseverativo. Le funzioni linguistiche dominanti sono quella espressiva e quella referenziale.

- c. Tratti semantici. Entrambi gli enunciati presentano un significato letterale, semanticamente trasparente.
- d. Osservazioni sulla traduzione. Le funzioni linguistiche e l'intenzione pragmatico-comunicativa evidenziate negli enunciati originali possono essere rese in spagnolo tanto attraverso l'espressione *Ya lo creo*, in cui si mantiene la medesima forma verbale della struttura originale, quanto con *Ya te digo*. In questi enunciati pragmatici l'avverbio *ya* è usato come rafforzativo per accettare ed appoggiare quanto affermato dell'interlocutore.

3.2.2. Contesto: Nadia prosegue nel racconto dell'incontro con Raul.

- *Ho cercato di parlargli, ma lui fa: io non voglio che tu lasci il tuo uomo per me.*

Doccia gelata.

- *E tu?*

- *Ah no-o? Faccio io. E lui: no, se non ti va di stare con lui fai benissimo a mollarlo, ma non mollarlo perché ti sei innamorata di me.*

- *Orco cane, che maschio!*

- *Be', mi sembra figo, il bioenergetico, fa la Monica.*

- *Secondo me è uno stronzo, fa la Ale, sta' attenta Nadia, che lui non si metterà mai con te, mi puzza tanto di stronzo.*

- *Quello che le ho detto anch'io, fa la Betty.*

- *Inoltre mi ha detto che ha un'altra storia che dura da diversi anni, con una bioenergeta.*

- *Ah, andiamo bene! dice ancora la Ale. (134)*

- a. Struttura morfosintattica. Frase esclamativa con soggetto in prima persona plurale.
- b. Intenzione pragmatico-comunicativa e funzione linguistica. Con l'enunciato idiomatico-pragmatico 'Andiamo bene!' il parlante, in questo caso Ale, manifesta sorpresa e, in parte, contrarietà e delusione rispetto a quanto affermato da un altro parlante, si tratta infatti di un'espressione usata per sottolineare che l'informazione aggiunta da quest'ultimo complica ulteriormente una situazione già di per sé non

semplice, come appare evidente dai contenuti delle battute che precedono l'enunciato.

La funzione linguistica dominante è quella espressiva: Ale manifesta infatti il proprio stato d'animo di fronte alla situazione descritta da Nadia; l'uso della prima persona plurale estende la valutazione alla situazione in generale e non esprime soltanto lo stato d'animo del mittente individualmente. È inoltre possibile individuare una componente referenziale nel commento al contesto a cui l'espressione rimanda. Costituisce un atto linguistico espressivo-asseverativo.

- c. Tratti semantici. L'enunciato presenta un significato idiomatico e ironico. Con l'esclamazione 'Andiamo bene!' si vuole infatti dare a intendere il contrario di quanto si afferma letteralmente, quindi 'Andiamo male!': l'enunciato idiomatico pragmatico è infatti una reazione a quanto espresso dall'interlocutore nella battuta precedente ([...] *mi ha detto che ha un'altra storia che dura da diversi anni* [...]) e sta ad indicare che tale informazione implica un peggioramento della situazione.
- d. Osservazioni sulla traduzione. Alla traduzione letterale *¡Vamos bien!*, possibile in spagnolo, è a mio avviso da preferire l'EIP di registro colloquiale *¡(Pues) estamos apañados!* costruito con il verbo 'apañar/apañarse', nell'accezione di 'sistemare, mettere in ordine un qualcosa, una situazione' (Tam 2000, lemma 'apañar'), anch'esso di significato ironico come l'originale 'Andiamo bene!'. Per indicare l'aggiunta di un elemento negativo che peggiora una determinata situazione, altro possibile traduttore è l'EIP *¡Lo que faltaba (por oír/ver)!*, anche nella variante *¡Sólo faltaba eso!*, equivalenti all'EIP italiano 'Ci mancava solo questo!'.

3.2.3. Contesto: durante la cena, Nadia racconta alle amiche che, dopo la conferenza, Raul l'ha invitata a bere qualcosa in un bar, il Select.

- Nadia: *Al Select chiacchiera che ti chiacchiera, e la bioenergia e il Brasile, e l'Italia, e la sfiga politica, e la mia sfiga personale. Mi chiede se sono mai stata in analisi, e giù la mia storia dei cinque analisti più il guru buddista, c'ho avuto più analisti che fidanzati, guarda.*

- Ale: *Ma figurati!, fa la Ale*

- Nadia: *No, dico per dire. (116)*

- a. Struttura morfosintattica. Si tratta di un enunciato esclamativo introdotto in questo caso dalla congiunzione avversativa 'ma', con soggetto di seconda persona singolare e verbo pronominale.
- b. Intenzione pragmatico-comunicativa e funzione linguistica. Espressioni quali 'Figurarsi!' all'infinito o, nella forma coniugata, 'Figurati!', 'Figuriamoci!' e simili equivalgono a 'Certamente sì!' / 'Certamente no!' a seconda dei contesti e co-testi in cui appaiono. Si tratta quindi di sequenze usate dal parlante per esprimere in modo enfatico e, in alcuni casi, ironico, accordo o disaccordo con quanto affermato dall'interlocutore. Nell'esempio analizzato il verbo è preceduto dalla congiunzione avversativa 'ma', che rafforza la manifestazione di incredulità, disaccordo e rifiuto del mittente rispetto a quanto affermato dall'interlocutore.

Le funzioni linguistiche rintracciabili sono dunque quella espressiva, nel disaccordo e incredulità mostrati dal mittente, e la conativa, nel suo rivolgersi all'interlocutore mettendone in dubbio l'affermazione e cercando di spingerlo, in modo indiretto, a correggerla o a ritirarla. È inoltre presente la funzione fatica rintracciabile nel tentativo di interrompere l'interlocutore richiamandone l'attenzione.

A livello pragmatico-comunicativo, l'enunciato 'Ma figurati!' si può classificare come atto principalmente espressivo oltre che parzialmente direttivo in quanto non solo esprime lo stato d'animo del mittente, ma ha anche come scopo suscitare una reazione nel destinatario affinché realizzi un'azione manifestata, seppur non esplicitamente, nel contenuto proposizionale.

- c. Tratti semantici. Alla voce 'Figurare' del *Dizionario della lingua italiana* di Sabatini-Coletti (2003), per il verbo riflessivo 'Figurarsi' si riporta il significato di «Immaginare qlco. con la fantasia; supporre, ritenere»; l'espressione 'Figurati!', insieme a 'Figuriamoci!' e 'Si figur!', viene invece considerata propria del linguaggio colloquiale ed usata per negare qualcosa o richiamare l'attenzione dell'interlocutore. È evidente il significato fortemente contestuale e pragmatico dell'EIP, non trasparente e quindi non interpretabile letteralmente.
- d. Osservazioni sulla traduzione. Tenendo conto dei valori semantici, delle funzioni pragmatiche e del contesto in cui appare l'enunciato originale 'Ma figurati!', propongo come traduzione in spagnolo l'espressione fraseologica esclamativa di registro informale *¡Qué va!*, enun-

ciato pragmatico con cui si esprime enfaticamente incredulità e rifiuto. Con la stessa funzione e appartenenti a un registro colloquiale, altri possibili traducenti sono gli EP *¡Anda ya!* e *¡Venga ya!*.

3.2.4. Contesto: passeggiando per le strade di Montparnasse, la protagonista -che nel romanzo porta avanti la narrazione in prima persona e di cui non si conosce il nome, benché si possa supporre che sia la portavoce dell'autrice- parla con l'amica Monica della sua antipatia per i 'borghesi'.

- [...] ogni tanto li trovo un tantino assurdi, capisci: si mettono in fila, fanno le file per andare al restò, file per andare al cinema, file alla posta, al supermercato, e sono sempre soli. Non si guardano nemmeno tra di loro. Secondo me hanno paura.

- Paura di che? Fa lei.

- Come se ti dovessero dare qualcosa.

- Lei dice: *Sarà*.

- Sì, hanno paura che se ti parlano devono mollarti qualcosa.

- Lei commenta: *Mh* (38)

Contesto: Durante la cena, la protagonista, appassionata di astrologia, ricorre all'oroscopo e ai segni zodiacali per spiegare i cambiamenti in atto nella vita delle amiche.

- Ou, ma che vi è preso? Vi ha dato di volta il cervello a tutte? Fa la Monica.

- È il tuo cattivo esempio, fa la Betty.

- Ah, sì, bella scusa, guarda.

- Dai, sono i cambiamenti nelle costellazioni, c'è Venere che entra in Scorpione, faccio io.

- *Sarà*, fa la Ale. (112)

- a. Struttura morfosintattica. Sintagma verbale di tipo dichiarativo impersonale. Si tratta di un'unità fraseologica monoverbale.
- b. Intenzione pragmatico-comunicativa e funzione linguistica. Con questo enunciato pragmatico il mittente esprime riserva, dubbio o incredulità rispetto a quanto affermato dall'altro parlante circa l'esistenza o le condizioni di qualcosa. Presenta inoltre una sfumatura di accondiscendenza nell'accettarne l'affermazione, pur mostrando una certa resistenza a crederci totalmente, come confermato nel primo esempio

dall'interiezione 'Mh'.

Le funzioni linguistiche dominanti sono quindi quella espressiva e quella referenziale.

- c. Tratti semantici. L'espressione 'Sarà' lascia sottinteso l'avverbio di modo 'così', a voler indicare che è possibile che l'interlocutore abbia ragione, che la situazione sia quella a cui egli fa riferimento. Da un punto di vista semantico consideriamo quindi tale espressione come letterale, trasparente.
- d. Osservazioni sulla traduzione. Possibili tradimenti in spagnolo sono le strutture non fraseologiche *Es posible*, *A lo mejor* o *Puede ser* o le interiezioni con valore di segnale discorsivo *Pues bueno*, *Pues sí*, che permettono al parlante di esprimere un accordo parziale, una mancanza di totale convinzione. La stessa funzione è espressa dall'enunciato fraseologico *Si tú lo dices...*, a mio avviso il tradimento più appropriato in questo contesto.

Conclusioni

Sulla base delle osservazioni emerse nel corso dell'analisi, concludo evidenziando in modo schematico alcune problematiche legate alla traduzione delle UFS in generale e delle unità fraseologico-pragmatiche in particolare:

- a. se, come è stato ripetutamente sottolineato, non si traducono parole isolate, allo stesso modo la traduzione della fraseologia non si può ridurre allo stabilire relazioni di equivalenza tra repertori fraseologici (Corpas Pastor 2001; 2003). Gli esempi analizzati in questo lavoro dimostrano che tantomeno è possibile affrontare l'interpretazione e la traduzione delle unità fraseologico-pragmatiche fuori dal loro contesto e co-testo di appartenenza, in linea con uno dei principali postulati della moderna traduttologia che sancisce la traduzione come operazione testuale.
Si è visto come la maggior parte delle unità fraseologico-pragmatiche analizzate siano polifunzionali e polisemantiche presentando variazioni contestuali tanto nella funzione quanto nel significato. Ciò impone la ricerca di una corrispondenza o equivalenza non solo a livello linguistico, ma anche pragmatico, funzionale e sociale.
- b. Tra i fattori pragmatici e situazionali di cui si deve tenere conto nella scelta di un corrispondente fraseologico nella lingua meta, in partico-

lare nel caso delle unità fraseologico-pragmatiche, vanno evidenziati: la componente culturale, le condizioni e la frequenza di uso (distribuzione geografica e sociolinguistica), gli aspetti discorsivi (preferenza per determinati tipi di testi e registri), le implicature ed eventuali connotazioni ironiche, umoristiche, ecc. È evidente che tali elementi devono essere, ancora una volta, strettamente contestualizzati.

- c. Nella traduzione delle unità fraseologico-pragmatiche sono individuabili tre fasi principali, strettamente legate ai tempi e ai modi del processo traduttivo:
1. l'individuazione e il riconoscimento dell'unità fraseologico-pragmatica;
 2. la sua interpretazione all'interno del contesto in cui viene utilizzata;
 3. la fase di riformulazione, di scrittura, ossia la riproduzione nel testo di arrivo della carica semantica, pragmatica e discorsiva dell'unità fraseologico-pragmatica originale.

L'individuazione e il riconoscimento, in particolare, non sempre sono facili, richiedono infatti che il traduttore possieda un'adeguata competenza fraseologica tanto nella lingua di partenza quanto in quella di arrivo; l'indagine relativa alla traduzione delle UFS in generale, e fraseologico-pragmatiche in particolare, è quindi strettamente legata alla riflessione didattica. Si tratta, tanto sul versante traduttivo quanto su quello didattico, di linee di ricerca estremamente promettenti e, a mio avviso, essenziali nel curriculum formativo dei futuri traduttori. Benché in questi ultimi anni si siano susseguite importanti pubblicazioni a riprova del crescente interesse per questa disciplina, si tratta tuttavia di temi a cui non è ancora stata data la dovuta attenzione, soprattutto rispetto alla componente pragmatica e in ottica contrastiva italiano-spagnolo. Concludo quindi con l'auspicio che, con nuovi e più approfonditi contributi, si avanzi progressivamente in questo stimolante e imprescindibile campo di indagine.

Appendice

Si elencano di seguito i principali enunciati pragmatici ed idiomatico-pragmatici individuati nei due romanzi presi in esame.

1. Da *Historias del Kronen*

Enunciati pragmatici

- No será para tanto (63)
- ¿Y tú qué sabrás de eso? (35)
- No, qué va (22)
- ¿A ti qué te importa? (22)
- ¡Ya era hora! (29)
- Pues ahí estamos (51)
- No os digo nada (55)
- No te cuento nada (55)
- No me lo puedo creer (55)
- Pues qué remedio (55)
- Ya te digo (55)
- Que sé yo (57)
- ¿Y eso a qué viene? (58)
- No te creas (59 - 73)
- Ya te digo (62)
- No te digo (60)
- ¿Pero tú te crees? (73)
- Ya ves (73 - 201)
- Ya te digo (90 - 201)
- Allá tú (91)
- Eso a ti no te importa (91)
- Si te conoceré yo... (99)
- ¿Tu crees? (99)
- ¿No te parece? (99)
- Tú te lo pierdes (121)
- ¡Qué va! (127)
- ¡Anda ya! (140)
- Ya verás (60)

Enunciati idiomatico-pragmatici

- ¿Qué sabes tú de la vida? (35)
- ¿De qué vas? (14)

2. Da *Mai sentita così bene*

Enunciati pragmatici.

- Ma figurati! (116-154)
- Sarà... (38-112)
- Puoi dirlo! (48-124)
- Sarebbe a dire? (52)
- Dimmi te (che nome)! (58)
- (Della matematica) non me ne può fregare di meno (60)
- E ci credo! (66-132) E lo credo! (112)
- E che ne so! (68)
- Che ci vuoi fare? (96)
- Tanto per cambiare (134)
- Che vuoi di più? (134)
- Senti chi parla! (206)

Enunciati idiomatici pragmatici

- Che fine hai fatto? (26)
- Adesso si chiama così? (26)
- Ma dove vivi? (28)
- Chi l'avrebbe mai detto? (34-172)
- Ma questa da dove è uscita? (52)
- E chi s'è visto, s'è visto! (54)
- Buttalo via! (78-182)
- Parla per te! (100)
- Ma che vi è preso? (Vi ha dato di volta il cervello ?) (112)
- Ah, andiamo bene... (134)

Problemática de la equivalencia translémica español-italiano a través de una novela de Manuel Vázquez Montalbán

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ ABELLA

Introducción

A Miguel Martínez-Lage (2007: 216-217),¹ su larga práctica traductora le lleva a sostener que el traductor es ante todo lector,

lector privilegiado y lector responsable, ya que de su lectura, de su movimiento interpretativo, han de emanar todas las demás lecturas. El traductor no puede abrir, pero sobre todo no puede cerrar el espectro de las ambigüedades del original. Su lectura ha de cifrarse en la reproducción no de lo que pone en el original, sino de lo que el original dice, de modo que una vez traducido siga diciendo lo mismo, al margen de lo que ponga, y todas las interpretaciones del original sigan siendo posibles en el texto traducido.

Desde su punto de vista (*ibídem*, 216), al enfrentarse a un nuevo trabajo traslaticio, el traductor ha de realizar, en primer lugar, una lectura profunda y responsable del texto y, a continuación, ha de empaparse “del contexto lingüístico-cultural en que se mueve el autor” que está traduciendo. Para Martínez-Lage, conocer el contexto de la obra deviene un elemento indispensable para, como sostenía también Valentín García Yebra (1994: 258), poder “decir todo lo que dice el texto original”.² Por otra parte, la obra montalbaneana, como sintetiza muy acertadamente Colmeiro (2013: 20).

¹ Miguel Martínez-Lage (Pamplona, 1961-Almería, 2011), obtuvo, entre otros reconocimientos, el Premio Nacional de Traducción en 2008 por su versión de la *Vida de Samuel Johnson* de Samuel Boswel.

² Según el traductor navarro, “en el fondo, la cuestión es sencilla: se trata de ponerse en el pellejo del lector de la novela en su versión original –y, llegado el caso, hablar con un lector de la novela en versión original para saber qué percibe, qué acusa– y desmenuzar entonces todos los efectos que esa novela haya podido producir en su sensibilidad para reproducir esos mismos efectos, a veces generando otros mecanismos, de acuerdo con determinadas convenciones y sometándose siempre a la signatura del autor (incluso si contraviene determinados usos), para que esos efectos sean análogos en la lengua de llegada” (2007: 218).

[...] atraviesa las fronteras estrictas de los géneros literarios y subvierte categorías tradicionales de cultura alta y baja, combinando lo ficcional y lo histórico, el ensayo y la novela, el periodismo y la literatura, y temas tan diversos y aparentemente tan alejados entre sí como las gastronomía y el erotismo, el fútbol y el nacionalismo, la sexualidad y la política, los medios de comunicación de masas y la memoria histórica.

Ciertamente la rica y variada presencia de referentes culturales en la saga carvalhiana puede complicar la labor del traductor. Es más, a nuestro modo de ver, para solventar las dificultades traslaticias que plantean los textos tan marcados culturalmente es casi imprescindible que la cultura del traductor abarque la materia tratada en la obra que está traduciendo. Porque, a veces, descifrar el sentido del texto original se convierte en un ejercicio de hermenéutica literaria que rebasa la habitual labor de transferencia lingüística y cultural que suele implicar la traducción de un texto.³ Así pues, en estas líneas, utilizando como corpus de referencia la traducción al italiano de *Asesinato en el Comité Central* (1981),⁴ nos planteamos reflexionar sobre las dificultades traslaticias que comportan, en particular, los referentes culturales pertenecientes al ámbito del patrimonio cultural.

Asesinato en el Comité Central

En esta crónica carvalhiana, el protagonista acude por encargo a la *Villa y Corte* para investigar el asesinato del secretario general del PCE. En este viaje a la capital y “al interior del PCE” (Pradera 1981; Arroyo 1983) asistimos a toda clase de peripecias investigativas, eróticas, gastronómicas, etc.

Sin duda, el núcleo argumental, como sugiere Javier Pradera (1981), presenta “una idea con deslumbradoras posibilidades cinematográficas”:⁵

³ Además, como es sabido, el idiolecto montalbaniano se caracteriza por el uso esporádico del catalán. Característica esta que puede dificultar ulteriormente el trabajo del traductor.

⁴ *Assassinio al Comitato Centrale* se publica en la Sellerio editore Palermo tan solo tres años después del texto original (1984). La versión italiana es obra de Lucrezia Panunzio Cipriani. Por otra parte, esta es la primera y única incursión de esta traductora en el universo Carvalho. En 2005 la editorial Feltrinelli de Milán publica también esta novela, pero se sirve de la misma traducción.

⁵ De hecho, en 1982 Vicente Aranda dirige *Asesinato en el Comité Central* con Patxi Andión y Victoria Abril como protagonistas.

el secretario general del Partido Comunista de España es asesinado en una reunión del Comité Central, con el agravante de la nocturnidad artificial proporcionada por un apagón de luz intencionado, y los camaradas de la víctima encargan al detective privado Pepe Carvalho —ex comunista y ex agente de la CIA, acreditado profesionalmente por los éxitos conseguidos en *Tatuaje*, *La soledad del manager* y *Los mares del Sur*— la investigación del caso. Para colmo, esta réplica hispánica de los grandes misántropos y escépticos que pueblan la novela negra americana tiene que competir en su trabajo con un policía en cuya figura hasta los más arcangélicos querubines encontrarían sorprendentes parecidos con el comisario Conesa (*ibidem*).

Por otra parte, a medida que avanza la narración se va perfilando un retrato muy personal de la sociedad capitalina. De hecho, la narración se localiza básicamente en Madrid, en los últimos años de la Transición, antes del triunfo socialista en las Elecciones Generales del 25 de octubre de 1982.

En cualquier caso, como veremos al final, “detrás de todo está siempre el poder del dinero, una realidad cada vez más literal, más descarnada” (García Montero, 2012: 11).

Peritexto y traducción

En cuanto a las formas constitutivas externas más interesantes desde el punto de vista traductológico, el título es sin duda uno de los elementos peritextuales más visibles y además, como apunta Divinsky (citado en Guerriero, 2013: 5), “un título no hace que un libro se venda, pero hace

que el candidato a comprarlo lo levante de la mesa”. En nuestro caso, el título alude claramente al contenido del texto: un asesinato y al lugar del hecho: el Comité Central. Por tanto, según Genette (2001: 70), nos hallamos ante un título que funciona como indicador temático y descriptor de la naturaleza del texto.

En la edición italiana, en una casi total simetría con el paratexto original, se opta por la traducción literal del título de la obra: *Assassinio al Comitato Centrale*.



Un elemento peritextual que sí se altera es la imagen de portada del libro. En la edición original de Planeta aparece una corona de flores en cuya banda encontramos la leyenda: *A nuestro querido camarada R.I.P.*, donde la referencia al fallecimiento de un miembro del partido comunista es evidente.



Se establece, por tanto, una perfecta conjunción entre los signos verbales del título y la imagen de cubierta.

Sin embargo, en la edición italiana se pierde por completo esta alusión. De hecho, como imagen de portada se nos propone un detalle del cuadro de Malevich *Un inglés en Moscú* (1914). En consecuencia, desaparece el vínculo entre elementos verbales e iconográficos presente en el texto origen.

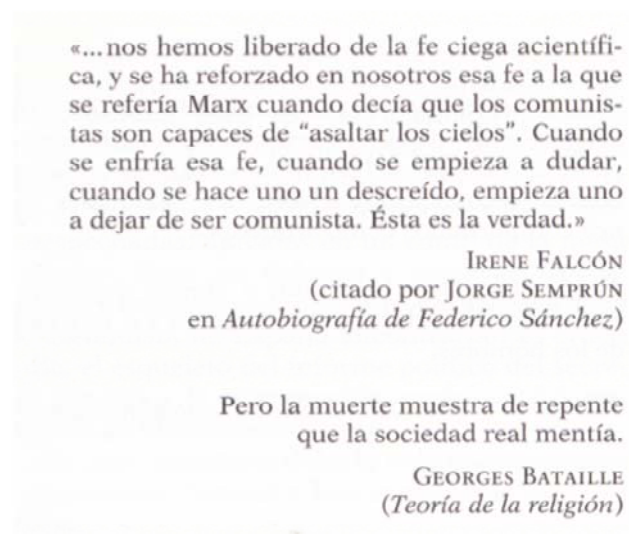


Fig.1. Epígrafes en *Asesinato en el Comité Central*.

Otros elementos constitutivos externos característicos del paratexto original son, en el siguiente orden, la dedicatoria autoral, dos epígrafes

alógrafos, una nota del autor y la disolución de la división en capítulos. En el TM se altera el orden de algunos elementos peritextuales, de tal manera que primero se sitúan los dos epígrafes, después la dedicatoria y, en último lugar, la nota. En cambio, se mantiene idéntica la fragmentación del texto en secuencias.

Sorprende esta alteración del orden paratextual, puesto que la dedicatoria suele ser un escrito o nota que se pone en un libro al principio, esto es, suele preceder al texto que simbólicamente es dedicado.⁶

En cuanto a los dos epígrafes alógrafos, no cabe duda de que estos contribuyen a orientar al lector, de hecho, para Montalto (1989: 21-22), el epígrafe:

[...] rappresenta il primo contatto stabilito con il lettore, diventa il primo tramite, la prima comunicazione fra l'autore e il suo destinatario. La sua scelta manifesterà all'epigrafatario l'indirizzo, l'intenzione, lo spirito, l'umore, talvolta il tema dell'opera; [...] avrà la funzione di sollecitare nel lettore il nascere di una tensione nei confronti dell'opera, di prepararlo emotivamente all'atmosfera della stessa, attivando quei sentimenti che serviranno per una corretta lettura.

Esto es, el epígrafe funciona como una llamada de atención al lector, sugiriéndole o apuntándole posibles claves interpretativas sobre el contenido y sentido del texto que va a leer. Montalto (1991: 14) destaca también que:

il fascino maggiore dell'epigrafe consiste proprio nella sua varietà e nelle sue vastissime opportunità di relazioni che l'autore vuole stabilire con il fruitore di essa; a volte si tratta di un sottile gioco ironico o polemico o ammiccante, di un'allusione ambigua o insinuante, altre deve acrescere la sensazione, l'emozione. Non è raro il caso in cui lo scrittore si serve di una citazione desiderando dal suo lettore un collegamento non solo con la stessa, ma con tutto il testo da cui è stata tolta.

En el caso que nos ocupa, no hay que olvidar que el propio MVM, como confiesa a Blanco Chivite (1992), sentía una especial preferencia

⁶ Sobre la colocación y uso de la dedicatoria, Sabia (2005) incide en que: "La dedicatoria es una práctica por medio de la cual el autor homenajea a una persona o a un grupo de personas haciendo figurar, al inicio de su obra, el nombre del destinatario de su homenaje. Suele aparecer inmediatamente después de la página que reproduce la portada con el título de la obra y el nombre del autor".

por esta novela, aunque reconocía también que le había costado mucho escribirla⁷:

era muy difícil escribir una novela sobre el PCE, dentro del PCE, sin ser disidente, sin hacerlo como el clásico disidente que se ha marchado y al mismo tiempo tratando de explicar qué coño está pasando y qué coño va a pasar, porque la novela está publicada antes de la gran liquidación, antes de la merienda de rojos. (Citado en Saval, 2004:167)⁸

Con todo, MVM siempre sostuvo que la obra era “básicamente una novela de aventuras y también una crítica al sentido religioso de la militancia” (Canals, 1981).

Por último, por lo que se refiere a la nota del autor, esta encierra claramente un matiz aclaratorio por parte de MVM acerca de la naturaleza ficcional de la historia que nos va a narrar.

Esta acotación adquiere especial relevancia, porque pese al aparente distanciamiento, no cabe duda de que nos hallamos ante un narrador comprometido y que la obra refleja perfectamente el contexto sociopolítico en que fue escrita⁹. Conocida es, por ejemplo, la polémica suscitada por Santiago Carrillo cuando se publica esta novela¹⁰. En efecto, el dirigente comunista ve en Fernando Garrido su trasunto literario y así lo sostiene en el *Epílogo conmemorativo del 25º aniversario de Carvalho*:

el escritor escogió la forma de la novela policiaca para elaborar un libro político. [...] A nadie –ni al autor– podrá extrañar, pues, el reconocimiento de que cuando se publicó lo sentí como una auténtica puñalada. La que recibió físicamente Fernando Garrido iba dirigida políticamente contra mí (1997: 295).

⁷ Sobre la conflictiva relación de MVM con el PCE, véase Tyras (2003: 26-36).

⁸ Saval (2004: 168) sostiene también que “más allá de lo anecdótico, *Asesinato en el Comité Central*, es posiblemente la novela donde el escritor haya incluido más referencias personales, sus propias creencias, anécdotas (como la de que en una reunión clandestina dijo que los comunistas de finales de los años cincuenta no durarían ni un cuarto de hora en el monte), etc.”.

⁹ En 1981 el Partido Comunista de España estaba sumido en una profunda crisis institucional. En el X Congreso del PCE Santiago Carrillo es reelegido Secretario general pero se asiste también a la escisión interna entre carrillistas y renovadores.

¹⁰ En cualquier caso, ante el fracaso electoral del PCE en 1982 se producirá una fuerte lucha interna en el partido y Carrillo se verá forzado a dimitir.

Sea como fuere, ciertamente el novelista nos presenta el retrato de un medio bien conocido por él. Es más, hasta el propio Carvalho se siente autorizado a emprender ese viaje a la capital y “al interior del PCE”. De hecho, el diálogo que Carvalho mantiene con Santos Pacheco así parece confirmarlo:

- ¿Por qué yo?
- Porque usted es un ex comunista. Porque usted sabe qué somos, cómo somos, de dónde venimos, adonde vamos (33-34).

En cuanto a la traslación de esta nota, constatamos que se verifican algunas imprecisiones y un error patente¹¹.

NOTA DEL AUTOR	<i>Nota dell'Autore</i>
<u>Ante</u> la previsible y perversa intención de identificar los personajes de esta novela con personajes reales, el autor declara que se ha limitado a utilizar arquetipos, aunque reconoce que a veces los personajes reales <u>nos comportamos</u> como arquetipos.	<u>Davanti</u> alla prevedibile e subdola intenzione di identificare i personaggi di questo romanzo con personaggi reali, l'Autore dichiara che si è limitato a utilizzare degli archetipi, anche se riconosce che a volte i personaggi reali <u>si comportano</u> come archetipi.
ARQUETIPO: Tipo soberano y eterno que sirve de ejemplar y modelo al entendimiento y a la voluntad de los hombres. (Del <i>Diccionario de la Real Academia</i>)	ARCHETIPO: Immagine sovrana ed eterna che serve da esempio e da modello all'intelletto e alla volontà degli uomini. (Dal <i>Dizionario della Real Accademia</i>)

Comprobamos que al trasladar la preposición castellano *ante* (utilizada en el TO en sentido figurado) por el adverbio de lugar italiano *davanti* (literalmente en castellano *delante de*), en el TM se produce un sin

¹¹ Una imprecisión innecesaria se verifica al trasladar el adjetivo castellano *perverso* por el italiano *subdolo* (literalmente. *taimado*), puesto que en italiano existe el adjetivo homólogo *perverso*, que presenta además una extensión semántica idéntica a la del castellano.

sentido¹², efectivamente, la locución adverbial italiana equivalente es: *di fronte a*.

Se altera también el punto de vista presente en la secuencia discursiva original: *a veces los personajes reales nos comportamos como arquetipos*, al trasladarse al italiano por: *a volte i personaggi reali si comportano come archetipi*. Como se puede ver, en el TM se recurre a la técnica de la modulación, produciéndose un cambio de categoría de pensamiento. De hecho, en el TO el autor se incluye en la generalización que acaba de reseñar, sin embargo, en el TM se pierde este matiz que se hubiera podido mantener mediante la traslación: *noi, personaggi reali, ci comportiamo*.

Estudio analítico de los referentes pertenecientes al ámbito del patrimonio cultural y su traducción al italiano

Dados los límites de extensión y contenido del presente estudio, circunscribiremos nuestro análisis a un único dominio cultural¹³, en concreto, nos ceñiremos al campo del patrimonio cultural.

En este ámbito incluimos los problemas de traducción ocasionados por las referencias físicas o ideológicas que comporta una cultura, por consiguiente, los personajes reales o ficticios, los acontecimientos históricos, las obras y movimientos artísticos, el folklore, el cine, la música, los bailes, los juegos, las festividades, los monumentos emblemáticos, la comida, la bebida, etc.¹⁴

Además, ante la imposibilidad material de incluir todas las secuencias textuales que presentan inadecuaciones de traducción en el campo del patrimonio cultural, haremos una selección de los segmentos textuales más representativos.

¹² La técnica utilizada en este caso es la de la transposición. En este trabajo, como en otros precedentes (Rodríguez Abella, 2008, 2009, 2010, 2013), nos atenemos a la catalogación de técnicas de traducción propuesta por Hurtado Albir (2004: 269-271).

¹³ Nos atenemos a la clasificación de ámbitos culturales propuesta por Molina (2006: 79-82). Esta autora identifica cuatro dominios sensibles a las interferencias culturales: medio natural, patrimonio cultural, cultura social y cultura lingüística. Además, en un epígrafe aparte, afronta también la cuestión de las interferencias culturales, distinguiendo entre falsos amigos culturales e injerencias culturales.

¹⁴ Véase Molina (2006: 81).

Patrimonio cultural

TO (p. 24)	TM (p. 25-26)
Biscuter no había tenido tiempo ni de deslegañarse ni de ordenar mínimamente la mesa del despacho. - ¿Desayuna aquí, jefe? Tengo unas <u>butifarras de perol</u> de puta madre y unos fesols cocidos que sobraron de ayer.	Biscuter non aveva avuto tempo né di ripulirsi né di mettere un po' d'ordine sul tavolo dell'ufficio. - Pranza qui capo? Ho delle <u>salsicce di Perol</u> che sono la fine del mondo, e fagioli lessi avanzati ieri.

Aunque no es nuestro propósito analizar aquí las diferentes funciones que el discurso gastronómico adquiere en la saga Carvalho,¹⁵ no cabe duda de que la cocina es un elemento caracterizador de la serie novelesca.¹⁶

En concreto, nuestro detective siente especial predilección por los gustos tradicionales, por las recetas regionales españolas, sobre todo, las de Cataluña, Galicia, Valencia, Murcia, etc.¹⁷ Es más, constatamos que hay una serie de productos, técnicas y platos habituales en casi todas las novelas de la saga. Entre los productos más recurrentes se encuentran, sin duda, las butifarras. En esta secuencia textual se trata de las *butifarras de perol*, esto es, de las *butifarras de matanza*. Nos hallamos pues ante un embutido que carece de referente y designación en la lengua-cultura meta. Ante la dificultad que plantea la traslación de esta referencia cultural, la traductora opta por un doblete de técnicas, generalización y traducción literal. Así pues, en primer lugar, utiliza el hiperónimo *salsicce* y, en segundo lugar, opta por la técnica de la traducción literal, no obstante, incurre en un error al confundir con un topónimo el vocablo *perol*. Se hubiera podido evitar la inadecuación manteniendo la letra

¹⁵ Aspecto destacado ya por varios especialistas en la obra montalbana, véase, por ejemplo, Colmeiro (1994: 186-193) y Tyras (2003: 118-119).

¹⁶ Para Newmark (2004: 137), por ejemplo, la comida representa “la expresión más delicada e importante de la cultura nacional”.

¹⁷ Como afirma el propio Vázquez Montalbán (2004: 8), la base de los gustos culinarios de Carvalho “la forma una materia esencial: el paladar de la memoria, la patria sensorial de la infancia. Por eso sus gustos fundamentales proceden de la cocina popular, pobre e imaginativa de España”. Esto es, “íntegra cocina catalana, cocina de autor de distintos restauradores de España y de diferentes extranjerías gastronómicas”. En definitiva, cocina y cultura mestiza que dificultan, sin duda, la labor del traductor.

minúscula o trasladando el referente como *salsicce catalane fresche*, *botifarra fresca*, o bien, *botifarra de perol*, las dos últimas soluciones nos parecen las más adecuadas, visto que se trata de un término muy recurrente en toda la serie.

Aunque no se trata de un término marcado culturalmente, se produce también una inadecuación innecesaria al trasladar el verbo *desayunar* por el verbo italiano *pranzare*, literalmente en castellano *almorzar*, el término equivalente es *fare colazione*.¹⁸

En último lugar, aunque se trata de una expresión perteneciente al ámbito de la cultura lingüística, observamos que se altera el tenor del discurso al trasladar *de puta madre* por la expresión italiana *la fine del mondo*.

TO (p. 25)	TM (p. 26)
- ¡Oiga qué dice este <u>facha</u> , jefe! ¡Escuche!	- Capo, senta che dice questo <u>minchione</u> ! Ascolti!

En este segmento, el vocablo *facha*, fruto del acortamiento del término italiano *fascista*, encierra una clara referencia ideológica para indicar que alguien es partidario de un movimiento político y social de carácter totalitario¹⁹. En cambio, *minchione*, literalmente en castellano *gilipollas*, *capullo*, según la definición del Treccani indica: “persona sciocca, priva di furberia, eccessivamente semplice e credulona; è soprattutto usato come titolo di spregio e di rimprovero”, esto es, indica una persona tonta, excesivamente simple.

Por tanto, en italiano sería más adecuado recurrir al término *fascista* o *fascistone*, porque *minchione* introduce un matiz no presente en el TO.

TO (p. 37)	TM (p. 38)
Prefirió, pues, ir caminando hacia	Preferì andare a piedi fino alla

¹⁸ De acuerdo con Bensoussan (1991: 20), consideramos que «el traductor debe sentarse en la mesa del autor, debe introducirse en él o en su obra, tiene que buscar pistas, indicios, huellas, intuiciones, tiene que profundizar todos los contextos necesarios».

¹⁹ Efectivamente, Biscuter está escuchando por la radio qué opinan varios encuestados sobre la situación que se ha creado tras el asesinato de Garrido. Entre otras cosas, este encuestado comenta lo siguiente: “desde que murió Franco nos ha caído encima la plaga” (1997: 25).

la <u>Boquería</u> a comprar dos kilos de <u>escupiñas</u> y <u>pescado</u> para hacer <u>caldo</u>. Luego rescató el coche del parking de La Garduña para irse a tomar <u>un bacalao a l'hostal</u> en el <u>figón</u> Pa i Trago, una <u>casa de comidas</u> cercana al mercado de San Antonio, donde los seres humanos civilizados pueden <u>desayunar capipota con sanfaina</u> desde las nueve de la mañana.	<u>pescheria</u> per comprare due chili di <u>frutti di mare</u> e <u>di pesce</u> per fare la <u>zuppa</u>. Poi riprese la macchina dal posteggio della Garduña per andarsi a mangiare <u>un filetto di baccalà</u> al "Pa i Trago", una <u>rosteria</u> vicino al mercato di Sant'Antonio, dove gli esseri umani civilizzati possono <u>gustare peperonata con stufato</u> dalle nove di mattina.
--	--

Como es sabido, la Boquería²⁰, emblemático mercado de Barcelona, aparte de ser un lugar donde se pueden comprar todo tipo de productos frescos, es también una atracción turística mundialmente conocida. Por tanto, el recurso a la técnica de la particularización, es decir, el uso de un término más concreto, *pescheria*, literalmente en castellano *pescadería*, no nos parece acertado. De hecho, es de sobra sabido que en este famoso mercado no solo se compra y vende pescado, sino también muchos otros productos: carnes, verduras, etc. Por esta razón, consideramos que en esta secuencia hubiera sido más adecuado mantener el vocablo tal cual. En cuanto a la denominación de la *escupiña* o *venus verrucosa*, en italiano la más común es *tartufo di mare*, aunque también se la conoce con otros nombres: *cappa verrucosa*, *noce* y *venere tartufo*, además de numerosas designaciones dialectales. En este caso, la traductora ha optado por una generalización, recurriendo al hiperónimo *frutti di mare*, literalmente en castellano *moluscos*. De todas maneras, se produce un falso sentido en el TM al no introducir el artículo partitivo *del* antes del término *pesce*. Es decir, Carvalho compra solo algo de pescado, no dos kilos de escupiñas y de pescado. También se produce una inadecuación en la traslación de la palabra *caldo*, el término equivalente en italiano es *brodo* y no *zuppa*, literalmente en castellano *sopa*.

Para la traducción del plato que consume Carvalho, la traductora opta por un doblete de técnicas: amplificación (castellano *un bacalao* = italiano *un filetto di baccalà*) y elisión (castellano *a l'hostal* = italiano Ø), en

²⁰ El mercado de la Boquería fue inaugurado en 1840, el 19 de marzo, día de San José. Para más información sobre su origen, personajes que lo frecuentan, mitos, etc., véase Obiols, I. y P. Ferrer (2004).

la traslación se elide asimismo el término *figón*.

Por lo que se refiere a la designación *casa de comidas*, en realidad, una *rosticceria* (literalmente en castellano *rotisería*)²¹ es una tienda donde se venden comidas para llevar. Por consiguiente, tampoco en este caso ha sabido resolver de forma adecuada la traslación de este referente. En italiano un equivalente más pertinente es *trattoria*.

Por último, para la traslación del tradicional *cap i pota amb samfaina*, castellanizado por MVM en *capipota con sanfaina* (sic.), la traductora opta por la técnica de la adaptación. En consecuencia, reemplaza este referente por otros propios de la cultura italiana: *peperonata* y *stufato*. De todas formas, la designación propuesta no es corriente en italiano, la designación más común es *stufato di vitello con peperonata*.

TO (p. 38)	TM (p. 39)
Orientó a Salvatella para que localizara su casa de Vallvidrera. Sin ceder el teléfono a la mujer que le urgía prisa con tetas y ojos endurecidos por el rimmel y <u>un cruzado mágico</u> , Carvalho llamó a Enric Fuster, su gestor y vecino.	Spiegò a Salvatella come localizzare la sua casa di Vallvidrera. Senza cedere il telefono alla donna che lo sollecitava con le tette e con gli occhi, occhi induriti dal rimmel, Carvalho chiamò Enric Fuster, suo amministratore e vicino.

En España, el famoso modelo *Cruzado Mágico* de Playtex fue el protagonista del primer anuncio televisivo en el que una modelo de carne y hueso se mostraba en sujetador. Como es sabido, el primer canal de televisión nace el 28 de octubre de 1956 y el bautizo del segundo canal tiene lugar nueve años más tarde. El éxito que obtiene la pequeña pantalla es inmediato. La repercusión de todo lo que allí aparecía era inmensa²², tanto es así que la televisión asume un papel protagónico en la vida social española de aquellos años.

Esta aparente digresión surge casi espontánea al analizar esta secuen-

²¹ Este término, *rotisería*, aparece ya recogido en el avance de la vigesima tercera edición del DRAE: “(Del fr. *rôtisserie*). 1. f. Á. R. Plata y Chile. Tienda donde se venden comidas para llevar, especialmente asados, quesos y fiambres”.

²² Hasta 1982, el español medio tendrá acceso a solo dos canales de televisión. En 1982 se asiste al nacimiento del tercer canal, en este caso de carácter autonómico. Para más información sobre el nacimiento y la llegada de la televisión a España, véase: <<http://recursos.cnice.mec.es/media/television/bloque2/pag2.html>>.

cia discursiva donde la traductora, pese a la proximidad sociocultural entre España e Italia, decide eliminar este guiño del autor hacia las fórmulas de la cultura de masas. Pero, como subraya Bustos (2011: 31),

la reivindicación de la cultura popular —y de su templo: la televisión— retrata esa empatía natural hacia el pueblo llano de un autor que podía permitirse el elitismo que avalaría su vasta cultura.

Se trata además de una reducción innecesaria, pues en Italia *l'incrocio magico criss cross*²³ obtuvo un éxito parecido al español, aunque popularmente su denominación se abrevió en *Criss Cross*.

TO (p. 40)	TM (p. 41)
<u>Rehogó</u> el arroz en un sofrito de cebolla previamente hecho en la cazuela.	<u>Affogò</u> il riso in un soffritto di cipolla preparato prima nella casseruola.

En esta secuencia textual la inadecuación traductiva se produce en la traslación de una comunísima técnica de cocina, *rehogar*. En efecto, se trata de un término que no presenta ninguna dificultad traslativa y el italiano dispone del correspondiente equivalente, *rosolare*. El vocablo utilizado en el TM no es adecuado, porque *affogare* significa literalmente en castellano *ahogar*.

TO (p. 42)	TM (p. 43)
El gestor le tendió una factura por los trámites y pagos de la declaración de renta. - ¿No te has equivocado de cliente? <u>¿Quieres decir que ésta no es la factura de Pujol?</u>	L'amministratore gli tesse una ricevuta di pagamento dell'imposta sui redditi. - Non hai sbagliato cliente? <u>Sei sicuro che questa sia la mia?</u>

En cambio, en esta segmento se elide la referencia a Jordi Pujol, Presidente de la Generalidad durante 23 años (1980-2003). Es más, se efec-

²³ El modelo *Cross Your Heart Bra* nace en Estados Unidos en 1935. Entre las protagonistas más famosas de sus campañas figuran: Jane Russell (1971), Eve Arden (1980), Stephanie Seymour, Helena Christensen, etc.

túa también un cambio de enfoque, pues la construcción: *Sei sicuro che questa sia la mia?*, literalmente en castellano equivale a: *¿Estás seguro de que esta es la mía?*

Efectivamente, en la formulación original: *¿Quieres decir que ésta no es la factura de Pujol?*, el apellido Pujol se erige en indicador clave que permite al lector inferir el significado que Carvalho quiere transmitir, esto es, el de una factura muy elevada. Sin embargo, con el nuevo punto de vista adoptado por la traductora, en el TM es imposible obtener la misma inferencia.

TO (p. 56)	TM (p. 56-57)
- Entre usted en aquella cafetería y verá una chica sentada [...]. La chica combinaba bocadito de <u>porra</u> con traguito de <u>cortado</u> [...].	-Entri in quel caffè, vedrà una ragazza seduta [...]. La ragazza alternava bocconcini di <u>brioche</u> a piccoli sorsi di <u>cappuccino</u> [...].

Sin duda, como señala Rabadán (1991: 164), la gastronomía es por excelencia el área de la realidad «donde se acumulan y hacen patentes las idiosincrasias culturales específicas». En esta secuencia nos hallamos, en primer lugar, frente a un vacío referencial en la LM. Se trata del término *porra*. En efecto, según la definición lexicográfica que nos proporciona el diccionario Clave, la *porra* es una: “3- Masa frita parecida al churro, pero más larga y más gruesa”. En este caso, ante el vacío léxico en la LM, la traductora opta por la técnica de la adaptación, esto es, sustituye el referente de la LO por uno análogo en la LM, aunque no cabe duda que una *porra* tiene muy poco que ver con una *brioche*, literalmente en castellano *cruasán*. Además, como veremos a continuación, constatamos una alternancia léxica a la hora de trasladar la palabra *porra*. En algunos casos se opta por el vocablo *brioche*, en otros se prefiere el término *bignè* (literalmente en castellano *petisú*). Algo parecido ocurre con el vocablo *churro*, que es trasladado indistintamente por *fritella*, *brioche* o *cornetto*.

Por lo que se refiere al segundo término, *cortado*, este no presenta ninguna dificultad traslativa y el italiano dispone de un término equivalente: *caffè macchiato*. En consecuencia, el uso de *capuccino* en el TM provoca un falso sentido innecesario. Además, este vocablo, con el sentido de “café con leche espumoso”, ya aparece recogido bajo el lema

capuchino en la vigésima primera edición del DRAE (1992).

En cuanto a la alternancia léxica, a la que nos hemos referido anteriormente a propósito de la palabra *porra*, presentamos a continuación varios segmentos textuales donde se evidencian una serie de alternancias para trasladar los términos *churro* y *porra*:

¿Quieres que le pregunte si los churros tienen porvenir en el Mercado Común? (TO, p. 81).

Vuoi che gli chiedo se le fritelle hanno un avvenire nel Mercato Comune? (TM, p. 82).

En este ejemplo se resuelve la traslación de *churro* mediante una generalización, *fritella*, literalmente en castellano *comida dulce o salada frita*²⁴. Sin embargo, más adelante cuando nos encontramos de nuevo con este referente, constatamos una incongruencia en la traslación. De hecho, la traductora opta en este caso por usar el mismo vocablo que había utilizado para trasladar el término *porra*:

Pero vido gente en la calle [...] y creyó oler perfume de churro, oír el claqué de las tazas de café sobre los platillos. Se duchó (TO, p. 117).

Ma vide gente per la strada [...] e credette di sentire un profumo di brioche, di udire il tintinnio delle tazze di caffè sui piattini. Si fece una doccia (TM, p. 116).

Por último, encontramos una secuencia textual donde aparecen los dos referentes gastronómicos: *porra* y *churro*. Aquí la traductora ofrece una nueva solución para trasladar estos elementos, esto es, *petisú* y *crusán*:

Se levantó, se vistió, recorrió un aburrido horizonte de porras, churros y cortados sobre los mostradores de las madrugadoras cafeterías del barrio [...] (TO, p. 227).

Si alzò, si vestì; passò in rassegna un noioso orizzonte di bignè, cornetti e cappuccini sui banconi dei mattinieri caffè del quartiere [...] (TM, p. 222).

En realidad, por lo que se refiere al término *churro*, consideramos que

²⁴ En el Diccionario bilingüe Zanichelli se recoge como equivalente italiano de *churro* el vocablo *fritella*, pero también se nos da como equivalente del término castellano *buñuelo* el vocablo *fritella*. En realidad, la *fritella*, como se apunta en el Treccani es: “s. f. [der. di fritto]. - 1. (gastron.) [vivanda dolce o salata che si prepara facendo friggere in padella una piccola porzione di pasta semiliquida, spesso unita ad altri ingredienti]”.

se trata de una palabra que, al igual que *paella*, *sangría*, *chorizo*, etc., se ha impuesto ya internacionalmente en la forma correspondiente a la LO. Por tanto, creemos que es más acertado mantener el préstamo puro en el LM.

En líneas generales, por lo que se refiere a la traslación de los *realia* gastronómicos, nos parece una solución sensata recurrir al préstamo. Porque el préstamo, como observa Rabadán (1991: 167), permite conservar la asociación signo-referente sin tener que recurrir a la técnica de la ampliación mediante paráfrasis explicativas, notas del traductor, etc.²⁵

TO (p. 65)	TM (p.)
- ¿Y ése quién es? [...]. - <u>Romanones</u> .	- E quello chi è? [...]. - <u>Garibaldi</u> .

En esta secuencia discursiva asistimos a la sustitución de un personaje histórico, el conde de *Romanones* (1863-1950), por otro de la cultura receptora, *Giuseppe Garibaldi* (1807-1882). Resulta un tanto arbitrario este intercambio, porque aparte de la dedicación a la política, poco tienen que ver ambos personajes.

TO (p. 123)	TM (p. 122)
Cogió un taxi y le pidió que le llevara a la calle Profesor Waksman. - A lo mejor llegamos antes del final de la <u>Liga</u> , porque hay un parón de no te menees, es que no pue'ser, no pue'ser.	Prese un taxi e chiese d'esser portato in via Profesor Waksman. - Può darsi che arriviamo prima che finisce questo <u>raduno</u> , perché c'è un ingorgo che non vi dico, non se ne può più, non si può proprio andare avanti così.

Aquí, la traductora no sabe resolver adecuadamente la traslación del término *liga*²⁶, competición de sobra conocida en ambas culturas y que encuentra su equivalente en la denominación italiana *campionato*. Sin

²⁵ Para Rabadán (1991: 167) se trata de la opción “menos mala”, pues como subraya la autora, no obliga a la explicitación de todos y cada uno de los rasgos léxicos que componen la unidad en el TO.

²⁶ La definición que proporciona el DRAE es: “competición deportiva en que cada uno de los equipos admitidos ha de jugar con todos los de su categoría”.

embargo, en la LM selecciona el vocablo *raduno* (literalmente en castellano *reunión*). Por consiguiente, la técnica de la creación discursiva o equivalencia efímera, en este caso concreto, no es acertada. Nótese también como para caracterizar diastráticamente al taxista MVM evidencia la pérdida de la *d* intervocálica, pérdida típica de hablas populares o regionales, especialmente meridionales.

TO (p. 128)	TM (p. 127-128)
- En <u>la Gran Tasca</u> ponen <u>cocido</u> hoy. Gracias a ti me estoy enterando de cada cosa.	- Al « <u>Tavernone</u> » fanno il <u>lesso</u> , oggi. Grazie a te mi sto informando di tutto.

Al margen de la libertad del traductor, creemos que hay ocasiones en que lo que prima es el término original, sobre todo cuando se trata del nombre de restaurantes, calles, etc. Porque, ciertamente será harto difícil que un italiano que vaya a Madrid logre localizar el *Tavernone*, tarea más fácil será si pregunta por la *Gran Tasca*²⁷.

Una consideración muy parecida nos merece la traducción del término *cocido*. Según la lexicografía italiana, el *lesso* es un plato de carne hervida²⁸. En cambio, ya sólo la definición lexicográfica que nos proporciona el diccionario Clave de *cocido*: “Guiso preparado con garbanzos, carne, tocino y hortalizas”, presenta diferencias abismales con respecto a la de *lesso*.

TO (p.279)	TM (p.273-274)
[...] los miembros del Comité Central del Partido Comunista de España encontrarían [...] una propuesta de convocatoria de Congreso Extraordinario para comienzos de 1981, exactamente entre el dos y el seis de enero. - ¿El seis de enero? ¿Y los Reyes Magos?	[...] i membri del Comitato Centrale del Partito Comunista Spagnolo avrebbero trovato[...] una proposta di convocazione dal Congresso Straordinario per gli inizi del 1981, esattamente tra il 2 e il 6 di gennaio.” “Il 6 di gennaio? Ma è la Befana!”

²⁷ Conocido restaurante madrileño abierto desde el año 1942, es famoso sobre todo por su cocido madrileño.

²⁸ La definición lexicográfica del Treccani es: “Vivanda di carne lessata (e quando non sia altrimenti determinato, s’intende di carne di manzo, o, talora, di carni miste, come manzo, vitello, gallina, ecc.)”.

En Italia, en vísperas de la Epifanía es la *Befana*, “vecchia, bruttissima ma benefica, che di notte, scendendo per la cappa del camino, lascia nelle scarpe, o più spesso nelle calze, dei bambini buoni, doni e dolciumi (ai cattivi, pezzi di carbone)” (Treccani) quien ejerce como nuestros Reyes Magos o como Santa Claus es los países nórdicos de generosa portadora de regalos a los niños. *Grosso modo*,²⁹ nos hallamos ante una misma traducción pero con protagonistas diferentes. La traductora, frente al escollo que representa este elemento cultural, opta por la técnica de la adaptación sustituyendo los *Reyes Magos* por la *Befana*. De hecho, en el siguiente segmento mantiene también el mismo criterio.

TO (p.279)	TM (p. 274)
Leveder pedía explicaciones a todos los miembros del Comité Ejecutivo que encontraba entre los grupos. - ¿Cómo vamos a normalizar nuestra relación con la sociedad si no podemos compartir con nuestros hijos <u>la alegría de recibir los juguetes de manos de Sus Majestades los Reyes Magos?</u> - Anda ya. - Pues a más de uno le va a zurrar la badana la parienta, porque ya es el colmo que hasta <u>el día de Reyes</u> se tenga que hacer política. - Mi mujer me pregunta si estoy casado con ella o con el partido.	Leveder chiedeva spiegazioni a tutti i membri del Comitato Esecutivo che incontrava tra i vari gruppi. - Come normalizzeremo il nostro rapporto con la società se non possiamo dividere con i nostri figli <u>la gioia di ricevere i giocattoli nel giorno della Befana?</u> - Smettila. - Più di uno se la dovrà vedere con sua moglie, perché è il colmo che anche <u>il giorno della Befana</u> si debba fare politica. - Mia moglie mi chiede se sono sposato con lei o con il partito.

Sin embargo, en el segmento que presentamos a continuación, la segunda vez que aparece el referente *Reyes*, la traductora recurre a un doblete de técnicas: traducción literal y ampliación. Desde nuestro punto de vista, esta elección no puede sino confundir al lector meta, porque hasta este momento se ha hecho referencia sólo a la *Befana*.

²⁹ En Italia, dependiendo de las zonas, ejercen de portadores de regalos: Santa Lucia (Bergamo, Verona), Babbo Natale y La Befana.

TO (p.279)	TM (p. 274)
Leveder iba provocando pequeñas tempestades dialécticas. - Mir. Tengo una idea para resolver el problema del <u>día de Reyes</u>. - Para mí no es ningún problema. - ¿Y los niños? Esperan ilusionados <u>el regalo de Reyes</u>. - Tengo a los hijos crecidos. Y además son republicanos desde que nacieron.	Leveder andava provocando piccole tempeste dialettiche. - Mir. Ho un'idea per risolvere il problema del <u>giorno della Befana</u>. - Per me non c'è nessun problema. - Ed i bambini? Aspettano ansiosi i <u>doni dei Re Magi</u>. - I miei figli sono grandi. E poi sono repubblicani dalla nascita.

Aquí también se repite el mismo dualismo traslativo que hemos verificado en el texto precedente. Consideramos que se hubiera podido evitar la ambigüedad que esta opción provoca en el TM seleccionando una de las dos soluciones y manteniéndola coherentemente a lo largo de todo el texto. De hecho, la introducción del término *Re Magi* en el TM parece casi un tentativo *in extremis* para preservar el juego de palabras y la ironía que se crea entre *ir vestido de negro*, es decir, disfrazado de Rey Baltasar, y la inferencia *trabajar como un negro*.

TO (p.280)	TM (p. 274-275)
Contestó Mir a Sepúlveda Civit. En un corro reían estruendosamente algún comentario de Leveder. - Mir. Acércate, se habla de ti. - ¿Qué ha dicho de mí este euroanarco? - Propone que <u>el día de Reyes</u> vengan nuestros hijos a la sede del Congreso y tú les des los juguetes <u>vestido de Rey Mago</u>. - Buena idea. <u>De negro</u>. Eso es lo que he hecho toda mi vida. <u>De negro</u>. Lo propondremos al final.	Mir rispose a Sepúlveda Civit. In un grupetto si rideva fragorosamente di un certo commento di Leveder. - Che dice di me quell'euroanarchico? - Sta proponendo che <u>il giorno della Befana</u> portiamo alla sede del Congresso i figli e tu gli consegni i giocattoli <u>vestito da uno dei Magi</u>. - Buona idea. <u>Il negro</u>. Ho fatto questo per tutta la vita, <u>il negro</u>. Lo proponremo alla fine.

En este último segmento, nos hallamos de nuevo con referentes culinarios, ámbito extremadamente prolífico y recurrente en la producción montalbaniana.

TO (p.284)	TM (p. 279)
(...) Carvalho propuso tomar algo, una cerveza por ejemplo, le propuso a la antialcohólica Carmela. <u>Águila</u> siempre fresquita con su sabor tan natural, canturreó ella. - ¡Marchando dos cañas! ¡Y una <u>empanada de lomo</u> ! - ¿Será buena esa <u>empanada</u> ? - Es simbólica. Es un monumento al <u>lomo</u> desconocido.	(...) Carvalho propose di bere qualcosa, una birra per esempio, alla antialcolica Carmela. <u>Birra</u> sempre fresca nel suo gusto naturale, canticchiò lei. - Subito due birre alla spina! E una <u>braciola di maiale</u> ! - Sarà buona la <u>braciola</u> ? - È simbolica. È un monumento al <u>maiale</u> sconosciuto.

En primer lugar, para trasladar el nombre comercial de una conocida marca de cerveza, *Águila*, la traductora opta por el hiperónimo *birra*, literalmente en castellano *cerveza*, difuminando por tanto el referente. En segundo lugar, se produce una inadecuación de traducción al trasladar *empanada de lomo* por *braciola di maiale*, literalmente en castellano *chuleta cerdo*.

Tampoco es adecuada la solución propuesta en el TM para *lomo*, pues *maiale*, en castellano es literalmente *cerdo*, el término equivalente en italiano de *lomo* es *lonza*.

A modo de conclusión

Los segmentos textuales que acabamos de analizar evidencian de forma significativa la actitud tomada por la traductora con respecto a los elementos culturalmente marcados del ámbito del patrimonio cultural. En efecto, se nota ya desde las primeras páginas la aclimatación del TO a la cultura meta. Ante este manifiesto etnocentrismo respecto a los elementos culturales foráneos, cabe preguntarse si realmente para los lectores italianos los referentes que acabamos de reseñar resultan verdaderamente tan ajenos, tan opacos como para que sea necesario recurrir casi sistemáticamente en el TM a términos más generales o incluso a la naturalización completa de estos a la cultura receptora.

En líneas generales, consideramos un buen criterio mantener los términos originales cuando se trata de platos típicos, monumentos emblemáticos, personajes históricos, etc. Además, como apuntan los estudios más recientes en traductología, el acto traslativo se fundamenta no sólo en el buen dominio por parte del traductor de su lengua materna (LM) y del idioma de trabajo (LO), sino también en un buen conocimiento del asunto o tema del texto. Sin duda, esta última competencia deviene imprescindible sobre todo cuando nos hallamos ante obras tan ricas culturalmente como es la serie carvalhiana.³⁰

A nuestro modo de ver, y de acuerdo con Esther Benítez (1995: 116), en la traducción literaria es muy importante “que el lector, cuando entra en la historia, sepa perfectamente que se desarrolla en otro país, con otra cultura y otros usos y costumbres”³¹.

Efectivamente, consideramos que en la translación de un texto literario es indispensable que el traductor comprenda y reproduzca toda la información contenida en el TO. Por consiguiente, para poder llevar a cabo el trasvase lingüístico, cultural y artístico que conlleva el TO es imprescindible que el traductor conozca en profundidad las dos lenguas y las dos culturas. Solo así podrá evitar daños esenciales en la transmisión de la obra literaria, porque, en buena medida, solo de él dependerá la imagen que se proyecte en la lengua-cultura meta del texto y del autor que está traduciendo.

Bibliografía

- Arqués Corominas, R. y Padoan, A. *Il Grande dizionario di spagnolo. Dizionario spagnolo-italiano, italiano-spagnolo*. Milano: Zanichelli, 2012.
- Arroyo, F. “Carvalho es una solución técnica” en *El País*. Madrid: 07 de

³⁰ De hecho, el propio MVM reconoce en la larga conversación que mantiene con Tyras (2003: 122) que su obra está llena de juegos, guiños y tics, “que sólo entiende una minoría de lectores. Pero es normal porque la novela se escribe para muchos sedimentos y cada uno de ellos te lee a un nivel y percibe una (*sic.*) cosas que otro sedimento no recoge”. Esta peculiaridad obliga a una atenta translación a fin de que el TM cumpla también el mismo cometido en la lengua-cultura de llegada.

³¹ Como subraya Colmeiro (1994: 171), MVM “para hacer su crónica de la vida colectiva española durante y después de la transición democrática” recurre a unos personajes tipo, a la gastronomía, a las canciones populares, y especialmente a los diversos lenguajes de los distintos grupos sociales dentro de sus respectivas comunidades.

- abril de 1983.
- Benítez, E. “Pentimento: Un relato de Alberto Moravia 20 años después» en Marco Borillo, J (ed.). *La traducción literaria*, Castello: Universidad Jaume I, Servicio de Comunicación y Publicaciones, 1995, 107-116.
- Bensoussan A. , “El traductor en la noche oscura del sentido” en Donaire Fernández, M. L. y F. Lafarga (eds.). *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones, 1991, 15-20.
- Bustos, J. “El periodismo epocal de Vázquez Montalbán” en *Revista de libros*. Madrid: nº 170, febrero de 2011: 31.
- Canals, E. “Vázquez Montalbán: ‘La novela es una crítica al sentido religioso de la militancia’” en *El País*. Barcelona: 07 de abril de 1981.
- CLAVE. *Diccionario de uso del español actual*. Madrid: SM, 2006.
- Colmeiro, José F., *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2013.
- _____. *La Novela Policiaca Española. Teoría e historia crítica*, Barcelona: Anthropos, 1994.
- DEA. *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar, 1999.
- García Montero, L. “La suciedad y la compasión”. En Vázquez Montalbán, M. *Puente aéreo*, Barcelona: Planeta, 2012. 7-14.
- García Yebra, V. *Traducción: historia y teoría*. Madrid: Gredos, 1994.
- Genette, G. *Umbrals*. México: Siglo XXI, 2001.
- Grupo de Investigación HUM-807, “La angustia y el gozo de traducir. Entrevista a Miguel Martínez-Lage” en *Odisea*, n. 8, 2007. 215-221.
- Guerriero, L. (2013), “El alma de los libros” en *El País Babelia*. Madrid: 29 de junio de 2013. 5-6.
- Hurtado Albir, A. *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra, 2004 [2001].
- Molina Martínez, L. *El otoño del pingüino*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2006.
- Montalto Cessi, D. “Uno specchio per i testi: l’epigrafe letteraria nel romanticismo spagnolo” en *Culture*. Milano, 1989.
- _____. *Uno specchio per i testi: l’epigrafe letteraria in Pío Baroja*. Milano: Marcos y Marcos, 1990.

- Newmark, P. *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra, 2004 [1992].
- Obiols, I. y P. Ferrer, *El mercado de la Boquería*. Barcelona: Península, 2004.
- Pradera, J. “Pepe Carvalho cabalga de nuevo” en *El País*. Madrid: 26 de abril de 1981.
- Rabadán, R. *Equivalencia y traducción (Problemática de la equivalencia translémica inglés-español)*. León: Universidad de León, 1991.
- RAE. Diccionario de la Lengua Española. En <http://lema.rae.es/drae/>.
- Rodríguez Abella R. M. “El hombre de mi vida: análisis de la traducción de los culturemas del ámbito gastronómico” en *La comunicación especializada*. Ed. Navarro C., R. M. Rodríguez Abella, F. Dalle Pezze y R. Miotti. Berna: Peter Lang, 2008. 319-355.
- Rodríguez Abella R. M. “Oralidad y traducción. (Reflexiones en torno a la traducción de los diálogos en una novela de la serie Carvalho)” en *Vivir es volver. Studi in onore di Gabriele Morelli*. Ed. Bernad M., I. Rota y M. Bianchi. Bergamo: Sestante edizioni, 2009. 427-436.
- . “Viaje al universo Carvalho (*Los pájaros de Bangkok*: referencias culturales y traducción)” en *Viaggiare con la parola*. Ed. Canals J. y E. Liverani. Milano: FrancoAngeli, 2010. 165-182.
- . “Un delitto per Pepe Carvalho: referencias culturales y traducción” en *MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, vol. 1, 2013. 63-86.
- Sabia, S. “Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas” en *Especulo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005. URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html>. (07/01/ 2014).
- Saval, José V., *Manuel Vázquez Montalbán. El triunfo de un luchador incansable*, Madrid: Editorial Síntesis, 2004.
- Tyras, Georges, *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada: Zoela ediciones, 2003.
- Vázquez Montalbán, M. *Asesinato en el Comité Central*, Barcelona: Planeta, 1997 [1981].
- . *Assassinio al Comitato Centrale*, Palermo: Sellerio editore (Traducción de Lucrecia Panunzio Cipriani), 1984.
- . *Las recetas de Carvalho*, Barcelona: Planeta, 2004 [1989].
- Vocabolario Treccani. En <http://www.treccani.it/vocabolario> [17.09.2013]

LA ESPAÑA PROFUNDA DE LOS AÑOS SESENTA ANTE EL LECTOR ITALIANO: REFLEXIONES SOBRE LA TRADUCCIÓN DE *LOS SANTOS INOCENTES*

Estefanía Flores Acuña

(Universidad Pablo de Olavide, SEVILLA)

RESUMEN

Entre las obras del gran Miguel Delibes, probablemente sea *Los Santos Inocentes* una de las que mejor reflejan la realidad de la España de la década de los sesenta. Esta obra fue escrita en 1981 y traducida al italiano trece años más tarde. La característica más llamativa de esta obra es la convivencia de un lenguaje de base oral y la elaboración literaria presente en los fragmentos descriptivos. Además, en ella se pueden distinguir tres voces narrativas distintas: la del narrador-testigo, la del narrador-acorde y las de los distintos personajes. En este trabajo se reflexiona sobre el modo en que se ha llevado a cabo el trasvase de la novela a una lengua y a una cultura aparentemente tan próximas como la italiana. Dividiremos las dificultades que se presentan al traductor en seis grupos: a) uso del lenguaje como marca distintiva de los personajes; b) identificación del narrador con los humildes; c) unidades fraseológicas; d) referencias y rasgos culturales; e) léxico; f) habla vulgar.

Palabras clave: traducción literaria, novela, Delibes, culturemas, transferencia cultural, lengua italiana, *Los Santos Inocentes*

ABSTRACT

'DEEP SPAIN' IN TRANSLATION: REFLECTIONS ON THE ITALIAN VERSION OF *LOS SANTOS INOCENTES*

Of all the great literary works by Spanish author Miguel Delibes, *Los Santos Inocentes* probably best depicts 1960s Spain in all of its hues. The novel was written in 1981 and translated to Italian thirteen years later. Most notable, perhaps, is the coexistence of orality and more elaborate literary technique present in the descriptive sections. Three distinct narrative voices can be heard: the narrator-witness, the *narrador-acorde*, and the voices of the different characters. This paper looks at the way in which the novel was translated into Italian, a language and a culture seemingly so close to Spanish. We will classify hurdles faced by the translator in six categories: a) use of language as a distinguishing feature of characters; b) identification of the narrator with humble sorts; c) phraseological units; d) cultural references and features; e) lexis; f) vulgar language.

Key Words: literary translation, novel, Delibes, culturemes, cultural transfer, Italian, *Los Santos Inocentes*

1. Introducción

Si hay un campo en el que la relación lengua-cultura tiene una relevancia especial, este es sin duda el campo de la traducción, hasta el punto de que se habla a menudo del “desafío” de la transferencia cultural en la actividad traductora. El análisis de las traducciones de obras muy marcadas desde el punto de vista cultural nos permite comprender mejor esta afirmación.

En el ámbito español, durante el régimen franquista[1], voces como las de Miguel Delibes, Camilo José Cela, Vicente Aleixandre, Luis Martín Santos o Carmen Laforet, dan lugar a una novela que se concentra en ofrecer a los lectores un cliché exacto de la época. Entre las obras del gran Miguel Delibes, quizá sea *Los Santos Inocentes* una de las que mejor reflejan la realidad de la España de la década de los sesenta. De ahí nuestro interés por la forma en que se ha llevado a cabo el trasvase de esta obra a una lengua y a una cultura aparentemente tan próximas como la italiana.

Tras el periodo tan difícil para la difusión de nuestra literatura en el resto de países europeos, la recuperación de la democracia supuso la liberación de la cultura española, la cual, con una nueva vitalidad, consigue de nuevo conectar con el público y comunicarse con el exterior. Sin embargo, hasta la década de los noventa las editoriales italianas no empezaron a tomar en consideración a los autores españoles[2]. De hecho, *Los Santos Inocentes* fue escrita en 1981, pero traducida al italiano sólo trece años más tarde, con el título *I Santi Innocenti*[3].

Los Santos Inocentes constituye la última obra de la trilogía rural de Delibes, de la que también forman parte *El camino* y *Las ratas*. Dos son los factores comunes a las tres: el personaje central del inocente y el campo de Castilla como escenario. La historia narrada en esta novela tiene lugar en los últimos años del periodo franquista, si bien no existe una fecha explícita que nos indique el año exacto en que tienen lugar los hechos.

La novela fue llevada al cine en 1984, en una película, con idéntico título, dirigida por Mario Camus. El mismo Delibes reconoce la trascendencia de ésta en la carta que precede a la edición de la novela para el Círculo de Lectores:

“Aunque mi novela ‘Los santos inocentes’ se ha vendido por cientos de miles de ejemplares, ha sido la película de Mario Camus del mismo título, basada en ella, la que ha hecho llegar esta triste historia a los últimos rincones del país”. (Delibes, 1985, p. 8)

En el nº 10 de *L’Indice* (1994), la prestigiosa publicación italiana sobre actualidad literaria, se apuntaba que quizá Delibes represente el caso de mayor desatención hacia la narrativa española del siglo XX por parte de la cultura italiana. Tal vez sea una afirmación un tanto exagerada, aunque no deja de ser cierto que no es Delibes uno de los autores que mayor respaldo han encontrado entre el público italiano, por razones que señalaremos más adelante.

Tanto la novela como su adaptación cinematográfica han sido objeto de numerosas investigaciones en el extranjero. Mencionemos, por citar algunos, el estudio de Patricia Santoro *Novel into Film: The Case of La familia de Pascual Duarte and Los Santos Inocentes* (1996)[4], sobre la dirección escénica de esta novela o la tesis doctoral de Susana Rubio «Del hecho literario al hecho fílmico: La representación del punto de vista en *Los Santos Inocentes*, *Tiempo de silencio* y *El sur*» (Universidad de Richmond, 1992). En los programas de los departamentos de estudios hispánicos de un gran número de universidades tanto

norteamericanas como europeas, hemos comprobado que novela y película se encuentran entre las más utilizadas para acercar a los alumnos que aprenden nuestra lengua a la transformación de la sociedad española a partir de los años sesenta. En Italia, además, se utiliza a menudo como lectura (en versión original o adaptada[5]) como parte del programa de Lengua Española en la enseñanza secundaria.

En cuanto a los posibles cimientos políticos y sociales de la obra, Delibes niega que exista una motivación política para la novela *Los Santos Inocentes*. Y lo hace expresamente en la carta ya mencionada que precede a la edición del Círculo de Lectores:

La situación de sumisión e injusticia que el libro plantea, propia de los años 60, y la subsiguiente “rebelión del inocente” ha inducido a algunos a atribuir a la novela una motivación política, cosa que no es cierta. No hay política en este libro. Sucede, simplemente, que este problema de vasallaje y entrega resignada de los humildes subleva tanto –por no decir más– a una conciencia cristiana como a un militante marxista. Afortunadamente, creo, estas reminiscencias feudales van poco a poco quedando atrás en nuestra historia. (Delibes, 1985)

Estudiosos de la obra de Delibes, como Domingo Gutiérrez (1989), se muestran de acuerdo con que la novela no es un alegato político, pero sí la consideran una denuncia moral de la situación de aquella época. Entre los temas sociales más relevantes que salen a relucir en esta novela, se encuentran la conciencia de propiedad (pensemos que la vida de los inocentes se desarrolla en un latifundio que pertenece al señorito y que agudiza la diferencia entre el modo de vida de siervos y señores); la conciencia del vasallaje (los inocentes asumen y se resignan a estar sometidos a los señoritos); las barreras que impiden limar estas diferencias (la falta de instrucción de los siervos, el concepto de educación, el de religión, etc.). El desenlace trágico de la historia, en el que uno de los inocentes asesina al señorito, constituye un acto de venganza individual y no una rebelión política, como suelen sentirla numerosos lectores de la novela.

2. *Los Santos Inocentes*: cómo Delibes juega con el estilo

La característica más llamativa de esta obra[6] consiste en la convivencia de un lenguaje de base oral, claramente predominante, y la elaboración literaria presente, sobre todo, en los fragmentos descriptivos.

Quizá resulte más fácil comprender este juego de estilos si observamos cómo se pueden distinguir en la novela tres voces narrativas distintas[7]: la del narrador-testigo, la del narrador-acorde y las de los distintos personajes:

1. El *narrador testigo* se encuentra fuera de la acción y observa directamente los acontecimientos. Lingüísticamente, este narrador se refleja en el uso de la 3ª persona narrativa y en las detalladas descripciones de comportamientos, lugares y formas de habla. Especialmente en estos fragmentos es donde se percibe el dominio de la lengua culta por parte del escritor.
2. El *narrador-acorde* es un narrador que se acerca a los personajes de la novela. En este caso, dicho narrador se acerca a los humildes.

Lingüísticamente, se refleja en que adopta el mismo registro idiomático que los personajes con los que se identifica. Por ello, salvo los fragmentos descriptivos, el resto presenta un tono de oralidad muy característico cuyos rasgos analizaremos más adelante.

3. Los *personajes* se dividen en dos grupos (los humildes y los amos). En cada uno de ellos es posible destacar una serie de rasgos lingüísticos propios, que veremos en detalle al analizar cómo se ha abordado la traducción del lenguaje de base oral.

Esta polifonía tendrá una enorme repercusión en los problemas de traducción que plantea el texto. Así, dividiremos las dificultades que se presentan al traductor en los siguientes grupos:

- 3.1. Uso del lenguaje como marca distintiva de los personajes
- 3.2. Identificación del narrador con los humildes
- 3.3. Unidades fraseológicas
- 3.4. Referencias y rasgos culturales
- 3.5. Léxico
- 3.6. Habla vulgar

Veamos en detalle cada uno de estos puntos.

3.1. Uso del lenguaje como marca distintiva de los personajes

Los personajes que aparecen en las obras de Delibes reflejan a trazos su propia vida, como el mismo escritor ha reconocido en algunos de sus discursos. A través de los personajes que él crea va retratando a los habitantes de la Castilla rural así como la realidad del paisaje castellano. Dichos personajes se caracterizan especialmente por su forma de hablar y Delibes se sirve de ellos para explorar la lengua castellana en sus formas populares y dialectales.

Por ello, nos detendremos en los problemas específicos derivados de este uso del lenguaje tan particular y si las soluciones aportadas por el traductor consiguen que el idiolecto de los personajes los retrate del mismo modo ante el lector italiano.

Ya comentamos, al hablar de las distintas voces narrativas, cómo los personajes se dividían en siervos y señoritos. Entre los rasgos lingüísticos más destacables de cada grupo, encontramos:

a) Azarías es el personaje principal, un inocente y despreciado retrasado mental que representa el mundo de la marginalidad y que tiene a su milana como único ser vivo por el cual vale la pena rebelarse. De hecho, su violencia se desencadena sólo cuando el señorito Iván mata a su preciada mascota. En su parlamento, se repiten con mayor o menor frecuencia los siguientes aspectos^[8]:

- Frases formularias:

(1) "luego **no te sirven ni para finos ni para bastos**"
"poi **non sono né fini né rozzi**"

Con esta expresión, Azarías se refiere a los hijos de su hermana Régula, a los que su madre quiere mandar a la escuela, algo que Azarías considera inútil.

- Elipsis de preposiciones y verbos:

(2) "me voy **donde mi hermana**"
"vado **da mia sorella**"

Esta característica no es exclusiva de Azarías, sino que se encuentra en todos los personajes humildes, incluso en el narrador-acorde. En italiano no resulta posible reflejar esta peculiaridad del habla, ya que es obligatoriamente a través de la preposición *da* como se indica el lugar donde se encuentra la persona a la que nos referimos.

- Frases breves con las que remata la enunciación:

(3) "...ando con la perezosa, **que yo digo,...**"
"...ho una fiacca addosso, **che non ti dico,...**"

- Repetición del estribillo *milana bonita* que en la versión italiana se ha mantenido en español, si bien la primera vez que aparece, el traductor ha recurrido a una nota a pie de página donde se traduce en parte dicho sintagma: "Cara *milana*, cara *milana*".

- Onomatopeyas con las que se comunica con los animales:

(4) "...y se llegaba con él a la ventana del tabuco, y
uuuuuh,..."

"...giungeva fino alla finestrella del bugigattolo, e
uuuuuh,..."

(5) "...se llegó al cobertizo, cogió el bote de pienso compuesto, salió a la corralada, levantó la cabeza, entreabrió los labios y
iquiá!"

"raggiunse la tettoia, prese la latta con il composto di mangime, uscì in cortile, alzò la testa, dischiuse le labbra e,
chià!"

b) Régula, la hermana de Azarías, es una mujer servicial y generosa, que trata en cierto modo de disculpar a su hermano, aunque a veces también ella pierda la paciencia ante los desvaríos de éste. Lo más llamativo del uso que hace del lenguaje es la muletilla con que comienza todas sus respuestas y que puede ser interpretada como resignación y aceptación de la cruda realidad:

(6) "**ae**, ¿te pedí yo opinión?"

- "**beh**, ho chiesto il tuo parere?"
- (7) "ae, para quieto, ya no estamos para juegos"
"dai smettila, non è ora di giocare"
- (8) "ae, para volver a ser jóvenes tendría que callar ésta,..."
"eh, per ritornare ad essere giovani bisognerebbe che tacesse questa,..."
- (9) "ae, los señoritos, el agua no cuesta dinero, cacho marrano"
"ah! da signori, l'acqua non costa nulla, pezzo di sudicione"

Como vemos, esta muletilla es traducida mediante interjecciones que cumplen la misma función que en español. Sin embargo, la mayoría de las veces la interjección es omitida en la traducción, con lo que el personaje pierde parte de su idiosincrasia en la versión italiana:

- (10) "ae, más abono, no, Azarías, ahora pásame un rato a la Niña Chica,..."
"basta con il concime Azarías, adesso portami un po' a spasso la Niña Chica,..."
- (11) "ae, bonito está eso, reírse de un viejo inocente es ofender a Dios,..."
"bella cosa, ridere di un vecchio innocente è offendere Dio..."

c) El señorito Iván es un joven arrogante, vanidoso y despiadado, con una mentalidad feudal que le lleva a mantener en todo momento la jerarquía y las distancias con los humildes. Su tiranía y cinismo se ponen de manifiesto a través del lenguaje:

- numerosos apelativos constituidos por insultos:

- (12) "...pero ¿a qué diablos huele la caza, Paco, **maricón**?"
"...dì, Paco, che diavolo di odore ha la cacciagione?"

Sin razón aparente, se ha omitido el apelativo en la traducción, con lo que el enunciado pierde parte de su fuerza expresiva.

En el ejemplo (13), en cambio, sí se ha mantenido el apelativo y el elemento que actúa como intensificador del adjetivo.

- (13) "¿no puedes poner quieta la lengua, **cacho maricón**?"
"non riesci a tener ferma la lingua, **pezzo di finocchio**?"

- términos y expresiones con los que el señorito intenta aproximarse al habla de sus subordinados:

- (14) "tu hermano, digo, niña, el Quirce, ¿puedes decirme por qué es tan **morugo**?"

"tuo fratello, ragazzina, Quirce, dico, mi sai dire perché è così **musone**?"

Según el D.R.A.E., el adjetivo *morugo* se aplica a una «persona taciturna, huraña, esquivia». A pesar de lo poco usual que es este término en español frente al término elegido en italiano, la equivalencia propuesta resulta, en nuestra opinión, muy acertada, pues, como aclara el diccionario Zingarelli, el adjetivo *musone* se utiliza igualmente para una «persona imbronciata e poco socievole».

- El plural familiar, denominado por Gili Gaya (1967) *discordancia deliberada*, que consiste en que el hablante se dirige a un sujeto singular con el verbo en plural para obtener un efecto estilístico deliberado, en este caso, interesarse amablemente por el estado de nuestro interlocutor:

(15) "...y, tan pronto regresaron al Cortijo, el señorito Iván pasó por casa de Paco, ¿cómo **vamos**, Paco? ¿cómo te encuentras?"
"...e, rientrando al Podere, il signorino Iván passò a casa di Paco, come **andiamo**, Paco, come stai?"

En italiano también está perfectamente justificado el uso de la primera persona de plural con un sentido de implicación personal y confianza por parte del hablante (Renzi; Salvi; Cardinaletti, 1995, p. 543).

d) Don Pedro, el Périto, es el hombre de confianza de Iván. A pesar de ello, el señorito se siente con todo el derecho de engañarlo con su esposa, doña Purita, con la que mantiene una relación que, sin embargo, Iván siempre niega con todo el cinismo del mundo. Como consecuencia, Don Pedro se ciega a menudo de celos y de impotencia. Ello le conduce inevitablemente a una agresividad verbal contra la mujer infiel:

(16) "¡esto sí que no te lo perdono, **cacho zorra**!"
"questo sì che non te lo perdono, **brutta cagna**!"

En (16) observamos de nuevo el uso del intensificador *cacho*, sin la preposición que en origen la seguiría (*cacho de zorra*), y que en italiano ha de ser reemplazado por un adjetivo valorativo de connotaciones negativas (*brutta*), si bien habría sido también posible utilizar el más próximo *pezzo di cagna*.

3.2. Identificación del narrador con los humildes

Como apuntábamos anteriormente, la consecuencia más inmediata de la existencia de un narrador-acorde que relata los hechos desde el punto de vista de los marginados consiste en la predominancia de un lenguaje de base oral que deja paso a un narrador externo que hace gala de un lenguaje mucho más elaborado. Podríamos afirmar que se trata de la característica que

imprime mayor grado de personalidad al relato y que hay que mantener a toda costa en la traducción para que no pierda su fuerza y su viveza.

La presencia de dicho narrador interno se refleja en los siguientes rasgos:

- Estilo directo entremezclado en la narración, sobre todo a través de la fórmula *a + infinitivo*, portadora de la fuerza ilocutiva del mandato:

(17) "...y los perros del cortijo se alborotaban, él, Azarías, los aplacaba con buenas palabras, les rascaba insistentemente entre los ojos hasta que se apaciguaban y **a dormir** y,..."

"...e i cani del podere si agitavano, lui, Azarías, li rabboniva con parole dolci, li grattava insistentemente tra gli occhi finché si calmavano, e **a dormire** e,..."

Resulta extraño que en la traducción se haya mantenido la misma estructura *a + infinitivo* con valor exhortativo, ya que, de hecho, no se puede decir que exista correspondencia entre el infinitivo español con valor imperativo y el infinitivo italiano^[9]. Además, existirían otras posibilidades de traducción más propiamente italianas como *a cuccia* o *via a nanna*. De hecho, en (18) el traductor opta por una estructura distinta:

(18) "sí, Señora, **a mandar**, para eso estamos"
"sì, Signora, **comandi**, siamo qui per questo"

También se intercalan fragmentos de monólogo interior sin entrecomillar en medio de la narración:

(19) "...y Paco, el Bajo, pensó para sus adentros, **mira, como la Charito**,..."

"...e Paco, il Basso, pensò dentro di sè, **to', come Charito**,..."

- Rasgos típicos del coloquio, como determinados marcadores del discurso:

(20) "**¿es que** tampoco me puedo reír en mi casa?"
"**beh**, non posso ridere in casa mia?"

En este caso, la muletilla *beh* se introduce en la traducción como compensación por no haber traducido literalmente (...è *che non posso ridere in casa mia?*), lo cual habría sido también correcto en italiano. Como apunta C. Fuentes Rodríguez (1997), *es que* es un enlace conjuntivo propio del español coloquial que ya está casi gramaticalizado y cuyo valor principal sería el de justificación. Como

marcador discursivo, no sería imprescindible en el enunciado, aunque su ausencia supondría una pérdida de énfasis.

- Ausencia de verbos *dicendi* que agiliza el discurso, tanto en la versión española como en la italiana:

(21) "y el Azarías
¿y los muchachos?
y ella,
en la escuela están,
y el Azarías
¿es que no hay nadie en casa?
y ella,
ae, la Niña Chica está,..."
"e Azarías,
e i ragazzi?
e lei,
a scuola,
e Azarías,
non c'è nessuno in casa?
e lei,
la Niña Chica,..."

- Expresiones de compasión:

(22) "mientras su hermano Rogelio, no paraba, **el hombre**,
con el jeep arriba, con el tractor abajo, siempre de acá
para allá"
"mentre suo fratello Rogelio, non si fermava un
attimo, **il poveretto**, su e giù con la jeep e poi con il
trattore, sempre di qua e di là"
(23) "...y toda la mesa pendiente de Paco, **el hombre...**"
"...e l'intera tavolata osservava Paco, **pover'uomo...**"
(24) "...y la Régula, **la mujer**, confundida, se sofocó toda,..."
"...e la Régula, **povera donna**, confusa, tutta
rossa,..."

Comprobamos que el italiano necesita el adjetivo *povero/a* que añade el valor compasivo que en estos casos aporta el artículo determinado español ante los sustantivos *hombre* y *mujer*.

- Polisíndeton, que se mantiene en la traducción aportando una gran fuerza expresiva:

(25) "**y**, con la fresca, Paco **y** la Régula, amontonaron los
enseres en el carromato **y** emprendieron el regreso **y**,
en lo alto, acomodados entre los jergones de borra,
iban los muchachos **y**, en la trasera, la Régula con la
Niña Chica, que no cesaba de gritar **y** se le caía la
cabeza, ora de un lado, ora del otro, **y** sus flacas

piernecitas inertes asomaban bajo la bata, **y** Paco, el Bajo, montado en su yegua pía, les daba escolta, velando orgullosamente la retaguardia, **y** le decía a la Régula elevando mucho el tono de voz para dominar el tarantantán de las ruedas en los relejes, entre bramido y bramido de la Niña Chica”

“**e**, con il fresco, Paco **e** la Régula, ammassarono le loro cose sul carro grande **e** iniziarono il viaggio di ritorno **e**, nella parte alta, sistemati tra i pagliericci di lana, c’erano i ragazzi **e** dietro la Régula con la Niña Chica, che non smetteva di gridare e con la testa che ciondolava ora da un lato ora dall’altro, **e** le sue gambette magre spuntavano da sotto la coperta, **e** Paco, il Basso, sulla sua docile cavalla faceva da scorta, sorvegliando orgogliosamente la retroguardia **e** diceva alla Régula, alzando molto il tono di voce per sovrastare il rumore delle ruote sulla strada, tra un grido e l’altro della Niña Chica”

- Omisión de las preposiciones y verbos, un rasgo igualmente presente en el parlamento de los inocentes:

(26) “iban volviéndole paulatinamente las energías y, una vez recuperado, su primera reacción era llegarse **donde el búho**”

“recuperava poco a poco le forze, e una volta ripresosi, la sua prima reazione era quella di andare **dal gufo**”

(27) “...la Régula volvió a buscarle, **orilla del sauce**”

“...la Régula tornò a cercarlo, **sotto il salice**”

(28) “buscaba un rincón, bien **orilla de la tapia**, o en los arriates”

“cercava un angolo, **vicino al muro di cinta**, o nelle aiuole”

En todos estos casos, en la solución italiana no existe ningún tipo de elipsis, algo inevitable si queremos ser correctos gramaticalmente, si bien es verdad que la lengua italiana es por naturaleza más elíptica que la española.

- Utilización de un *que* causal y consecutivo, que suele explicitarse en la traducción, aunque también habría sido posible recurrir a un *che* polivalente:

(29) “y él, entonces, regresaba a la Jara, donde el señorito, **que** a su hermana, la Régula, le contrariaba la actitud del Azarías”

“e lui, allora, ritornava alla Jara, dal signorino, **perché** a sua sorella, la Régula, non piaceva il suo modo di comportarsi”

(30) “y Paco, el Bajo, se enojó, que eso ya era por demás, coño, **que** ellos eran ignorantes pero no tontos”

- "e Paco, il Basso, si arrabbiò, perché questo era troppo, cazzo, **e che** loro erano ignoranti ma non stupidi"
- (31) "...pero no era por mala voluntad, ni por el gusto de mentir, sino por pura niñez, **que** el señorito hacía mal en renegarse por eso y llamarle zascandil"
- "...però non era per mancanza di buona volontà, né per il piacere di mentire, ma per puro infantilismo, **perciò** il signorino faceva male ad arrabbiarsi per questo e chiamarlo perditempo"

- Marcadores propios del coloquio, que Delibes intercala en la narración y que no han sido olvidados en la traducción:

- (32) "...y, si acaso picaba el sol, **pues** a la sombra del madroño..."
- "...e, se picchiava il sole, **beh, allora** all'ombra del coberzolo..."
- (33) "...que a él, al fin y al cabo, lo mismo le daba un sitio que otro, pero sí por los muchachos, **a ver**, por la escuela, que con la Charito, la Niña Chica, tenían bastante"
- "...perché per lui in fondo un posto o l'altro era indifferente, ma per i ragazzi, **già**, per la scuola, perché con la Charito, la Niña Chica, avevano già abbastanza lavoro"

En la traducción de (32) encontramos una secuencia de marcadores cuando en el original tan sólo hay uno; posiblemente se deba a que *beh* aporta el tono coloquial presente en la narración original.

3.3. Unidades fraseológicas

Del origen tan sumamente variado de las unidades fraseológicas (sabiduría popular, literatura, mundo clásico latino o, simplemente, la vida cotidiana) proviene la principal dificultad que representa su traducción. Ya Luis Alonso Schökel (1973, p. 240) destacaba la importancia de encontrar un equivalente de traducción correcto para tales unidades, recordando que "la elección entre la forma gramatical ordinaria y un modismo puede ser un acto de estilo [...]. Puede ser que el contenido informativo de ambas formas sea el mismo; pero el modismo dará viveza, será un toque de fantasía, recordará un ambiente, marcará la tonalidad".

En el texto objeto de nuestro estudio, el traductor ha tenido que enfrentarse, especialmente, a locuciones verbales:

- (34) "...y a Paco, el Bajo, como quien dice, **le tocó la china**"
- "...e a Paco, il Basso, come lo chiamavano, **era toccata questa sventura**"

En este caso el traductor ha recurrido a una paráfrasis explicativa que recoge el significado denotativo de la unidad original, pero que pierde la viveza de la expresión castellana. Además, en este ejemplo hay un error de contenido: *como quien dice* tiene un sentido aproximado a *en*

cierto modo (in un certo senso) y no a cómo llamaban a Paco el Bajo, que es lo que da a entender la versión traducida.

Lo mismo ocurre en los ejemplos siguientes:

- (35) "¿quién eres tú?, ¿quién te **dio a ti vela en este entierro?**"
"chi sei tu per **mettere il naso in quest'affare?**"
- (36) "¡eh, tú, listo, **tengamos la fiesta en paz!**"
"ehi, tu, furbastro, **non stiamo a discutere**"
- (37) "mira, Paco, los médicos pueden **decir misa**"
"guarda, Paco, i dottori possono **dire quello che vogliono**"
- (38) "...y empezaba a **salirse del tiesto**"
"...e iniziava a **sviare la conversazione**"

En (38) se ha cometido, además, un error de contenido, ya que *salirse del tiesto* no significa, evidentemente, *cambiar de conversación*. Habría sido posible mantenerlo en italiano, lengua también rica en paremias.

- (39) "...que la Charito, la Niña Chica, nunca **decía esta boca es mía**"
"...perché Charito, la Niña Chica, non **aprive mai bocca**"

En (39) sí ha sido posible traducir la unidad fraseológica mediante un equivalente parcial, que coincide con la original en el contenido semántico aunque varíe ligeramente en la estructura formal.

- (40) "...y el Rogelio reía, **cría cuervos, tío**"
"...e Rogelio rideva, **bella riconoscenza, zio**"

La situación en la que surge el ejemplo (40) se produce cuando la grajeta de Azarías se escapa y los demás se burlan porque el anciano quiere hacerla volver, pero el pájaro lo mira indeciso desde la veleta de la torre. El juego, posible en español, entre el sentido literal y figurado de la expresión, resulta difícil, si no imposible, de trasladar al italiano. Por ello, el traductor ha recurrido a una nota a pie de página, tras optar en el cuerpo del texto por una traducción neutra: "In spagnolo: *cría cuervos, tío*; riferimento al proverbio 'Cría cuervos y te sacarán los ojos' che si suole utilizzare quando un favore fatto a chi non lo merita è corrisposto con ingratitudine (n.d.t.)". Comprobamos que, aunque ésta no sea la solución más feliz, sí evita la confusión que podría generar el utilizar la unidad equivalente en italiano, *scaldare una serpe in seno*, donde se pierde el juego por hacer alusión a otro animal.

Igualmente se han encontrado unidades fraseológicas constituidas por locuciones adverbiales:

- (41) "tomó los puntos y, **en un decir Jesús**, descolgó dos perdices por delante"
"prese la mira e, **in un batter d'occhio**, abbatté due pernici davanti"

Se trata de otro caso de equivalencia parcial, con idéntico contenido semántico en ambas unidades, pero evocación de una imagen diferente. Las connotaciones religiosas de la locución española desaparecen por completo en la traducción.

- (42) "la Nieves [...] así anduvo sin **dar pie con bola** toda la cena"
"Nieves [...] proseguì così senza **sbagliare** per tutta la cena"

De nuevo se da una falta de correspondencia entre el sentido figurado y el explícito y literal del italiano. A ello se suma un nuevo error de comprensión por parte del traductor, que expresa justamente lo contrario de lo que quiere decir la locución adverbial en español. Proponemos como una de las posibles traducciones *senza azzeccarne una*.

3.4. Referencias y rasgos lingüísticos culturales

De todos es conocida la problemática que puede plantear en traducción la alusión a hechos culturales de una sociedad, muchos de los cuales suelen resultar poco familiares para el receptor del texto término. En el caso que nos ocupa, estas referencias contribuyen, junto con los rasgos lingüísticos que acabamos de analizar, a dibujar el escenario rural, de miseria y atraso en el que se desarrolla la historia.

Encontramos, por ejemplo, referencias a la gastronomía española, como en la escena que tiene lugar tras la ceremonia religiosa en que el niño Carlos Alberto hace su Primera Comunión:

- (43) "el personal se reunió en la corralada a comer **chocolate con migas**"
"il personale si riunì nel cortile grande, a mangiare **dolcetti con cioccolata**"

Dejando aparte el hecho de que las migas constituyen un primer plato en nuestra cultura y no un postre, como podría entender el lector italiano, sí consideramos acertada aquí la decisión del traductor al no tratar de explicar mediante ampliación la alusión gastronómica, ya que no resulta una información relevante en este caso.

Hay otros casos que no requieren algún tratamiento especial, por ser suficientemente conocidos para cualquier lector italiano de cultura media. Así por ejemplo, no supone ningún problema la alusión a Franco que realiza Azarías cuando, debido a su perturbación psíquica, cree poder contemplar a su hermano muerto Ireneo en el cielo, explicando a los demás la suerte que había corrido éste:

- (44) "se murió, **Franco** lo mandó al cielo"
"è morto, **Franco** lo ha spedito in paradiso"

Sí se ha considerado necesaria una nota del traductor en el ejemplo (45), en que Delibes compara al viejo Azarías cuando corre delante del cárao con un devoto que salga en la procesión de la Virgen Macarena:

- (45) "el Azarías arrancaba a correr arruando, **como un macareno**"
"Azarías iniziava a correre grugnendo, **come un pellegrino**"

Con la siguiente nota a pie de página: “Nel testo spagnolo *macareno*; del quartiere sivigliano della Macarena, noto per la processione della Madonna della Macarena (n.d.t.)”.

Del mismo modo, tanto en el narrador-acorde como en aquellos con los que se identifica, podemos percibir algunos usos típicos del lugar de origen del autor de la obra (Valladolid). Nos estamos refiriendo al laísmo y al leísmo, que resultaría inexplicable en boca de los personajes si, como parecen apuntar algunos detalles a lo largo de la novela, la acción se desarrolla en algún lugar de Extremadura o Andalucía:

- (46) “acunaba a la Niña Chica y **la** espantaba los mosquitos a manotazos”
“cullava la Niña Chica e **le** teneva lontano i moscerini con le mani”
- (47) “ae, déjala que vuele, Dios **la** dio alas para volar”
“lascia che voli, Dio **gli** ha dato le ali per volare”
- (48) “...un tractor rojo, recién importado, y sabía **armarle** y **desarmarle**”
“...un trattore rosso, preso da poco, e sapeva **montarlo** e **smontarlo**”
- (49) “...no **le** voy a recordar, el pájaro perdiz aquel no volaba a menos de noventa metros”
“...non mi ricordo, quella pernice non volava a meno di novanta metri”

En (49) se produce otro error de contenido, negándose en italiano lo que en español quiere decir “claro que lo recuerdo”. Una traducción correcta que proponemos es *E come no!*. En cualquier caso, el traductor, consciente o no de estos fenómenos de leísmo y laísmo, los ha obviado en la versión italiana, lengua en la que sí se produce algún uso incorrecto del pronombre masculino singular *gli* en lugar del correspondiente femenino *le*, fenómeno que, de todas formas, no podría haberse aplicado en este caso para trasladar la incorrección del original.

3.5. Léxico

Probablemente uno de los principales escollos para el traductor de esta obra haya sido la enorme riqueza y variedad del léxico utilizado por Miguel Delibes. Como apunta D. Gutiérrez en el magnífico glosario que incluye su obra *Claves de Los Santos Inocentes* (1989, p. 9-22), muchos de los vocablos que el lector encuentra a lo largo de la novela han caído ya en desuso, quedando como términos exclusivos del habla rural. Conocer este léxico, sin embargo, es fundamental para comprender el mundo novelesco del escritor vallisoletano.

Los términos que pueden resultar más extraños para el lector común serán los relacionados con la actividad cinegética y el ámbito rural en general, muy presentes en otras obras de Miguel Delibes como *La hoja roja* o *Diario de un cazador*. En efecto, los términos que exigen una mayor documentación para quien aborde la lectura o la traducción de esta obra son los referidos a [\[10\]](#):

- razas de perro: perdiguero (*bracco*), setter (*setter*), zorrero (*cane da volpi*), braco (*bracco*);
- especies de ave: pitorra (*beccaccia*), ganga (*starna*), picaza (*gazza*), ratera (*poiana*), Gran Duque (*Gran Duca*), cárabo (*allocco*), grajeta

(*piccolo corvo*); azulones (*colombi*), zurita (*tortora*), torcaz (*colombo selvático*), bravía (*selvaggina*), zorzales (*tordi*), rabilargos (*gazze azzurre*);

- procedimientos de caza y formas de disposición de las piezas: así, el tollo (*frasche*) es un escondite para cazadores y la atalaya (*vedetta*) es un puesto elevado para cazar animales mayores; al rececho (*apostandosi*), al salto (*al volo*) o en batida (*in batuta*) son distintos métodos para conseguir las piezas; las aves pueden aparecer solas (*sole*), apareadas (*in coppia*) o en barra (*in gruppo*); la cacería de palomas entre los cazadores se llama *palomazo* (*caccia al Colombo*) y el pájaro que sirve de señuelo, *cimbel* (*uccello da richiamo*); cuando las aves emprenden el vuelo hacia arriba se repullan (*sbalzano*); las perdices abatidas, al golpear el suelo, dan el pelotazo (*colpiscono*) y la recogida de tales piezas se denomina *cobra* (*recupero delle prede*);
- aperos y mobiliario habituales en el campo: tajuelo (*sgabelletto*), aladino (*lampada*), barda (*siepe*), herrada (*secchio*), azuela (*zappa*), tabuco (*bugigattolo*), trebejos (*attrezzi*);
- plantas y arbustos: zahurdones (*porcili*), torvisca (*timelea*), tamujos (*erica*), camal (*i rami più grandi*), piornal (*folto dei citisi*);
- verbos y adjetivos poco habituales en el habla de las zonas urbanas, algunos de los cuales son específicos de ciertas regiones españolas: rutar (*ruttare*), término utilizado en Burgos, Cantabria y Palencia; entrizar (*serrare*), en Zamora y Salamanca; morugo (*musone*) en León, Santander y Soria; azorrarse (*incantarsi*), moquitear (*frignare*), terne (*burbero*), zascandil (*perditempo*), huero (*vacuo*).

Comprobamos cómo en algunos casos ha sido necesario recurrir a un término del léxico común o incluso a una paráfrasis para traducir términos demasiado específicos: *secchio* para *herrada*, *attrezzi* para *trebejos*, *i rami più grandi* para *camal*, etc.

Por último, remarquemos que el marco del cortijo, donde tiene lugar la acción, ayuda a comprender gran parte del léxico empleado: por ejemplo, que Azarías llame al búho y, más tarde, a la grajeta, *milana bonita*, mientras que el señorito los llame *carroña* o *jodida graja*.

3.6. Habla vulgar

El habla vulgar, opuesta a la culta, contribuye a este sabor rural que impregna toda la obra y que inevitablemente se pierde en gran medida en la traducción italiana:

- Utilización del artículo ante el onomástico, que se mantiene en italiano únicamente en el caso de los nombres de género femenino

(*la Régula* tanto en español como en italiano), mientras que se evita para los de género masculino (*el Azarías, el Ivancito, el Maxi o el Ceferino*, se convierten en italiano en *Azarías, Ivancito, Maxi y Ceferino*). Esto puede deberse a la costumbre italiana de utilizar el artículo sólo ante apellidos de mujeres conocidas (aunque también para nombres masculinos en algunos casos excepcionales: *il Manzoni, il Boccaccio...*).

- Trueque de pronombres, rasgo que desaparece en la versión italiana:

(50) "ae, no **te se** habrá muerto la otra milana que tú dices"
"non **ti** sarà mica morta l'altra milana, come la chiami tu"

(51) "la milana **me se** ha escapado, Régula"
"**mi** è scappata la *milana*, Régula"

- Uso del dativo ético:

(52) "¿qué tiempo **te tienes** tú, Azarías?"
" quanti anni **hai tu**, Azarías?"

(53) "la milana está enferma, señorito, **te tiene** calentura"
"la milana è malata, signorino, **ha** la febbre"

(54) "¿por qué no **se anda** la Charito, madre?"
"perché Charito non **cammina**, madre?"

(55) "ahora la Nieves **nos entrará** en la escuela y Dios sabe dónde puede llegar con lo espabilada que es"
"adesso Nieves **potrà andare** a scuola e Dio solo sa dove potrà arrivare sveglia com'è"

En los dos últimos ejemplos quizá se podría haber compensado la pérdida del dativo anteponiendo un posesivo al nombre propio: *perché la nostra Charito non cammina, madre?*; *adesso la nostra Nieves potrà andare a scuola*.

4. La elaboración literaria

Como ya señalábamos al hablar de los diversos narradores que se alternan en la novela, junto al narrador-acorde, se presenta un narrador-testigo, observador directo de los acontecimientos y que, aunque no se implica en la acción, sí posee un conocimiento exhaustivo de los hechos, a los que se siente cercano.

El lenguaje utilizado por este narrador es un lenguaje elaborado del que destacaremos las características de mayor relevancia desde el punto de vista de su repercusión en la traducción:

- Comparaciones no lexicalizadas que evocan imágenes fáciles de mantener en italiano, donde resultan igual de originales:

- (56) "...y el Azarías sonreía tenuamente, **como un chiquillo cogido en falta**"
 "...e Azarías sorrideva tenuamente, **come un bambino colto sul fatto**"
- (57) "el Azarías se perdía en lo espeso [...], encorvado, **acechante como una alimaña**"
 "Azarías si perdeva nel folto del bosco, [...] acquattato, **in agguato come un predatore**"
- (58) "los ojos muy negros, muy juntos y muy penetrantes, **como los de un inquisidor**"
 "gli occhi di un nero intenso, ravvicinati e penetranti, **come quelli di un inquisitore**"
- (59) "...sus pupilas oscuras, redondas y taciturnas, **como las de una pitorra**"
 "...i suoi occhi scuri, rotondi e taciturni, **come quelli di una beccaccia**"

- Expresión de la afectividad, a través de diminutivos y aumentativos, que sólo en algunos casos se mantienen en italiano:

- (60) "...y sus flacas **piernecitas** inertes asomaban bajo la bata"
 "...e le sue **gambette** magre spuntavano da sotto la coperta"
- (61) "regresó con la Charito cuyo cuerpo no abultaba lo que una liebre y cuyas **piernecitas**..."
 "ritornò con la Charito il cui corpicino non era più grande di quello di una lepre e le **gambine**..."
- (62) "...y el Azarías la miraba con los **lgrimones** colgados de los ojos"
 "...e Azarías lo osservava con i **lacrimoni** agli occhi"
- (63) "...mascando **salivilla** o rutando suavemente"
 "...masticando **saliva** o ruttando soavemente"
- (64) "...y venga de hacerle arrumacos al señorito Iván, sonrisa va, **guiñito** viene..."
 "...e giù a far moine al signorino Iván, prima un sorriso, poi un **ammicco**..."

- Utilización de eufemismos, referidos siempre a las necesidades primarias de Azarías:

- (65) "lo más grave para Paco, el Bajo, eran los **desahogos** del Azarías"
 "la cosa peggiore per Paco, il Basso, erano gli **sfoghi** di Azarías"
- (66) "se doblaba junto a un tamujo y **descargaba**"
 "si chinava vicino all'ERICA e **si liberava**"

5. Conclusión

En este trabajo hemos querido ilustrar la problemática de traducción planteada por obras muy estrechamente ligadas a la cultura de una época y de un país determinados. Para ello hemos elegido una de las novelas más representativas de Miguel Delibes, autor que quizá no siempre haya encontrado el respaldo y la acogida que merecería su obra debido, tal vez, a la falta de esquemas en los que encajar el mundo narrativo que presenta en sus novelas. El mismo protagonista de *Los Santos Inocentes* escapa a cualquier análisis psicológico con que se pretenda encasillar la personalidad de este marginado.

En esta obra se conjugan, además, una narración literaria muy rica y precisa y una lengua castellana rural, resultado de la combinación del habla familiar y vulgar. La multiplicidad de narradores, el lenguaje tan marcado de los personajes, el léxico especializado y las referencias culturales son los principales recursos con los que Delibes retrata la España profunda de la época franquista. El lector italiano puede disfrutar de una excelente traducción a su lengua, igualmente elaborada desde el punto de vista literario, pero en la que en parte se han perdido, no siempre de forma inevitable, la vivacidad propia del habla de los personajes humildes y la oralidad presente en el discurso del narrador-acorde.

6. Bibliografía

Fuentes primarias:

DELIBES, M. *Los Santos Inocentes*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1985.

DELIBES, M. *I Santi Innocenti*. Traducción de Giuliano Soria. Alessandria: Piemme, 1994.

Fuentes secundarias:

ALONSO SCHÖKEL, L. Giros y modismos en la traducción. *Cultura Bíblica*. 1973, pp. 214-247.

ARCE, J. et al. *Italiano y español –estudios lingüísticos–*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1984.

CALVO RIGUAL, C.; GIORDANO, A. *Diccionario Italiano-Español, Español-Italiano*. Barcelona: Herder, 1996.

CORTÉS RODRÍGUEZ, L. Sobre conectores, expletivos y muletillas en el español hablado. Málaga: Ágora, 1991.

DARDANO, M.; TRIFONE, P. *La lingua italiana*. Bologna: Zanichelli, 1991.

FLORES ACUÑA, E. Los marcadores de reformulación: análisis, aplicado a la traducción español/italiano, de *en fin* y *de hecho*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003. Tesis doctoral en CD-ROM.

FUENTES RODRÍGUEZ, C. Los conectores en la lengua oral: *es que* como introductor de enunciado. *Verba*, 1997, 24, p. 237-263.

GILI GAYA, S. *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona: Bibliograf, 1961.

GUTIÉRREZ, D. *Claves de Los Santos Inocentes*. Madrid: Ciclo, 1989.

MARTÍN ZORRAQUINO, M. A.; PORTOLÉS LÁZARO, J. Los marcadores del discurso. En: BOSQUE, I.; DEMONTE, V. (eds.). *Nueva Gramática Descriptiva de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe, vol. 3, 1999, p. 4051-4213.

PORTOLÉS, J. *Marcadores del discurso*. Barcelona: Ariel, 1998.

RADICCHI, S. In Italia: modi di dire ed espressioni idiomatiche. Roma: Bonacci editore, 1985.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (R.A.E.). *Diccionario de la Lengua Española*. 21ª edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

CALABRESE, A.; CORDIN, P. I pronomi personali. En: RENZI, L. (ed.) *Grande grammatica italiana di consultazione*. Bolonia: Il Mulino, 1988, pp. 535-592.

SANTORO, P. J. *Novel into film: the case of 'La familia de Pascual Duarte' and 'Los santos inocentes'*. Newark: University of Delaware Press, 1996.

SCHEDA TEDESCHI, S. Reseña a *I Santi Innocenti*. L'Indice, 1994, 10.
SCHWAMENTHAL, R.; STRANIERO, M.L. Dizionario dei proverbi italiani e dialettali. Milán: Biblioteca Universale Rizzoli, 1999.
TORRE, E., *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis, 1994.
ZINGARELLI, N. Lo Zingarelli 1999. 12ª edición. Bolonia: Zanichelli, 1999.

[1] Sobre la censura bajo el régimen franquista, véase la obra de Hans-Jörg Neuschäfer, *Adiós a la España eterna: La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Madrid-Barcelona, Ministerio de Asuntos Exteriores-Anthropos, 1994, en la que se explican las tácticas de camuflaje puestas en práctica por los autores de aquella época. El capítulo cuatro está dedicado a Delibes y a su obra *Cinco horas con Mario* (1966).

[2] Según datos extraídos del *Rapporto sull'editoria italiana*, ese mismo año más del 50% de las obras que se tradujeron a esta lengua estaban escritas en inglés, un 14% en francés y poco más de un 3% en español.

[3] Lo mismo ha ocurrido con muchas de sus restantes novelas: *La strada* fue traducida en 1983 (treinta y tres años después de la publicación de *El camino* en España); *Cinque ore con Mario*, en 1983 (diecisiete años más tarde que la española *Cinco horas con Mario*); *Lettere d'amore d'un sessantenne voluttuoso*, en 1995 (doce años más tarde que la original en español), etc.

[4] Traducido al español por Asunción Gómez (traducción no publicada).

[5] Delibes, M. (1998): *Los Santos Inocentes [nivel 5]*. Adaptación de Isabel Santos Gargallo. Salamanca: Universidad.

[6] Para la realización de este trabajo hemos utilizado la edición del Círculo de Lectores *Los santos inocentes* (1985), en el que aparece además un anexo del autor, «Experiencias cinematográficas». En cuanto a la versión italiana, hemos manejado la traducción italiana de Giuliano Soria *I Santi Innocenti* (1994), editada por Piemme.

[7] Ver Gutiérrez, D. (1989), pp.82-86.

[8] Presentamos la versión original y a continuación su traducción al italiano.

[9] Para esta cuestión gramatical, ver ARCE, J. et al.: *Italiano y español –estudios lingüísticos*, p.26.

[10] Incluimos entre paréntesis la traducción ofrecida por G. Soria.

La novela contemporánea española: ejemplos de traducción entre lenguas afines (español e italiano)

MARIA CONSOLATA PANGALLO
Università degli Studi di Torino

1. BREVES REFLEXIONES SOBRE LA TRADUCCIÓN.

El propósito que deseo manifestar aquí es el de proponer algunos ejemplos de traducción en los cuales se intenta marcar la perspectiva actual del traductor y algunas entre las muchas dificultades que se pueden encontrar en el acto de la traducción. Como afirma Amparo Hurtado Albir, hay que recordar que las traducciones entre lenguas afines no resultan más fáciles con respecto a las traducciones entre idiomas más lejanos¹.

Es justamente al realizar una traducción desde una lengua cercana cuando se presentan más dificultades, y esto porque la traducción no es: "*une opération de langue a langue mais une opération de sens à sens*" (Hurtado Albir, 1990: 206). Y si la traducción no es una operación entre lenguas, sino más bien se realiza a nivel de sentido, las similitudes lingüísticas pueden crear una contaminación exagerada entre idiomas e impedir el desarrollo de las fases de la traducción:

La proximité des langues, bloquant la séparation nette entre les deux, freine le développement successif des phases (compréhension-déverbalisation-réexpression) et le traducteur peut succomber au piège de traduire la langue sans interpréter le texte (Hurtado Albir, 1990: 206).

Con "fases de la traducción" me refiero a lo que Hurtado Albir considera una triple perspectiva de la traducción: a) como acto de comunicación, b) como operación textual y c) como actividad cognitiva.

En primer lugar se considera la traducción como acto de comunicación; su finalidad es comunicativa: "Se traduce para comunicar, para traspasar la barrera de incomunicación debida a esa diferencia lingüística y cultural; la traducción tiene, pues, una finalidad comunicativa" (Hurtado Albir, 2001: 28). La acción de reproducir o reformular un texto en otra lengua y cultura, no sólo incluye el aspecto estrictamente lingüístico, sino también las intenciones comunicativas que están detrás de la lengua.

En segundo lugar la traducción es una operación textual, que se realiza entre textos y no entre lenguas, y esto quiere decir que hay que tener en cuenta los elementos internos y los mecanismos de un texto. Entre los elementos internos, la coherencia y la cohesión textual; y sobre todo, los diferentes tipos y géneros textuales. Sin entrar en las problemáticas relativas a los géneros textuales y a los ámbitos temáticos, es evidente que son muy distintos los rasgos específicos de un texto literario, de un texto técnico (económico, médico, jurídico, etc.) o un texto general (periodístico, de información general, publicitario, etc.).

En nuestro caso, en los ejemplos que voy a proponer, nos encontramos con problemáticas traductivas relativas a textos literarios. Amparo Hurtado Albir describe de la siguiente forma las características más evidentes que hay que tomar en consideración en el momento de traducir un texto literario:

¹ Hurtado Albir, Amparo (1990) *La notion de fidélité en traduction*, Parigi, Didier Érudition.

En efecto, en los textos literarios se da un predominio de las características lingüístico-formales (que produce la sobrecarga estética), existe una desviación respecto el lenguaje general y son creadores de ficción. Además, los textos literarios se caracterizan porque pueden tener diversidad de tipos textuales, de campos, de tonos, de modos y de estilos. Así pues, pueden combinar diversos tipos textuales (narrativos, descriptivos, conceptuales, etc.), integrar diversos campos temáticos (incluso de los lenguajes de especialidad), reflejar diferentes relaciones interpersonales, dando lugar a muchos tonos textuales, alternar modos diferentes [...] y aparecer diferentes dialectos (sociales, geográficos, temporales) e idiolectos [...]. Todas estas peculiaridades caracterizan la traducción de esos textos y condicionan el trabajo del traductor (Hurtado Albir, 1990: 63).

El aspecto que plantea más dificultades al traducir un texto literario es la unicidad de cada obra literaria. Como sugiere Lorenza Rega, el traductor literario *"si trova in prima istanza davanti alla difficoltà data dall'impossibilità di individuare delle regolarità ad esempio di tipo morfosintattico o lessicale all'interno di opere letterarie di autori diversi anche viventi nella stessa epoca [...]"* (Rega, 2001: 51). Y podríamos añadir que estas dificultades se presentan también en el interior de la producción de un mismo autor.

La tercera perspectiva a la que aludimos antes es la traducción como actividad cognitiva. O sea, comprensión del texto por parte del traductor, como proceso mental para entender el sentido del texto, colocarlo en su contexto y para luego reformularlo con los medios de otra lengua. Para seguir con las reflexiones de Amparo Albir: *"Se trata de interpretar primero (el texto, el contexto, la finalidad de la traducción), para comunicar después"* (Hurtado Albir, 2001: 41).

Los estudios sobre traductología de los últimos años evidencian como la situación del traductor ha cambiado mucho y, sobre todo, ponen de manifiesto la perspectiva más amplia que ha adquirido esta disciplina. El acto traductivo presenta peculiaridades no sólo relativas a aspectos lingüísticos, sino también extralingüísticos y culturales. Entre los especialistas, Paola Faini nos describe la importancia de los aspectos culturales relativos a la traducción². Ella considera la traducción como algo mucho más amplio respecto al hecho lingüístico, es decir, al simple pasaje de un idioma a otro:

L'atto del tradurre [...] comporta, oltre al confronto tra due sistemi linguistici diversi, anche il confronto tra due culture diverse. Se la comprensione testuale, in tutte le sue implicazioni, rappresenta l'obiettivo primario della traduzione, il raggiungimento di tale obiettivo passa inevitabilmente attraverso il rispetto dei dati della cultura di partenza, e il conseguente loro inserimento nel contesto culturale di arrivo, affinché chi si accosta al testo tradotto non avverta l'imposizione di una cultura che potrebbe essergli profondamente estranea (Faini, 2004: 17).

Una descripción panorámica y al mismo tiempo sintética de los estudios sobre traductología a partir de la segunda mitad del siglo XX, de los estudiosos que se han ocupado (y se ocupan) de traducción y de los principales cambios de perspectiva que se han producido, se puede encontrar en el volumen de la estudiosa noruega Siri Nergaard³. Además, este texto recoge una serie de importantes estudios sobre traducción publicados entre 1960 y 1990 por autores de relieve como Jurij Lotman, Roman Jakobson, Gideon Toury, James Holmes, Jacques Derrida, Octavio Paz y otros.

Lo que me interesa subrayar en esta ocasión es el cambio de perspectiva (relativamente rápido) que se ha producido en traductología. A este respecto me refiero a la descripción que propone Nergaard sobre la evolución de los estudios de traducción. La estudiosa noruega

² Faini, Paola (2004) *Tradurre. Dalla teoria alla pratica.*, Roma, Carocci, pp. 16-18.

³ Nergaard, Siri (a cura di) (1995) *Teorie contemporanee della traduzione*, Strumenti Milano, Bompiani.

reparte en tres principales períodos dichos estudios: un primer período (años 50-60) en el cual surgen los primeros estudios teóricos que se dirigen hacia un estudio descriptivo y sistemático de la traducción. Este período generalmente se define como “ciencia de la traducción”. El campo de interés de los estudiosos (generalmente lingüistas) es el pasaje de una lengua a otra, casi no se considera el texto y menos todavía los aspectos extralingüísticos y extratextuales. En los mismos años 50-60 Roman Jakobson⁴ publica un artículo muy conocido, en el cual describe tres tipologías de traducción debidas al hecho de que el signo lingüístico se puede interpretar en tres maneras: según se traduzca en la misma lengua, en otro idioma, o en un sistema de símbolos no lingüísticos.

El primer tipo es la traducción endolingüística, o reformulación, que se realiza entre un hablante y un destinatario que hablan el mismo idioma por medio de otros signos lingüísticos. El segundo tipo es la traducción intrelingüística, que es la interpretación de signos lingüísticos mediante otro idioma, y es lo que tomamos en consideración aquí. El último tipo es la traducción intersemiótica o trasmutación, que consiste en interpretar los signos lingüísticos por medio de un sistema de signos no lingüísticos.

Entre los primeros estudios sobre traducción, no puede olvidarse a George Mounin, que ofrece una visión muy completa sobre la disciplina, empezando por una descripción histórica (a partir de los orígenes) para llegar a las principales teorías a él contemporáneas. A continuación Mounin comenta las primeras reflexiones sobre la traducción, repartíendolas por áreas geográficas en las que nacen y se desarrollan; luego describe y clasifica la traducción según las tipologías de los textos (traducción técnica, literaria poética, teatral, etc.) y, finalmente, describe también las figuras del intérprete y del traductor.

Pero, lo que más nos interesa es que Mounin subraya como el problema mayor en la traducción siempre ha sido y sigue siendo la fidelidad:

[...] il grande problema teorico che dominerà la traduzione per duemila anni: se bisogna essere fedeli alle parole del testo (traduzione letterale) o al pensiero contenuto nel testo e si tratta allora della traduzione libera o letteraria, dell'adattamento, della «bella infedele». (Mounin, 1965: 31)

En las décadas de los años '70 y '80 empieza a cambiar la perspectiva: el campo de investigación ya no es sólo la lengua sino los textos en su entereza, y también los textos literarios. Se empieza a analizar el proceso traductor: si antes la actitud era teórica, con finalidad de establecer normas y criterios científicos para la práctica, ahora se estudia el fenómeno de la traducción en sí, para entender el acto traductivo. Ya no se intenta reducir la traducción a reglas de equivalencias lingüísticas, sino que se identifican y estudian los elementos que actúan en la traducción. En traductología se realiza una evolución paralela a la de la lingüística textual, se pasa del análisis de la palabra y de la frase al análisis del texto.

Gideon Toury⁵ aclara muy bien que un cambio importante de perspectiva se debe al mayor interés de los estudiosos por las relaciones intertextuales con respecto a las interlingüísticas.

La tercera generación a la que alude Nergaard identifica a los estudiosos y los trabajos que se han desarrollado en los últimos veinte – treinta años. La disciplina ya no se define como ciencia o como teoría, sino más bien como ámbito de estudio. Justamente por su carácter tan

⁴ Jakobson, Roman (1966) *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di Linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, pp. 56-64. Este artículo salió por primera vez en Brower, Reuben Arthur (ed.) (1959) *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 232-239.

⁵ Cfr. Toury, Gideon (1980) *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter institute of Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, pp. 11-18.

amplio algunos estudiosos definen este período como *Translation Studies*⁶. James Holmes en su *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies* dedica un entero capítulo a la descripción de *The Name and Nature of Translation Studies*, y después de unas reflexiones sobre la terminología, habla de *Translation Studies* como un campo de estudios:

As a field of pure research [...] translation studies thus has two main objectives: (1) to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the Word of our experience and (2) to establish general principles by means of which these phenomena can be explained and predicted. (Holmes, 1988:71).

Holmes reparte en dos ramas los estudios, según sus objetivos: 1) la *descriptive translation studies*, que es la parte de la disciplina que analiza y describe la traducción en sus aspectos concretos (como acto subjetivo), 2) la *theoretical translation studies*, que es la rama de estudios relativa a las normas que permiten explicar los fenómenos con traductivos (Holmes, 1988: 71).

Entre los aspectos que se describen, lo que me parece importante subrayar es que actualmente la traducción se considera y se define por encima de todo como acto de comunicación entre culturas. (Pym, 1992; Lefevere, 1992b). Esto quiere decir que al momento de traducir hay que tener en cuenta no sólo el texto sino y sobre todo los contextos: tanto el de salida como el de llegada.

A este proposito Ginfranco Folena en 1991 decía: “ogni civiltà nasce da una traduzione [...] almeno a partire dal latino la nozione del tradurre assume un’importanza fondamentale nel costituirsi di nuove tradizioni linguistico-culturali” (Folena, 1991:7). Algunos años después, en 2004, Paola Faini sigue con el mismo planteamiento:

L’atto del tradurre, in questa visione che lo colloca in un contesto assai più ampio di quello puramente linguistico, va ben al di là di un processo meccanico o di un semplice trasferimento. Esso comporta, oltre al confronto tra due sistemi linguistici diversi, anche il confronto tra due culture diverse (Faini, 2004: 17).

La estudiosa insiste sobre el hecho de que en un primer momento se debe conocer y comprender el texto en su lengua y cultura de origen, y después hace falta insertar el texto en el contexto cultural de la lengua de llegada:

Se la comprensione testuale, in tutte le sue implicazioni, rappresenta l’obiettivo primario della traduzione, il raggiungimento di tale obiettivo passa inevitabilmente attraverso il rispetto dei dati della cultura di partenza, e il conseguente loro inserimento nel contesto culturale di arrivo, affinché chi si accosta al testo tradotto non avverta l’imposizione di una cultura che potrebbe essergli profondamente estranea (Faini, 2004: 17).

Siempre con referencia a la relación entre traducción y cultura, Stefano Arduini marca la mayor importancia que, según él, debe tener el contexto del texto traducido y dice: “*Se tradurre significa adottare strategie di volta in volta diverse, si può allora tentare di riformulare il messaggio alla luce di una ricostruzione che però è sempre orientata dalla cultura in cui quella ricostruzione viene effettuata*” (Arduini, 2007: 31).

En concreto, muchas veces al momento de traducir nos encontramos con referencias a

⁶ En efecto esta definición de los estudios sobre la traducción empezó a utilizarse ya a partir del congreso sobre traducción y literatura que se celebró en Lovaina en 1976, cuando André Lefevere propuso utilizarla para indicar el análisis de los problemas pragmáticos y teóricos de la traducción (incluyendo la traducción literaria y no literaria, oral y escrita); aunque hay que recordar que el término lo utilizó por primera vez James S. Holmes.

situaciones históricas o culturales que pueden presentar dificultades de reproducción en el texto de llegada y en el contexto del lector último. A veces nos vemos obligados a “perder” algo y por lo tanto a intentar “compensar” la pérdida con alguna información. He utilizado aquí la terminología que propone Umberto Eco cuando habla de esta problemática relativa a la traducción:

Ci sono delle perdite che potremmo definire assolute. Sono i casi in cui non è possibile tradurre, e se i casi del genere intervengono, poniamo, nel corso di un romanzo, il traduttore ricorre all'ultima ratio, quella di porre una nota a piè di pagina [...]. Un esempio di perdita assoluta è dato da molti giochi di parole[...]. Per fortuna questi casi non sono frequentissimi. Nella maggior parte degli altri casi intervengono problemi di perdita, sempre parziale [...] a cui possono essere fatti corrispondere dei tentativi di compensazione (Eco, 2003: 95-96).

Hablando de pérdidas y compensaciones es inevitable volver a las problemáticas relativas a la fidelidad en la traducción. Umberto Eco respecto a este tema pone en evidencia su concepto muy personal de traducción fiel con estas palabras:

Ma il concetto di fedeltà ha a che fare con la persuasione che la traduzione sia una delle forme dell'interpretazione e che debba sempre mirare, sia pure partendo dalla sensibilità e dalla cultura del lettore, a ritrovare non dico l'intenzione dell'autore, ma l'intenzione del testo, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato. (Eco, 2003: 16)

Hay que tener en cuenta que Eco habla desde una perspectiva muy particular, o sea, como autor de obras que han sido traducidas a muchos idiomas, y que él mismo puede comprobar si y como se ha respetado la intención del autor. Justamente por este motivo el estudioso diferencia entre fidelidad al texto y fidelidad al autor; según él, lo que es importante es la fidelidad para recrear la intención del texto y no la del autor.

Una posición parecida respecto al concepto de fidelidad en la traducción se encuentra en Hurtado Albir, que así describe el término: “fidelidad expresa únicamente la existencia de un vínculo entre un texto original y su traducción, pero no la naturaleza de ese vínculo; hace falta, pues, caracterizarlo” (Hurtado Albir, 2001: 202).

La estudiosa centra el problema en el traslado del sentido de un texto a otro y no en su aspecto lingüístico. Es una fidelidad al sentido del texto y no al texto: “[...] propugnamos el principio de la fidelidad al sentido; este principio se concretiza en fidelidad a lo que ha *querido decir* el emisor del texto original, a los mecanismos propios de la lengua de llegada y al destinatario de la traducción” (Hurtado Albir, 2001: 202).

Adaptando la línea de la misma Hurtado Albir, podemos notar que en la fase de la comprensión de un texto se concretiza el primer parámetro de fidelidad: “La *fidélité* à l'original ne se situe pas au niveau des mots, ni du contenu, ni de l'époque, mais au niveau du vouloir dire de l'auteur, genèse du sens qu'ils transmettent. [...]” (Hurtado Albir, 1990: 115). O sea, la fidelidad en primer lugar debe realizarse con respecto al sentido del texto, que es la intención del autor, su *vouloir dire*. Pero, la traducción también tiene que ser fiel a la lengua de llegada del texto y al destinatario de la traducción: “Si l'on ne reste fidèle qu'à un seul de ces paramètres et qu'on trahit les autres, on ne sera pas fidèle au sens. Une traduction qui n'est pas Claire pour son destinataire ou qui présente des erreurs de langue n'est pas une traduction fidèle au sens” (Hurtado Albir, 1990: 118).

Es evidente que en el intento de realizar una fidelidad al texto original participan: a) la subjetividad del traductor, b) la historicidad (como contexto histórico y cultural) y c) la funcionalidad del texto (finalidad de la traducción). En los últimos años el concepto de

fidelidad ha sido estudiado e interpretado bajo distintas perspectivas por los estudiosos de traductología, pero estas indicaciones generales me parecen ya de por sí suficientes.

2. EJEMPLOS DE TRADUCCIÓN DEL ESPAÑOL AL ITALIANO.

En concreto los ejemplos que propongo ahora se refieren a fragmentos de novelas contemporáneas españolas y sus traducciones al italiano. Tratándose de literatura contemporánea, no tomo en consideración en este caso los problemas y los estudios que se refieren a la distancia temporal entre una obra original antigua y su traducción moderna⁷.

He repartido las problemáticas en dos grupos: el primero está relacionado con las cuestiones extralingüísticas (temáticas y culturales), el segundo con los aspectos más estrictamente lingüísticos (a nivel léxico, morfológico, estilístico y textual)⁸.

2.1 Referencias culturales y temáticas.

Dentro del primer grupo de problemáticas he tomado en consideración algunos ejemplos de referencias culturales, literarias (directas e indirectas) y temáticas que he encontrado en la novela contemporánea española y su posible reproducción en el texto traducido al italiano. Estas referencias pueden manifestarse tanto a nivel de la novela en su entereza, como en algunos lugares concretos del texto.

Como primer ejemplo quiero considerar la novela de Arturo Pérez-Reverte *El capitán Alatriste*⁹. Esta novela está ambientada en la Madrid del siglo XVII y presenta muchas referencias históricas y culturales a la época que describe; aunque en el interior de la ficción narrativa, la novela está rica de referencias a personajes históricos y literarios realmente existidos y a lugares concretos de la ciudad de Madrid (calles, palacios, etc.). Además de estas referencias puntuales y explícitas, el destinatario de la obra original puede encontrar en seguida la presencia de una fuerte intertextualidad que el autor crea con la literatura picaresca. El aspecto intertextual se manifiesta a dos niveles: en primer lugar a nivel lingüístico (hay fragmentos que parecen ser un calco de algunas frases del *Lazarillo de Tormes*); el segundo elemento intertextual se produce a nivel de contenido narrativo: se describen personajes y circunstancias narrativas muy parecidas a algunas de los productos de la literatura picaresca. Ambos casos son difíciles de comprobar para un destinatario de otro país (en nuestro caso italiano) extraño a la literatura y la cultura española. Veamos un ejemplo muy evidente de la relación intertextual entre *El capitán Alatriste* y el *Lazarillo de Tormes*:

Mi padre fue el otro soldado español que regresó aquella noche. Se llamaba Lope Balboa [...] lo mataron de un tiro de arcabuz en un baluarte de Jülich [...].

Ésa es la razón de que, a punto de cumplir los trece años, mi madre me metiera una camisa, unos calzones, un rosario y un mendrugo de pan en un hatillo, y me mandara a vivir con el capitán, aprovechando el viaje de un primo suyo que venía a Madrid. Así fue como entré a servir, entre criado y paje, al amigo de mi padre (Pérez-Reverte, 1996: 3)¹⁰.

⁷ De los problemas de lejanía temporal entre un texto antiguo y su posible traducción moderna hablan muchos autores, en particular me parecen interesantes las reflexiones de: Eco, 2003: 161-195; Hurtado Albir, 200: 597-606; y Rega, 2001: 61-89.

⁸ No he tomado en consideración las problemáticas relativas a textos no literarios (géneros textuales especializados: técnicos, científicos, jurídico, etc.)

⁹ Pérez-Reverte, Arturo (1996) *El capitán Alatriste*, Madrid, Alfaguara.

¹⁰ La traducción italiana es: *Mio padre era l'altro soldato che tornò indietro vivo quella notte. Si chiamava lope Balboa [...] venne colpito mortalmente da un colpo di archibugio in un baluardo di Jülich [...]. E per questo motivo, quando stavo ormai per compiere il mio tredicesimo anno, mia madre mi mise una camicia, un paio di calzoni, un rosario e un tozzo di pane secco*

Las referencias creadas con personajes, objetos simbólicos y situaciones descritas en el *Lazarillo* son evidentes. Para empezar, comparamos la edad de los personajes: “Pues siendo yo niño de ocho años [...]” (*Lazarillo*, 1554: 117). Sabemos que Lázaro iba a tener pocos años más cuando la madre le enviara a vivir con su primer amo, justo el tiempo para que naciera y empezara a andar su “hermanico”, o sea algo muy cercano a los trece años de Íñigo Balboa. Luego encontramos el tema de la madre viuda porque el marido (y padre del personaje indicado) había muerto en batalla y por tanto ella entrega el hijo a los cuidados de un amo. A este propósito, recordamos la palabras de Lázaro: “En este tiempo vino a posar al mesón un ciego [...] y ella me encomendó a él, diciéndole cómo era hijo de un buen hombre, el cual, por ensalçar la fe, avía muerto en la de los Gelves [...]”. Podemos notar como en ambos casos los padres han muerto en batalla y se indica con precisión el lugar: Jülich y Gelves, además las dos batallas se combatieron fuera de España. Las descripciones de los personajes, sus familias y las situaciones que viven presentan parecidos evidentes. Finalmente, el ciego le recibe a Lázaro “no por moço sino por hijo. Y assí le comencé a servir y a adestrar a mi nuevo y viejo amo” (*Lazarillo*, 1554: 117¹¹). Asimismo Íñigo: “entré a servir, entre criado y paje”. Nótese cómo Pérez-Reverte crea un enlace también a nivel oracional para describir la relación entre el personaje y su amo, hasta utilizando el mismo verbo “servir”.

Entre los objetos que se lleva Íñigo Balboa encontramos un rosario y un mendrugo de pan. Como se sabe, el pan (aludiendo al pan eucarístico) es un elemento fuertemente connotativo en el *Lazarillo de Tormes* y tiene un valor simbólico muy fuerte en la narración. Y podríamos seguir con otros puntos de contacto que se realizan entre los textos, pero no nos interesa ahora profundizar en el tema de la intertextualidad, sino de la reproducción en la traducción.

La traducción italiana que publica la editorial Tropea, al cuidado de Roberta Bovaia, funciona de manera correcta tanto a nivel de sentido de la traducción como a nivel lingüístico y muestra total fidelidad al original. El problema es que la “perdida” (para seguir con la terminología de Eco) en este caso es absoluta y se produce en un segundo nivel de lectura puesto que las referencias literarias son muy difíciles de recrear porque casi todas son implícitas. La única solución sería poner una nota explicativa del traductor en la versión italiana que informase sobre las numerosas referencias a la literatura española de Siglo de Oro¹². Claramente, las referencias a personajes concretos se pueden resolver de manera mucho más simple según los casos: o con breves notas a pie de página (para los personajes menos conocidos), o simplemente dejando el nombre que aparece en el texto original. No me parece una solución idónea para esta novela buscar equivalencias en otros personajes (históricos o literarios) que pertenecen a la cultura del texto de llegada (como sugiere, en algunos casos, Umberto Eco).

Un segundo ejemplo de problemas extralingüísticos está representado por las referencias que se realizan a nivel oracional o únicamente de significante; además de simples referencias a personajes históricos o literarios o a acontecimientos históricos reales. Estos casos permiten más posibilidades de compensación. Un ejemplo de aparición en la misma frase de una referencia cultural y otra estrictamente literaria lo podemos encontrar en la novela *Nido vacío* de Alicia Giménez Bartlett, cuando la protagonista habla con un personaje gallego:

in un fagotto, e mi mandò a vivere con il capitano, approfittando del fatto che un suo cugino doveva venire a Madrid. E fu così che entrai a servizio, un po' come domestico e un po' come paggio, dell'amico di mio padre (Pérez-Reverte, 2001a: 11).

¹¹ Para las citas al *Lazarillo de Tormes* utilicé la edición moderna a cura de Aldo Ruffinatto: Aldo Ruffinatto (ed.) (2001) *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, Madrid, Castalia.

¹² Aparecen por ejemplo, junto a los personajes de esta novela, Francisco de Quevedo y el Conde-Duque de Olivares; además el autor cita entre otros a Calderón de la Barca, a Lope de Vega, a Góngora.

Sonrió y me miró con cara pícaro:

—La pongo a usted nerviosa, ¿verdad?, como soy cachazudo a la gallega...

Se me atragantó la saliva en la garganta y tuve que hacer un esfuerzo para no toser:

—¿Pero qué dice, hombre? ¡A mí me encanta lo gallego: el caldo, los paisajes, las muñeiras, Rosalía de Castro... casi todo, en fin! (Giménez Bartlett, 2007a: 265)

La traducción italiana que nos ofrece Maria Nicola, así reza:

Sorrise, e mi guardò con aria furba:

—La innervosisco, vero? Sono un gagliengo con la testa quadra, io...

Mi andò la saliva di traverso e doveti fare uno sforzo per non tossire.

—ma cosa dice? Io adoro tutto quel che è gagliengo: le montagne, le mucche, il polpo... tutto, sa? (Giménez Bartlett, 2007b: 272)

No creo que las soluciones aquí propuestas por la traductora italiana puedan compartirse del todo. No es aceptable, en primer lugar, la traducción del adjetivo cachazudo, que en el texto de partida describe un rasgo del carácter del personaje que es la lentitud, y no tiene nada a que ver con el ser testarudo (*testa quadra*) que propone la traductora italiana. En segundo lugar, asistimos a un cambio radical de los rasgos típicos y representativos de Galicia con la eliminación de la referencia al personaje literario. Resultaría más correcto, pues, traducir de este modo:

Sorrise, e mi gurdò con aria astuta:

—La innervosisco, vero? Perchè sono lento come tutti i galiziani ...

Mi andò la saliva di traverso e doveti fare uno sforzo per non tossire.

—ma cosa dice? Io adoro tutto quel che è galiziano: lo stufato, i paesaggi, le danze, Rosalía de Castro... quasi tutto, in pratica!

El traductor, además, podría añadir una breve nota sobre Rosalía de Castro, indicando únicamente que es la autora más representativa del romanticismo en Galicia y sus señas de identidad.

Otro ejemplo de referencia a un hecho cultural de la España de hoy (y también del pasado) lo podemos encontrar en el artículo periodístico de Arturo Pérez-Reverte "Carta a un imbécil", en el volumen *Patente de Corso*¹³:

No llegarás a comerte las próximas uvas, porque de aquí a un año estarás muerto. Y cuando digo *muerto* quiero decir muerto de verdad, criando malvas para los restos. (Pérez-Reverte, 2004a: 107)

En este caso el problema lo plantea la referencia cultural a la costumbre española de comer los doce granos de uva para celebrar la llegada del año nuevo. Una posible solución podría ser la de transformar la alusión a las uvas en el día concreto al que el autor hace referencia:

Non arriverai a brindare al nuovo anno perché per quel momento sarai già morto. E quando dico *morto* intendo morto per davvero, concime per fiori per il resto dei tempi.

¹³ Incluyo aquí también algunas citas a artículos de Arturo Pérez-Reverte que salieron en la revista *El País Semanal* (luego recogidos en volúmenes) porque estos escritos se suelen considerar como artículos que reflejan una prosa literaria, según afirma el crítico José Luis Martín Nogales. Él, además, coloca los artículos de Pérez-Reverte dentro de una fructífera tradición literaria española que se desarrolló en periódicos y revistas a partir de la segunda mitad del siglo XIX (cfr. Martín Nogales, 2003: 251-262).

Además en este mismo ejemplo encontramos una frase idiomática que es “criar malvas para los restos” para la cual la única solución es buscar una oración con un sentido equivalente en italiano. Como se sabe, el aspecto de las equivalencias¹⁴ de sentido en la traducción es un tema central y muy estudiado, en particular en la traducción literaria.

2.2. Aspectos lingüísticos.

Entre los problemas lingüísticos que se plantean en el acto de traducción de novelas españolas contemporáneas es muy frecuente el uso de diferentes variedades diafásicas de la lengua, y, en particular el uso del registro coloquial en lo escrito. Como afirma Briz, en un texto que presenta un registro coloquial podemos constatar, a nivel léxico-semántico, lo siguiente:

[...] por un lado, el predominio de ciertas áreas temáticas relacionadas con hechos y problemas de la vida diaria y, por otro, la reducción y selección que sufre el léxico común. El uso restringido de unidades léxicas tiene como contrapartida el aumento de la capacidad significativa de algunas de éstas; de ahí, por ejemplo, la polisemia de muchas palabras, su empleo genérico”. (Briz, 2001: 96)

Es el caso de Lorenzo Silva que a menudo introduce en sus novelas personajes que utilizan un registro coloquial, como puede comprobarse en algunos fragmentos de la novela *El alquimista impaciente*:

Eh Vila. Prohibido hacer el puto chiste. A nosotros nos toca currar como negros. Los que se ponen ciegos de *pedrito* y de fino son los demás. (Silva, 2000: 102)

Roberta Bovaia, propone esta traducción:

Eh, Vila. Proibito fare la fottuta ironia. A noi ci tocca sgobbare come negri. Sono gli altri che si rimpinzano di vinelli bianchi e secchi e di passiti andalusi (Silva, 2001: 110).

Son varios los elementos que reflejan aquí el registro coloquial: la expresión “el puto chiste”, el verbo “currar”, la perífrasis “ponerse ciego”¹⁵.

En la traducción italiana se pierde la referencia connotativa creada por la frase hecha “ponerse ciego” (que a nivel denotativo equivale, en este caso, a emborracharse) y además la traductora transforma el *pedrito* (en cursiva en el texto original) en un genérico vino blanco perdiendo así la referencia al vino Pedro Ximénez, muy difuso y conocido en España. Dejaría entonces el nombre y la cursiva original, porque el contexto oracional permite que el destinatario italiano entienda la referencia a un vino particular aunque poco conocido en Italia:

Eh Vila. Proibito fare la maledetta battuta. A noi ci tocca sgobbare come negri. Quelli che si sbronzano di *pedrito* e di vino andaluso sono gli altri.

¹⁴ De la noción de equivalencia traductora hablan detalladamente Amparo Hurtado Albir (Hurtado Albir, 2001: 203-223), Umberto Eco (Eco, 2001: 26-29), Stefano Arduini y Ubaldo Stecconi (Arduini-Stecconi, 2007: 69-85).

¹⁵ Entre los recursos que concurren a crear un nivel coloquial de la lengua Antonio Briz evidencia las perífrasis verbales y las locuciones creadas con *verba omnibus*: “palabras que sirven o se aplican a todo, pro-verbos, pro-sustantivos, pro-adverbios, pro-adjetivos, formas con un gran extensión significativa: tener, haber [...]; cosa, eso, así [...]” (Briz, 2001: 96).

En el mismo capítulo de esta novela de Lorenzo Silva encontramos otros lugares del texto en los que el autor reproduce el registro coloquial a través de frases hechas¹⁶ y significantes que en la actualidad han adquirido nuevos valores semánticos:

Qué bárbaro, Vila. Volar. Te estás volviendo muy señorito. ¿Por qué no te coges un coche y conduces un poco? [...]. No quiero pelearme con el del parque de automóviles, mi comandante. No sé si lo necesito para un día o para diez, y eso siempre les rompe los moldes. (Silva, 2000: 104)

Fantastico, Vila. Volare. Stai diventando molto raffinato. Perchè non prendi invece una machina e guidi un po'? [...]. Non voglio dover litigare con il responsabile del parco macchine, signor comandante. Non so se mi servirà per un giorno o per dieci, e la cosa manda sempre all'aria tutti i suoi schemi. (Silva, 2001: 112)

El término “bárbaro” refleja una revitalización que se ha producido por cambio semántico en el español actual. La palabra, que en su origen significaba extranjero, generalmente con valor despectivo, en el español actual coloquial ha adquirido un valor marcadamente positivo (aunque puede usarse también con valor negativo, dependiendo del hablante y del contexto). Mientras que en italiano no se ha producido la misma revitalización y el término “bárbaro” sólo se usa con matiz negativo.

Además, tanto “volverse señorito”, como “romper los moldes” son frases hechas muy comunes para las cuales es necesario buscar en italiano una locución que reproduzca una equivalencia de sentido:

Fantastico, Vila. Volare. Stai diventando un signorino per bene. Perché non prendi una macchiana e guidi un po'? [...]. Non voglio litigare con l'incaricato del parco macchine, signor comandante. Non so se ne avrò bisogno per un giorno o per dieci, e questo rompe sempre i suoi piani.

Otro ejemplo de una marcada presencia de registro coloquial en lo escrito la volvemos a encontrar en los ya citados artículos de Arturo Pérez-Reverte. El mismo Antonio Briz, en sus trabajos sobre las variedades diafásicas de la lengua utiliza fragmentos de artículos que Arturo Pérez-Reverte ha publicado en el *Semanal* del País (Briz, 2005: 19). Veamos unos ejemplos de registro coloquial extraídos del artículo “Mejorando a Shakespeare” que aparece en la compilación *No me cogeréis vivo*:

A veces pierdes demasiado tiempo explicándole a un fotógrafo que, aunque otros traguen, no estás dispuesto a dejarte retratar con un sombrero mejicano [...]. Eso fue lo que dije. Soy perro viejo en el oficio [...].

Resulta que en el tinglado de ahora eso de largar es inevitable, y uno juega con lo que hay; poniendo cuando quiere, eso sí, ciertos límites. (Pérez-Reverte, 2006: 171-174).

Aquí podemos notar dos verbos y un sustantivo utilizados en su significado coloquial, se trata de: “tragar”, “largar” y “tinglado”; y una metáfora lexicalizada: “perro viejo”. La equivalencia de sentido, o fidelidad al sentido la podemos encontrar eligiendo entre términos en italiano con equivalentes significado, pero intentando mantener el nivel coloquial de la lengua. En estos casos es importante mantener no solo la equivalencia referencial de los

¹⁶ Una descripción del recurso a las frases hechas y a las expresiones estereotipadas en el registro coloquial lo podemos encontrar en Vigara Tauste, Ana María (1992) *Morfosintaxis del español coloquial. Esbozo estilístico*. Madrid, Gredos, pp. 256-264.

significantes, sino también la referencia connotativa creada por la variedad diafasica elegida por el autor, que es determinante en la reproducción del texto traducido:

A volte perdi troppo tempo a spiegare a un fotografo che, anche se altri sopportano, tu non sei disposto a lasciarti ritrarre con un sombrero messicano [...]. Questo è quanto ho detto. Sono vecchio del mestiere [...].

Va a finire che nel caos di oggi spiattellare è inevitabile, e uno si deve adattare; mettendo se vuole, questo sì, alcuni limiti.

Entre las variedades diafásicas, no solamente el registro coloquial, sino también el registro formal puede presentar problemas al momento de traducir. Por ejemplo, en la novela *El maestro de esgrima* de Pérez-Reverte nos encontramos con personajes pertenecientes a la aristocracia española de la España de la segunda mitad del siglo XIX.

En el fragmento que propongo podemos notar como la traductora (Paola Tomasinelli) hace alarde de su atención lingüística al transformar el pronombre “Usted” del texto original en el italiano “Voi”, es decir, la forma de cortesía que se utilizaba en Italia en la época en la cual está ambientada la novela. Como puede verse en este fragmento de diálogo entre el marqués Luis de Ayala y el maestro de esgrima Jaime Astarloa:

-Tonterías, Maestro, tonterías. Usted es capaz de sacar adelante tan ambiciosa empresa. Una triste sonrisa aleteó en los labios del maestro de esgrima.

-Me gustaría compartir su fe, Excelencia (Pérez-Reverte, 2001: 27)

-Sciocchezze, maestro, sciocchezze. Voi siete sicuramente in grado di portare a termine un'impresa tanto ambiziosa. Un sorriso triste aleggiò sulle labbra del maestro di scherma (Pérez-Reverte, 2004b: 19).

Las variedades diatópicas y los extranjerismos representan otros tantos ejemplos de problemáticas lingüísticas en la traducción. Es lo que puede verse en este caso muy particular donde aparecen sea ejemplos representativos de una variedad diatópica (en este caso andaluza) sea extranjerismos. Se trata de la novela de Arturo Pérez-Reverte *Cabo Trafalgar* en la que el autor presenta a españoles, a franceses y también a italianos como personajes que forman parte de la tripulación de un navío. En este caso las variedades diatópicas no se realizan insertando términos pertenecientes a la zona de origen de los personajes, sino con la reproducción de una pronunciación elaborada por los mismos, que representa el aspecto fónico de la variedad geográfica de su lengua. Como en este ejemplo donde un personaje de Cádiz, denominado Manolo Correjeueros Sánchez, ayudante del piloto del navío (éste último es francés), dice:

Llámeme Manolo zi no le importa. Mezié (Pérez-Reverte, 2005: 18).

Mi chiami Manolo se non le importa, messié¹⁷.

El fenómeno del “ceceo” del personaje andaluz se manifiesta aquí con el habitual grafema “z” en lugar de “s”, un rasgo diatópico que se pierde inevitablemente en la traducción italiana sin posibilidades de compensación¹⁸. Una alternativa podría ser la de intentar reproducir la pronunciación andaluza con una variedad diatópica del italiano, cosa que, sin

¹⁷ La novela *Cabo Trafalgar* no ha sido traducida al italiano, por este motivo los fragmentos de traducción que propongo son únicamente los míos.

¹⁸ Lo que se puede reproducir en la traducción italiana es la pronunciación andaluza de la palabra extranjera, repitiendo la grafía incorrecta del término francés *monsieur*.

embargo, no se conformaría con el contexto de esta novela porque procuraría demasiada confusión en la identidad de los personajes (ya bastante complicada en el original).

Por otro lado, en los textos donde aparecen múltiples variedades geográficas, o, como las define Amparo Hurtado Albir, “polidialectales” (Hurtado Albir, 2001: 584), cabe también la posibilidad de que se busque una equivalencia entre las variedades diatópicas de la lengua de llegada, pero esto siempre considerando el texto original en su entereza y su contexto. En el caso concreto de *Cabo Trafalgar*, el autor describe un acontecimiento histórico real y los personajes son representativos de las zonas geográficas de donde salieron los hombres que combatieron en la batalla de Trafalgar. Al transformar su variedad dialectal, la traducción perjudicaría la dimensión de verosimilitud que es característica del original.

Un ejemplo parecido al anterior lo encontramos en un fragmento de un diálogo entre los marineros Nicolás Marrajo y Curro Ortega, ambos de Cádiz:

- ¿Cómo lo llevas Curriyo?
- Regulá.
- ¿Cómo de regulá? [...] (Pérez-Reverte, 2005: 85).
- Come va Curriyo?
- Abbastanza.
- Quanto abbastanza? [...].

En este caso se reproduce la elisión del fonema al final de la palabra, otra vez típico, como se sabe, de la pronunciación andaluza. Lógicamente, todo esto se pierde en la traducción italiana.

En este otro ejemplo, el autor así reproduce las marcas dialectales andaluzas: el consabido fenómeno del “seseo” con el grafema “s” en lugar de “c”; la pérdida del último fonema de la palabra con la supresión del fonema; y la pronunciación aspirada del fonema “j” con el grafema “h” el en adverbio mejor:

Me parese que estábamos mehó arriba [...] (Pérez-Reverte, 2005: 92).

Mi sembra che stessimo meglio sopra [...].

No faltan en *Cabo trafalgar* muchos extranjerismos, algunos realizados con préstamos, otros elaborados para imitar la pronunciación de los personajes:

- Con cierra el pico mon garsón – ordena el piloto (Pérez-Reverte, 2005: 19)
- chiudi il becco, mon garsón – ordina il pilota.
- Nespá culpa nuestra, mon capitain, protesta el vigía de proa [...].
- Ne te hé parlé a tuá, Berjouan [...].
- Hay quelquechose devant insiste el vigía. (Pérez-Reverte, 2005: 24-25).
- Nespá colpa nostra, mon capitaine, protesta la vedetta di prua[...].
- Ne ti ho parlé a tuá, Berjouan [...].
- C'è quelquechose devant insiste la vedetta.

Es aquí posible el intento de reproducir en la traducción italiana la combinación entre francés y español que se encuentra en las frases de los personajes en el texto de partida.

Siempre con respecto a los extranjerismos, veamos unos ejemplos presentes en la ya citada novela de Lorenzo Silva *El Alquimista impaciente*:

Nos extraviamos un par de veces antes de dar con la casa-cuartel, un edificio bastante potable situado en la parte nueva, junto a un barrio de chalés (Silva, 2000: 38).

Ci smarrimmo un paio di volte prima di trovare la caserma, un edificio abbastanza accettabile situato nella parte nuova, accanto a un quartiere di villini. (Silva, 2001: 35).

En este ejemplo aparece la palabra francesa *chalet* que entra en la lengua española con una adaptación morfológica (chalé), creando lo que se llama un híbrido (Alvar Ezquerro, 2002: 18). La lengua italiana, que no contempla una adaptación morfológica del término, utiliza la palabra “villetta” para indicar este mismo objeto, y no la de “villino” como erróneamente apunta la traductora. Asimismo, no parece muy acertado equiparar al cuartel (“caserma”) la *casa-cuartel* que indica, en cambio, una zona de viviendas militares. Propondría, pues, la siguiente traducción:

Ci smarrimmo un paio di volte prima di trovare la residenza militare, un edificio abbastanza accettabile situato nella parte nuova, accanto a un quartiere di villette.

En cuanto a los anglicismos que se encuentran en la misma novela, no cabe duda de que conviene mantenerlos inalterados (o casi) en la traducción italiana, porque producen un efecto muy parecido al que desempeñan en el texto de partida:

No se apure, mi sargento. Hoy no tengo ningún *casting*. (Silva, 2000: 38).

Non si preoccupi signor sergente. Oggi non devo fare nessun *casting*. (Silva, 2001: 35)

Este de la felicidad en tetrabrik. Apilable y reciclable. (Silva, 2000: 115)

Quello della felicità in *tetrapack*, che si può impilare e riciclare. (Silva, 2001: 127)

La primera secuencia propone una palabra préstamo que llega del inglés y funciona como extranjerismo tanto en español, como en italiano. La segunda secuencia presenta otro anglicismo (muy parecido al anterior por su función), que entra en el sistema lingüístico italiano con una pequeña variante respecto al del español: “tetrapack” en lugar de “tetrabrik”. Me alejaría, en cambio, de la traductora italiana en lo referente a los registros estilísticos del texto de partida; “apilable” y “reciclable”, en mi opinión, deberían convertirse en las correspondientes formas italianas sin rodeos perifrásticos:

Quello della felicità in *tetrapack*. Impilabile e riciclabile.

En la novela *Nido vacío* de Alicia Giménez Bartlett, se aprecia un ejemplo de italianismo, por otro lado muy lexicalizado en la mayoría de las lenguas neolatinas:

En condiciones habituales me hubiera puesto inmediatamente a la labor: una ensalada con tomate y mozzarella de búfala y un sacrificio carnívoro a la plancha. (Giménez Bartlett, 2007a: 242)

In condizioni normali, mi sarei subito messa all'opera: un'insalata caprese e un succoso manicaretto carnivoro alla piastra. (Giménez Bartlett, 2007b: 250)

La traductora ve en el acercamiento del tomate a la “mozzarella” una referencia clara a una notoria receta italiana (insalata caprese), mientras que a mí me parece más correcto mantener los alimentos por separado puesto que en la receta italiana no se especifica el tipo de “mozzarella”. En este caso el extranjerismo funciona como préstamo por necesidad¹⁹, o sea define un producto de un país extranjero.

In condizioni normali mi sarei subito messa all'opera: un'insalata di pomodoro e mozzarella di bufala e un sacrificio carnivoro alla piastra.

Una situación distinta a las que se han examinado hasta ahora se desprende de la traducción de proverbios, frases idiomáticas y metáforas lexicalizadas; en todos estos casos se debe buscar una equivalencia de sentido en la lengua de llegada y, posiblemente, hace falta también reproducir las elecciones estilísticas relacionadas con el recurso a las frases hechas. Véase este ejemplo extraído del *Capitán Alatriste* de Pérez-Reverte:

Una de cal y otra de vizcaína, solía decirse (Pérez-Reverte, 1996: 2)

Un colpo con la spada e uno con la biscaglina, si diceva allora (Pérez-Reverte, 2001: 9).

La frase ha sido reelaborada a partir de la frase hecha española: dar una de cal y otra de arena, o sea, alternar cosas distintas o contrarias. La frase, que se refiere a la manera de actuar del protagonista, encuentra en la traducción italiana de Roberta Bovaia una correcta equivalencia con el significado del texto de partida, pese a que en el sistema lingüístico italiano se pierda el recurso a una frase idiomática responsable del juego estilístico creado por Pérez-Reverte.

Un análogo recurso a frases idiomáticas se manifiesta en la novela *Nido vacío* de Alicia Giménez Bartlett:

La verdad era que ya no tenía paciencia, ni un ápice, ni una brizna. Todos los años que había pasado viviendo sola habían dado al traste con la que pude tener alguna vez. Los solitarios acabamos no soportando nada de nadie, ésa es la realidad [...]. ¡Verde debían de ponerme en comisaría! Por eso cuando se me presentaba un caso enrevesado en el que no daba pie con bola a todo en mundo le encantaba despotricar por lo bajo contra mí. (Giménez Bartlett, 2007a: 265)

Il fatto è che non avevo più un minimo di pazienza. Tutti gli anni che avevo passato vivendo da sola me l'avevano azzerata. Chi è abituato a stare con se stesso finisce per non sopportare più nessuno, è la verità. [...]. Chissà come parlavano di me in commissariato! Per questo, ogni volta che mi trovavo alle prese con qualche complicazione, tutti erano più che felici di mettere in giro maldicenze. (Giménez Bartlett, 2007b: 272)

No cabe duda de que, a nivel de correspondencia de significado, la traducción realizada por la traductora italiana es correcta, pero yo creo que no estaría mal un intento de reproducir también las elecciones estilísticas del autor. Concretamente, podríamos buscar una equivalencia italiana para las oraciones españolas “poner verde” y “no dar pié con bola”:

La verità è che non avevo più un minimo di pazienza, neanche una briciola. Tutti gli anni che avevo passato vivendo da sola avevano distrutto quella che avuto potuto avere una volta. Chi è abituato a stare con se stesso finisce per non sopportare più niente di nessuno, è la verità. [...].

¹⁹ Para profundizar el tema de los neologismos creados por préstamos, se vean: Guerrero Ramos, 1997: 36-39, y también Alvar Ezquerro, 2002: 17-21.

Chissà quante ne dicevano sul mio conto in commissariato! Per questo, ogni volta che mi trovavo alle prese con un caso complicato e non riuscivo ad azzeccarne una, tutti erano più che felici di parlar male di me.

Detengámonos ahora en las soluciones traductivas de las así denominadas metáforas lexicalizadas, utilizando un ejemplo, extraído nuevamente de la novela *El capitán Alatriste* de Arturo Pérez Reverte:

Estaban durmiendo como marmotas, y en ésas salieron del agua los nuestros con ganas de calentarse y se quitaron el frío enviando herejes al infierno, o a donde vayan los malditos luteranos. (Pérez-Reverte, 1996: 2).

Stavano dormendo come ghiri quando all'improvviso i nostri uscirono dall'acqua con una gran voglia di scaldarsi un po', e si tolsero il freddo di dosso mandando gli eretici all'inferno o dovunque vadano i maledetti luterani (Pérez-Reverte, 2001: 9).

Con la metáfora lexicalizada "dormir como marmotas" el texto de partida hace referencia a la manera de dormir de los soldados. La traducción italiana ("dormire come un ghiri") no plantea problemas en este caso, porque en el correspondiente sistema lingüístico encontramos una metáfora muy parecida, extraída del mismo ámbito del mundo animal.

En cuanto a esta otra metáfora lexicalizada que se muestra en la novela *Nido vacío* de Alicia Giménez Bartlett:

Soy su canguro. (Giménez Bartlett, 2007a: 9)

Sono la sua baby-sitter. (Giménez Bartlett, 2007b: 15)

puede fácilmente comprobarse como la traductora italiana utiliza un extranjerismo muy frecuentado por los italo hablantes (baby-sitter) que se refiere exactamente al mismo actante reflejando también el nivel coloquial de la lengua del texto original.

Otros ejemplos de problemáticas lingüísticas y estilísticas en la traducción, se manifiestan en las novelas que presentan un marcado uso de los recursos retóricos. Quiero aludir, de manera específica, a algunas figuras de dicción (anáfora, paranomasia, anadiplosis, acumulación, etc.).

Paola Faini, entre otros, subraya de esta forma la importancia que reviste, en el proceso de traducción, la atención a los rasgos estilísticos de una obra literaria:

La forma del testo diventa allora una parte essenziale del messaggio, e si lega inscindibilmente al contenuto: significante e significato si uniscono per creare un testo stilisticamente marcato [...]. È in questa situazione che la sensibilità del traduttore deve affinarsi per cogliere il significato del testo di partenza nella sua interezza, valutarne le implicazioni formali, e trasferire correttamente il messaggio [...]. Nel testo di arrivo va dunque ricostruito non solo il messaggio, ma anche l'elemento stilistico (Faini, 2004: 96)

Examinemos, pues, en las primeras páginas de la novela *Mañana en la batalla piensa en mí* de Javier Marías algunas figuras retóricas de repetición y redundancia, y, en particular, este ejemplo de repetición anafórica:

Nadie piensa nunca que pueda encontrarse con una muerta entre los brazos y que ya no verá más su rostro cuyo nombre recuerda. **Nadie piensa nunca** que **nadie** vaya a morir en el momento más inadecuado a pesar de que eso sucede todo el tiempo, y creemos que **nadie** que no esté previsto habrá de morir junto a nosotros (Marías, 1994: 9).

Nessuno pensa mai che potrebbe ritrovarsi con una morta tre le braccia e non rivedere mai più il suo viso di cui ricorda il nome. **Nessuno pensa mai** che **qualcuno** possa morire nel momento più inopportuno anche se questo capita di continuo, e crediamo che **nessuno** se non chi sia previsto dovrà morire accanto a noi (Marías, 1998: 3).

La traducción italiana de Glauco Felici reproduce muy bien la figura de repetición, sin perder nada del valor connotativo de esta figura retórica (la sustitución de “nadie” por “qualcuno” se debe únicamente a las exigencias lógicas de la lengua italiana).

Véase, por último, este fragmento de la novela *Cabo Trafalgar* de Arturo Pérez-Reverte donde aparece una repetición en forma de paranomasia:

Cric, croc. Crujiendo al balancearse de banda a banda, como si gimieran sus cuaderñas doloridas (Pérez Reverte, 2005: 18).

La presencia de significantes que expresan valores onomatopéyicos se justifica, por un lado, con la exigencia de proporcionar un efecto o sensación del ruido del navío (cric, croc) y, por otro lado, con la necesidad de enlazar paronomásticamente este sonido con el contiguo verbo *crujir*. Lo que se mantiene con facilidad en la traducción italiana:

Cric, croc. Scricchiolando al dondolarsi da una banda all'altra, come se le sue gomene dolenti gemessero.

Lo que aquí se ha tomado en consideración no quiere ser otra cosa que una pequeña muestra de los infinitos problemas planteados por la práctica de la traducción (en el sector específico de la novela contemporánea), tanto a nivel lingüístico (dificultades léxicas, y estilísticas), como a nivel extralingüístico (referencias culturales y temáticas). Claro está que, la unicidad de cada obra literaria impide que se realice el propósito de crear un modelo que pueda aplicarse a todas las contingencias narrativas. Por otro lado, nuestro deseo no ha sido otro que el de ejemplificar casos distintos en distintos contextos culturales y literarios. Un esfuerzo pragmático que quiere ponerse al servicio de hipotéticas, futuras taxonomías.

Bibliografía

- ALVAR EZQUERRA, Manuel (2002) *La formación de palabras en español*, Madrid, Arco Libros.
- ARCAINI, Enrico (1986) *Analisi linguistica e traduzione*, Bologna, Pàtron.
- ARDUINI, Stefano - STECCONI, Ubaldo (2007) *Manuale di traduzione. Teorie e figure professionali*, Roma, Carocci.
- BASSNETT, Susan (2003), *La traduzione. Teorie e pratica*, Milano, Bompiani.
- BERTAZZOLI, Raffaella (2006) *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci.
- BROWER, Reuben Arthur (ed.) (1959) *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press.
- BRIZ, Antonio (2000) *¿Cómo se comenta un texto coloquial?*, Barcelona, Ariel.
- (2001) *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatría*. Barcelona, Ariel.
- (2005) *El español coloquial: situación y uso*, Madrid, Arco Libros.
- ECO, Umberto (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.

- FAINI, Paola (2004) *Tradurre. Dalla teoria alla pratica.*, Roma, Carocci.
- FOLENA, Gianfranco (1991) *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi.
- GUERRERO RAMOS, Gloria (1997) *Neologismos en el español actual*, Madrid, Arco libros.
- GIMÉNEZ BARTLETT, Alicia (2007a) *Nido vacío*, Barcelona, Planeta.
- (2007b) *Nido vuoto*, Palermo, Sellerio.
- HOLMES, James (1988) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi.
- HURTADO ALBIR, Amparo (1990) *La notion de fidélité en traduction*, Paris, Didier Érudition.
- (2001) *Traducción y traductología. Introducción a la Traductología*, Madrid, Cátedra.
- LEFEVERE, André (1992a) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Frame*, London – New York, Routledge.
- (1992b) *Translation, History and Culture. A Sourcebook*, London – New York, Routledge.
- MARÍAS, Javier (1994) *Mañana en la batalla piensa en mí*, Barcelona, Anagrama.
- (1998) *Domani nella battaglia pensa a me*, Torino, Einaudi.
- MARTÍN NOGALES, José Luis (2003) “Los habitantes del Territorio Reverte (Geografía humana de los artículos periodísticos de Arturo Pérez-Reverte)”, in *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, ed. a cura de José Manuel López de Abiada y José Belmonte Serrano, Murcia, Nausícaä.
- MOUNIN, Georges (1965) *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi.
- NERGAARD, Siri (a cura di) (1995) *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (1996) *El capitán Alatriste*, Madrid, Alfaguara.
- (2001a) *Capitano Alatriste*, Milano, Tropea.
- (2001b) *El maestro de Esgrima*, Madrid, Punto de lectura.
- (2004a) *Patente de corso (1993-1998)*, Madrid, Suma de Letras.
- (2004b) *Il maestro di scherma*, Milano, Net.
- (2005) *Cabo Trafalgar*, Madrid, Alfaguara.
- (2006) *No me cogeréis vivo (2001-2005)*, Madrid, Punto de Lectura.
- PYM, Anthony (1992) *Translation and text transfer*, Frankfurt, Peter Lang.
- REGA, Lorenza (2001) *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Torino, Utet.
- RUFFINATTO, Aldo (ed.) (2001) *la vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, Madrid, Castalia.
- SILVA, Lorenzo (2000) *El alquimista impaciente*, Barcelona, Destino.
- (2001) *L'alchimista impaziente*, Firenze, Passigli.
- TOURY, Gideon (1980) *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter institute of Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
- VIGARA TAUSTE, Ana María (1998) “Lengua oral y comentarios de textos coloquiales” in *Analecta Malacitana*, (Anejo XVII), Málaga, pp. 117-158.

VIGARA TAUSTE, Ana María (1992) *Morfosintaxis del español coloquial. Esbozo estilístico*. Madrid, Gredos.



Desajustes fraseológicos en la traducción al italiano de *Señora de rojo sobre fondo gris* de Miguel Delibes¹

Domenico Daniele LAPEDOTA
Università degli Studi di Bari Aldo Moro (Italia)
domenico.lapedota@uniba.it

Recibido: 10/7/2020 | Aceptado: 19/7/2020

Resumen: En el presente trabajo se realiza un análisis contrastivo entre unidades fraseológicas españolas e italianas, basado en la traducción de la novela *Señora de rojo sobre fondo gris* de Miguel Delibes. La carga metafórica que estas conllevan supone mucho esfuerzo para el traductor, pues le empuja a detenerse en las funciones que desempeñan dentro de la narración, a respetar la idea primigenia y el bagaje expresivo, en tanto que pruebas fehacientes de la cultura de partida. Siguiendo los presupuestos teóricos de Julia Sevilla y Manuel Sevilla, en el caso de que no haya correspondencia fraseológica, se proponen las traducciones que más se ajustan a la creación del escritor y, sobre todo, al caudal fraseológico tan propio de las obras del escritor. Las incongruencias fraseológicas detectadas en la traducción al italiano llevan a insistir en una defensa de la expresividad, para que perezca el mal hábito de traducir al pie de la letra.

Palabras clave: Fraseología. Locución. Traducción. Miguel Delibes.

Titre : « *Décalages phraséologiques dans la traduction italienne de *Señora de rojo sobre fondo gris* de Miguel Delibes* ».

Résumé : Dans ce travail, une analyse contrastive entre les unités phraséologiques espagnoles et italiennes est faite, basée sur la traduction du roman *Dame en rouge sur fond gris* de Miguel Delibes. Le poids métaphorique que cela implique demande un grand effort pour le traducteur, car il doit bien comprendre quels sont leur rôle dans la narration, respecter l'idée d'origine et de leur bagage expressif en tant qu'indices fidèles de la culture source. Pour suivre les indications théoriques de Julia Sevilla et Manuel Sevilla et là où les correspondances manquent, la créativité de l'écrivain a été respectée par la proposition de traductions bien encadrées dans le flux phraséologique si propre aux œuvres de l'auteur. Les incohérences phraséologiques relevées dans la traduction italienne, nous amènent à insister sur la défense de l'expressivité, de sorte que la mauvaise habitude de traduire littéralement puisse finalement se terminer.

Mots-clés : Phraséologie. Locution. Traduction. Miguel Delibes.

Title: "Phraseological mismatches in the Italian translation of *Señora de rojo sobre fondo gris* by Miguel Delibes".

Abstract: In this piece of work, a contrastive analysis is conducted between Spanish and Italian idioms, based on the translation of the novel *Señora de rojo sobre fondo gris* [Lady in Red on a Grey Background] by Miguel Delibes. The metaphorical tension that distinguishes them implies a great effort for the translator, since it pushes him to dwell on the role they play within the storytelling, to respect the original idea and the expressive knowledge as authentic evidence of the source culture. Following Manuel Sevilla's and Julia Sevilla's theoretical insights, and regarding the cases of mismatch, translations are proposed that best suit the authorial choices and, in particular, the phraseological flow so typical of the writer's work. The phraseological inconsistencies found in the Italian translation lead us to insist on a defense of expressiveness, so that the bad habit of translating literally perishes once and for all.

Keywords: Phraseology. Locution. Translation. Miguel Delibes.

¹ Este trabajo ha obtenido el I Premio premio DICUNT de investigación en fraseología y paremiología «Mari Carmen Barrado Belmar» (2020).

INTRODUCCIÓN

Quizás el error más común de los traductores de las obras de Delibes sea el de priorizar la consistencia denotativa de los párrafos, manteniendo silenciada la fuerza creativa de cada uno de los fraseologismos que Don Miguel suele engarzar. Muchas veces, las unidades fraseológicas (UF) se devuelven a los lectores italianos a través de lexemas simples o recurriendo a una versión literal que traiciona la incompetencia del traductor. Además, esta mala costumbre no hace justicia a uno de los autores españoles que concienzudamente convierte la fraseología en marca distintiva de la narración.

De entrada, es preciso tomar como punto de partida que

la lengua española pertenece a las lenguas más ricas en unidades fraseológicas. El caudal fraseológico español en forma de lexemas unimembres metaforizados y los pluriverbales se guarda minuciosamente en obras lexicográficas o paremiológicas desde hace siglos. Basta con recordar el *Tesoro de la lengua española* de Sebastián de Covarrubias que data del año 1611 o el *Diccionario de Refranes, Adagios y Locuciones Proverbiales* de José María Sbarbi (1851), las cuales se recopilan y citan en multitud de trabajos lexicográficos posteriores. Una de las obras modernas de este tipo es la de J. M. Iribarren (1997 [1956]), que ha conseguido hasta hoy día diez ediciones (Szalek, 2010: 45).

Tanto la reflexión sobre la riqueza fraseológica del español como la mención de las obras que la atestiguan proporcionan elementos de gran utilidad para afrontar nuestro análisis y definir la figura del traductor, cuya labor se convierte en una misión. Precisamente, por ese patrimonio el profesional no debe considerar el logro de la correspondencia como una entelequia *a priori*.

Es cierto que, en algunos casos, el repositorio imaginativo de los idiomas involucrados no permite encontrar coincidencias perfectas. Hecha salvedad de esta verdad (que evoca la tan manida noción de intraducibilidad), el desafío de traducir reside en el esmero de investigación y sondeo de las diversas posibilidades fraseológicas, sin hacer caso omiso de herramientas digitales y no digitales. La búsqueda de correspondencias, siguiendo a Julia Sevilla Muñoz y Ramón Almela Pérez, debe apuntar a que la forma extraída del magma de significantes y significados que es la lengua meta «expresé exactamente o lo más aproximado posible el contenido o la idea conceptual (2000: 18)» resultantes de la combinación de la lengua origen. Esta afirmación se refiere, en especial, al campo de las paremias, contrastando dos de los términos que cada traductor debería desambiguar antes de abordar eficazmente una traducción, es decir, «equivalencia» y «correspondencia» (J. Sevilla, 2004: 221-230). Nos decantamos por el segundo, pues el primero, si bien, de hecho, es el que más emplean los fraseólogos en sus trabajos, puede originar despistes al confeccionar los translemas.

Todo lo anterior corrobora la conclusión de que no se pretende plasmar textos idénticos, sino que la idea extraída por el traductor, tanto en la apariencia como en el fondo, corresponda al mundo recreado por el escritor. La falta de correspondencia que provoca la pérdida de rasgos semánticos, culturales, interpretativos y, sobre todo, la expresividad de la estructura para traducir lleva al fracaso de la traducción.

1. LA NOVELA

La palabra «novela» no contiene propiamente la información de género aportada por la que, más que nada, se reconoce como elegía a la mujer que acompañó al escritor a lo largo de su vida. Ya desde la estructura externa podemos notar que no acata los patrones libresco, pues el formato se aleja de los carriles pautados para facilitar la comprensión. Esto lo achacamos al carácter monológico-confesional que Delibes elige para los pensamientos de Nicolás, el pintor.

Se trata de un dolorido relato de 145 páginas en el que el artista, a menudo en busca de inspiración, cuenta a su hija mayor, quien fue presa política, los eventos sobre el drama de la muerte de su esposa, Ana, fallecida por tumor cerebral. En el diseño de la mujer y la literatura-zación del gran amor que parece salvar cualquier obstáculo mortal, se divisa un paralelismo de contenido con el *Canto a Teresa*², escrito por José de Espronceda muchos años antes.

Obra ambientada en el fin de la dictadura franquista, con la muerte del *caudillo* y las devastadoras reminiscencias de un período que tuvo en jaque a España, *Señora de rojo sobre fondo gris* es una clara muestra de diégesis analéptica preñada de incursiones en el arte y la historia. Como suele suceder, en las obras de Delibes la intriga superficial actúa de pretexto para, luego, ensalzar el entramado de líneas subtextuales, por lo que, a la postre, la literatura se convierte en megáfono del hibridismo.

La ausencia y hermosa presencia rememorada de este ser angelical, muy concreto a la vez, son las caras de la misma moneda que se retroalimentan. Delibes mete la pluma en el tintero de su vida privada para darle al personaje peso narrativo y tridimensionalidad humana, sin hacer que su trabajo pase a ser una autobiografía banal. Resulta evidente que Ana es el avatar literario de Ángeles de Castro; ambas comparten las iniciales del nombre. Ha habido mucha discusión sobre la obsesión del autor con las anáforas onomásticas o profesionales a partir de aquellos que realmente formaban parte de su vida. Ese apego a la reduplicación lo encontramos en *Cinco horas con Mario* (CHM). En este sentido, Hans-Jörg Neuschäfer, hace una comparación entre los protagonistas masculinos y femeninos de las dos piezas, alegando que «tanto Mario (*de Cinco horas*) como Nicolás (*de Señora de rojo sobre fondo gris*) tienen algún parecido con Miguel Delibes, sobre todo en cuanto a su profesión: creadores los dos –uno novelista (periodista y profesor por añadidura), el otro pintor y académico. Y tanto Carmen como Ana tendrán algún rasgo en común con Ángeles, la esposa de Miguel» (2000: 197).

Otro aspecto puramente lingüístico está relacionado con la pasión de Delibes por las dimensiones de las vivencias y sus microlenguajes. Lo cotidiano empírico a menudo se disfraza de fantasía y ficción, por lo que se apodera de sus páginas una mistura artística de gran impacto. El lenguaje de la cinegética, por ejemplo, le dio al autor pie para hablar de sus aficiones, y tanto como para llegar a publicar *Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo*. En este caso, se recurre al lenguaje de la arquitectura, lo cual se debe a que, además de atender la trama, Don Miguel quiere transmitir al lector cierta idea de solidez en la edificación del amor conyugal. Léase, por ejemplo, el siguiente fragmento:

Pero le atraía tanto esta casa que, cada vez que dábamos un paseo, se detenía ante ella, analizaba su original construcción, sin ladrillo ni cemento, sus entibos de roble sustentando las piedras de toba, el balconaje de hierro, los enjutos ventanucos al norte, con minúsculos cuarterones móviles. Una tarde se introdujo por el hueco de una puerta lateral y quedó prendada de la solidez de su fábrica: el envigado, los puntales, las sólidas zapatas, el entarimado de tabla ancha, con quejidos dolientes cuando se pisaba (Delibes, 2011: 9-10).

2. DIFICULTAD EN LA TRADUCCIÓN DE FRASEOLOGISMOS. EL RETO DE LA ICONICIDAD

La fuerza de la fraseología radica en la iconicidad, es decir, la capacidad de las imágenes para crear lengua. Viene a cuento el trabajo de Velasco Menéndez (2010: 131) en que se recuerda el postulado de Vinogradov, según el cual «la capacidad icónica real es la caracterís-

² Se trata del poema inserto en la obra más ambiciosa del autor, *El diablo mundo*, joya del romanticismo español. Véase su versión digital: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9p3h7>.

tica fundamental de las unidades fraseológicas». Además de esto, no se ha de olvidar el desbordamiento de la connotación, la creatividad de la metaforización, todo lo que se escapa a la denotación lexicográfica. Esta fuerza puede ser, al tiempo, debilidad, al ignorar el traductor el legado de la entropía que trastoca los planes de significado e impulsa migraciones, de lemas y predicados, de una orilla a otra de los idiomas. Puede ser que algo se pierda por el camino, que las alforjas se rompan, o que, por suerte, el estudio y la investigación incansable llenen los vacíos aparentes de significado. A raíz de eso, de acuerdo con lo expresado por Marcelo Winitzer y Amigo Extremera, consideramos que

las UF constituyen un caso evidente de problema de traducción porque los traductores no siempre las identifican como tales, en cuyo caso pueden caer probablemente en traducciones literales y, por tanto, en errores de traducción. Y en el caso de identificarlas, existe la posibilidad de no llegar a captar el sentido exacto de dicha UF y se cometen errores. Por ejemplo, la UF *ir con pies de plomo* puede entenderse literalmente como «pesadez de las extremidades inferiores», cuando en realidad se refiere a ir con cautela en una situación complicada o delicada (2015: 376).

Estamos convencidos de que el somatismo³ que acaban de mencionar los autores ha eclosionado en la mente de los lectores asociaciones cognitivas con el referente icónico. Al sema humano *pie* se le atribuye la calidad del metal, por lo que, a partir de una alquimia mediada por la preposición que denota la materia, la lengua fantasea con un individuo arrastrando un peso inerte. Queda patente que el ejemplo se refiere a un error de codificación intralingüística. En el caso de los anisomorfismos interlingüísticos, el reconocimiento y la realización en lengua meta de la UF se vuelve retardador porque el esfuerzo es precisamente el de encontrar el mismo significado en un cofre de formas ajenas, fruto de la sedimentación, a lo largo de los siglos, de contenidos escritos y orales producidos y aprobados por los hablantes. Piénsese, por ejemplo, en la UF *beber los vientos por otra persona* (DEL, «vientos»). El acto denotativo de beber el viento (que de alguna manera remite a la *Odisea* y el episodio del dios mitológico que encerró los vientos en un odre para entregárselo al héroe) no forma parte de la experiencia humana. Algunos estudiosos atribuyen el significado a los perros de caza que intentan oler en el aire lo que les indujeron a buscar, o a los suspiros amorosos de los amantes⁴. Solo tanteando el terreno de la connotación es posible acertar la correspondencia y salir del paso, solo accediendo a la esfera de la metáfora.

De hecho, la UF alude a la atracción sentimental que puede sentir una persona por otra. Por eso, ni por asomo se le puede ocurrir al traductor traducir *bere i venti per qualcuno*. La traducción literal de una locución, por ser acto casi denigratorio hacia un autor y su peculiaridad de creador, revela no solo la incapacidad de rastrear el origen cultural al que esa pertenece, sino también la reducción de un horizonte lingüístico que en la fraseología es amplio, ilimitado.

3. METODOLOGÍA Y TÉCNICAS TRADUCTOLÓGICAS

Nuestro objetivo es el de aislar los desajustes fraseológicos presentes en la versión que hizo Rosa Rita D'Acquarica de la autobiografía ficticia que nos ocupa. Adjuntaremos una tabla que mostrará de modo tajante los puntos débiles de algunos modelos transléxicos, a través de la

³ Se consideran somatismos «todos aquellos fraseologismos que contienen lexemas referidos a partes de la anatomía humana o animal, así como también fraseologismos en los cuales a través de un lenguaje metafórico o metonímico estén representados (Sciutto, 2005: 506)».

⁴ Extraído de Academia Andaluza <https://www.academia.andaluza.net/es/practicar-es/beber-los-vientos/> [6/5/2020].

comparación entre el texto original (TO) y el texto traducido (TT). Va de suyo que, en la óptica de una lectura completa, tales UF irán acompañadas de su propio contexto.

En cuanto a los casos de vistoso desajuste, haremos propuestas de traducción acudiendo a las técnicas fijadas por Julia Sevilla y Manuel Sevilla, y presentaremos algunas fichas que podrían servir de pauta para trabajos venideros. Las concluiremos aduciendo los motivos para emplear una técnica en vez de otra.

El enfoque teórico se ciñe a las técnicas imprescindibles para la traducción de refranes y frases proverbiales, a saber: actancial, sinonímica y temática. El hecho de que se haga referencia a enunciados sentenciosos no es óbice para que las apliquemos al ámbito de las expresiones idiomáticas, como también ha señalado Maria Antonella Sardelli (2010: 311-326).

Entrando en materia, cabe recordar que el modelo actancial se remonta a los estudios de Greimas. El término «actante»

proviene de la lingüística estructural y significa que alguien o algo es o participa en un determinado proceso narrativo. El actante que personifica, o sea el actante humano, se construye a partir de los roles que cumple al realizar una o varias acciones. El modelo actancial, propuesto por Greimas, está sustentado en las relaciones que entre los distintos actantes se reconocen a partir de su funcionamiento en el relato (David Cruz, 2015: 91).

La técnica actancial estriba, por ende, en la búsqueda del actante. Para nuestro análisis, convenimos en que «palabra clave», o «clave activadora» del fraseologismo serían las formas más acertadas. En el caso de que se produzca afinidad semántica, se procede a determinar la correspondencia; la temática es similar a la actancial, pero, en lugar de palabras clave, se ha de colegir la «idea clave», esto es, la delineación del icono fraseológico (M. Sevilla Muñoz, 2009: 201ss). Esta última corre pareja con lo que decíamos, más arriba, acerca de la iconicidad. Tras haber detectado los actantes o las ideas clave, se coteja el significado de la combinación origen con el de la combinación en la lengua de destino, con el objeto de establecer una aproximación conforme al parecido actancial o temático. Dichas técnicas son empleadas por los miembros varios grupos de investigación (PAREFRAS, FRASEMIA, InnFras) para buscar correspondencias paremiológicas y fraseológicas.

Tabla comparativa de las UF

	UF en el TO	Pág.	UF en el TT	Pág.
1	Me sorprendió esta confianza. Desconocía en tu madre esta habilidad para <i>tirar de la lengua</i> .	14	Questa confidenza mi sorprese. Non conosco in tua madre questa abilità di <i>indurre la gente a parlare</i> .	12
2	A mí me apreciaba Primo, nos entendíamos, pero, en nuestros espaciados encuentros, era ella la que <i>llevaba la voz cantante</i> .	24	Primo mi apprezzava, ci comprendevamo, ma nei nostri sporadici incontri <i>era lei la voce cantante</i> .	18
3	Admiraba sus ideas, la densidad de sus ideas, pero también la forma de expresarlas. Lo leía incansablemente; lo releía. <i>Le daban de lado</i> su cinismo, su procacidad, su desfachatez.	24	Ammirava le sue idee, la densità delle sue idee, ma anche la forma in cui erano espresse. Lo leggeva instancabilmente; lo rileggeva. <i>Lo allontanavano</i> , però, il suo cinismo, la sua sfrontatezza, la sua sfacciataggine.	18-19
4	A menudo traté de animarla para que escribiese algo, pero ella me oía <i>como quien oye llover</i> , se burlaba de mí.	32	Spesse volte cercai di incoraggiarla a scrivere qualcosa, ma lei mi ascoltava <i>come si ascolta la pioggia</i> , si burlava di me!	24

	UF en el TO	Pág.	UF en el TT	Pág.
5	No se ensañó, pero, inconscientemente, al despojarle de sus títulos, lo apeó del pedestal, le arrancó las medallas del pecho, lo desnudó. Pero, además, fue la que <i>dio en el clavo</i> .	36	Non inferì, ma, senza volerlo, spogliandolo dei suoi titoli, lo tirò giù dal piedistallo, gli strappò le medaglie dal petto, lo denudò. E, per giunta, <i>vide giusto</i> .	26
6	¡Era tan hermosa su figura! ¿Cómo pudo criar tantos hijos sin <i>echarla a perder</i> ?	36	Era così armoniosa, la sua figura! Come ha potuto generare tanti figli senza <i>rovinarsela</i> ?	27
7	Conectaba y desconectaba sobre la marcha, deportivamente, la sonrisa en los labios, y a la hora de las despedidas, todo el mundo <i>se hacía lenguas</i> de su afabilidad.	70	Prestava e toglieva attenzione, senza strappi, sportivamente, con il sorriso sulle labbra, e all'ora dei saluti, <i>tutti lodavano</i> la sua affabilità.	50
8	Así te lo dijo en la cárcel, durante la última visita, mientras yo <i>me devanaba los sesos</i> buscando el modo de informarte de su gravedad sin alarmarte.	115	Così ti disse, nella sua ultima visita al carcere, mentre io mi <i>lambiccavo il cervello</i> , cercando il modo di informarti della sua gravità senza metterti in allarme.	81
9	Era preciso reflexionar, abstenerse de sugerencias precipitadas con las que sólo conseguimos <i>sacarla de sus casillas</i> .	125	Bisognava riflettere, astenersi da suggerimenti precipitosi con i quali riuscivamo solo a <i>farle perdere la pazienza</i> .	87
10	Tenia el privilegio de ver las cosas por su lado optimista y yo <i>le seguía la corriente</i> .	140	Aveva il privilegio di vedere le cose dal loro lato positivo e <i>io seguivo la sua corrente</i> .	97
11	El doctor Calvo era un maestro en el arte de dosificar la información, de tal manera que, cuando se consumó todo, nadie <i>se llamó a engaño</i> ; todos lo estábamos esperando.	145	Il dottor Calvo era un maestro nell'arte di dosare l'informazione, di modo che, quando tutto fu compiuto, nessuno <i>gridò all'inganno</i> ; ce lo aspettavamo.	101

Salta a la vista la *praxis* de la traductora, quien, desafiada por la fraseología, en algunos casos sucumbe al recurrir a la traducción literal. Puede que sea por una estrategia errónea que entronice el lirismo y los ecos de las palabras españolas dentro del flujo narrativo italiano. Tal vez la razón de la elección se deba a la creencia de que la rama de la lingüística encargada de estudiar las expresiones idiomáticas se reconoce hoy en día como exploración poética de la oralidad.

Es obvio que no solo el contexto se adscribe al proceso de traducción, sino también el cotexto, de modo que la adaptación, además de mantener los recursos fónicos de partida, a veces puede seguir la secuencia de los bloques lógicos en que consiste la oración. Más allá de esto, estas traducciones no están a la altura del TO, aunque sepamos que el traductor es sumamente libre de recrear el mundo del autor al que se aproxima de acuerdo con criterios que preserven el llamado «sentido general». Configurándose como activador de genericidad, la visión global acaba cubriendo los abigarramientos del universo fraseológico en un halo de superficialidad.

4. PROPUESTAS DE TRADUCCIÓN

Los fraseologismos de los ejemplos 1 y 7 son somatismos que, compartiendo la misma clave activadora, parten de significados opuestos. El primero, mediante el sema corporal que apunta al gusto y a la emisión de sonidos, metaforiza la aptitud que posee una persona para sonsacar información. El segundo se refiere al hecho de alabar a alguien o algo.

Para la traducción de la UF, D'Acquarica, en el caso 1, recurre a una suerte de amplificación. Vinay y Darbelnet, pioneros en el ámbito de los procesos técnicos de traducción, en 1958 reflexionaron sobre este tipo de técnica, aportando que «la amplificación se produce cuando la

lengua meta utiliza un número mayor de significantes para cubrir una laguna, para suplir una deficiencia sintáctica o para expresar mejor el significado de una palabra (Molina Martínez, 2006: 89)». Newmark, en 1999, la denominó *expansión*, haciendo referencia al plus de constituyentes que un concepto puede requerir en el paso de una lengua a otra (Jiménez Carra, 2008: 33). En el caso 7, pese a que la información temática parece encauzada, la remática⁵ se va anonadando por mor del lexema simple escogido.

Es innegable que la traductora, a falta de isomorfismo, amplifica añadiendo componentes nuevos o, lo que es peor, desatiende el compuesto fraseológico hacia una realización que antepone el contenido pragmático a la estructura.

UF en el TO: «tirar de la lengua»
Error de traducción: «indurre la gente a parlare»
Nuestra propuesta: «tirare le cime di rapa»; «far cantare come canarini»
Técnica empleada: temática La búsqueda del actante, si bien es rentable en el seno de la lengua italiana, pues facilita la detección de distintas UF que metaforizan el órgano bucal, no posibilita ninguna adherencia conceptual. La técnica temática, en cambio, hace que el proceso de reconstrucción orientado al logro de la correspondencia sea del todo eficaz. Opciones viables podrían ser <i>tirare le cime di rapa</i> o <i>cantare come un canarino</i>. Conviene precisar que la primera propuesta, de alcance reducido, se configura como variante regional que alude, con toda probabilidad, a lo que el fraseologismo quiere traslucir, es decir, la idea clave de instar al interlocutor a que hable. Sin duda, nos ayuda la marca lexicográfica de coloquialidad empleada por el <i>DLE</i> («lengua»). La UF concierne a una hortaliza cultivada, sobre todo, en las regiones del centro y sur de Italia, que casi se ha convertido en estandarte culinario de algunas zonas. Giovanni Minardi, en un trabajo relativo a las actas del XIV Congreso Internacional de Estudios (Lecce, 23-25 maggio 1980), nos apoya, confirmando que «detti come <i>trèue re cime de rèupe</i> (cercare di sapere i fatti altrui), <i>tenàje la pepitue</i> (avere la parlantina facile) o <i>scì pe frascèdde</i> (trovarsi nei pasticci) richiamano alla mente il contesto agricolo in cui sono sorti⁶ (1983: 414)». La segunda, de alcance general, está fuertemente connotada por el sustrato cultural del hampa, así que, para su uso, debería adjuntarse una nota del traductor. Tal y como se observa en esta propuesta, aun nosotros hemos amplificado y, hasta, modificado la expresión idiomática italiana al objeto de brindar más posibilidades de inserción en los contextos comunicativos.
UF en el TO: «se hacía lenguas»
Error de traducción: «tutti lodavano»
Nuestra propuesta: «tessere le lodi»
Técnica empleada: temática La técnica temática permite encontrar la idea clave de «elogio» que comparten las dos UF. Nuestra propuesta se desvincula del campo semántico somático, pero, por lo menos, intenta recuperar la forma locucional trimembre.

El fraseologismo contenido en el ejemplo 2 es recurrente en la prosa de Delibes. La traductora cae en el error de conservarlo sin cambios, suponiendo que el resultado restaura el efecto poético original. La locución *llevar [alguien] la voz cantante* está registrada en el *DLE* como locución verbal con autonomía de significado, de ahí que no se pueda ignorar la intención lingüística del autor. A lo mejor D'Acquarica, en su momento, no estaba al tanto de la importancia narrativa que cobra la fraseología dentro de las obras delibeanas.

⁵ Por oposición al tema, aquí le damos al rema la acepción de «significación enfática» o «equilibrio expresivo», en palabras de Vanda Durante (2014: 249).

⁶ «Dichos como *trèue re cime de rèupe* (tirar de la lengua), *tenàje la pepitue* (tener labia) o *scì pe frascèdde* (meterse en líos) recuerdan el contexto agrícola en que se produjeron». Traducción nuestra.

En otras ocasiones, como en las traducciones al italiano de esa verdadera biblia fraseológica titulada *CHM*, Bin y Marchetti⁷ eligen la forma *voce solista*, ajustando la expresión a la cultura italiana. Al referirnos al capítulo 13 de la novela, en el que Carmen, la protagonista, hace uso de la expresión elidiendo el verbo («yo recuerdo de chica, las visitas con la boca abierta, *sempre ella la voz cantante*, que a mí me recuerda a Valen, que se tiran un aire, fíjate», *CHM*, 203) creemos que la estrategia hace al caso, precisamente por la elección elíptica del autor.

Aquí, en cambio, ni siquiera se vislumbra el más mínimo esfuerzo de aclimatación.

UF en el TO: «llevaba la voz cantante»
Error de traducción: «era lei la voce cantante»
Nuestra propuesta: «avere l'ultima parola»
Técnica empleada: temática El empleo de la técnica actancial no produce resultados útiles, pues el diccionario en línea de Quartu (<i>Dizionario dei modi di dire della lingua italiana</i> = DMD) para el sustantivo <i>voz</i> registra UF que nada tienen que ver con la expresión en cuestión (<i>avere voce in capitolo</i> , <i>parlare con un filo di voce</i> , <i>voce da sirena</i>). Opción viable podría ser <i>avere l'ultima parola</i> , ya que a través de la técnica temática, remitiendo a la idea clave de «preeminencia», inferimos la correspondencia adecuada. La propuesta se aleja del campo semántico de la locución origen, jalonado por sugerencias musicales, pero recupera la fuerza ilocutiva del enunciado inscribiéndose en un giro fraseológico.

La traducción contenida en el ejemplo 4 recalca el error de traducir de forma literal una UF que supera los límites de la lengua estándar para sugerir connotaciones líricas. Cabe recordar a todas luces hermenéuticas que la traductora, metida en la tarea de reconstruir la significación, al toparse con enunciados que acarrearán cierto énfasis metafórico, alza una antorcha poemática que no *da en el blanco*, según el lenguaje del autor de la obra.

El *DLE* («voz») clasifica la UF del TO como expresión coloquial, debido, por cierto, a la estructura que no responde a la de una locución. El antecedente *quien* designa un referente desconocido identificándose, de inmediato, con el verbo de percepción que remite al sentido del oído. El fenómeno meteorológico se relaciona con el agua y, al mismo tiempo, marca el ruido en un juego de resonancias sinestésicas.

El origen de la expresión se remontaría a la llegada de los colonos españoles a América. Un personaje con un nombre impronunciable (Quiahuitlacapoc) se conocía como el sacerdote de una deidad de la lluvia y, por ello, se inclinaba a interpretar los mensajes divinos. A menudo se abstraía para percibir la verdad revelada en su totalidad y no se percataba de las cosas del mundo⁸. Así pues, la expresión ha venido englobándose en la lengua española tanto como para que su uso sea muy cotizado en las interacciones coloquiales.

UF en el TO: «como quien oye llover»
Error de traducción: «come si escolta la pioggia»
Nuestra propuesta: «non fare né caldo né freddo»
Técnica empleada: temática El empleo de la técnica actancial no produce resultados útiles, puesto que la palabra «pioggia» o el verbo «piovere» no encajan en el contexto de la UF. Opción viable podría ser <i>non fare né caldo né freddo</i> , dado que la idea clave parece ser la de la «indiferencia» por algo o alguien. La propuesta se nos antoja interesante en cuanto que el binomio térmico frío-calor imbuye, de alguna manera, ese choque de sentidos al que aludíamos arriba.

⁷ Véase *Cinque ore con Mario*, traducción de Olivo Bin (1983) y Pierpaolo Marchetti (2013).

⁸ Extraído de Etimología <https://emitologias.wordpress.com/2015/02/26/como-el-que-oye-llover-origen/> [7/5/2020].

El fraseologismo que destacamos en el ejemplo 10 no parece preservar ninguna de las intenciones poéticas del autor. Este es irrefutablemente un error de traducción producido por la incapacidad de reconocer la locución verbal que el *DLE* relaciona con *llevarle [a alguien] la corriente*, debido a una analogía semántica. Evidentemente, la idea surge del movimiento de masas de agua o aire que se manifiesta en arroyos, ríos, o vendavales. A pesar de que haya una imagen acuática subyacente, no justificamos la falta de cuidado, y de respeto, a fin de cuentas.

UF en el TO: «le seguía la corriente»
Error de traducción: «io seguivo la sua corrente»
Nuestra propuesta: «dare spago»
Técnica empleada: temática El empleo de la técnica actancial es improductivo, porque, la búsqueda de la clave activadora, si por un lado nos confirma la existencia de la UF italiana <i>seguire la corrente</i> (DMD), por el otro, hace patente la falta de sinonimia y, por supuesto, de correspondencia entre TO y TT. En español, sería más bien <i>dejarse llevar de la corriente</i> (DLE, «corriente»), cifrándose en el conformismo de las opiniones propagadas por la mayoría. Opción viable podría ser <i>dare spago</i> (DMD), ya que, aun alejándose del marcador icónico (el agua o el aire) es un fraseologismo que se acerca mucho a la idea clave de «secundar a una persona».

El fraseologismo presente en el ejemplo 11 es difícil de traducir al italiano, pues no creemos que exista una correspondencia perfecta. D'Acquarica intenta zanjar la cuestión a través de un proceso de fraseogénesis, ya que en italiano se suele decir *gridare allo scandalo* (DMD), pero, en todo caso, tiene otro significado. Muy a menudo la creación fraseológica, junto con los neologismos de forma o sentido en el ámbito de la traducción, cicatriza ese defecto trasformativo que salpica, de vez en cuando, algunos pares fraseológicos.

Acudiendo a la retórica de la amplificación, podríamos proponer la forma *dire di essere stato tratto (tratti) in inganno*, por lo que la traducción sonaría más o menos: «il dottor Calvo era un maestro nell'arte di dosare l'informazione, di modo che, quando tutto fu compiuto, nessuno disse di essere stato tratto in inganno; ce lo aspettavamo». Es preciso pasivizar la frase al objeto de poderla insertar en el contexto. Efectivamente, la clave activadora *engaño* y el cuasi homófono literal italiano nos seducen hacia este tipo de realización.

Podemos formular, en la estela de la amplificación, otra propuesta que realiza una especie de fusión entre locución y colocación. A partir de la UF *chiamarsi fuori* recogida por el Diccionario *Treccani* (DT) en línea, a la que le juntamos una colocación léxica que recupera el elemento nominal, *subodorare un inganno* (DT), la traducción *chiamarsi fuori per aver subodorato un inganno* puede solucionar el inconveniente fraseológico. Debido a la ampliación, le aconsejaríamos a cualquier traductor que reflexionara sobre la posible elección a tenor de la desproporción que esta supone.

Las traducciones encorsetadas en los ejemplos 3 y 6 son muestras diáfanas de esa estrategia minimizadora, que podríamos definir «del embudo», porque reduce los constituyentes de la UF de partida, enflaqueciéndola. No cabe duda de que el empleo del lexema simple soluciona todo problema de traducción en aras de la pragmática, pero hace que la expresión idiomática pierda iconicidad e índole cautivadora. Huelga insistir en que las locuciones no pueden interpretarse sino teniendo en cuenta la fuerza expresiva y el significado básico sublimado connotativamente. La pérdida total de contenido connotativo conlleva la pérdida del carácter idiomático de dicha locución. En consecuencia, para la UF *dar de lado*, resaltada en el ejemplo 3, sería más adecuada la locución italiana *tenere a distanza* (DT) porque tiene en cuenta la forma locucional de la combinación origen. Para el caso 6, en cambio, podríamos proponer la traducción *gettare*

alle ortiche (DMD), a pesar de que le añade a la UF de partida un tinte bucólico no inherente, amoldándose al núcleo verbal.

Los casos 5, 8 y 9 resultan los más acertados porque, sin más, D'Acquarica restituye al texto delibeano, aun demudando el campo semántico, la intención de una escritura que frecuentemente se cifra en lo coloquial.

En cuanto a la traducción de la locución *devanarse los sesos*, habida cuenta de que *lambiccarsi il cervello* cumple con todas las normas composicionales e idiomáticas requeridas, creemos que la variante *spremersi le meningi* (DMD) adheriría aún más a la estructura de partida por la forma plural del objeto directo.

CONCLUSIONES

El camino recorrido para criticar la traducción de la novela pseudo-autobiográfica delibeana parte de la convicción de que las finuras literarias no pueden abordarse desde la misma perspectiva desde la que se abordan los textos científicos o jurídicos adscritos, de por sí, a la monoreferencialidad. En la literatura sucede precisamente lo que Leo Spitzer llamó «desviación de la norma». En su obra titulada *Critica stilistica e semantica storica*, afirmaba que

gli effetti leggeri e fluttuanti delle creazioni del linguaggio artistico sono stati sempre respinti dalla corazza storico-grammaticale dei linguisti. Il comune filologo ha per così dire nel sangue l'indifferenza, anzi, l'ostilità all'arte: l'elemento giocoso insito in ogni arte è per lui forse incompatibile con la serietà scientifica - il che è certo un punto di vista sbagliato di fronte a un oggetto come la lingua, che giocando può conseguire effetti artistici⁹ (1966: 25).

La sentencia, un tanto generalizadora, por la que muchos filólogos podrían expresar desacuerdo, nos empuja a intensificar el esfuerzo para descodificar el lenguaje, esfuerzo que se revela en el desciframiento de la fraseología, un verdadero banco de prueba de las habilidades comunicativas del hablante.

Como se ha deducido de las tablas comparativas, la traducción literal o el uso del simple lexema mortifica el celo narrativo y lingüístico de un autor que desde siempre elige la fraseología como rasgo fundante de su ADN escritural. La traducción literal solo es posible cuando, de hecho, se realiza una transferencia automática de información y, por lo tanto, logramos registrar una respuesta mimética del idioma de destino (Durante, 2006: 28).

En todos los demás casos, traducir al pie de la letra hasta dificulta la comprensión del lector. No hay duda de que el placer de la lectura, inexperta o avezada que sea, no puede ser obstaculizado por la vacilación interpretativa que el estudioso lucha por resolver de inmediato. El lector al que se le ofrece una novela mal traducida posterga ese paso y, con frecuencia, termina su aventura sin enterarse de algunos matices decisivos.

Por todas estas razones, volviendo a lo nuestro, el traductor debe respetar las imágenes y las combinaciones fraseológicas, tratando de ser lo más fiel posible al original. Los lexemas simples o la creación arbitraria pueden llenar el vacío que surge en el proceso de reconstrucción, pero no siempre recuperan esa agudeza autoral que, a veces, es una verdadera epifanía. Los traductores modernos deberían alistarse en las filas de los traductores de ensoñaciones, a la hora

⁹ «Los efectos ligeros y fluctuantes de las creaciones del lenguaje artístico siempre han sido rechazados por la coraza histórica y gramatical de los lingüistas. El filólogo lleva en la sangre la indiferencia, es más, la hostilidad al arte: el elemento jocoso, propio de todo arte, es para él incompatible con la seriedad científica –lo cual representa, sin duda alguna, una perspectiva equivocada en la observación de la lengua que, jugando, puede conseguir efectos artísticos» (traducción nuestra).

de aproximarse a la interpretación de textos literarios. En resumidas cuentas, la literatura produce ilusiones oníricas que la lengua remeda infatigablemente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- David Cruz, J. (2015). Los resortes narratológicos de la obra de Greimas. *Revista Escribanía*, 11(2), 85-110.
<http://revistasum.umanizales.edu.co/ojs/index.php/escribania/article/view/885> [6/5/2020].
- De Espronceda, J. (2009). *Canto a Teresa*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/canto-a-teresa--0/> [4/5/2020].
- Delibes, M. (1983). *Cinque ore con Mario*. Reggio Emilia: Città Armoniosa. Trad. Bin O.
- Delibes, M. (1996). *Signora in rosso su fondo grigio*. Firenze-Antella: Passigli Editori.
 Traducción de D'Acquarica R. R.
- Delibes, M. (2010). *Cinque ore con Mario*. Barcelona: Destino.
- Delibes, M. (2011). *Señora de rojo sobre fondo gris*. Barcelona: Austral.
- Delibes, M. (2013). *Cinque ore con Mario*. Roma: Elliot. Traducción de P. Marchetti.
- DMD = Quartu, B. M.; Rossi, E. (2012): *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*. Milano: Hoepli. <https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/>
- DT = Istituto Treccani, *Dizionario*. <http://www.treccani.it/vocabolario/>
- Durante, V. (2006). *Para la elaboración de un diccionario fraseológico español-italiano: base metodológica*. Napoli: La Città del sole.
- Durante, V. (2008). «La descarnada/la secca en la fraseología española e italiana», en Durante V. (ed): *Fraseología y paremiología: enfoques y aplicaciones*. Madrid: Centro Virtual Cervantes, 241-258.
- Jiménez Carra, N. (2008). Amplificación e intervención del traductor: Estudio de caso de la traducción española de una novela gótica del siglo XVIII. *Sendebarr*, 19, 35-57.
<https://revistaseug.ugr.es/index.php/sendebarr/issue/view/35/showToc> [6/5/2020].
- Marcelo Wirtnizer, G.; Amigo Extremera, J. J. (2015). La traducción de fraseologismos en el aula de traducción general. G. Corpas Pastor, M. Seghiri Domínguez, R. Gutiérrez Florido y M. Urbano Mendaña M. (eds.), *Nuevos horizontes en los Estudios de Traducción e Interpretación*. Genova: Editions Tradulex, 373-387.
https://www.researchgate.net/publication/291350795_La_traducccion_de_fraseologismos_en_el_aula_de_Traduccion_General [5/5/2020]
- Minardi, G. (1983). Variazioni linguistiche e culturali in alcuni proverbi e modi di dire in dialetto bitontino, lingua italiana e lingua inglese. Società di linguistica italiana (eds.), *Linguistica e antropologia*, Actas del congreso internacional de estudios XIV. Roma: Bulzoni, 407-422.
- Molina Martínez, L. (2006): *El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Neuschäfer, H.-J. (2000). Dos mujeres: *Cinco horas con Mario* (1966) y *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991). A. De Barrera (ed), *Tránsitos. Homenaje al prof. Rodríguez Richart*. Luxemburg: Centre Universitaire, 197-207. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dos-mujeres-cinco-horas-con-mario-1966-y-senora-de-rojo-sobre-fondo-gris1991/html/9ca23b5e-a102-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html [4/5/2020]
- Real Academia Española (2014): *Diccionario de la lengua española*. <http://dle.rae.es/> [mayo de 2020].
- Sardelli, M. A. (2010). De la traducción de unidades lingüísticas estables: problemáticas, técnicas y estrategias. P. Mogorrón Huerta y S. Mejri (eds.), *Opacidad, Idiomaticidad, Traducción*. Alicante: Universidad de Alicante, 311-326.

- Sciutto, V. (2005). Unidades fraseológicas: un análisis contrastivo de los somatismos del español de Argentina y del italiano. L. Blini, M. V. Calvi y A. Cancellier (eds.), *Linguistica contrastiva tra italiano e lingue iberiche*, Actas del XXIII congreso Aispi. Palermo: Centro Virtual Cervantes, 502-518.
- Sevilla Muñoz, J. (2004). O concepto correspondencia na tradución paremiolóxica, *Cadernos de Fraseoloxía Galega*, 6, 221-230. http://www.cirp.gal/pub/docs/cfg/cfg06_13.pdf [3/5/2020].
- Sevilla Muñoz, J.; Almela Pérez, R. (2000). Paremiología contrastiva: propuesta de análisis lingüístico, *Revista de investigación lingüística*, 1, 7-47. <https://revistas.um.es/ril/article/view/4421> [3/5/2020].
- Sevilla Muñoz, M. (2009). Procedimientos de traducción (inglés-español) de locuciones en contexto, *Paremia*, 18, 197-207. <https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/indice/numero18.htm> [3/5/2020].
- Spitzer, L. (1966). *Critica stilistica e semantica storica*. Roma: Universale Laterza.
- Szalek, J. (2010). *Estructura fraseológica del español moderno (síntesis fraseológico-fraseográficas)*. Poznań: Adam Mickiewicz University Press.
- Velasco Menéndez, J. (2010). La aportación de V. V. Vinogradov al desarrollo de la fraseología rusa. *Eslavística Complutense*, 10, 125-134.



Dalla lettura alla revisione: le sei fasi possibili della traduzione letteraria

Marco Ottaiano

Università "L'Orientale" di Napoli

1. Introduzione

L'intensificazione degli studi sulla teoria della traduzione e sulla sua pratica, unita al continuo fiorire di corsi specialistici per l'esercizio della traduzione letteraria e non, sia di ambito accademico che editoriale, ha reso negli ultimi dieci o quindici anni a dir poco incandescente il dibattito sul tema. La traduzione è sempre più al centro non solo degli interessi scientifici e professionali degli accademici ma anche e soprattutto degli studenti di lingue straniere, che vedono in essa un efficace e a tratti gratificante (non entreremo qui nella spinosa questione delle parcelle e dei diritti del traduttore letterario¹) strumento di utilizzazione delle proprie competenze di

¹ Relativamente a ciò mi limito a riferire che soltanto a partire da anni recenti si è più attentamente monitorata la questione delle tariffe pagate per la traduzione letteraria nel nostro paese, un'indagine che su scala europea già il CEATL (Conseil Européen des Associations de Traducteurs Littéraires) aveva realizzato nel biennio 2007-2008 (cfr. Foch Holger, Lhotová 2007-8). L'inchiesta sul territorio italiano più aggiornata (basata sui compensi dei traduttori

natura letteraria e linguistica. Nel nostro paese, secondo un recente studio disponibile in rete (Latella 2018), l'offerta formativa che gravita intorno alla traduzione letteraria e/o editoriale si incrementa visibilmente ogni anno, tanto da rendere necessaria un'accorta valutazione da parte dell'allievo ad essa interessato. È proprio sulla dicotomia letterario vs. editoriale che verte la questione più problematica: il lavoro accademico sulla traduzione, oggi più che mai, non può permettersi di prescindere dal tener conto dei metodi di lavoro del mondo editoriale, senza il quale la pratica traduttiva resterebbe confinata nella mera speculazione teorica, ma al tempo stesso chi svolge la traduzione propriamente editoriale non può restare ai margini degli studi della comunità scientifica ignorandone riflessioni, analisi, scoperte.

Nel presente contributo provo ad avanzare un metodo di lavoro che ho da tempo adottato per la redazione delle mie traduzioni pubblicate nel corso di questi anni e che si è andato affinando via via anche grazie al costante e proficuo confronto con gli studenti delle mie classi di traduzione sia di ambito accademico (mi riferisco alle aule di laurea magistrale) che di ambito più specificamente editoriale (e per questo secondo aspetto faccio riferimento soprattutto al Corso in Traduzione Letteraria per l'Editoria che nasce dalla collaborazione fra Istituto Cervantes di Napoli e Università "L'Orientale", un corso che ho l'opportunità di coordinare da alcuni anni, e che si propone esattamente di porsi in questo spazio bianco venutosi a creare fra l'università e il mondo delle professioni editoriali).

La traduzione ci insegna che non è possibile stabilire a priori un sistema di norme e regole, in quanto il testo letterario va affrontato nella sua unicità caratterizzante, come "una serie di casi esemplari e puntuali" (Lefèvre 2015: 48) ancor più che come problema semiotico, filologico o scientifico. Eppure, proprio sulla base della irripetibilità dell'atto traduttivo (Buffoni 2007) risulta quanto mai opportuno provare a individuare un approccio al testo che possieda una sua chiara struttura –capace pertanto di essere ben assimilata dallo studente di traduzione a cui si trasmette– ma che sia al tempo stesso in grado di rendersi flessibile alle peculiarità dell'opera letteraria che si intende tradurre. Per illustrare tale metodo, restando comunque nell'ambito della lingua spagnola, ho scelto di avvalermi di un *microrrelato*

letterari percepiti nell'anno 2011) è quella promossa dall'associazione Biblit nell'aprile del 2013 e attualmente disponibile alla pagina web del Comune di Roma (cfr. Rullo 2013).

dello scrittore argentino Marco Denevi (autore originale ed eclettico nato nel 1922 a Sáenz Peña e morto a Buenos Aires nel 1998)², un racconto che ho scelto sia per la sua evidente e quasi disarmante brevità, sia per la densità testuale che, nonostante la sua estensione minima, presenta. La scelta di prendere in considerazione un'opera di questo tipo naturalmente circoscrive queste mie considerazioni al lavoro su un testo narrativo escludendo, di fatto, gli ambiti della traduzione poetica, saggistica e teatrale che, ad ogni modo, pur con le dovute distinzioni, possono pure ricondursi a questo tipo di approccio. Il testo di Denevi ha un titolo assai interessante che ne evidenzia la chiara adesione a un genere determinato, un genere che l'autore argentino amava particolarmente e con il quale volle pertanto, a suo modo, cimentarsi (Lagmanovich 1997 e Gallego Rivera 1999). Il racconto si intitola infatti *Cuento policial* ed è contenuto in una raccolta pubblicata nel 1966, dall'altrettanto interessante titolo *Falsificaciones* (titolo che rimanda inevitabilmente al borgesiano *Ficciones*, la celebre raccolta uscita nel 1944). Ecco qui integralmente riportato il testo:

Rumbo a la tienda donde trabajaba como vendedor, un joven pasaba todos los días por delante de una casa en cuyo balcón una mujer bellísima leía un libro. La mujer jamás le dedicó una mirada. Cierta vez el joven oyó en la tienda a dos clientes que hablaban de aquella mujer. Decían que vivía sola, que era muy rica y que guardaba grandes sumas de dinero en su casa, aparte de las joyas y de la platería. Una noche el joven, armado de ganzúa y de una linterna sorda, se introdujo sigilosamente en la casa de la mujer. La mujer despertó, empezó a gritar y el joven se vio en la penosa necesidad de matarla. Huyó sin haber podido robar ni un alfiler, pero con el consuelo de que la policía no descubriría al autor del crimen. A la mañana siguiente, al entrar en la tienda, la policía lo detuvo. Azorado por la increíble sagacidad policial, confesó todo. Después se enteraría de que la mujer llevaba un diario íntimo en el que había escrito que el joven vendedor de la tienda de la esquina, buen mozo y de ojos verdes, era su amante y que esa noche la visitaría (Denevi 1966: 43).

² Tradotto in diverse lingue, Denevi ha goduto di una discreta circolazione anche in lingua italiana grazie a cinque suoi titoli pubblicati negli anni Novanta dall'editore Sellerio di Palermo nelle traduzioni di Glauco Felici e Angelo Morino: *Rosaura alle dieci* (1993), *Cerimonia segreta* (1995), *Musica di amor perduto* (1996), *Redenzione della donna cannibale* (1997) e *Assassini dei giorni di festa* (1999).

2. La prima fase

Il metodo di cui parlo giunge a individuare sei distinte fasi del lavoro traduttivo, fasi che, intendiamoci, un traduttore di norma mette naturalmente in atto, o quantomeno sarebbe raccomandabile che lo facesse; quello che qui propongo altro non è che una sistematizzazione di tale metodo, e una riflessione critica e pragmatica su ciascuna delle fasi individuate.

La prima di esse prevede un'attenta lettura non specialistica del prototesto: definisco questa fase come "lettura del lettore" in quanto esclude ogni possibile approccio analitico-testuale per privilegiare piuttosto una fruizione dell'opera in quanto tale, una fruizione che sia pertanto capace di generare nel lettore quegli effetti che lo stesso lettore, una volta indossati gli abiti del traduttore, dovrà a sua volta provare a rendere nel testo destinato al lettore modello della sua lingua. Se tradurre significa "rivivere l'atto creativo che ha informato l'originale" (Steiner 1994: 21) per poi riprodurne gli effetti nella lingua del metatesto, il traduttore dallo spagnolo che vorrà realizzare un efficace lavoro sul testo di Denevi dovrà in primo luogo valutare quel testo per quello che è, per le intenzioni con cui esso è stato scritto. La prima lettura sarà pertanto quella nella quale il lettore/traduttore dovrà lasciarsi condurre negli ingranaggi narrativi della storia, osservare come l'uomo passi rapidamente dall'interesse verso la bellissima donna del racconto a desiderare le sue ricchezze materiali, per poi vivere appieno gli istanti legati alla suspense del furto e indignarsi per il delitto commesso dal giovane, azione che il narratore è assai abile nel presentare come un fatto del tutto "inevitabile". Il lettore/traduttore sarà poi sorpreso quanto il protagonista per l'arresto, e infine meravigliato per la scoperta del diario segreto, che rivela al giovane commesso e allo stesso lettore che l'indifferenza manifestata inizialmente dalla donna era soltanto apparente (era forse il diario stesso e non un libro, quello che la donna teneva in mano sul balcone?), e che sono state proprio le fantasie scritte in un diario a contribuire in misura determinante alla soluzione dell'enigma. Il lavoro di traduzione non può non partire da questa prima fase di fruizione, in cui il traduttore si sforza di evitare ogni tipo di implicazione specialistica rispetto al testo per far sì che lo stesso testo assuma la funzione per la quale è stato realizzato: l'intrattenimento, il piacere, la riflessione, il turbamento, l'emozione, effetti che un buon testo letterario,

sia esso un romanzo o finanche un brevissimo racconto, è sempre in grado, in quanto *generatore* e non trasmettitore di realtà (Caproni 1996: 18), di suscitare in un lettore attento e sensibile.

3. La seconda fase

La seconda fase comporta invece uno sguardo al testo assai più analitico: se ne osservano meccanismi e dispositivi sintattici, tecniche, stili e registri, costruzioni di caratteri, riferimenti intertestuali. Relativamente al racconto di Denevi la seconda lettura, che potremmo convenzionalmente definire come la “lettura dello specialista”, implica il saper osservare la capacità che il testo possiede di racchiudere in poche righe una storia –raccontata attraverso le parole di un narratore extradiegetico– che appare così dettagliatamente strutturata, e dotata di un incipit dai toni tutt’altro che criminosi, da uno sviluppo legato al pettegolezzo, dall’ideazione del crimine (il furto nella casa della donna), dal suo fallimento, dall’azione delittuosa in sé (contenuta in appena un rigo), dalla fuga, dalla successiva tranquillità del criminale relativamente alla sua incriminazione, dall’arresto, dallo stupore del protagonista e infine dal colpo di scena finale (la scoperta del diario): *Cuento policial* è di fatto un vero e proprio distillato del genere poliziesco, in quanto ne contiene tutti gli elementi precipui benché essi siano ridotti al minimo indispensabile. La lettura “specialistica” si concentrerà inoltre sul rapporto tra vero e falso, tra fantasia e realtà, tra scrittura e metascrittura, tutti aspetti che il testo di Denevi mette abilmente in gioco e che solo una seconda lettura più professionale è in grado di rivelare in maniera evidente. Ma di fatto questa seconda fase di lavoro deve anche concentrarsi sulla valutazione di aspetti più specificamente linguistici, come detto, a partire da quello relativo al lessico adoperato dall’autore, un lessico che presenta verbi (coniugati all’imperfetto o al passato remoto secondo una linea narrativa tradizionale) che risultano essere prevalentemente di primo livello semantico (*trabajar, pasar, decir, guardar, despertar, matar, robar, descubrir, detener, confesar, enterarse, escribir, visitar*, etc...), tranne che in un caso significativo, quello in cui appare il participio del verbo *azorar*, verbo in cui risiede tutto lo sconcerto del protagonista, e dello stesso lettore, rispetto all’improbabile svelamento del crimine. Il lettore/traduttore noterà altresì, in questa seconda fase del

lavoro sul testo, la presenza minima di aggettivazione (sono soltanto sei infatti gli aggettivi presenti: *bellísima, penosa, increíble, policial, íntimo, buen*, tutti assolutamente indispensabili allo snodo narrativo e al tempo stesso anch'essi considerabili di primo livello) e un ricorso moderato ma significativo a lessemi collegati all'ambito del genere poliziesco (e mi riferisco non solo a termini per designare i "ferri del mestiere" quali *ganzúa* a *linterna sorda*, ma anche al verbo *introducirse* unito all'impiego dell'avverbio *sigilosamente* oltre che naturalmente a parole quali *policía* e *crimen*). Ulteriori elementi di analisi riguardano senz'altro la paragrafizzazione del testo, che non presenta alcuna andata a capo, e l'estensione di ogni periodo, che non supera mai le due righe e che ha la sua frase più lunga proprio alla fine, laddove l'autore rivela al lettore l'esistenza di un diario segreto basato su delle fantasticherie che hanno però il merito di condurre la polizia ad inchiodare il vero colpevole.

4. La terza fase

Questo lavoro di dissezione del testo fonte conduce il traduttore a un più agevole lavoro in quella che è, a questo punto, la terza fase che abbiamo individuato e che riguarda inevitabilmente la prima redazione della propria traduzione. Possiamo quindi definire questa fase come "traduzione propriamente detta": quello stesso testo finora analizzato esclusivamente entro i confini del codice linguistico in cui è stato realizzato, viene ora osservato e ri-creato in un'altra lingua. Rivivere l'atto creativo dell'originale significa, fra le altre cose, compiere le proprie scelte fra molteplici opzioni traduttive possibili, stabilire uno stile e una modalità espressiva, intervenire sulla sintassi del prototesto adattandola a quella della propria lingua e non cadere nelle insidie che nascono dall'invadenza del testo fonte sulla lingua del metatesto, soprattutto se ci si muove "nella tensione contraddittoria" delle cosiddette lingue vicine (Steiner 1994: 465), quali sono in effetti lo spagnolo e l'italiano. Riprendendo il testo di Denevi, nella fase della traduzione occorre senz'altro, in primo luogo, decidere come è possibile rendere la locuzione prepositiva iniziale *Rumbo a la tienda*, capace di collocare così efficacemente il racconto *in medias res* ma del tutto priva di un corrispettivo pieno in lingua italiana: le opzioni *Diretto al negozio* o *Sulla via del negozio*

risulterebbero del tutto inappropriate nella resa letteraria di un testo tradotto nella nostra lingua, e un attento traduttore giungerà a comprendere come sia più opportuno optare per una infinitiva –*Nel recarsi al negozio* è probabilmente l'opzione migliore–, soluzione con cui si riesce a collocare fin da subito il lettore nell'ingranaggio narrativo e nel mondo del racconto. Fin troppo scontato sarebbe poi sottolineare qui la cautela con cui tradurre il lessema *vendedor*, che nel contesto di *Cuento policial* ha un equivalente semantico pieno nella parola italiana *commesso*, laddove invece l'opzione *venditore* risulterebbe un vero e proprio calco lessicale. È la stessa attenzione con la quale la frase relativa che comincia con il sintagma *en cuyo balcón* non può che essere tradotta in italiano con l'opzione *sul cui balcone*, un'opzione che da un lato mantiene la struttura ipotattica del periodo presente nel testo fonte e dall'altro avverte come necessario il cambio di preposizione in lingua italiana. Restando nell'ambito degli adattamenti alla lingua del metatesto appare interessante il caso rappresentato dalla frase *La mujer jamás le dedicó una mirada*, sia per la necessità di creare, in italiano, una struttura dei tempi verbali che vada a sostituire il *pretérito indefinido* spagnolo con un trapassato prossimo in modo da creare una consequenzialità che la lingua castigliana tende invece generalmente ad appiattire, sia per l'opportunità di intervenire sul sintagma *dedicar una mirada*, piuttosto comune in spagnolo, con l'altrettanto comune locuzione italiana *degnare di uno sguardo*. Risulta pure interessante il caso relativo all'oggetto che in spagnolo viene designato dalla coppia sostantivo + aggettivo *linterna sorda* per la cui corretta resa traduttiva occorre operare una breve ricerca (ai tradizionali strumenti lessicografici qui sarebbe saggio aggiungere una ricerca web per immagini) che permetterà di scoprire che quello stesso oggetto, in lingua italiana³, è designato attraverso lo stesso nome (*lanterna*) ma con un significativo cambio di aggettivo (*cieca* in luogo di *sorda*). È poi sul termine *azorado* che deve di sicuro soffermarsi il traduttore scrupoloso in quanto, come già detto, su

³ Secondo la definizione data dal dizionario Treccani (1997) si tratta di un apparecchio d'illuminazione, di forma circolare, che concentra la luce in un fascio ed è fornito di uno schermo girevole con cui si può occultare la luce. Nata inizialmente per designare una specifica tipologia di lampada ad olio, in epoca più recente lo stesso sintagma indica pure la versione elettrica, provvista dello stesso procedimento di occultamento della luce. Del tutto equivalente è la definizione di *linterna sorda* fornita dal *Diccionario de Uso del español* di María Moliner (1998) e dallo stesso *Diccionario de la lengua española* della RAE (2014).

questo participio risiede tutto lo straniamento e lo sconcerto del protagonista, nonché quello del lettore del racconto, rispetto all'attribuzione del delitto; Joan Corominas, nel suo dizionario critico etimologico (Corominas 1984), suggerisce due sinonimi per il verbo *azorar*, ovvero *sobresaltar* e *conturbar* ed è probabilmente su questa seconda area semantica che occorre concentrarsi per la resa italiana: il turbamento, lo sconcerto, la confusione sono senza dubbio le sensazioni più naturali che si sprigionano nel personaggio fittizio (e nello stesso lettore), e dopotutto rappresentano uno degli obiettivi che il genere poliziesco si propone di generare nel suo pubblico. La scelta del participio passato *turbato* risulterebbe qui però una vera e propria *diminutio* rispetto alle intenzioni del racconto mentre appaiono più corrette soluzioni come *inquietato* (termine che rimanda a una precisa letteratura di genere) o più semplicemente espressioni come *sbalordito* o *sconcertato* che pure rendono efficacemente le sensazioni provate dal giovane assassino della donna e dal lettore. Tali riflessioni sottolineano inoltre come i principali ausili per la traduzione letteraria risultino essere monolingue e dizionari etimologici piuttosto che strumenti lessicografici quali il dizionario bilingue che comportano il rischio concreto di irreggimentare delle scelte anziché favorire la riflessione linguistica. Tornando al racconto, infine, il traduttore non potrà non prestare attenzione all'inciso *buen mozo y de ojos verdes*, sia per il significato italiano dell'aggettivo *bueno* nella sua forma apocopata (è evidente che ci si riferisca a un aspetto estetico e vada quindi tradotto con l'espressione *bel ragazzo*) sia per la necessaria eliminazione della congiunzione spagnola *y* che permetta di legare la coppia aggettivo + sostantivo riferita al soggetto (*el joven vendedor de la tienda*) al successivo complemento di qualità (*de ojos verdes*).

5. La quarta fase

Naturalmente quelli indicati sono soltanto alcuni casi rilevanti contenuti in un testo dall'apparente semplicità quale è appunto *Cuento policial*, ma ci sono serviti come elementi esemplificativi del lavoro previsto per la terza fase della traduzione. Appare scontato che la quarta fase sia rappresentata dalla revisione, ma è appunto sul tipo di revisione che occorre fare un'importante distinzione: sarebbe infatti molto più corretto parlare, per questo

stadio del processo traduttivo, di una “revisione *in presenza* del prototesto”, in quanto il riscontro sul lavoro realizzato non può prescindere dalla presa in considerazione del testo fonte, che è ancora capace di rivelare al traduttore errori, sviste, interpretazioni linguistiche scorrette e molto altro. È per queste ragioni che revisionare il prodotto del nostro lavoro di traduzione deve implicare, in questa fase di verifica, il riferirsi costantemente al prototesto, secondo una linea riconducibile a prospettive certamente, inevitabilmente e almeno provvisoriamente *source oriented*: è infatti piuttosto naturale che in questa fase, nella quale il traduttore non ha ancora compiuto il definitivo affrancamento dall’opera tradotta, molte scelte tendano verso l’universo semiotico dello scrittore piuttosto che verso quello del lettore (Eco 1995). Ma dopotutto, la quarta fase è anche quella che permette di evitare gli errori più clamorosi: ha fatto scuola, al riguardo, la candida ammissione di Luciano Bianciardi, il noto scrittore italiano nonché traduttore di Henry Miller, Jack Kerouac, Stephen Crane, John Steinbeck e molti altri autori statunitensi, che in un articolo degli anni Sessanta, poi ripubblicato all’interno di una più recente raccolta, confessava ai suoi lettori:

A me accadde di far stare un personaggio, in piedi, davanti alla vedova. Per mia fortuna qualcuno se ne accorse prima che il libro fosse stampato, e mise il personaggio al posto giusto, cioè davanti alla finestra. Un palese errore di lettura, favorito dal fatto che in lingua inglese le due parole sono quasi identiche: *window* è la finestra, *widow* è la vedova (Bianciardi 1994: 157).

L’aneddoto è piuttosto utile a rimarcare quanto fattori umani quali stanchezza, distrazione, suggestione giochino un ruolo determinante nella casistica degli errori di traduzione e che, nondimeno, possono essere evitati non tanto nel corso di un’ordinaria correzione di bozze ma piuttosto in questa fase di revisione in cui lo sguardo del traduttore deve saper oscillare abilmente fra prototesto e metatesto per snidare per l’appunto, fra le altre cose, errori come quello raccontato da Bianciardi (l’errore nel caso specifico è individuato da un “qualcuno” non meglio precisato: una persona vicina allo scrittore/traduttore o il revisore della casa editrice?). L’immersione nell’universo narrativo del testo fonte finisce col generare, a un certo punto del lavoro, una così profonda assimilazione di quel testo da parte del traduttore che questi rischia concretamente di diventare produttore di un nuo-

vo senso, tanto da modificare l'opera su cui lavora in base a percezioni ed esperienze personali. L'ingombrante, severa presenza del prototesto giunge, in tal modo, ad assumere un ruolo fondamentale in questa fase del lavoro, ricollocando il traduttore al proprio ruolo, ovvero non quello di scrittore "trasparente" o "invisibile" (Terracini 1996), come alcune teorizzazioni del secondo Novecento hanno provato a definire, ma piuttosto come uno scrittore ingabbiato entro i confini più o meno angusti che sono stabiliti e marcati dal mondo del prototesto.

6. La quinta fase

Questa stessa "ingombrante" presenza del testo fonte, ad ogni modo, non è, e non deve essere, permanente in quanto a questo punto del lavoro diventa assolutamente necessario passare a quella fase che è opportuno definire come "revisione *in assenza* del prototesto". Il lavoro di traduzione letteraria, occorre ricordarlo, è destinato a colui che Bruno Osimo definisce come "lettore modello" della cultura ricevente (Osimo 2011: 119), ovvero a colui che non necessariamente coincide con il lettore modello postulato dall'autore nella cultura emittente ma piuttosto con quell'orizzonte d'attesa (*Horizontverschmelzung*) teorizzato da Hans Robert Jauss negli anni Ottanta dello scorso secolo e riguardante il sistema di riferimenti o l'atteggiamento mentale con cui un ipotetico soggetto prende contatto con un dato testo. Revisionare adesso il proprio lavoro di traduzione esclusivamente alla luce della lingua del metatesto permette al traduttore di muoversi in una dimensione puramente intralinguistica e di operare pertanto le proprie modifiche e i proprio aggiustamenti provando a valutare il testo con il maggior distacco possibile dalle implicazioni del processo traduttivo. È, per dirla con le ben note categorizzazioni di Jakobson (1995: 53), una vera e propria "riformulazione", una traduzione interna alla lingua del metatesto volta ad offrire la più leale versione di quel testo nella propria cultura. Il traduttore torna in qualche modo lettore, come avveniva per la prima fase, benché adesso questa nuova lettura implichi un confronto con se stessi; ed è proprio per questa ragione che risulta, in questa fase, fondamentale l'ausilio di un buon dizionario italiano dei sinonimi –e penso all'aggiornatissimo dizionario di Giuseppe Pittàno (2013)– che consente, soprattutto per le opzioni di am-

bito lessicale, di valutare il maggior spettro semantico possibile offerto dalla lingua della cultura ricevente. Tornando al testo di Denevi, la revisione si concentrerà esclusivamente sulla resa italiana che a questo punto potrebbe rivelare nuove questioni da sciogliere: una prima versione della traduzione, infatti, avrebbe potuto optare per conservare la coppia aggettivo + sostantivo nella frase *se vio en la penosa necesidad de matarla* in cui il soggetto è chiaramente il giovane commesso. È sicuramente corretto decidere per una soluzione sintatticamente e lessicalmente aderente al prototesto traducendo *si vide nella penosa necessità di ucciderla*, benché risulti a mio avviso assai più convincente introdurre un inciso e tradurre pertanto con *si vide, suo malgrado, costretto a ucciderla* evitando in tal modo ogni rischio di calco del testo fonte e conferendo inoltre al tempo stesso una maggiore letterarietà al racconto e una più consueta formulazione della frase in lingua italiana. Siamo nell'ambito di ciò che Peeter Torop (2010: 65) definisce come “il parametro del livello di esplicitezza”, quello che comprende ogni tipologia di connotazione culturale riconducibile alla lingua. Uno sguardo attento e consapevole sull'italiano letterario potrebbe condurre poi il traduttore a rivedere ulteriormente la soluzione contenuta nella frase *buen mozo y de ojos verdes* contenuto nel periodo che chiude il *microrrelato*: la resa italiana *bel ragazzo dagli occhi verdi*, in cui già nella prima redazione della traduzione si comprendeva chiaramente di dover eliminare, come detto sopra, la congiunzione spagnola *y*, può essere ora riconsiderata alla luce della lingua del metatesto e richiedere magari l'introduzione di un articolo indeterminativo (*un bel ragazzo dagli occhi verdi*) che ricrei l'efficacia espressiva di quell'inciso, assolutamente determinante nello snodo finale del racconto. La quinta fase è pertanto quella che più di tutte spinge il traduttore a muoversi “con le parole della letteratura” ricevente (Beccaria 2006: 306-7), quella che nel nostro caso è rappresentata da una lingua a sua volta profondamente letteraria e al contempo costantemente aperta agli influssi delle lingue dominanti (Even-Zohar 1995: 234-38) e ai cortocircuiti linguistici della contemporaneità.

7. La sesta fase

A questo punto il lavoro traduttivo operato sul testo fonte dovrebbe ritenersi concluso in quanto sono stati messi in campo tutti gli opportuni approcci all'opera che andava tradotta, dalla mera fruizione iniziale alla più accorta e oggettiva revisione possibile. Eppure, una necessaria ed ulteriore fase operativa è di fatto rappresentata da quella che è possibile definire come "lettura del lettore esterno", che qui non riguarda necessariamente l'intervento, di fatto inevitabile, del redattore editoriale incaricato di revisionare il lavoro di traduzione, ma piuttosto di un lettore personale di fiducia, col quale è possibile stabilire un proficuo confronto sul testo in quella che deve essere una fase precedente alla eventuale consegna del lavoro all'editore. La lettura esterna, da affidare naturalmente a un assiduo e acuto lettore di testi narrativi che deve ignorare il testo fonte se non addirittura la sua esistenza in modo da poter valutare la nostra traduzione come se fosse l'opera originale, diverrà così il prezioso momento della più capillare e scrupolosa delle revisioni possibili, peraltro compiuta su un testo dalla scrittura già fortemente sorvegliata in quanto passata attraverso il setaccio della fasi precedenti. Soltanto una lettura del tutto esterna, come non potrà mai essere quella del traduttore, sarà in grado di svelare eventuali ulteriori sedimenti del prototesto sul metatesto, sedimenti che a un certo punto del lavoro molto probabilmente il traduttore non è più in grado di cogliere, in quanto troppo coinvolto dallo stesso processo traduttivo fino a quel punto realizzato. Dopotutto questo stesso lavoro sul testo è pure svolto, come si è accennato, dal revisore della casa editrice che ha il compito di infondere al testo tradotto "l'impronta dell'editore" (Calasso 2013), ovvero di "orientare" la traduzione ricevuta dalle mani del traduttore verso il destinatario a cui un dato progetto editoriale intende rivolgersi. Di solito anche il lavoro del revisore editoriale può svilupparsi in due fasi distinte, "in presenza" e poi "in assenza" del prototesto, soprattutto se la traduzione è stata commissionata a figure professionalmente più giovani o con collaborazioni sporadiche con quella specifica realtà editoriale, e pure se in quella stessa casa editrice esiste una figura che conosca la lingua del prototesto al punto da poter entrare nel merito delle scelte del traduttore.

Ad ogni modo, in quanto spesso figura tendenzialmente più debole dal

punto di vista contrattuale rispetto all'editore, il traduttore può così tutelare l'originalità del proprio lavoro grazie ad una revisione previa, nel corso della quale si è più liberi di mediare fra le ragioni del revisore e quelle del traduttore. A qualunque delle due tipologie indicate appartenga, la lettura esterna è in ogni caso una stimolante negoziazione che ha per contraenti non più due soggetti –autore e traduttore– ma tre, ciascuno con il proprio corollario di ragioni, ciascuno con la propria idea di testo. In questa forma di relazione, come è evidente, è il traduttore ad assumere in ogni caso il ruolo centrale, quello di mediatore fra due poli dalle possibilmente molteplici divergenze, ponendosi come crocevia indispensabile nella trasmissione di un universo letterario altro.

Bibliografía citada

- BECCARIA, Gian Luigi (2006), *Per difesa e per amore. La lingua italiana oggi*, Milano, Garzanti.
- BIANCIARDI, Luciano (1994), "Il traduttore" in *La solita zuppa e altre storie*, Milano, Bompiani.
- BORGES, Jorge Luis (1944), *Ficciones*, Buenos Aires, Sur Editorial.
- BUFFONI, Franco (2007), *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e sull'essere tradotti*, Novara, Interlinea.
- CALASSO, Roberto (2013), *L'impronta dell'editore*, Milano, Adelphi.
- CAPRONI, Giorgio (1996), *La scatola nera*, Milano, Garzanti.
- COROMINAS, Joan (1984), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos.
- DENEVI, Marco (1966), *Falsificaciones*, Buenos Aires, Eudeba.
- ECO, Umberto (1995), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1995), "La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario" [traduzione di Stefano Traini], in Siri Neergard ed., *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani.
- FOCK HOLGER, Haan Martin de; Lhotová Alena (2007/2008), *Redditi comparati dei traduttori letterari in Europa*, Bruxelles, CEATL [30/12/2018] <<https://www.ceatl.eu/wp-content/uploads/2010/09/surveyit.pdf>>
- GALLEGO RIVERA, Matilde (1999), *Un antídoto contra la manipulación*

- genética hereditaria: “el valor original de las palabras”*, Asele, Actas X [30/12/2018] <https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/10/10_0287.pdf>
- JAKOBSON, Roman (1995), “Aspetti linguistici della traduzione” [traduzione di Luigi Heilmann e Letizia Grassi], in Siri Neergard ed., *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani.
- JAUSS, Hans Robert (1988), *Estetica della ricezione*, Napoli, Guida.
- LAGMANOVICH, David (1997), *El microrrelato. Teoría e historia*, Madrid, Menoscuarto Ediciones.
- LATELLA, Damiano (2018), “I corsi di traduzione editoriale esistenti in Italia”, *Rivista Tradurre* [30/12/2018] <<https://rivistatradurre.it/2018/11/i-corsi-di-traduzione-editoriale-esistenti-in-italia/>>
- LEFÈVRE, Matteo (2015), *La traduzione dallo spagnolo*, Roma, Carocci.
- MOLINER, María (1998), *Diccionario de Uso de la lengua española*, Madrid, Gredos.
- OSIMO, Bruno (2011), *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli.
- PITTÀNO, Giuseppe (2013), *Il grande dizionario dei sinonimi e dei contrari. Dizionario fraseologico delle parole equivalenti, analoghe e contrarie*, Milano, Zanichelli.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014), *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa
- RULLO, Marina (a cura di) (2013), *Inchiesta sulle tariffe per le traduzioni in diritto d'autore in riferimento ai contratti firmati nel 2011 per committenti italiani* [30/12/2018] <https://www.comune.roma.it/PCR/resources/cms/documents/presentazione_inchiesta_tariffe_2011.pdf>
- STEINER, George (1994), *Dopo Babele*, Milano, Garzanti [traduzione di Ruggero Bianchi rivista da Claude Béguin].
- TERRACINI, Benvenuto (1996), *Conflitti di lingue e culture*, Torino, Einaudi.
- TOROP, Peeter (2010), *La traduzione totale*, Hoepli, Milano.
- Vocabolario Treccani*, [30/12/2018] <<http://www.treccani.it/vocabolario/>>.

Intertextualidad y estrategias traductoras. Sobre algunas versiones de un pasaje de *En la orilla* (Rafael Chirbes, 2013)

EUGENIO MAGGI
Universidad de Bolonia

Título: Intertextualidad y estrategias traductoras. Sobre algunas versiones de un pasaje de *En la orilla* (Rafael Chirbes, 2013).

Title: Intertextuality and Translation Strategies. On some Versions of a Passage from Rafael Chirbes' *En la orilla* (2013).

Resumen: Esta breve nota avanza algunas observaciones sobre cómo las recientes traducciones alemana, italiana, francesa e inglesa de la novela de Rafael Chirbes *En la orilla* (2013) han abordado un pasaje especialmente rico en referencias intertextuales (la Biblia, Villon, Manrique).

Abstract: This short note makes some observations on how the recent translations into German, Italian, French and English of Rafael Chirbes' novel *En la orilla* (2013) have faced a passage especially rich in intertextual allusions (the Bible, Villon, Manrique).

Palabras clave: Rafael Chirbes, *En la orilla*, intertextualidad, traducción, Jorge Manrique.

Key words: Rafael Chirbes, *En la orilla*, Intertextuality, Translation, Jorge Manrique.

Fecha de recepción: 20/11/2015.

Date of Receipt: 20/11/2015.

Fecha de aceptación: 28/11/2015.

Date of Approval: 28/11/2015.

Disertando desde las páginas de *El lector desprevenido* sobre la potencial opacidad de las alusiones intertextuales para el público contemporáneo, Ricardo Senabre comentaba, entre varios ejemplos, dos pasajes de la última novela de Rafael Chirbes, *En la orilla* (2013). El segundo de ellos, que forma parte de la brevísima sección tercera de la obra, titulada *Éxodo*, resulta especialmente sugestivo, pues contiene, en palabras del propio Senabre, “una brillante reescritura –que es a la vez una sorprendente

actualización— de algunas de las *Coplas* de Jorge Manrique”, con “ecos de Bécquer, Villon y Góngora”¹. De esta larga secuencia, selecciono los fragmentos más relevantes para los propósitos de este artículo:

[...] es hora de llanto y crujir de dientes, de arrepentimientos: ¿adónde fueron los euros de antaño?, ¿qué se hizo de aquellos hermosos billetes morados? Cayeron deprisa como hojas muertas de otoño en día de ventolera, y se pudrieron en el barro: cayeron sobre las mesas de juego, entre las pinzas de los bogavantes y bueyes de mar que hacíamos crujir con las tenazas de descascarillar marisco [...], en los camastros de los prostíbulos; sobre las cisternas de los retretes en los que se espolvoreó polvo blanco [...]: los hermosos billetes morados de quinientos, *ubi?*, ¿dónde han ido a parar? Los busca todo el mundo y nadie los encuentra, los buscamos los empresarios, los buscan los funcionarios de hacienda, nada por aquí, nada por allá. [...] Todo se fue por los desagües, por los fregaderos, por los retretes, por el agujero de los coños apenas en flor y ya encallecidos de tanto frotar. La vida misma, la nuestra, tampoco creas que se va por otro sitio, el mundo entero se vierte por el desagüe, pero cómo echamos de menos todas esas cosas que no volverán. Las nieves de antaño, las rosas que se han abierto esta mañana y se marchitarán a la tarde y cuando vuelva a darles el sol se quedarán sin pétalos, feas bolas secas, pequeñas calaveras que crujen entre los dedos cuando las aplastas, los infantes de Olba, las damas de Ucrania. Adónde fue toda esa gente que pasaba deprisa ante nuestros ojos, adónde iban, en qué pararon. Agua que se traga el fregadero, laberinto de cañerías, cloacas, filtros y balsas depuradoras, tubos que van a dar a la mar².

Este cínico monólogo interior del contratista estafador Tomás Pedrós (quien, ante un epocal derrumbe de economías y existencias, acaba recomendándole a su mujer Amparo que siga acumulando dinero convertible, joyas y lingotes de oro) delata de forma emblemática el recelo que le inspiraba a Chirbes el poder hechicero de la cultura, ese “animal que anda por todas partes, de naturaleza enredadora, y sobre cuyas intencio-

-
- 1 Ricardo Senabre, *El lector desprevenido*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2015, pp. 325-326 (versión ebook).
 - 2 Rafael Chirbes, *En la orilla*, Barcelona, Anagrama, 2013, pp. 433-435.

nes dominadoras conviene no crearse ninguna esperanza”³. Desde luego, las palabras de Pedrós son perfectamente complementarias con el anterior desahogo del carpintero Esteban, que con su terminal rencor de clase dismantela la hipocresía ideológica del *contemptus mundi*, aquí plasmada por los discursos de Francisco, sempiterno vencedor:

No es verdad lo que te dicen, eso de que viniste sin nada y te irás sin nada. [...] [N] o puedes decirme que viene a ser lo mismo, vanidades y nada más que vanidades, que era lo que decías cuando aún eras cristiano, nerviosa larva de cura obrero⁴.

Cabría ahondar en la fuerza retórica con la que Chirbes ofició el réquiem por una civilización infame, registrando los últimos estertores de la picaresca corte de un pueblo imaginario (los *infantes de Olba*) y de sus prostibularias *damas de Ucrania*, y observar cómo pocos meses después otra preciosa mirada crítica, la de Isaac Rosa, vapuleaba de manera similar la pasividad cómplice de su propia generación, la nacida en los 70, con su “tópico recuento de las vidas que ya no viviríamos, las decisiones irreversibles, las oscuras golondrinas y todo ese *ubi sunt* que sonaba a estribillo *pop*”⁵.

En esta ocasión, sin embargo, reanudando desde una perspectiva traductora las reflexiones que avanzaba Senabre sobre las implicaciones comunicativas de la intertextualidad, me interesa analizar cómo un pasaje tan denso como el que he citado al comienzo del artículo puede conservar o perder su potencial al trasponerse a diferentes idiomas y contextos culturales. El corpus de traducciones que utilizaré, organizado en orden cronológico, es el siguiente⁶:

3 Juan Manuel Ruiz Casado, “El fracaso de la cultura en las novelas de Rafael Chirbes”, *Turia*, 112 (2014), pp. 201-207 (p. 203).

4 *Ibidem*, pp. 361-362.

5 Isaac Rosa, *La habitación oscura* [2013], Barcelona, Seix Barral/Booket, 2015, p. 74.

6 Cf. los datos bibliográficos básicos aportados por Fernando del Val, “Biocronología de Rafael Chirbes”, *Turia*, 112 (2014), pp. 280-305, actualizados hasta octubre de 2014. En esta sede, por falta de competencias lingüísticas, no consideraré la traducción al neerlandés (*Aan de oever*), al cuidado de Eugenie Scholderman y Arie van der Wal, que publicó la editorial Meridiaan en octubre de 2014.

- *Am Ufer*, traducción de Dagmar Ploetz, München, Antje Kunstmann, enero de 2014.
- *Sulla sponda*, traducción de Pino Cacucci, Milano, Feltrinelli, septiembre de 2014.
- *Sur le rivage*, traducción de Denise Laroutis, Paris, Payot & Rivages, enero de 2015.
- *On the Edge*, traducción de Margaret Jull Costa, New York, New Directions, enero de 2016⁷.

En cuanto a los idiomas francés y alemán, nos encontramos con dos traductoras históricas de Chirbes: Laroutis fue vertiendo con regularidad las novelas del autor valenciano para Payot & Rivages desde finales de los 90 (*Tableau de chasse*, 1998), mientras que Dagmar Ploetz es su traductora oficial al alemán a partir del año 2000, cuando Kunstmann, editor de Chirbes desde 1996, publicó *Der Fall von Madrid*. No sobra observar que estas sólidas relaciones han acompañado al reconocimiento de Chirbes en los respectivos ámbitos lingüísticos y culturales, con un éxito de crítica y público que antecede varios años el caso nacional de *Crematorio* (2007)⁸.

La traducción al italiano, publicada en 2014 por la importante editorial Feltrinelli, fue firmada por Pino Cacucci, conocido novelista y traductor (es suya, entre otras muchas, la versión italiana de *Soldados de Salamina* de Cercas), con el cual Chirbes presentó la obra en el Festival della Letteratura de Mantua⁹.

Solo falta mencionar la traducción más reciente, al cuidado de la experta Margaret Jull Costa, que a lo largo de su notable carrera ha vertido al inglés numerosas novelas de Marías, Atxaga, Saramago y Eça de Queirós.

-
- 7 Agradezco a New Directions el envío de una copia promocional de la novela antes de su publicación oficial, prevista para finales de enero de 2016.
 - 8 Sobre el caso alemán, especialmente significativo, pueden leerse Javier Anierte, “Rafael Chirbes, traducción y reconocimiento en Alemania: Los paisajes del alma”, en *Las letras valencianas en la literatura universal. Problemas de recepción y traducción: el paisaje y el tiempo*, eds. Juan Antonio Albaladejo Martínez y Miguel Ángel Vega Cernuda, Sevilla, Bienza, 2012, pp. 149-156; Jorge Herralde, “Informe sobre una apoteosis a cámara lenta: Rafael Chirbes”, *Turia*, 112 (2014), pp. 176-190; José Manuel López de Abiada, “Un sabueso a la caza de la verdad. Calas en la recepción crítica de Rafael Chirbes en Alemania”, *Turia*, 112 (2014), pp. 191-200.
 - 9 Puede verse un vídeo del encuentro en <https://www.youtube.com/watch?v=Iny9b-G-vY4Q>.

Es importante añadir que Laroutis y Cacucci utilizan un aparato de notas, bastante esencial y enfocado sobre todo en datos históricos y *realia*, mientras que Ploetz y, en particular, Jull Costa suelen adoptar otras estrategias (glosas intratextuales, adaptaciones, ocasionales omisiones) para colmar la falta completa de comentarios paratextuales. En ninguna de las traducciones consideradas, de todas formas, hay notas o aclaraciones explícitas sobre el pasaje que he citado arriba, cuyas traducciones paso ahora a copiar para facilitar su posterior análisis:

[...] es ist die Stunde des Heulens und Zähneklapperns, der Reue: Wo sind sie hin, die Euros von einst, was ist aus diesen wunderhübschen zartvioletten Scheinen geworden, sie sind schnell gefallen, wie tote Blätter im herbstlichen Wind, und im Matsch verfault, sie sind auf die Spieltische gefallen, auf die Betten der Bordelle, zwischen die Scheren der Hummer und Taschenkrebse, die wir mit den Zangen für Schalentiere knackten [...]; aufgegangen in weißem Pulver, gestäubt auf die Wasserspeicher der Toiletten [...]; die wunderschönen zartvioletten Fünfhunderterscheine, ubi sunt? Wo sind sie hin? Alle Welt sucht sie, und niemand findet sie, wir Unternehmer suchen sie, die Finanzbeamten suchen sie, nichts hier, nichts dort. [...] Alles ist durch die Abflüsse, durch die Spülbecken, die Toiletten, durch das Loch der noch kaum erblühten, aber vom vielen Reiben schon mit Hornhaut behafteten Mösen abgegangen. Das Leben selbst, unser Leben, glaub ja nicht, dass das woandershin fließt, die ganze Welt fließt mit dem Abwasser davon, doch wie sehr vermissen wir die Dinge, die niemals wiederkehren. Der Schnee von einst, die Rosen, die heute Morgen aufgeblüht sind und am Abend verblüht sein werden, und wenn erneut die Sonne darauf scheint, werfen sie die Blütenblätter ab, zurück bleiben hässliche trockene Kugeln, kleine Totenköpfe, die zwischen den Fingern knistern, wenn man draufdrückt, die Infanten von Olba, die Damen aus der Ukraine. Wo sind all diese Leute hin, die hastig vor unseren Augen vorbeizogen, wo gingen sie hin, wo sind sie angekommen. Wasser, das der Spülstein schluckt, ein Labyrinth von Abwasserohren, Kloaken, Filtern und Klärbecken, Rohre, die ins ewige Meer führen (Ploetz, versión ebook, s.p.).

[...] è arrivata l'ora dei piagnistei e dei denti che scricchiolano, dei pentimenti amari: dove sono finiti gli euro di una volta? Cosa ne è

stato di quei bigliettoni violacei? Sono volati via come le foglie morte in autunno quando tira il vento, e sono finiti a marcire nel fango: sono cascati sui tavoli da gioco, tra le chele degli astici e delle grasseole che facevamo scrocchiare con le pinze per crostacei [...], sui letti dei bordelli; sulle cassette degli sciacquoni nei bagni, con tutto quello spolverio di polvere bianca [...]: quei fruscianti bigliettoni violacei da cinquecento euro, dove saranno mai finiti? Tutti li cercano e nessuno li trova, li cerchiamo noi imprenditori, li cercano i funzionari delle tasse, qui non ci sono, là neppure. [...] Tutto è finito negli scarichi, nei lavandini, nei cessi, nelle vagine ancora in fiore o incallite a furia di sfregarle. La stessa vita, la nostra, non credere che finisca da un'altra parte, il mondo intero scorre ormai nelle fognature, e quanto ci mancano tutte queste cose che non torneranno più. La neve di un tempo, le rose sbocciate stamattina e già appassite nel pomeriggio, e quando il sole tornerà a risplendere tutti i petali saranno caduti, resterà un grumo secco, piccoli teschi che scricchiolano tra le dita se li tocchi, i ragazzini di Olba, le signore dell'Ucraina. Dove sarà finita tutta quella gente che passava frettolosamente davanti ai nostri occhi, dove andava, cosa faceva. Acqua inghiottita dallo scarico, un labirinto di tubature, cloache, filtri depuratori, canali di scolo che finiscono in mare (Cacucci, pp. 371-372).

[...] l'heure est aux pleurs et aux grincements de dents, aux regrets : où sont les euros d'antan ? Qu'a-t-on fait des beaux billets violets ? Ils sont tombés d'un coup, comme les feuilles mortes en automne par un jour de grand vent, et ils ont pourri dans la boue : ils sont tombés sur les tables de jeu, entre les pinces des homards et des tourteaux que nous faisions craquer, nous-mêmes armés d'une pince à décortiquer les fruits de mer [...], sur les plumards des bordels ; sur les chasses d'eau, où on a aligné de la poudre blanche en pagaille [...] : *quid* des beaux billets violets de cinq cents, où sont-ils ? Où sont-ils allés se nicher ? Tout le monde les cherche et personne ne les trouve, nous les entrepreneurs, on les cherche, les fonctionnaires des finances les cherchent, rien par-ici, rien par-là. [...] Tout est parti par les lavabos, par les évier, dans les toilettes, par le trou de cons à peine en fleur et déjà calleux à force de frottements. La vie même, la nôtre, ne t'imagina pas non plus qu'elle s'en va par un autre endroit, le monde entier se déverse dans le tout-à-l'égout, mais combien nous les regrettons, toutes ces choses qui ne reviendront plus. Les neiges d'antan, les

roses qui se sont ouvertes ce matin seront fanées ce soir et, quand le soleil les caressera de nouveau, elles auront perdu leurs pétales, laides boules desséchées, petites têtes de mort qui craquent entre les doigts quand tu les écrases, infants d'Olba, dames d'Ukraine. Où sont tous ces gens qui passaient vite devant nos yeux, où allaient-ils, où ont-ils fini ? De l'eau qu'avale l'évier, labyrinthe de canalisations, d'égouts, de filtres et de bassins de décantation, tuyaux qui finissent tous dans la mer (Laroutis, versión ebook, láminas 6258-6281)

[...] it's a time of wailing and gnashing of teeth, a time of repentance: where are the euros of yesteryear? What became of those lovely purple notes? They fell as fast as dead leaves on a windy autumn day and rotted in the mud: they fell on the casino tables, onto the claws of the lobsters and crabs we used to crack open with a nutcracker [...], they fell on the rickety beds in brothels; on the lines of white powder left on toilet cisterns [...]: those lovely purple 500 euro notes, *ubi sunt?* Where are they? Everyone's looking for them and no one can find them, those of us who are entrepreneurs are looking for them and so are the taxmen, but they're nowhere to be found. [...]. It all went down the drain, down the toilet, into the holes of cunts just coming into bloom and already grown calloused from all that friction. Do you really think it's any different with life itself, our life? The whole world is being washed down the drain, but how we miss all those things that will never come back. The snows of yesteryear, the rose that opened this morning and will have faded by evening, and whose petals will fall when the sun shines on it tomorrow, leaving only an ugly dry ball, a miniature skeleton that crunches between your fingers when you squeeze, the princes of Olba, the ladies of Ukraine. Where did they go, all those people who passed so swiftly before our eyes, where were they going, where did they end up? Water swallowed by the drain, by the labyrinth of pipes, sewers, filters and water treatment plants, pipes that flow out into the sea (Jull Costa, 2016, pp. 471-473).

Consideremos ahora cómo los traductores han abordado las principales referencias intertextuales del texto de partida:

Biblia: la expresión “llanto y crujir de dientes” (que es traducción usual del “fletus et stridor dentium” de *Mt* 8, 12) es traducida por Ploetz, Laroutis

y Jull Costa con sintagmas inmediatamente reconocibles en las culturas de llegada (en el caso del alemán, se trata de la versión de Lutero, y por otra parte “gnashing of teeth” ya se encuentra en la Biblia del rey Jacobo). Cacucci, en cambio, rechaza el esperable “pianto e stridore di denti” por “piagnistei [que en italiano significa más bien ‘gimoteos’ o ‘lamentos’] e [...] denti che scricchiolano”, que alteran la transparencia del original. A la luz de la ampliación de “arrepentimientos” en “pentimenti amari” (que en efecto mejora la prosodia del período), puede conjeturarse que de entrada el traductor quería evitar una cacofonía por proximidad (“stridore di denti”/“pentimenti”); el mismo resultado hubiera podido conseguirse, sin embargo, con “denti che *stridono*”.

Villon: “Las nieves de antaño” viene del conocido estribillo de la *Ballade des dames du temps jadis*, “Mais ou sont les neiges d’anten?”¹⁰. Como es natural, Laroutis reinstaura el sintagma francés, mientras que con “The snows of yesteryear” Jull Costa incorpora con acierto la famosa traducción de Dante Gabriel Rossetti, *The Ballad of Dead Ladies*¹¹, con el “yester-year”, acuñado precisamente para verter el tan sugestivo “anten” de Villon¹². En este sentido, parecen menos satisfactorias las soluciones de Cacucci (“La neve di un tempo” en lugar de “le nevi dell’altr’anno” o “le nevi dell’anno passato”¹³) y Ploetz (“Der Schnee von einst”, que desecha el “Wo ist der Schnee vom vergangenen Jahr?” utilizado por Brecht en la *Lied de Nanna*).

10 Cito por François Villon, *Opere*, edición de Emma Stojkovic Mazzariol, trads. Attilio Carminati y Emma Stojkovic Mazzariol, nueva edición revisada y aumentada, Milano, Mondadori, 2000, p. 62.

11 Dante Gabriel Rossetti, *Poems and Translations. 1850-1870*, London, Oxford University Press, 1968, pp. 101-102.

12 Observaba Stojkovic Mazzariol: “Le donne celebri del passato, dove sono? *Ma* sarebbe come chiedere dove sono le nevi dell’anno appena trascorso! Una domanda assurda, vuol dirci il poeta, perché le une come le altre non sono in nessun luogo: sono scomparse in un lampo, dissolte, riassorbite nell’eterna vicenda del cosmo. Proprio la scelta di una temporalità recente (*anten*) e di un elemento naturale labile come la neve, accentua il concetto della fragilità e brevità della vita umana” (François Villon, *Opere*, p. 430).

13 Son las traducciones, respectivamente, de Carminati y Stojkovic Mazzariol (François Villon, *Opere*, p. 63) y de Roberto Mussapi (François Villon, *Ballate del tempo che se ne andò*, Milano, il Saggiatore, 2008, p. 35).

Ahora bien, el lector más atento ya había topado con una alusión villoniana unas cuatrocientas páginas atrás, cuando Esteban habla del bar Castañer, donde ya no se puede fumar: “la protectora gasa del humo del tabaco, que hoy, como las damas de antaño, se ha desvanecido”¹⁴, donde se alude evidentemente a las *dames du temps jadis* de la balada de Villon. Mientras que Ploetz y Laroutis consiguen señalar la referencia (“die Damen von einst”, “les dames du temps jadis”), Cacucci propone “le donne di una volta” (“las mujeres de hace tiempo”)¹⁵, con lo cual el guiño literario se hace prácticamente invisible para el lector italiano. El caso más interesante se da sin embargo en la traducción de Jull Costa, quien cambia el original por otro “the snows of yesteryear”, manteniendo así tanto el motivo del *ubi sunt* como la intertextualidad villoniana, pero a costa de sacrificar la alusión a las mujeres, lo que parece poco adecuado para la coherencia interna de un texto tan imbuido de añoranzas y rencores sentimentales y/o carnales.

Manrique: he dejado para el final la cuestión de la presencia de las *Coplas* porque creo que plantea problemas de estrategia traductora algo más complejos que los casos anteriores. El primero deriva naturalmente de la competencia cultural básica que es posible asumir pensando en un genérico lector español, frente a los hipotéticos conocimientos enciclopédicos de un homólogo francés, italiano, alemán, británico o americano¹⁶. Como apuntaba Senabre, es posible incluso que en un futuro próximo las alusiones al poema de Manrique se tornen incomprensibles para el gran público nacional, pero de momento, aunque los versos de las *Coplas* hayan dejado de resonar “en todas las memorias españolas”¹⁷, es plausible que el lector medio de Chirbes sepa detectar con facilidad el hipotexto

14 Rafael Chirbes, *En la orilla*, p. 60.

15 Carminati y Stojkovic Mazzariol traducen “dame d’un tempo”, Mussapi “donne del tempo passato”.

16 Es un problema que, por ejemplo, se planteó legítimamente Jull Costa al traducir “polvo seremos, pero yo seré polvo –como el del poeta– enamorado” (*En la orilla*, p. 364) como “I will be dust, but, as Quevedo says, I will be dust in love” (p. 400).

17 Así se expresaba Pierre le Gentil, refiriéndose al incipit del poema, en *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge* de 1949 (reproducido parcialmente en Jorge Manrique, *Poesía*, ed. Vicente Beltrán, Barcelona, Crítica, 1993, pp. IX-XXVIII [p. XXVII]).

manriqueño, por lo menos gracias a recuerdos escolares. Por si el reconocimiento no fuera inmediato, Chirbes desperdigó arcaísmos lingüísticos (“¿qué se hizo...?”, la variante “que van a dar a *la* mar”) o sintagmas inusuales (“los infantes de Olba, las damas de Ucrania”) que facilitan la identificación de un pastiche, además de subrayar socarronamente con el “*ubi?*” el tópico moral de la secuencia.

Pues bien, es posible constatar empíricamente, a partir de las traducciones de nuestro corpus, cómo estos elementos, bien perceptibles en el texto original, corren el riesgo de hacerse opacos o desaparecer por completo cuando se vierten a otro idioma.

Los defectos más importantes se notan en la traducción de Cacucci, que, además de omitir sin motivos aparentes el “*ubi?*”, tergiversa totalmente el significado de “los infantes de Olba, las damas de Ucrania”, que pasa a un poco comprensible “i ragazzini di Olba, le signore dell’Ucraina” (‘los chiquillos de Olba, las señoras de Ucrania’). Asimismo, “en qué pararon” (que parece remedar el “¿cuál se para?” de las *Coplas*, v. 102)¹⁸ se traduce con un incorrecto “cosa facevano”¹⁹. Más allá de los errores de traducción, sin embargo, habría que preguntarse si, a falta de un comentario paratextual, una traducción fundamentalmente modernizadora, que allana las irregularidades diacrónicas de la lengua original, no acaba por ocultar el juego de referencias. Me refiero en particular a la frase que termina en “que van a dar a la mar”, que en las traducciones italiana, inglesa y francesa queda completamente opaca, en el caso de no conocer el hipotexto manriqueño. Creo que es este el motivo por el que Ploetz, con un giro acertado, amplió “a la mar” en “ins ewige Meer” (‘en el mar eterno’).

Una de las soluciones recomendadas por Umberto Eco para mantener este tipo de guiños intertextuales consiste en recurrir a traducciones preexistentes del texto aludido en la lengua meta²⁰, operación que naturalmente no siempre resulta practicable o fructífera. En el caso del in-

18 Cito por la edición de Vicente Beltrán indicada en la nota anterior.

19 Añádase, al margen de las observaciones sobre Manrique, que la disyuntiva inopertunamente introducida en la frase “nelle vagine ancora in fiore o incallite a furia di sfregarle” (por “los coños apenas en flor y ya encallecidos de tanto frotar”: ¿por qué el eufemismo, además?) malogra el paralelo con las barrocas “rosas que se han abierto esta mañana y se marchitarán a la tarde”.

20 Cf. Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa* [2003], Milano, Bompiani, 2014, p. 217.

glés, por ejemplo, la célebre versión decimonónica de Henry Wadsworth Longfellow traduce “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en el mar / que es el morir” como “Our lives are rivers, gliding free / To that unfathomed, boundless sea, / The silent grave!”²¹, versos que, a pesar de su prestigio cultural, sería difícil adaptar al pastiche de Chirbes. Pesa también, para el traductor, la responsabilidad de proponer una versión deliberadamente distanciadora, que incluso podría pasar por torpe o incorrecta: en efecto, volviendo a la traducción italiana, el ya mencionado “finiscono in mare” podría sustituirse por “mettono foce nel mare” o “vanno a dare nel mare”²², a costa de unas abstractas ‘naturalidad’ y ‘fluidez’ del texto.

21 *The Poems of Henry Wadsworth Longfellow*, New York, Harper and Brothers, 1846, p. 17.

22 La primera solución es de Mario Pinna (Jorge Manrique, *Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1962, p. 61), la segunda la comparten Luciano Allamprese (Jorge Manrique, *Stanze per la morte del padre*, Torino, Einaudi, 1991, p. 3) y Giovanni Caravaggi (Jorge Manrique, *Elegia alla morte del padre*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 39).

APROXIMACIÓN A LA SINTAXIS COLOQUIAL A TRAVÉS DEL DIÁLOGO LITERARIO. APLICACIÓN EN LA CLASE DE E/LE

M^a CÁNDIDA MUÑOZ MEDRANO

Università di Catania

1. Introducción

Se ha defendido con frecuencia que hablar y escribir representan dos modos diferentes de comunicación lingüística; para A. NARBONA (1997: 461-476) no existe una separación radical entre la oralidad y la escritura, no sólo porque comparten una misma base en cuanto al sistema gramatical y al léxico, sino sobre todo porque las modalidades de empleo de una lengua constituyen una escala gradual, al incidir en cada una de ellas en proporción diferente una serie de parámetros que no siempre son de naturaleza lingüística. Entre ellos se encuentran el tema o asunto, el espacio, la situación, la intención y el propósito que se persiga en la comunicación.

Se ha afirmado también que la lengua escrita adolece casi enteramente de rasgos suprasegmentales. Según H.M. GAUGER (1996: 341) carece de acento intensivo y musical, entonación, pausas y, en definitiva, ritmo; W. OESTERREICHER (1996: 317), ha defendido que el texto oral contiene, por regla general, construcciones y elementos que normalmente solo se utilizan en el ámbito de la inmediatez comunicativa. Se trata de rasgos universales de la lengua hablada que pertenecen a registros diafásicos, niveles diastráticos y variantes dialectales no admitidas en la escritura.

Si seguimos esta línea de investigación, negaremos necesariamente que la literatura sirva para que los discentes de E/LE aprendan los rasgos de la lengua coloquial. Sin embargo otros estudiosos como M^a Vittoria Calvi observan en el diálogo literario procedimientos imitativos o *huellas* de la lengua oral. Así se expresa cuando dice:

Certamente il dialogo letterario non è pura trasposizione di quello reale, ma ne conserva tracce rilevanti; anche le strategie adottate dallo scrittore per restituire l'insieme degli elementi contestuali ed extraverbali che completano la catena comunicativa, oltre alle sue scelte di stili, registri e modalità discorsive possono aiutare a far luce su alcuni meccanismi dialogici. (M.V. CALVI, 1995: 109)

Parece evidente que el diálogo literario no es transposición del oral, pero se aproxima a este desde un punto de vista pragmalingüístico. Aunque somos conscientes de que las unidades de la lengua escrita no resultan equivalentes a los enunciados de la comunicación verbal, sin embargo, como defiende M.V. CALVI (2000: 175), en muchas novelas españolas del siglo XX las estructuras, la fraseología, el léxico típico del habla coloquial, además del empleo de temas inherentes a la cotidianidad y de un tono marcadamente informal, dan lugar a que los diálogos de los personajes puedan ser considerados como realizaciones de lo *coloquial escrito*. En la novela, el narrador hace que los personajes hablen reproduciendo rasgos característicos de la conversación, tanto a nivel pragmático –reglas sociales y alternancia de turnos–, como a nivel lingüístico –sintaxis, léxico y organización del discurso–. A pesar de ello, es difícil obtener una mimesis total de lo oral, ya que no se pueden trasladar a la literatura usos ubicados y vinculados a contextos reales.

En este estudio, a través de un análisis lingüístico detallado de algunas obras literarias contemporáneas (*Entre visillos* y *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité, *Beatriz y los cuerpos celestes* de Lucía Etxebarria, *Un asunto de honor* de Arturo Pérez-Reverte y *Mensaka* de José Ángel Mañas), realizamos un inventario de rasgos lingüísticos coloquiales que esta forma discursiva dialogada, presente en la novela, comparte con el registro coloquial informal. Es nuestra intención demostrar que los textos literarios representan una fuente de información válida sobre esta modalidad lingüística, a pesar de que se trate de un modo de proceder indirecto e insuficiente para aprender todos los rasgos típicos de la conversación. Se ha comprobado que en un contexto de enseñanza en que los estudiantes de español no tienen un contacto cotidiano con la L2, como es en Italia, la reflexión sobre los rasgos analizados puede ayudarles, indudablemente, a desarrollar estrategias de comunicación oral y, en definitiva, a hablar mejor.

1.1 Los diálogos literarios y la lengua oral

Tanto en la lengua escrita como en la lengua oral la modalidad discursiva dialogada está caracterizada por la alternancia de turnos. Las intervenciones representan actos de enunciación dominados por la expresividad, característica primordial que se propaga por todos los planos lingüísticos –léxico, morfológico y sintáctico–. Los diálogos literarios muestran una sintaxis que refleja que los personajes dialogan participando en la comunicación de un modo más inconsciente, y menos controlado, que en el resto de los planos lingüísticos (A. BRIZ, 2001: 77-80); de ahí que el acto comunicativo esté impregnado de espontaneidad, subjetividad y afectividad. Se trata de características marcadas por la función que desempeñan los participantes enunciativos y los elementos de cohesión interna que estos introducen. El resultado es un lenguaje deíctico que apela constantemente a la atención del interlocutor. Entre los elementos de cohesión interna destacamos la deíxis, la anáfora y el modo en que los enunciadores se hacen presentes en el discurso mismo. Veamos el siguiente fragmento:

El camarero dejó el vaso de agua encima del velador y se sentó a mi lado con total naturalidad. Era un chico delgado, muy guapo, con pelo afro. Llevaba un pendiente en la oreja izquierda. Yo seguía oliendo las lilas de vez en cuando.

–¿Cómo va la cosa? –me preguntó sonriendo–. Estás muy pálida.

–Se pasa, gracias.

–¿Es lipotimia o *mareo de coco*?

–Pues serán las dos cosas. ¡Yo qué sé!

–[...] *Pero, venga, tía*, no llores. Bebe agua, *anda*. El pulso *lo* tienes bien.

Me había cogido la muñeca, no me *la* soltaba y estuvimos *así* un rato sin hablar. No me resultaba violento ni llorar ni sentirlo tan cerca, atento a mis pulsaciones. Al contrario, me gustaba. La tarde se detenía estática sobre la plaza.

–Oye, ¿y a ti qué te pasa?, ¿qué vas de abstracta por la vida?

–¿Por qué?

–No sé, por cómo lloras, *yo es que* te veo llorar y alucino. ¿Has visto Casa blanca?

–Sí, *pero allí* no lloraba nadie, que *yo* recuerde [...]

–Te dejo para que pienses en tus cosas. Pero *no te comas el tarro*. ¿De verdad no quieres otro café?

–De verdad, si además me voy a ir enseguida.

–Quédate lo que quieras. Tú tranquila. Y hazme caso, *no te comas el tarro*, que no vale la pena.

–Gracias. Tienes razón.

[...]

–Oye, ¿no has salido tú en la tele hace cosa de una semana hablando de la movida de los drogotas?

Los otros *lo* habían oído y me miraron también.

–¿En la tele? Yo no. Sería otra.

–Pues se parecía a ti un montón –dijo uno que llevaba una cazadora de tela vaquera con un tigre estampado en la parte de atrás. (C. MARTÍN GAITE 2005: 68-69)

Aquí, los elementos deícticos, que hacen referencia a lo narrado y al mundo exterior, insertan el enunciado en un tiempo y un espacio con que se pretende contextualizar y delimitar el marco en que están presentes los agentes del discurso: «ni llorar ni sentirlo tan cerca»; «los otros *lo* habían oído». El pronombre personal *yo* se convierte en centro deíctico; los marcadores conversacionales (*venga, anda, es que, pues y pero*) actúan como indicadores de la cohesión dialogal, y poseen funciones lingüísticas que no son las habituales en el discurso: señalan la continuidad de la relación establecida entre los interlocutores. La cohesión textual queda asegurada también por la repetición de enunciados, «*no te comas el tarro*». El vocativo *tía* posee significación fática, al mismo tiempo que cumple la función de subrayar enfáticamente el tono sentencioso que adquiere la declaración que le sigue: *no llores*. La relación entre los interlocutores y la complicidad que manifiestan contribuyen a subrayar la coherencia discursiva. El sustantivo *tía* se ha gramaticalizado convirtiéndose en una fórmula fija, a la que llamamos fórmula rutinaria (I. PENADÉS 2001: 83-101), que viene a subrayar aún más el tono de reprobación presente en el discurso.

2. Análisis del plano sintáctico

En los últimos años asistimos a un interés creciente por el análisis gramatical de la lengua hablada bajo el nombre de sintaxis coloquial¹. Sin embargo, todavía no existen

¹ Los estudiosos que se han dedicado, como Vigara Tauste, a ello parten de ideas expuestas por Beinhauer, y advierten de la dificultad de realizar una descripción de la sintaxis coloquial mientras que se siga relacionando con el tradicional concepto de habla. En realidad, es común a

gramáticas de la lengua española que den cuenta de las variantes de uso de las principales funciones gramaticales en registros informales. Este vacío se debe, en parte, a la creencia más o menos generalizada de que la variación y la alternancia gramatical son fenómenos de habla. Por tanto, nuestros discentes no tienen a disposición materiales consultables para aprender las reglas sintácticas del español coloquial.

Como en el registro coloquial informal, hemos encontrado en los diálogos analizados alteraciones sintácticas que se explican en razón de la expresividad, del menor esfuerzo y del interés por mantener una continuidad en el hilo comunicativo. En este sentido, es fundamental la colocación de los elementos lingüísticos en el discurso; así, según sea su posición, se apoyará o atenuará aquellos aspectos de la comunicación que sirven al propósito o a la intención comunicativa.

Los procedimientos sintácticos del registro coloquial son compartidos y utilizados de forma sistemática por los hispanohablante; por lo tanto, puede afirmarse que existen en el discurso, como dice M.J. SERRANO (2006: 10-15), tendencias o regularidades que se prestan a un análisis sistemático.

2.1 Sintaxis parcelada

En el estudio llevado a cabo encontramos con cierta frecuencia una sintaxis no convencional ni específica, que a veces acumula enunciados que los personajes articulan de modo espontáneo; se trata de una *sintaxis parcelada* y dominada por la organización subjetiva del mensaje, muy cercana a la lengua coloquial (A. BRIZ 2001: 69-70). Se llega, incluso, a una falta de conexión que no impide la comunicabilidad del sentido global del mensaje. Veamos el siguiente monólogo de David, uno de los protagonistas de *Mensaka* (A. Briz 2001: 20-21):

[...] menos mal que hemos tenido suerte con la casa porque con lo poco que ganamos tener una casa como la nuestra es un chollo de esos que ya no hay porque tío hace años que la vieja de mi vieja tiene alquilado el piso [...] yo qué sé tío ése es el problema que lo único que quiero es que el puto contrato salga adelante y olvidarme del pepino porque me estoy volviendo loco porque yo antes no era así de agresivo ni se me iba tanto la pelota [...] y aquel colega un tío de puta madre que me invitó luego a su casa un fin de semana y se pegó un tiro porque su mujer le había dejado y yo le comprendo [...]

todos los estudios sobre el tema la falta de sistematicidad; es imperante la necesidad de una terminología válida que pueda describir estos fenómenos de manera rigurosa.

pero tío yo mira si es que tengo muchos añitos encima ya si me acuerdo me fui a Ibiza en el ochenta y estábamos allí en calzones en la playa y nos ganábamos la vida haciendo pulseras eso era antes de conocer a Bea claro y menos mal que me tocó excedente de cupo en la puta mili [...]

Como se puede observar en este fragmento, la ausencia de pausas imita a la sintaxis que caracteriza a la conversación (A.M. VIGARA TAUSTE 2005: 71)

2.2 Dislocación sintáctica

Suele ser habitual la *dislocación sintáctica* de los elementos del enunciado para focalizar, así, los términos desplazados, sugiriendo al interlocutor el vocablo en que tiene que centrar su atención. Este procedimiento sintáctico responde a funciones pragmáticas y está regido por la afectividad; por ejemplo: «Claro; *vosotras*, como ya habéis llegado a casita...» (C. MARTÍN GAITE 2002: 15). Aquí, el sujeto se separa del predicado para ponerse de relieve a través de una anticipación o inversión con el predicado. De este modo se nos indica que el sujeto *vosotras* es lo comunicativamente relevante. Más adelante: «A él todo eso de *ajuar* y *peticiones* y *preparativos* no le gusta. Dice que casarse en diez días, cuando decidamos, sin darle cuenta a nadie» (C. MARTÍN GAITE 2002: 20); aquí también el principio de relevancia nos indica la importancia de los vocablos *ajuar*, *peticiones* y *preparativos*, a través de los cuales se recupera el efecto contextual (A. VAN DIJK 1998: 271-289) a partir del contexto (*la boda*).

La *dislocación* puede tener lugar, asimismo, en oraciones interrogativas directas, procedimiento que permite una segmentación tonal y semántica de la oración, muy común en la conversación. Este recurso predomina en las obras de Martín Gaité: «¿No conocerme? Difícil. Era una cosa fatal» (C. MARTÍN GAITE 2002: 71). A través de este procedimiento se distinguen dos partes en el enunciado: una primera parte, que es la pregunta propiamente dicha, y una segunda parte, que es la constatación. Para el hablante este procedimiento es espontáneo y se produce al jerarquizar el contenido expresado, colocando en primer término lo que se considere el elemento nuclear del mensaje. De este modo, queda desvinculado del resto del enunciado.

A menudo encontramos *anacolutos* que, como en la lengua hablada, se producen cuando el sujeto gramatical no coincide con el sujeto real de la enunciación. Los

anacolutos son usados con frecuencia para dislocar el sujeto de la oración, para focalizarlo o personalizarlo:

–Yo por lo menos es lo que te aconsejo. Si *te pones* blanda es peor. ¿Qué riñes? Pues santas pascuas. Ya ves yo, me pasé un berrinche horrible. Acuérdate la primavera pasada, que ni gana de ir al cine tenía [...] (C. MARTÍN GAITE 2002: 19)

2.3 Condensación del mensaje

La afectividad se refleja a través de la *condensación del mensaje*. Este procedimiento se denomina también *síncopa expresiva* o *elipsis*. Según ha explicado Vigara Tauste se produce «un relajamiento de las relaciones semánticas [...] el hablante abrevia, resume, condensa formalmente su mensaje y suprime de él los pasos lógico-semánticos» (A.M. VIGARA TAUSTE 2005: 104); la interpretación del mensaje requiere una adecuada interacción por parte del interlocutor. Como en la lengua hablada, en estos diálogos literarios se tiende a economizar la expresión sobre todo por medio de oraciones suspendidas, en que faltan algunos elementos lingüísticos que harían el enunciado sintácticamente completo. Veamos los siguientes ejemplos:

«Y pienso que todo sigue pendiente, y que lo que tendría que hacer es...» (C. MARTÍN GAITE 2005: 192)

–Mira, una mujer es la hostia de complicada. Tener dos es una locura. Y la verdad es que por lo general tengo tanto curro que... –se queda perdido en mitad de su frase y pone los ojos en blanco. (J. A. MAÑAS 1999: 57)

Principalmente la condensación se manifiesta de las siguientes maneras: a través de oraciones exclamativas con las que se expresa el desahogo emocional del hablante, y se aporta información sobre su estado de ánimo, por ejemplo: «Oye, ¡qué cochazo!» (C. MARTÍN GAITE 2002: 46); y a través de enunciados nominales con verbo elidido: «Por Dios, qué disparate». (C. MARTÍN GAITE 2002: 69)

2.4 Añadiduras enfáticas

Las *añadiduras enfáticas* responden a la necesidad autoafirmativa del hablante, que se siente obligado a reforzar su opinión o actitud para llevar a su terreno al interlocutor o impedir que pierda la atención. En este sentido, la interrogación retórica y las llamadas

de atención son inseparables del coloquio. Veamos los siguientes ejemplos extraídos de la novela *Asunto de honor* de A. PÉREZ REVERTE (2006: 54):

- (1) Esto parece uno de esos culebrones de la tele, ¿verdad? Con todo el mundo pendiente, y tú y yo en la carretera. (2) Me miró como solo saben mirar las mujeres, con esa sabiduría irónica y fatigada que ni la aprenden ni tiene edad porque la llevan en la sangre, desde siempre.
– ¿De verdad eres así de gilopollas?– respondió.

En (1) encontramos una llamada de atención, y en (2) una interrogación retórica.

El mismo efecto de énfasis produce la *redundancia* o *repetición*, que es un rasgo muy común en estos diálogos y llega a ser un mecanismo funcional que aporta cohesión al enunciado, una marca de continuidad que permite recuperar el hilo de la comunicación tras una interrupción previa: «No soy *yo, yo* la que no quiero –aclaró Natalia con voz de impaciencia». (C. MARTÍN GAITE 2002: 22)

2.5 Las repeticiones

Un buen número de *repeticiones* utiliza la misma estructura sintáctica:

- Lo que pasa es que él es un viejo, eso es lo que pasa. Le odio. Si tuviera una pistola me encantaría meterle un tiro en la cabeza. Me encantaría que no existiera. Sólo pensar en él me hace sentir algo aquí que me quema. Es como una especie de cosa rara que... [...]*
–Hoy está de mal humor.
–De mal humor, de mal humor. Pues claro que lo estoy, igual que lo estarías tú si tuvieras...
–Ya vale, David.
–No, ya vale, no. Claro que no vale. A ver tú, cuenta. (J. A. MAÑAS 1999: 27)

2.6 Presencia de marcadores discursivos

Algunos elementos lingüísticos denominados tradicionalmente adverbios, adjetivos y conjunciones, han sufrido cambios en sus funciones sintácticas y pragmáticas (A. BRIZ 2001: 75-77). Se han gramaticalizado porque los hablantes, usándolos de manera continuada y sistemática, han logrado codificar nuevos significados que integran en su descripción. (E. MONTOLÍO, 1998: 103-113)

En *Mensaka* los marcadores discursivos son preferentemente argumentativos, demarcativos, ordenadores del discurso y reguladores fáticos y aseguran la cohesión entre enunciados:

Pues yo que sé, ya le ves, es siempre así, qué le vamos a hacer. (J. A. MAÑAS 1999: 31)

Pero bueno, Javi, tío. Uno tiene derecho a cambiar. Digo yo, ¿no? (J. A. MAÑAS 1999: 30)

Mira. Déjalo estar, vale. (J. A. MAÑAS 1999: 41)

Anda, ponme un vermú, guapa. (J. A. MAÑAS 1999: 45)

Es significativo el uso que hace Martín Gaité de algunos conectores pragmáticos como por ejemplo *que*² o *pues*. En *Entre visillos* se observan los siguientes valores del conector pragmático *pues*:

– En posición inicial se usa para retomar un enunciado que había quedado interrumpido y unirlo, así, al anterior. Su finalidad es instaurar la comunicación y favorecerla:

–Bueno, ya las vi ayer. Ahora voy, es que me he despertado desde hace un momento.

–*Pues* su tía ha preguntado y le he dicho que ya estaba levantada. (C. MARTÍN GAITE 2002: 9)

– Conclusivo:

- La amiga dijo:

- *Pues* oye, ¿sabes tú quién me ha parecido una chica que venía de comulgar? (C. MARTÍN GAITE 2002: 9)

– Enfatizar una oposición o negación:

- No, de verdad, me voy, que hoy dijo mi madre que iba a hacer las galletas de limón y la tengo que ayudar.

- *Pues* vaya cosa, llamamos a tu madre, total no te retrasas más que un ratito. (C. MARTÍN GAITE 2002: 10)

² Remitimos al estudio realizado sobre los valores discursivos de *que* en la obra *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité (M. C. MUÑOZ MEDRANO 2007: 241-254)

2.7 Empleo del estilo directo dentro de la narración sin ser introducido por un verbo *discendi*

El otro día me encontré con una antigua compañera de clase en la tienda. Iba toda puesta, súper bien vestidita. Al principio no la reconocí hasta que me saludó. Cuando me di cuenta de quién era, me puse roja como un tomate. *¿Te acuerdas de mí? Ay, qué sorpresa*, y soltó una risita. Pero qué haces aquí? Le expliqué que trabajaba allí [...]
(J. A. MAÑAS 1999: 42)

En este ejemplo podemos observar que se pasa del estilo indirecto al estilo directo sin ser este introducido por el verbo decir o un sinónimo.

3. Conclusiones

Por razones de espacio se ha realizado lo que hemos llamado aproximación a los rasgos sintácticos que se han documentado en los diálogos literarios de las obras analizadas. El cuadro no es completo, ya que su explicación necesitaría un espacio mucho más amplio.

En la conversación, la entonación, las pausas, los alargamientos vocálicos, el énfasis y las vacilaciones fonética, pueden ser usados de manera estratégica para dar una mayor expresividad a la lengua. A pesar de que no puede ocurrir lo mismo en los diálogos literarios, la transcripción de algunos de estos rasgos prosódicos permiten al lector imaginar el diálogo real y reproducirlo al leer. Los textos de las obras analizadas están repletos de gestos simbólicos, icónicos, rítmicos y, en definitiva, de elementos extralingüísticos orales que acompañan, modifican o se alternan en la estructura lingüística. Nos informan sobre el estado de ánimo de un personaje, su intención comunicativa, y en muchos casos contribuyen a completar el sentido de la comunicación verbal. El cómo se dice la información es esencial, y nos lleva a pensar que el verdadero mensaje no está en el contenido literal sino en las inferencias que extraiga el receptor de ese contenido descodificado.

A pesar de que los textos literarios analizados se valgan frecuentemente de la pintura léxica para imitar la lengua hablada, los hechos sintácticos son fundamentales. Se trata

de una sintaxis caracterizada por el dinamismo y con base real, que no se encierra en los moldes de la gramática tradicional.

En un contexto de aprendizaje en que los discentes no están en contacto con la L2 fuera del aula, como es el caso de nuestros estudiantes italófonos, son muy reducidas las posibilidades de familiarizarse con la lengua coloquial. A través de una serie de ejemplos bien contextualizados y cercanos al lenguaje coloquial, se propiciará en la clase de E/LE momentos de reflexión sobre los mecanismos de funcionamiento del español conversacional de uso cotidiano. Esto posibilitará el desarrollo de estrategias comunicativas empleadas habitualmente por los hablantes nativos en la conversación. Todo esto, en definitiva, ayudará a nuestros estudiantes a hablar mejor.

Bibliografía

BRIZ GÓMEZ, Antonio. *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagramática*. Barcelona: Ariel, 2001. p. 67-101. ISBN: 84-344-8247-9.

CALVI, Maria Vittoria. «Dialogo reale e dialogo letterario: prospettive didattiche». En: *Lo spagnolo d'oggi: forme della comunicazione, Atti Convegno Aispi (15-16 marzo 1995)*. Roma: Bulzoni Editore, 1996, Vol. II. p. 107-117. ISBN: 88-7119-981-2

ETXEBARRÍA, Lucía. *Beatriz y los cuerpos celestes*. Barcelona: Destino, 2001. 252 p. ISBN: 84-8130-289-9.

GARCÍA IZQUIERDO, Isabel. *Análisis textual aplicado a la traducción*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2000. p. 173-180. ISBN: 84-8442-053-1.

GAUGER, Hans-Martin. “Escribo como hablo. Oralidad en lo escrito.” En KOTSCHÉ, T., OESTERREICHER, W. y ZIMMERMANN, K. (Coords.) *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica. España*. Vervuert Verlagsgesellschaft: Iberoamericana, 1996, p. 341-358. ISBN: 3-89354-559-X.

MAÑAS, José Ángel. *Mensaka*. Barcelona: Destino, 1999. 168 p. ISBN: 9788423326068.

MARTÍN GAITE, Carmen. *Entre visillos*. Barcelona: Destino, 2002. 256 p. ISBN: 84-233-2943-7.

MARTÍN GAITE, Carmen. *Nubosidad variable*. Barcelona: Anagrama, 2005. 391 p. ISBN: 84-339-1465-0.

MONTOLÍO DURÁN, Estrella, “La teoría de la relevancia y el estudio de los marcadores discursivos”. En: MARTÍN ZORRAQUINO y MONTOLÍO DURÁN (Coords). *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis*. Madrid: Arco/Libros, 1998. p. 93-119. ISBN: 84-7635-332-4.

MUÑOZ MEDRANO, M^a Cándida. “Valores discursivos de *que* en *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité”. En: LUQUE TORO, L. (Ed). *Léxico Español Actual, Actas del I Congreso Internacional de Léxico Español Actual, Venecia-Treviso, 14-15 de marzo de 2005*. Venezia: Università Ca’ Foscari Venezia, 2007. pp. 241-254. ISBN: 978-88-7543-180-8.

NARBONA, Antonio. “Sintaxis coloquial”. En: ALVAR, M. (coord). *Introducción a la Lingüística española*. Barcelona: Ariel, 1997. p. 461-476. ISBN: 9788434482395.

OESTERREICHER, Wulf. “Lo hablado en lo escrito. Reflexiones metodológicas y aproximación a una tipología” En: KOTSCHI, T., OESTERREICHER, W. y ZIMMERMANN, K. (Coords). *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*. España: Vervuert Verlagsgesellschaft: Iberoamericana, 1996. p. 317-333. ISBN: 3-89354-559-X.

PANADÉS MARTÍNEZ, Inmaculada. “Las fórmulas rutinarias: su enseñanza en el aula de E/LE”. *Carabela*. 2001, Vol. 50. p. 83-101. ISBN: 84-7143-892-5.

PÉREZ REVERTE, Arturo. *Un asunto de honor*. Madrid: Plaza edición, 2006. 112 p. ISBN: 9788466319027.

SERRANO, María José. *Gramática del discurso*. Madrid: Ediciones Akal, 2006. p. 5-41, 145-156. ISBN-10:84-460-2354-7.

VAN DIJK, Teun A. *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*. Madrid: Cátedra, 1998. p. 271-289. ISBN: 84-376-2019-X.

VIGARRA TAUSTE, Ana María. *Aspectos del español hablado. Aportaciones al estudio del español coloquial*. Madrid: SGEL, 1980. 154 p. ISBN: 84-7143-199-8.

LAURA SANFELICI ELEMENTOS CULTURALES EN LA TRADUCCIÓN: *ROMANTICISMO* DE MANUEL LONGARES Y LOS ESTIGMAS DE LA (IN)TRADUCIBILIDAD

Università degli Studi di Genova

laura.sanfelicci@unige.it

Resumen

¿En un texto literario hay elementos que pueden imposibilitar la traducción? La hipótesis de partida es que los elementos culturales más propios de la cultura del texto original (culturemas), si se presentan con una frecuencia elevada, pueden llevar a una intraducibilidad del texto mismo. Apoyándose en las reflexiones teóricas que se han ido desarrollando a partir de los años 80, el artículo pretende averiguar la veracidad de la hipótesis a través del análisis de la novela *Romanticismo* de Manuel Longares en la combinación lingüística entre el español y el italiano.

palabras clave: traducción literaria, culturemas, traducción español-italiano, novela española

Abstract

Cultural elements in translation: Romanticismo by Manuel Longares and the stigmas of (un)translatability

Are there any elements that may preclude the translation of a literary text? The hypothesis is that if the most typical elements of the culture (culturemes) of the original text occur at a high frequency, they can lead to the untranslatability of the text itself. Based on theoretical considerations that have been developed from the 80, the article wants to prove the above mentioned hypothesis through the analysis of a possible translation from Spanish into Italian of Manuel Longares' novel Romanticismo.

keywords: literary translation, culturemes, Spanish into Italian translation, Spanish novel

I. Introducción y marco teórico

A partir de los años sesenta y siempre con creciente intensidad, la traductología se ha ido interesando por las relaciones entre lengua y cultura. Este vínculo, hasta ese momento negado —o por lo menos dejado de lado— por la comunidad científica que entendía la traducción interlingüística simplemente como una transferencia lingüística dominada por la relevancia del texto de partida, adquiere ahora una gran importancia que se manifiesta aún con mayor contundencia cuando nos referimos a la traducción literaria.

La teoría funcional de la traducción, teorizada por Nord (1997), Reiss, Vermeer (1996) y otros importantes estudiosos, a pesar de no referirse explícita o exclusivamente a la traducción literaria, introduce problemas y parámetros metodológicos que son fundamentales en el pasaje de una cultura de partida a otra de llegada. El mismo texto se presenta como un “elemento comunicativo” dotado de funciones (mensajes) que superan las simples correspondencias lingüísticas para situarse en el ámbito de las relaciones entre diferentes “situaciones culturales”. Así que la teoría funcional subraya la necesidad de una correcta reconstrucción en la lengua meta de los elementos no lingüísticos del texto de partida. Sin adentrarnos mucho en los aspectos teóricos de la teoría funcionalista, proponemos una somera introducción a los conceptos que nos resultarán útiles para entender si y cuánto —y, según el caso, de qué manera— un texto lingüístico y culturalmente complicado, como la novela *Romanticismo* de Manuel Longares, puede esperar una traducción “satisfactoria” en el contexto lingüístico-cultural italiano.

Ya en los años sesenta, Nida propuso una distinción entre *Formal Equivalence* e *Dynamic Equivalence* para resaltar las diferencias existentes entre una traducción totalmente vinculada a los aspectos lingüísticos y otra más orientada al efecto comunicativo global del mensaje traducido. Pero esta distinción no se veía acompañada por una reflexión sobre la interpretación del texto como tarea del traductor. La teoría funcionalista, construida alrededor de la teoría del escopo¹, confirma, en cambio, cómo el acto traductor está indisolublemente conectado con la interpretación del traductor y, por ende, con su punto de vista. Ahora bien, si el traductor y el lector entran de pleno en el juego de la práctica traductora, hay necesariamente que volver a formular algunos de los conceptos de las tradicionales teorías traductoras y, en primer lugar, el de la “fidelidad”. Para obviar las críticas dirigidas a la teoría funcionalista, acusada de dejar demasiado

¹ La teoría del escopo, formulada por Vermeer y Reiss, introduce la importancia del receptor en el acto traductor. “Escopo” de una traducción es, por lo tanto, el respeto de los conocimientos, expectativas, valores y normas de los lectores del texto meta.

espacio de movimiento al traductor —que por mirar demasiado al lector corre el riesgo de olvidarse del autor— Nord propone sustituir el término “fidelidad” por el más adecuado “lealtad”. Es el suyo un intento de mediación entre el concepto tradicional equivalencialista y el concepto funcionalista radical que a lo largo de los años ha sido muy apreciado por los estudiosos de traductología. De hecho, si parte de las teorías tradicionalistas veían en el traductor un mero burócrata dedicado a reproducir de manera literal en la lengua meta un texto de partida, la teoría funcionalista sufre el límite contrario, en cuanto considera “que cualquier valor, necesariamente, se atribuye a un texto desde una determinada perspectiva de interpretación” (Witte 2008: 40).

Ausencia de interpretación y exceso de la misma son los dos polos opuestos de un binomio para los cuales Nord intenta encontrar un punto de equilibrio. De ahí que la dicotomía fidelidad/lealtad se mueva en la dirección de un mayor respeto de las dos culturas implicadas. Este es el punto más relevante, no se habla de lengua sino de cultura. Lo aclara la definición establecida por la misma Nord:

Let me call “loyalty” this responsibility translators have toward their partners in translational interaction. Loyalty commits the translator bilaterally to the source and targets sides. It must not be mixed up with fidelity or faithfulness, concepts that usually refer to a relationship holding between the source and the target *texts*. Loyalty is an interpersonal category referring to a social relationship between *people* (2008: 42).

El paso de las referencias lingüísticas —fidelidad/*texts*— a otras culturas —lealtad/*people*— es de especial relevancia en el ámbito de la traducción literaria. En la narrativa el traductor tiene que enfrentarse a menudo a pasajes de elevada dificultad que reflejan ideas, sentimientos, nociones que no pertenecen a la cultura de llegada y que por eso lo obligan a conformar el texto en función de las ideas. Dichos elementos se conocen como *culturemas*.

La palabra *culturema* se utiliza en traductología para indicar los aspectos específicos de una cultura que pueden poner problemas concretos de trasposición a otra cultura. Su definición se debe a Vermeer (1983) que la propuso así: “*Culturema*: Un fenómeno social de una cultura A, que es considerado relevante por los miembros de esta cultura y que, cuando se compara con un fenómeno social correspondiente en la cultura B, se encuentra que es específico de la cultura A” (1983: 8). A pesar de las muchas otras definiciones que se dieron en los años siguientes, esta sigue siendo, en su sencillez, la más esclarecedora a la hora de abordar una reflexión práctica sobre el tema. El pasaje clave en ese contexto es sin duda el de la comparación. Como bien lo explica Witte (2008: 144):

Un fenómeno sólo se puede considerar “específico” de una cultura a partir de una comparación, es decir, la afirmación de que un determinado fenómeno constituye un rasgo específico de una cultura dada que se basa, evidentemente, en algún tipo de comparación intercultural.

Por lo tanto, el concepto de culturema es relativo, porque un elemento de una cultura A que puede resultar específico en una cultura B no lo es en una cultura C. La expresión “ser un Judas”, por ejemplo, que en español indica a un traidor y que viene directamente de la tradición cristiana, no se presentará como un culturema a un traductor de italiano, pero sí, por ejemplo, a un traductor de chino mandarino.

Si en un texto literario aparece un número reducido de elementos culturales, resultará mucho más fácil para el traductor encontrar una solución que permita una plena comprensión del texto de llegada sin que se vea afectado el respeto para con el texto de partida –lo que Nord llama “lealtad”. Cuando no exista una correspondencia directa² el traductor puede proceder con la sustitución del culturema por una paráfrasis informativa en la lengua de llegada aunque, como nos recuerda Lucía Luque Nadal (2009: 95), “dada la complejidad de muchos culturemas, tal sustitución no siempre será posible”. Las cosas se complican mucho más cuando el traductor se encuentra frente a un texto repleto de elementos muy típicos de una cultura específica, elementos que no se limitan a identificar el ámbito cultural de la historia, sino que representan el contenido mismo de la obra, es decir, que vehiculan el mensaje mismo que el autor quiere transmitir. Muy esclarecedora, a este respecto, es la definición de culturema que nos da la ya citada Lucía Luque Nadal:

Resumiendo, podríamos definir culturema como cualquier elemento simbólico específico cultural, simple o complejo, que corresponda a un objeto, idea, actividad o hecho, que sea suficientemente conocido entre los miembros de una sociedad, que tenga valor simbólico y sirva de guía, referencia, o modelo de interpretación o acción para los miembros de dicha sociedad. Todo esto conlleva que pueda utilizarse como medio comunicativo y expresivo en la interacción comunicativa de los miembros de esa cultura (2009: 97).

Cuando un texto presenta una gran cantidad de elementos simbólicos que sirven de “modelo de interpretación o acción para los miembros de una sociedad dicha”,

² Se entiende un culturema equivalente como en el caso, por ejemplo, del dicho español “Llover a cántaros” que en italiano tiene su correspondencia perfecta en “piovere a catinelle”.

¿cómo puede comportarse el traductor? ¿qué estrategia puede utilizar? Y es más, ¿existe una estrategia adecuada o hay que rendirse frente a la intraducibilidad del texto? Para intentar dar una respuesta a esas preguntas hay que empezar por el final, es decir, sobre qué se entiende por “intraducibilidad” en el contexto de una obra literaria.

Las diferentes definiciones de intraducibilidad que aparecen en los diccionarios siempre nos remiten a palabras o enunciados mínimos –refranes, dichos, chistes– cuya imposibilidad de ser traducidos a otra cultura –y no ya a otra lengua–, obliga a buscar soluciones alternativas de las que hablaremos más adelante, pero nunca hacen hincapié en textos extensos como, por ejemplo, una novela. Ahora bien, en un primer momento el traductor que se enfrenta a un texto literario tiene que elegir entre una estrategia de traducción *target oriented*, que se aleja del texto de partida para acercarse a la cultura de llegada, o una traducción *source oriented* que, al contrario, limita ese proceso para hacer que el lector participe de la forma más amplia posible en el contexto cultural de partida. Según el modelo propuesto por Hervey e Higgins (1992), entre la primera y la segunda existen cinco grados de trasposición cultural: el exotismo (el nivel más alto de traducción *source oriented*), el préstamo cultural, el calco, la traducción comunicativa y la traslación cultural que representa el máximo del acercamiento a la cultura meta (*target oriented*). Si nos referimos a la idea ya expuesta de un texto literario muy empapado de elementos culturales, podemos considerar más adecuada una traducción *source oriented* que es capaz de acercar al lector extranjero al ambiente cultural recreado por el autor. Si los componentes propios de la cultura de partida impregnan la novela de manera decisiva, hasta el punto de convertirse en el verdadero significado de la obra, es imprescindible atraer al lector hacia aquel contexto cultural para que se meta en el texto y se pierda en un mundo extraño. Si hay razones concretas que impidan que ese contacto profundo se produzca, se declara entonces su intraducibilidad. Por esa misma razón, confeccionarle al lector un producto para su uso exclusivo, que ha desnaturalizado por completo el texto de partida, no parece una opción viable.

El problema específico del culturema se puede resolver aplicando diferentes estrategias. Bruno Osimo, que se refiere a los culturemas con el término *realia*, enumera una serie de estrategias de traducción que plantean fundamentalmente tres opciones: la neutralización, la sustitución y la explicitación. La *neutralización* implica “l’uso di un altro vocabolo della cultura emittente spacciato per forma originaria dell’elemento di realia” (Osimo 2004: 64); un ejemplo en el caso español-italiano podría ser el de traducir el nombre del “queso de servilleta” –típico de la región valenciana– con el genérico italiano *formaggio*, ya que no existe en

Italia un lácteo equivalente por cualidades organolépticas, y el literal ‘formaggio da tovgliolo’ sería totalmente incomprensible para el lector italiano. En la *sustitución*, el fenómeno de la cultura emisora se puede sustituir por un homólogo local o internacional pero se puede también llegar a la traducción contextual; en este caso, como subraya Bruno Osimo

non si tiene conto del significato di una parola, ma del significato globale della frase nel testo in questione, e si trova una soluzione che serve, se non proprio a tradurre, a non far cadere il discorso (per esempio, la frase “Questo farmaco lo passa la mutua?” tradotta in un contesto statunitense, potrebbe diventare “Questo farmaco è molto costoso?”) (2004: 64-5).

Por último, la *explicitación* remite a la introducción de una perífrasis explicativa dentro del texto mismo (“soldato delle truppe carliste” para el español “requeté”) o a la siempre discutible –sobre todo en un texto literario– nota explicativa, en la que según Umberto Eco (2003) se manifiesta la derrota del traductor. Cada una de estas estrategias puede entonces resolver problemas circunstanciales dentro de la traducción, pero cuando el objetivo (la función) del traductor no es devolver un culturema sino un clima cultural, lo subliminal escondido que implica un texto, entonces la situación se complica. Un “exceso” de neutralización desnaturaliza completamente el texto de partida y al mismo tiempo un uso excesivo de las notas del traductor desarraiga al lector del mundo ficcional en el que se ha metido. Incluso la sustitución, si es usada sin solución de continuidad, rompe la baraja porque llega a la que Vlahov y Florin definen como una “inaccettabile sostituzione del colorito del prototesto con un colorito proprio” (Osimo 2004: 64).

Pues, si es verdad que “por mucho que [el traductor] se esfuerce en lograr una lectura objetiva, tiene que ser consciente de que su recepción, su interpretación, no es la única posible” (Nord 1993: 101) y que por lo tanto “tiene que preguntarse cuáles son las funciones que el texto puede ofrecer a un receptor cuyo horizonte de conocimientos, experiencia literaria y concepto traductológico están vinculados con la cultura terminal, y cómo va a comprender éste el texto” (1993: 101), también es cierto que hay obras literarias capaces de convertirse, en virtud de su *densidad cultural*, en una fortaleza inexpugnable. Un ejemplo de esta *intraducibilidad* está representado por la novela *Romanticismo*, del escritor español Manuel Longares, publicada en 2001.

2. *Romanticismo*, o los estigmas de la (in)traducibilidad

*Romanticismo*³ vio la luz en el ya lejano 2001 y hasta hoy no cuenta con traducciones al italiano. Esto asombra no poco si se considera la enorme atención que la industria editorial italiana ha prestado a la narrativa española en la última década⁴ y el valor intrínseco de la obra. En un contexto literario activo y variado como el español, *Romanticismo* representa uno de los máximos éxitos. Se trata de una novela densa, bien articulada en cada uno de sus componentes y sin puntos débiles. Ambientada en el Madrid más refinado, cuenta las peripecias cotidianas de una familia burguesa acomodada a través de la voz de las mujeres que la componen; tres generaciones sucesivas –Hortensia, Pía y Virucha– que se mueven en un lapso temporal que desde la agonía del régimen franquista, a principios de los años setenta, llega hasta mediados de los años noventa, los de la alcanzada estabilidad democrática y del alineamiento –no solo político sino también social y cultural– con el resto de Europa. La voz cantante es la de Pía, que se encuentra viviendo, en la plenitud de los años, la delicada fase de la transición democrática, momento histórico que para los ambientes más cercanos al régimen franquista se configuró como una época muy atormentada, dada la necesidad de adecuarse a un mundo en transformación en el que repentinamente se veían despojados no tanto de sus ventajas económicas sino de sus certezas ideológicas y culturales.

A partir de ese marco general tenemos que preguntarnos cuáles son los elementos concretos que pueden determinar la intraducibilidad de la novela. *Romanticismo* es una novela típicamente realista –imposible no notar las numerosas coincidencias con *La colmena* de Camilo José Cela– que encuentra su razón de ser en la reconstrucción del ambiente social y cultural en el que vive una comunidad concreta –el barrio de Salamanca, el *cogollito*, la zona rica de la capital de España– en un momento histórico bien definido, el del cambio provocado por la muerte de Francisco Franco, que tanto afectará a su estilo de vida. Por eso se trata de una novela regional y generacional, con un lector implícito, bien definido, el ciudadano madrileño que ha vivido los años del paso de la dictadura a la democracia en la fase plena de su existencia.

Tanta es la atención que Longares dirige a la reconstrucción lingüística, topo-

³ Todas las citas presentes en este trabajo se han sacado de la I edición publicada en Madrid por Alfaguara, en 2001.

⁴ La lista de escritores que tienen presencia fija en las estanterías de las librerías italianas es muy larga: Arturo Pérez Reverte, Javier Marías, Matilde Asensi, Alicia Giménez Bartlett, Eduardo Mendoza, Manuel Vázquez Montalbán, Ildefonso Falcones, Carlos Ruiz Zafón e Clara Sánchez son los más conocidos, pero en general se observa un gran interés por la narrativa española contemporánea.

nomástica, topográfica y cultural de ese ambiente que desplaza a todos los que no han formado parte de él. Incluso un lector medio español, cuya perspectiva sea casi totalmente ajena a la del lector implícito, puede encontrar dificultad en su lectura. Todo, dentro del texto, remite a un pasado cercano en el tiempo pero muy lejano en las formas. Recuerda Antonio Soler, escritor y crítico español, que

lo que más me impresionó [al leer la novela] fue la lejanía histórica con la que, de pronto, yo veía todo ese período: un período que había vivido en mi primera juventud y que, por tanto, tenía asumido, pero al leer la novela de Longares, tuve la sensación casi como si leyera una novela de Galdós; como si de verdad me hubieran estado hablando de un período histórico que ya prácticamente nada tenía que ver conmigo. (2001).

Una “lejanía histórica”, aquella a la que hace referencia Soler, que se convierte también y aún más en cultural en el momento de la traducción a otro contexto lingüístico/cultural.

Omitiendo aquellos que Nord (1993: 106) define “aspectos sociolingüísticos del lenguaje literario”, es decir la forma de expresión de los diferentes personajes de acuerdo con los parámetros generacionales y sociales que los caracterizan, que en *Romanticismo* podrían constituir el objeto de un estudio a parte, detengámonos en algunos elementos culturales que conllevan serios problemas bajo la óptica de la traducción del acto comunicativo, dividiéndolos en categorías no universalmente válidas sino funcionales a nuestro contexto.

En primer lugar, los modismos y los refranes muy presentes en las páginas de la novela. Si en algunos casos la estrategia de la “sustitución” satisface las necesidades del traductor porque el correspondiente italiano mantiene inalterado el significado connotativo de la frase de partida, en otros esta homogeneidad decae, obligando al traductor a omisiones, sustituciones o explicitaciones que afectan la calidad general del texto de llegada en una óptica de adherencia a su *función*, o sea a su *escopo* (para usar otro término amado por los teóricos de la traducción funcionalista).

Ejemplos de traducción posible, por lo menos en relación con el contexto cultural italiano, los encontramos en dichos y modismos de carácter general, para los que la expresión española encuentra a menudo un equivalente casi perfecto en nuestra lengua:

Pues salía a la calle <u>hecha un brazo de mar</u> –replicó Pía. De eso me acuerdo perfectamente (151).	E usciva <u>tutta in ghingheri</u> –aggiunse Pía-. Questo lo ricordo perfettamente.
A Javo Chicheri lo sacaron del bar <u>a la sillita la reina</u> entre Arcadio y el doctor Lapayèse (161).	Javo Chicheri lo portarono fuori <u>a braccia</u> Arcadio e il dottor Lapayèse.
[Javo Chicheri] posponía su exilio a Chile de un día para otro, aunque amenazaba a su audiencia de Balmoral con <u>tomar el portante</u> en un tris (198).	[Javo Chicheri] giorno dopo giorno posticipava il suo esilio in Cile, nonostante minacciasse il suo pubblico del Balmoral di <u>prendere la porta</u> da un momento all'altro.

Los problemas, en cambio, se presentan cuando nos encontramos frente a expresiones que incluyen elementos que remiten a la cultura española o, en algunos casos, madrileña.

En los ejemplos que siguen no se ofrecen soluciones de traducción, sino que se subrayan dificultades y escollos que por diferentes motivos aparecen difíciles de superar:

- (1) “Ella le comentó que los libros de la biblioteca de su padre se parecían a los que guardaron en préstamo en la casa de Goya, al menos en las ilustraciones. Porque más que rojos eran verdes” (193).
- (2) “-Panizo, Panizo -dijo con la gravedad de un filósofo-, has metido el gol de Zarra” (490).
- (3) “-Ella dijo, y la estoy oyendo todavía: «Ya terminaron los hermosos días de Aranjuez»” (479).

El juego de palabras que se crea en el ejemplo (1), utilizando los colores para adjetivar en sentido moral los libros –*rojo* por “comunista” y, en la España franquista, por “enemigo de la patria”; y *verde* en el significado de “morboso”–, no tiene sentido en italiano. No solamente el adjetivo *verde* no tiene correspondencia de significado en italiano, sino que también *rojo*, que podría mantenerse con la acepción de “comunista”, pierde en nuestra lengua la fuerte carga denigratoria que tenía en la España de los años setenta (y por ende su valencia cultural).

En el ejemplo (2), en cambio, nos encontramos frente a un culturema coyun-

tural. Se trata de una referencia a acontecimientos recientes que han tenido un fuerte impacto sobre la sociedad y que sin embargo corren el riesgo de agotarse y ser sustituidos con gran rapidez. Naturalmente, a causa de la estrecha relación que mantienen con la cultura de partida, están entre los más difíciles de traducir. En el caso específico, Telmo Zarra fue el delantero de la selección española que en el campeonato del mundo de 1950 marcó contra Inglaterra el gol que permitió a la selección ibérica clasificarse por primera vez entre los cuatro equipos más fuertes del mundo.

Finalmente, en el ejemplo (3), la cita de Don Carlos de Schiller, tragedia que sirvió de inspiración a Giuseppe Verdi para su Don Carlo, no es de dominio universal y si el lector español puede contar de todos modos con la familiaridad de una localidad muy conocida como Aranjuez –en particular en su estrecha relación con Felipe II– esto no pasa para el lector italiano medio que se encuentra desplazado y desprovisto de puntos de referencia.

Unos de los aspectos que no pasan desapercibidos, ni siquiera al lector menos atento, es la densidad de referencias topográficas y onomásticas dentro de la novela. Colocación de edificios y calles dentro del tejido urbano de la capital, nombres de empresas, personajes y lugares propios de una bien definida identidad social vuelven con una cadencia incesante, empapando las páginas de *Romanticismo* de cultura madrileña. Esta densidad tan costumbrista –no siempre verdadera pero sí verosímil⁵– regala una sensación de vértigo a la que se llega solo apreciando las evocaciones de un mundo que ya no existe, pero que supo condicionar la existencia de todos aquellos que lo vivieron. Limitarse a atribuir un significado genérico a lugares, cosas y personas entorpece la posibilidad de comprensión del texto de Longares en toda su plenitud. Aunque es la frecuencia de los elementos culturales, más que su dificultad específica, la que puede llegar a complicar la traducción de la novela, algunos casos son de especial interés. En las páginas de *Romanticismo* viven muchos personajes de aquella realidad social, o de la historia de España, cuyos nombres evocan en el lector español –sobre todo en quien vivió aquellos años y aquel contexto– recuerdos y sensaciones vívidas que es casi utópico esperar que se recreen en el lector del texto traducido.

Ruphert, por ejemplo, es un nombre que encontramos muchas veces y siempre relacionado con la “melenita de Pía”; que Ruphert es un peluquero es cosa que se desprende claramente del contexto de las frases en el que se cita, pero si el traductor se limitara, por otra parte correctamente, a indicar el nombre, ¿cuánto

⁵ El mismo Longares (2001) recuerda cómo “en la reconstrucción novelesca del barrio de Salamanca he alternado anacronismos e invenciones junto a otros datos ciertos o contemporáneos de la época referida, porque la estricta fidelidad al modelo no es un predicado literario”.

del significado intrínseco de aquella referencia se perdería? Ruphert no era un simple peluquero, era *el peluquero*. El artista al que las señoras de la alta burguesía entregaban su melena. Ese mismo personaje que se convirtió en un icono algunos años después gracias al famoso anuncio publicitario en el que una muy joven Victoria Abril lo invocaba al grito “Ruphert te necesito”. En aquella sociedad de la apariencia, el peinado era una extraordinaria tarjeta de visita que solo pocas personas podían exhibir con la marca de fábrica de Ruphert.

Sería difícil transmitir al lector extranjero la sensación de aquella orgullosa ostentación y el valor simbólico de aquel nombre que, junto con otros, compone un cuadro de conjunto de los puntos de referencia de la sociedad burguesa en la época franquista. Ruphert de hecho no está solo, le hacen compañía José Castán Tobeñas –“y con la rectitud de un cerebro amueblado por José Castán Tobeñas, movió la mano derecha y ladeó el cuerpo para ceder a la dama y a su hija la preferencia en el mostrador” (Longares 2001: 143)–, destacado jurista y procurador de las Cortes franquistas en la primera fase del régimen; el locutor de radio Bobby Deglané, una de las voces más destacadas de la posguerra española –“multiplicaba de memoria, algo seguramente útil en los concursos de Bobby Deglané pero superfluo en la época de la calculadora” (2001: 53)–; Alfonso Paso, uno de los más castizos dramaturgos de la época –“Veían una comedia de Alfonso Paso o la función del Goya, que por estar a la vuelta de la esquina les apetecía más que otras alejadas del barrio” (2001: 56)– y muchos otros.

El contacto cada vez más creciente entre las clases sociales en el período tardío franquista conlleva también la presencia de muchas figuras amadas por “los otros”, por los rogelios, los enemigos de una vida con los que los protagonistas de la novela están ahora obligados a entrar en contacto, por curiosidad o por miedo. Los nombres del poeta Antonio Machado y del filósofo José Luis Aranguren, del escritor José Luis Sampedro y de la diputada del gobierno republicano Victoria Kent, que habían sido impronunciables durante mucho tiempo, ahora los levantaban como estandartes de su propio liberalismo los más fieles custodios del conservadurismo franquista. Hombres y mujeres de gran atractivo intelectual, nombres que han dejado una huella en la cultura española, que suenan, sin embargo, poco familiares al lector italiano y extranjero en general. A su lado encontramos lugares y sabores de una fuerte connotación social y cultural, cuya significación implícita trasciende la simple función denotativa. Locales u objetos que contribuyen a recrear el ambiente de una época y de un particular universo social y cultural. Entre los efectos más relevantes causados por el fin de la dictadura encontramos la disgregación de muchas de aquellas barreras invisibles, pero no por eso menos insuperables, que habían dividido las diferentes clases sociales.

Los paneles de esos biombos sociales eran las actividades, los bares, las tiendas que se elegían y frecuentaban, siguiendo primero un criterio geográfico —el retículo de calles que formaban el cogollito— y, en segundo lugar y manteniéndose dentro de este retículo, de tradición, dando amplia preferencia a los de toda la vida.

Las pastelerías *La Duquesita* y *Viena Capellanes* se citan muchas veces en la novela, a partir de aquella vez en la que Hortensia, rompiendo una tradición consolidada, compró los bartolillos del domingo en el Viena Capellanes de Goya en vez de en la Duquesita, “que le pillaba más lejos”. Cuando en los ochenta, ya cumplido el paso a la democracia, Pía observa con indisimulada nostalgia las calles del cogollito no puede dejar de notar cómo ni siquiera un “local tan significativo como la pastelería Viena Capellanes” había perdido, con el fin de los buenos tiempos, su rol de status symbol de la alta sociedad madrileña.

Sin los ojos de la luz quedaban entonces los edificios contruidos a primeros de siglo y el gran silencio de las casas ducales aplanaba el barrio en las jornadas de ocio en que, salvo a la hora central, nadie paseaba mirando escaparates ni frecuentaba la iglesia de la Concepción y no se desbordaba el aforo de tiendas tan significadas como la Viena Capellanes de Goya esquina a Velázquez, porque se había perdido la costumbre de rematar el almuerzo del día de fiesta con el postre de pasteles.

No por casualidad la referencia de Pía no es en general a Viena Capellanes (había en Madrid muchos puntos de venta de la misma cadena), sino a la tienda de “Goya esquina a Velázquez”, uno de los símbolos de una cierta condición social que con el cambio de las costumbres había perdido su representatividad. Del mismo modo el Balmoral, local de atmósferas anglosajonas que en la novela acoge la tertulia de José Luis Arce y de los amigos del cogollito, y el Gregory’s, no son simples bares, sino verdaderos símbolos de la comunidad; y con ellos el Club de Deportes Apóstol Santiago, el Colegio de las ursulinas de Loreto —fundado en 1844—, las iglesias de San Luis de los Franceses y San Fermín de los Navarros, sin olvidar un sinfín de otros lugares, tiendas e instituciones que aparecen con inusitada frecuencia en las páginas de la novela.

Interminable es también la lista de bienes materiales e inmateriales pertenecientes a la cultura española —o más marcadamente madrileña— de la época que se suceden a un ritmo apremiante, contribuyendo a hacer más grueso el sustrato cultural de *Romanticismo*. Sin, una vez más, tener la intención de sugerir soluciones a los problemas de traducción, nos limitamos a señalar algunos ejemplos concretos:

- (4) “-Victoria Kent tampoco es famosa -recordó la cronista social-. Salir en un chotis es de gente baja” (178).
- (5) “Rebozado en sus deposiciones lo dejó Arce cantando el *Oriamendi* junto al telefonillo de su vivienda igual que se arroja un escombros al vertedero, más parecía un mendigo o un accidentado que un señorito borracho” (161).
- (6) “Y aquellos hijos de Fortunata y Jacinta le rehuían estupefactos cuando Panizo justificaba sus lágrimas en el nombre del poeta que le educó en la ternura” (426).

El *chotis* (4), baile de origen bohemio llegado a Madrid a mediados del siglo XIX, se ha consolidado como uno de los fenómenos más típicos de la tradición popular madrileña. Bailado en las calles de la capital con ocasión de la fiesta de San Isidro, es indicado por la alta burguesía del cogollito como un instrumento de diversión de las clases más bajas. En el ejemplo (5) el *Oriamendi* (Marcha de Oriamendi) es el himno del Carlismo, movimiento político nacido en España a la muerte de Fernando VII, en 1833, para reivindicar el derecho al trono del hermano Carlos María Isidro y promover el regreso a la monarquía absolutista. En la guerra civil los carlistas tomaron partido a favor de los nacionalistas para luego quedarse al lado del nuevo régimen franquista. *Fortunata y Jacinta* (6) es una novela de Benito Pérez Galdós publicado en 1887. Las mujeres del título son la amante y la esposa de Juanito, el rico protagonista. Como en la novela Juanito sólo tuvo hijos con la amante, en nuestro caso la expresión “hijos de Fortunata y Jacinta” significa “hijos del pecado”.

En conclusión, hay que fijarse en un dato clave. *Romanticismo* es uno de los ejercicios literarios de más éxito de la ficción española contemporánea y, a pesar del boom que esta está viviendo en Italia, no ha sido hasta hoy objeto de traducción. ¿Se puede imaginar que las causas de este olvido residan en la dificultad de devolver al lector italiano la plenitud evocativa, emocional y cultural de la ópera? La respuesta es, según nosotros, afirmativa. Considerando las premisas relacionadas con el concepto de intraducibilidad, es decir de la imposibilidad por parte del traductor de crear un texto de llegada que garantice “lealtad” hacia las dos culturas involucradas, *Romanticismo* presenta aspectos de una dificultad a menudo insuperable. La insistencia con la que estos se presentan en el texto haría necesario un continuo uso de sustitución o explicitación que supondría un esfuerzo enorme para el traductor cuya labor no llegaría necesariamente a un resultado eficaz del acto traductivo. Además, como ya se ha indicado, si la fiel construcción del am-

biente del Madrid de la transición desorienta incluso a un lector medio español, sorprendería aún más a un lector italiano, circunstancia esta que podría ser la causa del escaso interés del mundo editorial italiano por la novela.

Bibliografía citada

- ALVAR EZQUERRA, MANUEL (2011), *Diccionario de madrilenismos*, Madrid, Ediciones La Librería.
- ECO, UMBERTO (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.
- HERVEY, SANDOR; HIGGINS IAN, eds. (1992), *Thinking Translation. A course in Translation Method: French to English*, London, Routledge.
- LONGARES, MANUEL (2001), *Romanticismo*, Madrid, Alfaguara.
- , (2001), “La Transición: una burguesía improductiva”, *Diariosur* [12/10/2014] <<http://servicios.diariosur.es/fijas/aula/309.htm>>
- LUQUE NADAL, LUCÍA (2009), “Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?”, *Language Design* 11: 93-120.
- NORD, CHRISTIANE (1993), “La traducción literaria entre intuición e investigación”, *III Encuentros complutenses en torno a la traducción*, eds. Margit Raders; Julia Sevilla. Madrid, Editorial Complutense.
- , (1997), *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome.
- , (2009), “El funcionalismo en la enseñanza de traducción”, en *Mutatis Mutandis*, No. 2: 209-43.
- OSIMO, BRUNO (2004), *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli.
- Reiss, Katharina; Vermeer, Hans J. (1996), *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, Madrid, Akal.
- VERMEER, HANS J. (1983), “Translation theory and linguistics”, *Häkökohtia kääntämisen tutkimuksesta*, eds. Pauli Roinila; Ritva Orfanos; Sonja Tirkkonen-Condit. Joensuu, Joensuu University.
- WITTE, HEIDRUN (2008), *Traducción y percepción intercultural*, Granada, Comares.

Italiano dell'uso medio o italiano neostandard

In tutte le tradizioni linguistiche, accanto alla norma linguistica consacrata dalla tradizione, tende a formarsi un uso più flessibile, proprio dei registri informali del parlato, che interpreta le esigenze comunicative di una fascia media di parlanti e che tende ad accogliere una serie di tratti e di innovazioni un tempo oggetto di sanzione negativa.

In ambito italiano a questa varietà Francesco Sabatini (1985) ha assegnato il nome di *italiano dell'uso medio*, mentre Gaetano Berruto (1987) ha parlato di *neostandard*: con tali scelte terminologiche i due studiosi tendono a sottolineare rispettivamente l'ampia convergenza della comunità linguistica su questa modalità espressiva e la funzione di nuovo riferimento normativo che in prospettiva essa viene ad assumere¹.

In merito a tale varietà, mi sembra in ogni caso condivisibile la seguente valutazione espressa da Alberto Sobrero:

Il neo-standard "è diffuso nelle classi medio-alte e nella parte più acculturata della popolazione, ed è realizzato nel parlato più che nello scritto. L'etichetta di neo-standard si riferisce al fatto che su questo livello, oggi in piena evoluzione, troviamo un gran numero di forme che via via "risalgono" dai livelli inferiori (sub-standard): prima relegate nell'area delle forme "colloquiali" (o, come dicevano i vocabolari, "triviali"), ora si diffondono e sono accettate nella lingua nazionale. Lo standard così, a sua volta estende i propri confini" (Sobrero 1992, p. 5).

Sulla base dei numerosi studi ormai disponibili, può essere elaborata una lista di tratti che sono da ritenere costitutivi del cosiddetto *italiano dell'uso medio* o "italiano parlato nazionale" o italiano *neo-standard*. Sabatini aveva in un primo tempo (paragrafo 2 del saggio apparso nel 1985) elencato in tutto 35 tratti che successivamente (1990) avrebbe ridotto a 14. Circa i livelli di analisi interessati, la maggior parte di tali peculiarità appartengono al dominio morfosintattico.

Nonostante le riserve espresse da Arrigo Castellani, il quale non vede nell'insieme dei fatti addotti a sostegno dell'esistenza di una nuova grandezza espressiva "nulla che possa servire alla definizione d'una varietà nazionale

¹ Del "nuovo standard italiano ... in formazione" si occupa anche Mioni 1983, il quale adotta l'espressione *italiano tendenziale* per definire la varietà propria di quei parlanti, muniti di competenze di basso livello, che si sforzano di raggiungere le forme linguistiche proprie dello standard. Stando all'analisi di Alfonzetti 2002, p. 33 sarebbe pertanto impropria l'identificazione, invalsa in letteratura, dell'*italiano tendenziale* con l'italiano standard o dell'uso medio; l'espressione mira piuttosto a caratterizzare la 'tendenza' dei parlanti semicolti di approssimarsi alla norma di maggior prestigio.

d'italiano diversa dall'italiano normale o italiano senza aggettivi” (Castellani 1991, p. 256), si è ormai consolidata la diffusa convinzione che la fisionomia dell'italiano abbia conosciuto negli ultimi tempi una riconfigurazione tale da permettere il riconoscimento di un registro medio della lingua distinto dalla norma tramandata dalla tradizione.

FONETICA

Appartengono al parlato del neostandard una serie di opzioni che risolvono alcune variabili foniche in direzione divergente da quella prevista in sede normativa: ad esempio la sonorizzazione della *s* intervocalica, che nello standard ha una ben definita distribuzione diatopica, si è estesa oltre i limiti che le sarebbero propri.

MORFOLOGIA

1. Riorganizzazione del sistema pronominale

Il sistema pronominale è interessato da tutta una serie di ‘regolarizzazioni’ (così si esprime Berretta 1988) e riduzioni.

- impiego di *lui, lei, loro* in funzione di pronomi soggetto (al posto rispettivamente di *egli/ella/esso/essa/essi*, considerati ‘aulici’ e relegati alla dizione formale o allo scritto)

Lui è venuto a trovarmi
Lei mi ha raggiunto al mare
Loro ci invidiano

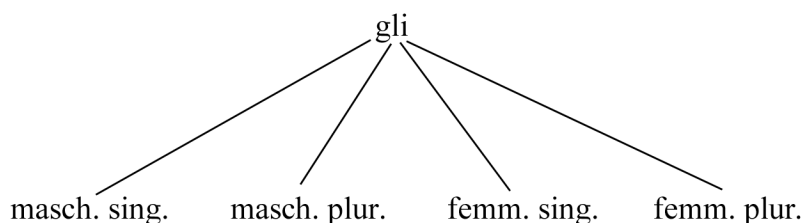
- sovraestensione di *te* come pronome soggetto

La norma prescrive che, come pronome soggetto di 2. persona singolare, si usi *tu* ammettendo il *te* soltanto in frasi coordinate del tipo *io e te, Maria e te* (il registro colloquiale preferisce tuttavia *io e te* in Toscana, nell'Italia centrale, in Sardegna e nell'Italia settentrionale; il tratto è estraneo all'Italia meridionale). Si possono considerare al di sotto dello standard, anche se in via di risalita, forme quali:

vieni anche **te**
hai ragione **te**
l'hai detto **te**

- *gli* unificato

Con questa espressione si intende la diffusione di una forma pronominale indifferenziata al dativo, dotata di "valore plurimo" (Rossi, *Parole dello schermo*, pp. 108-109), ossia valida sia per il masch./femm. singolare sia per il plurale.



Nei registri meno sorvegliati, in alternativa al tipo *gli*, la funzione di pronome generalizzato è affidata talora a *ci*.

Es.

Parlaci tu, ti prego.

Meno accettabili casi del tipo:

Ho visto Arianna e ci ho detto che ...

ove tale scelta va interpretata piuttosto come forma substandard (propria dell'italiano popolare o italiano dei semicolti) piuttosto che come neostandard.

2. Riorganizzazione del sistema dei dimostrativi (deittici)

- A fronte di un sistema a base toscana che comporta tre tipi con funzionalità distinte (*questo/codesto/quello*), nell'italiano dell'uso medio si assiste a un processo di semplificazione che implica la perdita di *codesto* (sostituito, a seconda dei casi, da *questo* o da *quello*).
- regressione del pronome neutro *ciò* sostituito da *questo/quello*

Tutto **questo** è vero (invece di "tutto ciò è vero")

3. Selezione di congiunzioni

L'italiano dell'uso medio tende a semplificare il ricco patrimonio di congiunzioni proprio dell'uso letterario, incanalando le scelte verso un numero limitato di opzioni.

Si osserva ad esempio la specializzazione di "mentre" con valore avversativo a scapito di quello temporale; la prevalenza, tra le concessive, di *anche se* rispetto a *sebbene* e *quantunque*; la diffusione, tra le causali, di *dato*

che, dal momento che (in netto regresso il *poiché*) e, tra le interrogative, di *come mai* e *com'è che* in sostituzione di *perché* (in frasi quali "Com'è che non mi hai salutato?"; esempio segnalato da Sobrero 2003, p. 273).

4. Semplificazione del sistema verbale

Il neostandard è caratterizzato dalla riorganizzazione nell'uso dei tempi e dei modi del verbo rispetto allo standard.

- Cominciando dai tempi verbali, si assiste a un rimodellamento che porta a un sistema semplificato di base ridotto al presente, al passato perfettivo (che può essere, a seconda dei condizionamenti diatopici, il passato prossimo o il passato remoto), all'imperfetto e al trapassato prossimo utilizzato come 'tempo anaforico' (è quanto fa notare Berretta 1993, p. 209).

In particolare è degno di nota il fatto che il presente, accompagnato magari da avverbi come *poi* ecc., vada ad occupare sempre più lo spazio proprio del futuro:

L'estate prossima **vado** in vacanza al mare
Domani **vado poi** a Torino

Dal canto suo il futuro viene impiegato "per indicare azioni su cui si fanno delle ipotesi e sulle quali si hanno dei dubbi" (Coveri - Benucci - Diadori 1998, p. 157), secondo un uso che è stato definito 'epistemico':

Avrà trovato un ingorgo, per questo non è ancora arrivato
Luisa non risponde, **sarà uscita**

Anche l'imperfetto, al di là della funzione propriamente temporale, viene esteso ad usi *controfattuali* (come espressione di cortesia, nel periodo ipotetico ecc.).

- Per quanto riguarda poi i modi, la tendenza più significativa è quella che conduce alla sostituzione del congiuntivo con l'indicativo. La ritroviamo ad esempio nel cosiddetto 'imperfetto ipotetico' o anche 'imperfetto dei mondi possibili' (proposizioni ipotetiche dell'irrealtà):

Se lo **sapevo**, non ci venivo (= "Se l'avessi saputo non ci sarei venuto")
Se **arrivavamo** prima, non perdevamo il treno (= "Se fossimo arrivati prima, non avremmo perso il treno")

Analoga preferenza verso l'indicativo a scapito del congiuntivo si coglie nelle frasi "dipendenti da verbi di opinione, o da verbi di sapere e dire al negativo" (Cortelazzo):

Penso che ormai non **viene** più

nelle interrogative indirette:

Mi chiedo come **può** essere accaduto (= "come possa essere accaduto")

e nelle cosiddette relative restrittive:

C'è qualcuno che mi può dare un consiglio?

- Anche la *dialessi* è sensibile al neostandard attraverso la tendenza alla sostituzione del passivo con le corrispondenti forme attive.

5. Il *ci* ‘attualizzante’

Questo tratto si ritrova in quelle forme verbali (specialmente *averci*) in cui la funzione del clitico è ‘desemantizzata’, ha perso cioè l'originario significato locativo

Non **ci** ho tempo
ci ho in vista un affare importante
ci ho voglia di uscire
noi non **ci** abbiamo la televisione

6. Il *che* polivalente

Nelle interazioni colloquiali la congiunzione *che* estende il suo impiego a tutta una serie di funzioni che in una lingua più sostenuta più sostenuta vengono invece assolve da altri connettivi specializzati muniti di maggior precisione.

- Il *che* opera come generico introduttore di frase subordinata (*che* ‘complementatore’ o connettivo generico) con valore causale, consecutivo, temporale, finale ecc.

non tardare **che** (= perché) la cena è pronta
mangia **che** ti fa bene
aspetta **che** salgo in macchina
aspetta **che** te lo spiego
divenne tifoso **che** aveva appena sei anni

- Nell'ambito del pronome relativo, una forma invariante *che* tende a sostituire i tipi, propri dei casi obliqui, introdotti da articolo (*il quale, i quali*) o preposizione (*di cui, del quale, dei quali* ecc.).

Quel mio amico **che** gli hanno rubato la macchina
 Il giorno **che** ti ho incontrato
 La penna **che** io scrivo è nera
 È un tipo **che** è meglio non fidarsi
 Ho visto un lago **che** (dentro) c'erano tanti pesci
 La casa **che** ci sei stato ieri

7. Forme ridondanti

- rafforzamento delle congiunzioni avversative

ma **però**
 mentre **invece**

- uso ridondante del *ne*

di questo **ne** abbiamo già discusso

Una sua particolare realizzazione è quella della ‘relativa con copia pronominale’ (Molinelli 2002; Valentini 2002, da cui sono tratti i due esempi qui riportati)

ci troviamo faccia a faccia con notizie, con fatti *di cui* non *ne* avremmo mai sospettato l'esistenza

A questo tipo di quotidiano, *dal quale* non *ne* trae vantaggi nemmeno la classe politica, si contrappone quello dell'attenzione allargata

- uso ridondante del *ci*
 ho un'amica a cui **ci** tengo

- uso enfatico del doppio pronome dativo *a me mi, a te ti* ecc.

a me **mi** piace di più la musica leggera

- rafforzamento dei deittici *questo e quello* (*questo qui, quello lì*)

- Può essere fatta rientrare tra le ridondanze la crescente preferenza per l'introduzione pleonastica di strutture analitiche del tipo *quello/-a che è, quelli/-*

e che sono impiegate in maniera tale da formare frasi pseudorelative funzionalmente superflue ma pragmaticamente avvertite come necessarie:

ora passerò in rassegna **quelle che sono** le tendenze della critica letteraria moderna

vorrei esprimere **quello che è** il mio disagio di fronte a una situazione che non condivido

SINTASSI

8. Ordine marcato di costituenti dell'enunciato (sintassi segmentata)

A livello sintattico si colgono, soprattutto nel parlato conversazionale, modificazioni dell'ordine dei costituenti della frase che, con l'intento di conferire loro una speciale enfasi comunicativa, possono essere ridislocati, ossia spostati in una collocazione 'marcata' rispetto a quella neutra (SVO: Soggetto Verbo Oggetto). Si definirà *segmentato* ogni enunciato che comporti una nuova *dislocazione*, ossia il riposizionamento dei propri elementi a sinistra o a destra rispetto alla frase canonica.

- *Dislocazione a sinistra*

Si ha la cosiddetta 'dislocazione a sinistra' quando un elemento frasale, diverso dal soggetto, va ad occupare la posizione iniziale in maniera tale da acquistare un particolare rilievo. Ad essere *tematizzato* (si dice anche *topicalizzato*)² è spesso l'oggetto diretto, come vediamo negli esempi a) – e); ma non mancano casi (caratterizzati da "un valore più marcatamente colloquiale", Bonomi 2003, p. 154), in cui la dislocazione investe un complemento indiretto, come possiamo osservare in f) – i).

- | | |
|---|--------------------------------------|
| a) I debiti , bisogna pagarli | ≠ Bisogna pagare i debiti |
| b) Questi giorni , li ricorderò per sempre | ≠ ricorderò per sempre questi giorni |
| c) Questo libro , non lo avevo mai letto | ≠ Non avevo mai letto questo libro |
| d) Gli occhiali , li ho trovati sul tavolo | ≠ Ho trovato gli occhiali sul tavolo |
| e) Il giornale lo compro io | ≠ Io compro il giornale |
| f) A Marco io (gli) ho regalato una cravatta | |
| g) Di questo è meglio se ne riparlamo più tardi | |
| h) Di mafia a Milano se ne parlava | |
| i) A Padova io ci vado spesso | |

² A proposito di questa terminologia, bisogna partire dal presupposto che, nelle frasi standard, il soggetto costituisce il *tema* dell'enunciato, ossia l'elemento dato per noto; mentre il predicato rappresenta l'elemento nuovo o *rema*. Sinonimi anglofoni sono rispettivamente *topic* (= *tema*; da qui *topicalizzazione*, *elemento topicalizzato*) e *comment* (= *rema*).

Come si vede dagli esempi, la dislocazione a sinistra può comportare la *ripresa pronominale*, ossia la ripresa *a n a f o r i c a* pleonastica dell'elemento dislocato mediante un pronome oggetto (*lo, li*) o un pronome dativo (*gli*), o attraverso particelle quali *ci* e *ne*.

Una particolare variante delle dislocazioni a sinistra è costituita dalle cosiddette costruzioni a '*tema sospeso*' (in particolare si parla di '*soggetto sospeso*' o *nominativus pendens*; cfr. in particolare Berretta 1995/2003, pp. 179-181), così chiamate perché l'elemento '*tematizzato*' (ossia enfaticizzato) figura in posizione iniziale come componente autonomo, slegato morfosintatticamente dal resto della frase che prosegue con un soggetto diverso.

Gianni, non **gli** ho detto nulla
Furti, **ne** ho subito tanti
Soldi, non **ne** arrivano
Le lezioni, **le** comincio la prossima settimana
La ferita, mi tolgono i punti domani
Uscire, non se **ne** parla

- *Dislocazione a destra*

È praticata anche l'alternativa della '*dislocazione a destra*', in cui l'elemento posto in rilievo è collocato dalla parte opposta della frase, cioè a destra, in maniera tale da costruire una sequenza *rema > tema* diversa dall'ordine non marcato *tema > rema*. Il tratto caratterizzante della costruzione è "la doppia presenza dello stesso costituente" una prima volta anticipato pleonasticamente sotto forma pronominale (anticipazione *c a t a f o r i c a*) e poi ribadito da un gruppo nominale pieno isolato a destra "al di fuori del nucleo frasale" (si cita da Berruto 2012a [1986], p 233).

la accompagno io, **la bambina** a scuola
l'ho comprato, **il giornale**
non **la** voglio, **la pizza**
le mangio, **le mele**
lo vuole **un caffè**?
ecco**lo** che arriva, il **ritardatario**.

- *Frase scissa*

Si denominano '*scisse*' quelle particolari frasi la cui struttura è divisa in due parti, la prima costituita da una enunciazione contenente il verbo "essere" e la seconda da una pseudorelativa (esplicita o implicita). Le frasi scisse obbediscono a una strategia sintattica diretta a evidenziare "il punto di maggiore salienza comunicativa della frase, l'elemento su cui si concentra maggiormente

l'interesse del parlante e che fornisce la massima quantità di informazione nuova" (G. Berruto, *Corso elementare di linguistica generale*, p. 77); il segmento frasale "che il parlante ritiene essenziale per l'interlocutore" (Panunzio 2010) e su cui focalizza l'attenzione si definisce *focus informativo*.

è Gianni **che** ha fatto le fotocopie = Gianni ha fatto le fotocopie
sono soprattutto gli uomini **a praticare** questo sport
è il tuo gatto **a miagolare**

Una particolare tipologia di frase scissa è la frase scissa temporale

è da un'ora **che** cerco di chiamarti = cerco di chiamarti da un'ora
è la prima volta **che** ti vedo preoccupato = ti vedo preoccupato per la prima volta

Si possono formare anche delle cosiddette frasi 'pseudoscisse' che si differenziano dalle precedenti per il fatto che la porzione di testo contenente il verbo "essere" è collocata dopo la pseudorelativa (cfr. Berretta 1995/2003).

ad inaugurare la fiera **è intervenuto** il ministro
Quello **che** miagola **è** il tuo gatto

Tali frasi si differenziano dalle precedenti per il fatto che non si produce una vera e propria *scissione* sintattica e, diversamente da quanto succede nelle frasi scisse, l'elemento focalizzato occupa qui la posizione finale.

- *Strutture presentative*

Si intende per *struttura presentativa* una sottospecie di frase scissa per effetto della quale l'enunciato si distribuisce in due segmenti, il primo dei quali guadagna particolare focalizzazione. Se ne conoscono diverse varianti:

c'è presentativo

Il primo segmento frasale è isolato dal contesto e incastonato nella struttura *c'è ... che*; il secondo consiste in una frase introdotta da *che*, da considerarsi come una 'pseudorelativa'.

c'è Mario **che** ti aspetta = Mario ti aspetta
c'è uno studente **che** chiede informazioni = uno studente chiede informazioni
c'è un tale **che** mi vuole vendere uno stereo = un tale mi vuole vendere uno stereo

- *risalita dei pronomi personali clitici*

me lo puoi prestare? preferito a volte rispetto a "puoi prestarmelo?"

- *Il ma* ad inizio di frase

Va sempre più diffondendosi l'uso del *ma* ad inizio di frase, anche dopo una pausa forte, con accezione enfatica, comunque diversa da quella oppositiva, avversativa tipica di tale congiunzione (uno studio importante su questo tratto si deve a Sabatini 1997).

Ma tu verresti con me al cinema?

Ma lei l'aranciata l'aveva pagata? (sentito in uno spot pubblicitario apparso qualche anno fa in televisione)

Ma che bella notizia!

Analoga tendenza si riscontra con la congiunzione *e*, che ricorre con sempre maggiore frequenza ad inizio di frase specialmente nei titoli giornalistici (per una analisi del significato retorico di queste strategie testuali cfr. Loporcaro 2005, p. 4 ss.).

9. Concordanze a senso

I casi più comuni sono:

la concordanza a senso di verbo plurale con soggetto collettivo

Un centinaio di spettatori **furono** sopraffatti dalla calca

Il mancato accordo del verbo con soggetti posposti

Ci **vorrebbe** dei politici più attenti alle esigenze del paese

Ce **n'è** tanti altri

Mi **duole** le spalle

Gli **piace** le caramelle

10. Prevalenza della paratassi sull'ipotassi

"Rispetto alle costruzioni complesse, ricche di subordinate, dell'italiano (colto) scritto, nel parlato prevalgono la paratassi, la giustapposizione di frasi, la coordinazione con connettivi che spesso hanno anche una funzione testuale" (Antelmi 1998, p. 55).

LESSICO E FORMAZIONE DELLA PAROLA

Come si sa il lessico di ogni lingua è esposto a incessante rinnovamento dovuto al bisogno di trovare soluzioni espressive sempre nuove che pongano rimedio al logoramento di molte unità lessicali. Prescindendo in questa sede dalla dimensione diciamo così fisiologica di questo fenomeno, ci soffermeremo sull'adozione di forme lessicali fino a qualche tempo fa ritenute inaccettabili le

quali cessano di essere stigmatizzate e su una serie di espressioni formulari e idiomatismi sempre più diffusi.

- preferenza per *troppo* al posto di *molto* (si va facendo strada nella lingua dei giovani; cfr. Renzi 2003, p. 50)

troppo bello, troppo carino, troppo forte

- intensificazione dell'uso di *super-* ed *iper-* come prefissi aventi valore di superlativo (Renzi 2003, p. 50)

superricco, iperzelante ecc.

- uso fuori misura di superlativi

carinissimo

- Per converso circolano spesso dei diminutivi affettati e leziosi

attimino, firmetta, scontrinetto

- *dai* come “interiezione di meraviglia”, diversamente dall'uso comune che la ammette solo come espressione di incoraggiamento (cfr. Renzi 2003, p. 50):

Ma dai!

- *piuttosto che* con valore disgiuntivo

È ormai largamente diffusa la distorsione funzionale nell'uso di tale forma avverbiale (ben illustrata da Bazzanella - Cristofoli 1998; cfr. anche Castellani Polidori 2002, p. 191 ss.). Ammissibile nella norma solo per introdurre una comparazione preferenziale fra due concetti fortemente contrapposti e alternativi (in frasi come "piuttosto che il caffè, preferisco una camomilla"; "piuttosto che uscire con te, me ne sto a casa"), nel neostandard entra invece a far parte di sequenze in cui i diversi elementi appaiono presentati sullo stesso piano, vengono cioè giustapposti anziché opposti:

mi colma di regali: fiori, dolciumi, piuttosto che gioielli ecc.

ci sono accoglienti villaggi turistici, nel Mar Rosso, piuttosto che in Tunisia piuttosto che in Grecia

- *quant'altro* come formula conclusiva

Si tratta di un tecnicismo del linguaggio burocratico (cfr. Castellani Polidori 2002, p. 175) che va conoscendo una sempre maggiore diffusione nel parlato e si è anche affacciato nella scrittura giornalistica andando ad occupare lo spazio del tradizionale *eccetera*.

- uso dell'avverbio *assolutamente* con valore positivo

Lo standard ammette l'impiego dell'avverbio *assolutamente* solo con valore negativo in contesti quali: "sono assolutamente contrario" o in risposte negative del tipo "ne vuoi?", "no, assolutamente".

Negli ultimi tempi, per contro, si va imponendo lo stravolgimento semantico di questa forma avverbiale che nell'uso ormai corrente viene utilizzato come formula affermativa:

"Ti piace?"; "assolutamente sì".

Si tratta di un modulo espressivo anglicizzante (calcato su "Absolutely!", "Positively yes!", ecc.) che, osserva Maria Luisa Altieri Biagi "forse ha avuto la sua incubazione nell'ambiente lombardo dei giovani manager": un'altra via di penetrazione potrebbe essere stata il parlato del doppiaggio cinematografico e televisivo.

Con la stessa valenza positiva troviamo *assolutamente* anteposto ad aggettivi:

È assolutamente meraviglioso! È' assolutamente fantastico! Sei assolutamente elegante!

(esempi tratti da Alfieri-Contarino-Motta 2003, p. 127).

RIORGANIZZAZIONE DEGLI ALLOCUTIVI

Anche il sistema dei saluti ha conosciuto negli ultimi tempi una drastica riorganizzazione della quale rendono conto tra gli altri Sabina Canobbio (2003: "Salve prof!"). A proposito degli attuali riassetamenti nel sistema dei saluti) e Pietro Janni (2006), che si sofferma sulla diffusione di *Buona giornata, buona serata*.

De acuerdo con esto, ciertas modalidades orales de realización, como conferencia, clase que se da a los alumnos o discurso público, raramente constituyen actos de comunicación propicios a lo *conversacional*, y, por lo tanto, difícilmente podríamos considerarlos específicamente «coloquiales».⁷ Salvo excepciones: por ejemplo, en una clase, la presencia física y activa (si bien en planos diferentes) de los interlocutores podría favorecer en un determinado momento el intercambio más o menos espontáneo entre el profesor y los alumnos y, por tanto, la conformación de una nueva circunstancia comunicativa muy cercana a la meramente conversacional.⁸ Si venimos prefiriendo el término *coloquial* al de *conversacional* para especificar la lengua (o lenguaje) producto de esta determinada circunstancia comunicativa, es por una sencilla —y tal vez discutible— razón: coloquial parece designar con mayor propiedad un acto de comunicación específicamente oral, mientras que *conversacional*, por su parentesco con «conversación», podría aparecer más fácilmente en el terreno de la escritura.⁹

TERMINOLOGÍA: «COLOQUIAL» Y AFINES

Afines a «coloquial» se han venido empleando términos como «familiar», «popular», «vulgar», «diaria», «corriente», «normal», «estándar»,

⁷ Cf. María Jesús Bedmar Gómez: «La norma del texto oral», pág. 114: «El discurso elaborado (una clase que se da a los alumnos, por ejemplo) quedará incluido en lo oral, porque este tipo de discurso no escapa ni en el más extremo de los casos (repetición memorística) a las técnicas de elocución (considérese, a tal efecto, el papel de la pausa)».

⁸ En un reciente trabajo («Diálogos en clase»), Peter Slagter se detiene en las diferencias entre diálogos reales (o naturales) y diálogos-en-clase (didácticos). Frente a aquéllos, éstos adolecen de artificialidad, no se presta atención en ellos a los signos paralingüísticos y, en general, no brindan un fiel reflejo (lingüístico y pragmático) de la interacción en la vida real.

⁹ «Coloquio» es también, en una de sus acepciones, 'composición literaria en forma de diálogo' (por ej., *El coloquio de los perros*, de Cervantes).

CUADRO 2. — Manifestaciones orales

COLOQUIALES	Manifestaciones orales				NO COLOQUIALES
	CONFERENCIA	COLOQUIO POST-CONFERENCIA	ENTREVISTA	CONFERENCIA TELEFÓNICA	
— El acto coloquial es la única modalidad comunicativa (oral o no) en que todos los elementos que intervienen en la comunicación, copartícipes de un contexto común, se actualizan e interactúan simultáneamente. — Se distingue esencialmente de otros posibles modos de realización oral por su carácter de <i>conversacional</i>. El grado mayor de realización (plenitud) coloquial tiene lugar en lo que llamamos CONVERSACIÓN COTIDIANA	Por su inmediatez, espontánea e irreflexiva. Poca espontaneidad (por relación y jerarquía entre interlocutores e inexcusabilidad del tema).	Presencia física de los interlocutores. Emisor y receptor son interlocutores activos. Alternancia comunicativa.	Mensaje actualizado en virtud del contexto inmediato. No hay formalización lingüística previa (a menudo, tampoco preestablecimiento del tema). No suele haber en los hablantes: • intenciónalidad profesional, etc. • voluntad de estilo.	Intencionalidad «profesional». Voluntad de mayor elaboración formal y precisión expresiva.	Conferencia, sermón, discurso, lectura en voz alta de un texto dialogado cualquiera... No pueden ser consideradas manifestaciones coloquiales, porque en su estructura concreta de realización no se establece simultánea de todos los diversos elementos intervinientes: el mensaje habría sido previamente formalizado, el receptor es, en principio, heterogéneo y pasivo (no es propiamente «interlocutor»), la comunicación es unilateral, el tema suele estar preestablecido...
	Cuando hay en la actualización variaciones respecto del acto coloquial «normal» (la conversación cotidiana), el grado de plenitud se modifica (siempre es menor): COLOQUIO POST-CONFERENCIA ENTREVISTA CONFERENCIA TELEFÓNICA	Menos espontaneidad. Más reflexión (transcendencia). Pérdida de gran parte de las actividades expresivas complementarias y no verbales.	No presencia física de los interlocutores (se oyen, no se ven).	Normalmente, preestablecimiento del tema.	

«común», «informal», «viva», para caracterizar la lengua hablada. Fuera de la posible (y anecdótica) distinción teórica, todos estos términos comparten amplias zonas en el terreno de lo lingüístico y por ello no es extraño que aparezcan en los mismos o similares contextos.¹⁰

Sin embargo, ya hemos adelantado que los adjetivos «familiar», «popular» y «vulgar» especifican *variedades diastráticas* (o sea, *niveles de lengua*, colectivos). En cambio, los adjetivos «corriente», «normal» e «informal» no son especificativos de nivel, sino más bien *descriptivos de cualidad*: tanto la lengua hablada como la escrita (y en cualquiera de sus niveles) pueden ser más o menos «informales», «normales» o/y «corrientes». «Estándar» y «común» designan modalidades, basándose en criterios de difusión (mediante la escuela, la radio, las relaciones oficiales...) y extensión (a todas las capas de la población, más allá de las variaciones locales o sociales): son, pues, *variedades acircunstanciales*.¹¹

Pero es que, en el coloquio, la actualización lingüística tiene lugar en un contexto común, simultáneamente a la de todos los demás elementos que intervienen en la comunicación. Por ello, la lengua coloquial es necesariamente reflejo (en mayor o menor medida) de los múltiples condicionantes que concurren en su específica circunstancia de actualización comunicativa. Y lo mismo que antes establecíamos «grados» de realización coloquial, podríamos establecer también «niveles» o «formas» de realización en el eje diatópico o en el diatópico, y hablar de un *lenguaje coloquial culto* (alto), *medio y vulgar* (bajo), o del *lenguaje coloquial de la Manchuela* o de las provincias andaluzas, por ejemplo. Ahora bien, en la medida en que *lo específicamente coloquial es circunstancial*, por más que en el coloquio se refleje inevitablemente también lo subyacente a los interlocutores, los niveles o estratos reflejados en él serán —creemos— de interés secundario en el estudio de esta parcela del lenguaje. Por otro lado, la

¹⁰ Aunque menos especificador, con el complemento «de uso» (*lengua de uso*) se alude a la «modalidad lingüística que utilizan los hablantes de una lengua en sus relaciones cotidianas. Se opone a *lengua especial*. Se denomina también *lengua coloquial*, y no debe confundirse con *lengua vulgar*» (F. Lázaro Carreter, *Diccionario*, s.v. «lengua»).

¹¹ «Viva» es de todos, sin duda, el adjetivo más connotativo, el menos concretizador y, por lo mismo, el más sugerente: ¿qué es la lengua «viva»?; o, al menos, ¿cuál de los tipos es la lengua «más viva» de todas?

tendencia a la *nivelación diafásica* es sin duda una de las más claras en la comunicación coloquial: de una parte, debido a la «heterogeneidad» característica del acto coloquial, los interlocutores intentan espontáneamente la «sintonización» o aproximación mutua; de otra, por efecto directo del influjo de los medios de comunicación, la tendencia a la igualación es, además de inconsciente, progresiva.

También es verdad que, como afirma Polo en *El español familiar y zonas afines*, el coloquial es sin duda un «terreno abonado para un *estilo no formal*, más o menos espontáneo o sin formalismos» (y aquí también nosotros preferiríamos hablar, como Polo, Dubsky y B. Steel, de *estilo*, mejor que de *lengua*, *lenguaje* o *formalización-producto*)¹². Un *estilo*, en definitiva, que participaría de gran parte de las características del *código restringido*, que es el considerado propio del nivel «vulgar». Sin embargo, ninguna de las peculiaridades más representativas del *estilo* correspondiente al nivel sociocultural más bajo de la escala, o vulgar (empleo léxico restringido y específico, transgresiones de la norma en numerosos aspectos gramaticales y, sobre todo, incapacidad del sujeto hablante para cambiar de registro), es necesariamente consustancial a «coloquial»; y menos que ninguna la «incapacidad para cambiar de registro», en la medida en que ésta no depende de la circunstancia comunicativa (que es *monoclase*: conversar, conversamos todos), sino de las personales cualidades del sujeto hablante (que van con él dondequiera que él va). Consecuentemente, «popular»/«vulgar» y «coloquial» no deberían aparecer como sinónimos, pese a que los hemos visto empleados (directa o indirectamente) como tales en no pocas definiciones.¹³

¹² *Introducción a la estilística de la lengua* ha titulado Dubsky uno de sus trabajos más útiles e interesantes sobre las diversas modalidades de la lengua.

¹³ «Popular» se utiliza, según Seco (*Arniches*), para caracterizar lo que pertenece a la parte menos cultivada de un grupo social; el mismo autor (pág. 27) nos advierte que cuando se quiere delimitar físicamente «lengua popular», la primera condición aludida es su carácter urbano: de ello hablaremos más tarde. «En Bally, Hofmann, Beinhauer, González Ollé y otros, 'lengua popular' es un concepto que se diluye dentro del de 'lengua hablada', 'conversacional' o 'coloquial'» (M. Seco, *op. cit.*, cf. nota págs. 25-26). La «lengua vulgar» es, según Lázaro (en su *Diccionario*): «lengua coloquial o conversacional. Se opone a *culta*» (con lo cual, además, se sugiere la oposición *lengua hablada: vulgar / lengua escrita: culta*). Para Blasco Ferrer (1988, pág. 257), «Por *español coloquial* entendemos: el conjunto de voces y estructuras,

Tres son, en resumen, los criterios fundamentales en que nos basamos para asignar a *coloquial* una casilla con valor propio dentro del sistema de la terminología lingüística descriptiva: su carácter de manifestación *oral*, *conversacional* (y, por lo tanto, *monoclase*) y *circunstancial*. Consecuentemente:

a) *Familiar*, *popular* y *vulgar*, que pertenece al paradigma de los adjetivos especificativos de nivel (y hacen, por tanto, abstracción de estos tres criterios básicos tanto para su asignación como para su funcionamiento dentro del sistema terminológico), no pueden ser utilizados con propiedad como sustitutos de «coloquial».

b) Es perfectamente lícito describir la lengua hablada (o la escrita, en cualquiera de las respectivas modalidades) como más o menos *corriente*, *normal* o *informal*; pero en todo caso, unidos al sustantivo núcleo «lengua», cualquiera de estos adjetivos valorativos calificaría sólo muy parcialmente y en modo alguno especificaría la modalidad de lengua hablada que nos interesa (la coloquial); tampoco *diaria*, que alude con propiedad a su frecuencia de uso, nos parece término más adecuado ni preciso que «coloquial».¹⁴

c) Si exceptuamos el caso de *vulgar* (término inexcusablemente indicador de nivel y con connotaciones peyorativas), cuya confusión con «coloquial» puede considerarse, a estas alturas, anacrónica, parece claro que podríamos encontrar, sin necesidad de profunda investigación, buenas razones para justificar esta ya antigua intersección en el uso de los diversos términos.

Es evidente que la lengua coloquial (o conversacional) es la más *corrientemente* usada por las personas en sus situaciones normales de comunicación cotidiana y, por ello, la que les es más familiar y la que está

orales y escritas, producidas por los hablantes españoles que carecen de una cultura general básica»; aunque asocia, al parecer, «coloquial» con «vulgar» (nivel diastrático), el adjetivo que el autor utiliza, de hecho, a lo largo de su trabajo como sinónimo de «coloquial» es «popular».

¹⁴ «La *lengua diaria* es, como dice su nombre, aquella forma de lengua que se usa en el trato diario de los hombres entre sí. Es en cierto modo un útil, uno entre muchos, que ayuda a facilitar o hacer posible el paso de la vida de cada día»: W. Porzig, *El mundo maravilloso del lenguaje*, pág. 271.

más extendida (o es más *popular*, en sentido amplio) y *estandarizada* en todas las capas sociales; además, por la inmediatez determinante del coloquio, el hablante tiende en la conversación a expresarse con bastante espontaneidad y mediante un estilo *informal*, empleando con cierta inevitable libertad y no pocas restricciones el código de la lengua, independientemente de su capacidad personal para cambiar/adaptar (o no) su registro.

NORMA LINGÜÍSTICA Y LENGUAJE COLOQUIAL

Antes de entrar de lleno en lo que constituye el núcleo de nuestro trabajo, queramos, aunque sea brevemente, dar un rápido repaso a dos cuestiones de carácter general, no estrictamente gramaticales, cuya incidencia se puede considerar decisiva en el estudio del lenguaje hablado: sus relaciones con la llamada «norma lingüística» y con los fenómenos prosódicos de la oralidad.

En general, para el estudio del lenguaje coloquial, el concepto *lingüístico* de norma, tal y como suele manejarse en la lingüística europea («uso correcto» en una acepción; «mediana de uso de una comunidad» en la otra), no es demasiado útil. Y es que, por sus particulares condicionantes —que ya hemos visto—, el lenguaje coloquial es tal vez, de todas las modalidades, aquella en que con más frecuencia (o quizá sería mejor decir «con mayor propiedad») difieren *norma* y *uso*. Y esto por dos razones principalmente:

1) (y fundamental). La urgencia de la comunicación coloquial raramente permite al hablante prever sus transgresiones de la norma o ser consciente de ellas (ni siquiera el oyente alcanza normalmente tal conciencia). Como ya sugerían Bally y sobre todo Frei, estas «faltas» o desviaciones de la lengua hablada coloquial revelan en ella el índice de necesidades que presiden el ejercicio del habla: es decir, en muy gran medida, aquello que el hablante espera de la lengua y no encuentra en ella, o aquello que, a modo de ajuste natural, precisa obviar o modificar para alcanzar la comunicación.

2) Por razones, pues, de necesidad, el propio uso coloquial *regula* la existencia y presencia de tales desviaciones, que pasan inad-

vertidas para los usuarios del lenguaje e incluso llegan a veces a convertirse en puras convenciones. La coloquial se constituye así (como ya nos sugerían los estudios de lingüística histórica del siglo xix) en la modalidad base que acaba incorporando al sistema su propia norma (emanada del uso) o forzando el cambio de la ya existente.

Algunos de los fenómenos que se pueden observar hoy en la lengua coloquial parecen contundentes; tal vez la norma no los admita, pero el uso, sin duda, los ha generalizado: por ejemplo, el *-ao* final ya no sólo de los participios, el llamado «dequeísmo» (pienso *de que*), las construcciones galicistas en *base a* y *sustantivo + a + infinitivo* (cuestiones a resolver, asuntos a tratar), *le* (objeto indirecto) por *les* (*le* he dicho a tus padres que no se asusten), etc. Todos ellos difieren de la norma que hemos llamado *lingüística* y no suelen constar en las gramáticas (que, para bien y para mal, suelen ser normativas), entre otras cosas porque aunque sean fenómenos *normales* en la lengua coloquial, no lo son *normativos* (ni siquiera en ella). En cualquier caso, tanto éstos como otros muchos fenómenos de extensión aparentemente más reducida nos llevarían a hablar de norma en un nuevo y más amplio sentido, muy cercano al de la Sociolingüística, que considera la probabilidad de aparición de una determinada forma de realización (un determinado fenómeno) relacionada con la presencia de ciertos factores contextuales y sociales, e incluso —lo que nos interesa más— *regulada* por ellos ¹⁵.

En efecto, parece conveniente (quizá necesario) aceptar la existencia de una pluralidad de normas, como aceptamos la existencia de una pluralidad de modalidades de realización. Y así es como se va perfilando desde hace tiempo una concepción *dinámica* de

¹⁵ Por otra parte, la necesidad de considerar no una, sino varias normas, es algo ya perseguido desde hace tiempo por sociólogos y dialectólogos; entre éstos, Manuel Alvar, que lo defiende ardentemente en «La norma lingüística», *La lengua como libertad*, págs. 37-55. Véase también Francisco José Zamora Salamanca, «Sobre el concepto de norma lingüística», entre otros.

norma que supone, por un lado, una relación de dependencia y obligatoriedad con respecto al sistema; pero también, por otro, la posibilidad de una *adecuación funcional* del lenguaje a las situaciones diversas de comunicación en el proceso de actualización... Y ello permitiría, sin duda, llegar a una norma o subnorma coloquial regida por criterios de codificación mucho más flexibles que los de la tradicional «norma lingüística». Pues si bien es cierto que ésta actúa sobre las diversas modalidades de realización del sistema (aunque de distinta forma y en diferente grado sobre cada una de ellas), también lo es que el uso frecuente y específico, consentido o abiertamente admitido, de ciertos fenómenos en una determinada modalidad de comunicación (oral o escrita) los convierte en parte de lo que podríamos denominar *subnorma* de esa modalidad (subnorma coloquial, subnorma literaria, etc.).

Por otro lado, en la medida en que «la corrección no es un hecho que ha nacido por voluntad de uno, ni por imposición ni por generación espontánea. Es un largo quehacer colectivo en el que la sociedad se encuentra identificada» ¹⁶, debemos considerar que todos los fenómenos mencionados (y otros muchos) constituyen, a su modo, una parte de ese «quehacer colectivo» y que, instalados en una determinada modalidad de realización lingüística, son aceptados espontáneamente por los sujetos implicados en la comunicación, que comparten contexto y «ritmo» de progresión en ella. Cuando más adelante los encontremos escritos y desperdigados en nuestra descripción, descontextualizados y a la luz de la explicación lingüística, podremos llegar a darnos cuenta fácilmente de la incorrección o incluso del disparate, como en los siguientes ejemplos:

*Con la que yo monto *para freír un huevo frito*.

*Y evidentemente a mí me parece muy cruel que la Iglesia prohiba a sus gays que *se abstengan de ejercer su sexualidad* (TV, «Debate»)

*Tengo una *sordera que no veo*.

¹⁶ Manuel Alvar, *La lengua como libertad*, pág. 54.

Sin embargo, por extraño que pueda parecer nos a veces, todos ellos pertenecen a enunciados que cumplieron perfectamente, en su momento, su función comunicativa. Y no sólo no impidieron la comunicación, sino que ni siquiera la entorpecieron ni provocaron comentario particular alguno (metalingüístico o no) por parte de los interlocutores u oyentes. Y es que, en contra de lo que ocurre con lo que hemos llamado «norma lingüística» (una abstracción concebida metodológicamente), que el hablante conoce (en ocasiones sólo intuitivamente, pero que conoce, aunque se permita transgredirla) y que puede llegar a hacer explícita, la *subnorma coloquial* sólo puede definirse en función de sus propias condiciones de realización, de acuerdo con sus condicionamientos y necesidades comunicativos: es decir, constituye (y suma) una archiposibilidad (conjunto de posibilidades) distinta a la que ofrece el sistema.

De acuerdo con nuestro criterio, la transgresión de la norma lingüística que aparece en estos y otros fenómenos no debe imputarse a desconocimiento por parte de los hablantes: el que la infrinjan no significa (necesariamente) que no la conozcan. En realidad, este sería —como apunta A. García Calvo— un criterio irrelevante para juzgar estos fenómenos que están tan directamente condicionados por las circunstancias específicas de comunicación:

La lengua, como no acaba de encontrarse del todo contenta consigo misma, sigue cambiando todavía (aunque es cierto que, desde que hay un español oficial, unos cinco siglos, hasta la lengua coloquial muda mucho más lentamente) y cambiando según sus leyes, que no controla nadie, y así se ríe de lo que a los pedantes les guste o no.

La lengua popular y viva no puede nunca cometer faltas, por la razón perogrullesca de que es ella la que establece, allá en lo subconsciente, sus propias leyes.

(A. García Calvo, *El País*, 30-3-86, pág. 19)

Por lo demás,

Sería una perogrullada de lo más pueril insistir en que ningún sistema lingüístico obedece a la rígida estrechez «lógica» salida de

un cerebro humano, empeñado en clasificar y encasillarlo todo, sencillamente porque la vida real y verdadera en general, como la vida de una lengua en particular, obedece a otras leyes superiores cuya «lógica» reside en lo infinito¹⁷.

Y es que, en efecto, la lengua (al menos la coloquial) tiene a veces razones que la «lógica» no entiende, y que son, en gran medida, las que nosotros trataremos de desvelar aquí.

PROSODIA COLOQUIAL

Ineludiblemente, el material fónico (fonemático y prosódico) constituye la base de la comunicación oral; esa que da dimensión de «habla» a la lengua, convirtiéndola en una realidad concreta —física— y temporal, y que confiere a su vez a cada acto de habla un carácter único, irrepetible.

Por ser algo común, cotidiano y espontáneamente adecuado a nuestras diferentes situaciones de habla, el empleo de los elementos fónicos (como de los morfosintácticos) nos pasa generalmente inadvertido. Lo cual no quiere decir que éstos no tengan relevancia. Por el contrario, en la lengua hablada, «los hechos prosódicos constituyen recursos gramaticales para la expresión de categorías semánticas, a pie de igualdad con operaciones sintácticas (orden de palabras), morfosintácticas (concordancia; uso de palabras funcionales) o léxicas»¹⁸.

Y aunque tal afirmación puede parecer exagerada, teniendo en cuenta las muchas dificultades que tendríamos para demostrarla, el carácter esencial, básico y primario de los hechos prosódicos en los actos de habla coloquiales y su relevancia sintácticosemántica en ellos son innegables, aunque están todavía poco estudiados.

¹⁷ W. Beinhauer, «Sentido», pág. 13.

¹⁸ Lars Fant, «Prosodia». Véase además María Luz Gutiérrez Araus, «Procedimientos», particularmente págs. 5-6 («elementos suprasegmentales»).

Naturalmente que, en lo fundamental, tanto la estructura total de un enunciado como sus características prosódicas responden a las convenciones establecidas por los hábitos de cada lengua. Sin embargo, la flexibilidad de los actos de habla es tal, y el carácter no discreto (suprasegmental) de los fenómenos prosódicos permite tal capacidad de variación y adaptación, que, más allá de la convención, el hablante crea y adecua su expresión en cada caso, simultáneamente con todo el resto de las variables de comunicación.

En el lenguaje coloquial, todo parece estar subordinado a su voluntad de «comunicabilidad» y «fluidez». La jerarquía real de los elementos lingüísticos corresponde a la intención de comunicación, que, una vez surgida, puede (y suele) renovarse, evolucionar o variar imprevisiblemente, con poca o ninguna conciencia por parte de los interlocutores. Lógicamente, el *ritmo* es irregular, no está ordenado; y en el caudal de la comunicación, más allá de la mera linealidad del signo, segmentaciones y pausas, entonación, acentos expresivos y hasta las modificaciones vocales (de timbre, intensidad, altura) constituyen un «medio de organización en el tiempo, que crea relaciones en el interior del conjunto» (Slama-Cazacu, *Lenguaje y contexto*, pág. 258), establece diferenciaciones y «recorta» su dirección significativa, orientando puntualmente al receptor acerca de su sentido.

Las *pausas*, «en el interior del ritmo, crean un continuo y ayudan a la jerarquización, volviéndose más cortas entre las palabras que deben aparecer más soldadas (hasta desaparecer, como en las formas átonas) y más largas delante de las partes que deben ser (significativamente) acentuadas» (id., ibíd.); ayudan a distinguir (junto a la entonación) las añadiduras parentéticas y regulan además los turnos de palabra. El *acento «significativo»* «se superpone, modificándolo, a veces, al ritmo fisiológico de la emisión o al de las palabras aisladas»¹⁹, como hemos visto en nuestro ejemplo. El alargamiento de la *duración* normal de una palabra (o de una de sus

¹⁹ T. Slama-Cazacu, *Lenguaje y contexto*, pág. 257.

sílabas) «subraya el sentido de la misma; la brevedad lo desvanece y atenua»²⁰. La *entonación* impone límites que indican las unidades de sentido y las de intención de comunicación (incluso en casos como los de ironía e interrogación retórica, en que hay disociación entre lo que se dice y lo que se deja entrever), delimita los componentes iniciales y finales del turno de palabra y de las frases, y permite reconocer los segmentos adicionales; tiene además «función identificadora» (caracteriza inconscientemente al sujeto hablante) y «función impresiva» (correspondiente a la imagen que el hablante busca dar a su interlocutor)²¹.

Todos estos fenómenos prosódicos simultáneos a la articulación fonemática y a la organización del mensaje en unidades formales con significado (palabras, sintagmas, frases...) constituyen, pues, un factor clave en esa *expectativa de comunicación* que crean y comparten los interlocutores en su conversación. Mejor quizá que ningún otro medio, permiten al hablante traslucir puntualmente sus emociones y sus actitudes en la expresión de sus ideas (es decir, insertar el elemento afectivo en su «lenguaje intelectual») y proporcionan al interlocutor los índices de esa intención global de comunicación con que se cuenta primordialmente en todo coloquio, haciéndole, a su vez, cómplice en ella. Todos juntos, adaptándose a las circunstancias variables de la comunicación, hacen posible la expresión de variadísimos matices y permiten, además, adivinar una cierta «previsibilidad» en la estructura sintáctica e informativa del enunciado²².

²⁰ T. Navarro Tomás, «Papel de la cantidad», *Estudios*, pág. 65.

²¹ Véase A. Quilis, «Funciones de la entonación».

²² Ésta es la tesis defendida por Lars Fant, *Prosodia*, pág. 75: «A semejanza de las reglas sintácticas, que establecen un orden esperado de los elementos oracionales y determinan cómo este orden puede ser modificado, si la estructura informativa del enunciado lo requiere, hay que suponer la existencia de un conjunto de reglas prosódicas que determinen cuál es la esperada forma prosódica de la oración y cómo ésta puede verse afectada con el objetivo de preservar la estructura informativa».

De este modo, podemos afirmar que, en realidad, ese sentido global que interesa a los interlocutores en el coloquio no es sino el fruto de una compleja situación de comunicación en la que el hablante combina operaciones sintácticas y prosódicas en su actualización de los elementos lingüísticos y lo comparte todo con su interlocutor, con éxito mayor o menor, pero difícil de determinar. Intentemos ilustrarlo con un sencillo ejemplo:

En un determinado contexto de comunicación en que el interlocutor parece no haber captado suficientemente lo que se le quería decir, el sentido global de

Digo implícito, no explícito

incluye (y es consecuencia de) la intención del hablante de acentuar subjetivamente el contraste entre los dos conceptos opuestos, con el fin de aclarar a cuál de los dos se viene refiriendo. Para ello, el hablante segmenta, intensifica y alarga en ambos antónimos la primera sílaba (que es la que considera sílaba-contraste) y les añade un acento «significativo» (expresivo), que se suma al acento fonético correspondiente; además, prolonga ligeramente la pausa disyuntiva:

Digo imm-plícito, no éxx-plícito.

Claro está que, en nuestro ejemplo, la incidencia del comportamiento prosódico del hablante parece redundante para la información (y, por consiguiente, no relevante) en su mensaje, en la medida en que —como suele considerarse— su significado está ya determinado por otros medios léxicos y sintácticos. Pero nosotros nos estamos esforzando por hablar siempre de «sentido global», y no de «significado». Mientras lo que llamamos «significado» lo podríamos abstraer con cierta objetividad de los términos léxicos empleados y de su ordenación en el mensaje, el *sentido global*, que es lo que interesa en el coloquio, no es una abstracción, sino una realidad subjetiva y puntualmente compartida por los interlocutores. Mediante la incidencia de los elementos prosódicos, se une el enunciado a la realidad vivida por los interlocutores y, a su vez, se pue-

de modificar esa realidad (con su entonación, el hablante ha modificado, en nuestro ejemplo, irritación, impaciencia, etc.).

Así pues, la incidencia espontánea de los fenómenos prosódicos es en el lenguaje coloquial, además de inevitable, imprescindible para la determinación de ese «sentido global» que condiciona y determina la comunicación de los interlocutores. Y, sin duda, con ello contamos implícitamente cuando estudiamos el lenguaje coloquial, cuando lo transcribimos y abordamos la explicación de su sintaxis; aunque es cierto que «ni con los signos de puntuación convencionales ni con otros a los que puede recurrirse se logra, ni siquiera aproximadamente, reflejar los hechos de prosodia»²³. En nuestros ejemplos, la puntuación intenta reproducir la entonación de sentido de la lengua hablada, que no siempre coincide con las convenciones de la lógica de la lengua escrita; cuando hay conflicto claro entre el «sentido prosódico» y el que su transcripción escrita previsiblemente transmitiría, procuro elegir la opción que más se aproxime al reflejo de la lengua hablada, la que menos la traicione.²⁴

De otro modo, sería difícil reconocer en unos pocos signos ortográficos (letras, comas, puntos, interrogaciones...) todo eso que, sobre una base sintáctica muy irregular y regida por su propia lógica, implica toda comunicación coloquial. En ella, suspensiones, fragmentaciones, cambios bruscos de perspectiva, intercalaciones, encajamiento de enunciados con relación poco marcada, enunciados unímemes... precisan su sentido y cumplen plenamente la función de comunicación gracias a que, sumados a sus valores léxicos y

²³ A. Narbona, «Sintaxis coloquial», pág. 94.

²⁴ Podrá observarse que, salvo excepciones, no puntué en los ejemplos el final de cada una de las intervenciones de los interlocutores; primero, porque no siempre soy capaz de atribuir un determinado signo a los cambios de turno; y también porque, en vista de que los ejemplos aparecen, por necesidad, descontextualizados, me parece más conveniente evitar precisiones innecesarias y recargar el texto con puntuación que no le aportaría, en rigor, nada esencial. (Acercas del acento y de la transcripción del lenguaje coloquial, puede verse José Polo, *Ortografía*, págs. 244-246 y 131-135, respectivamente.)

sintácticos, se unen valores 'contextuales' y prosódicos. Por eso la gramática no ha tenido más remedio que asumir conceptos prosódicos (y semánticos) en su descripción; particularmente de entonación, cuyos tipos básicos (enunciación, interrogación, exclamación), que tienen función distintiva, se incluyen tradicionalmente en sus textos²⁵. Porque, de forma natural, todos aparecen indisolublemente unidos en la lengua hablada. Y, al cabo, aunque parece haberse ignorado durante siglos, es la lengua hablada natural la que está (la que ha de estar, por definición) en la base del estudio del lingüista.

DIFICULTADES EN EL ESTUDIO DEL ESPAÑOL COLOQUIAL (JUSTIFICACIÓN METODOLÓGICA)

Todo mi trabajo parte, pues, del supuesto de que el estudio del lenguaje coloquial es inseparable de su consideración como producto de una determinada modalidad de realización oral: la conversación, el *coloquio*. Y precisamente de su *directa vinculación a los fenómenos prosódicos* (variadísimos) *de la oralidad* nacen no pocas dificultades a la hora de enfrentarse a su estudio.

En efecto, el coloquio se nos presenta como algo habitual y absolutamente natural de nuestra vida en sociedad. Las circunstancias en que se da no son propicias para su observación, y la base de «naturalidad» y espontaneidad de que nace difícil, sin duda, la reflexión. El estudioso está obligado a cazar al vuelo las cualidades del lenguaje coloquial y, para hacerlo, debe situarse en una posición excepcional, de mero espectador, de «extrañamiento»²⁶,

²⁵ Por ejemplo, criterios sintácticos, prosódicos y semánticos se unen en la definición más corriente de oración («Estructura gramatical que consta de sujeto y predicado, y tiene sentido completo y entonación independiente»). En apoyo de la idea de que la sintaxis no puede separarse de la entonación, la gramática generativa incorporó ésta desde el principio en su descripción.

²⁶ Éste es el término que utiliza uno de los tres personajes que conversan en la obra *Del lenguaje* de Agustín García Calvo; para él, «la labor de un gramático

que le permita alcanzar la conciencia de ese hecho físico y social de que es copartípe: su medio de comunicación habitual, el lenguaje.

Aun haciéndolo así, caso de que fuera posible, si prescindimos de la grabación magnetofónica, no existen tampoco muchos medios para «guardar» el coloquio con vistas a un detenido estudio por parte del lingüista. Y también la grabación presenta problemas de difícil solución: por un lado, si se conoce su existencia, es difícil (por no decir imposible) que los interlocutores se presten sin prejuicios al coloquio; por otro, si para evitar que los hablantes se sientan condicionados se quiere mantener oculta la grabación, será difícil conseguir que ésta sea buena; y, en último término, aunque ésta sea perfectamente clara e inteligible, faltarán en la muestra muchos de los condicionantes y estados propios del coloquio que sólo en su estricta actualización y momentaneidad aparecen y se entienden, contribuyendo con su presencia a su vez a la completa comprensión de lo comunicado.

El examen, por ejemplo, del material que se nos proporciona en el libro *El habla de la ciudad de Madrid* (materiales para su estudio)²⁷ puede sernos útil para ilustrar estas afirmaciones. Se transcriben en él 24 diálogos: 16 *diálogos dirigidos* por un «encuestador» (cuatro por cada una de las cuatro generaciones establecidas), 4 *diálogos libres* entre dos personas que conocen su calidad de informantes y, por fin, 4 *grabaciones secretas* de un diálogo espontáneo entre dos o más informantes que no tienen conciencia de serlo. Para nuestro propósito, el interés del material seguiría

consiste en describir en sí mismo lo que en él, a pesar de ser *persona*, haya de *gente*, y así recobrar conciencia del aparato gramatical relegado a lo subconsciente; para otro, «la *pedantería* se da en cualquier momento de conciencia de la lengua sobre sí misma, y está por tanto en las raíces de la gramática»; y, en conclusión, «hacerse como niños» es la primera recomendación que debe dársele a quien se mete en obra de Gramática» (págs. 51 a 54) (las cursivas son mías).

²⁷ Manuel Esgueva y Margarita Cantarero (eds.), *El habla de la ciudad de Madrid* (Materiales para su estudio), CSIC, Madrid, 1985. En adelante, las citas que de él hagamos en el texto estarán abreviadas así: HM, número de encuesta en romanos, página (ej.: HM, II, 37). En los números 2 y 4 de *Sociolingüística andaluza* (Univ. de Sevilla) se transcriben también «encuestas del habla urbana de Sevilla» (del nivel culto y del popular, respectivamente.)

avía existe en el estudio de esta parcela lingüística, la coloquial, de puro puro «natural», casi casi inédita.

EL COLOQUIO: ORGANIZACIÓN DISCURSIVA

En realidad, lo que como estudiosos del lenguaje coloquial nos interesa son los mecanismos que permiten el funcionamiento real del código en la actuación interhumana, su conversión en *discurso* (compartido, comprendido y con fines, frecuentemente, difíciles de precisar). Más allá del sintagma o la frase, esto que (provisionalmente) llamamos «discurso» es lo que el ser humano común percibe como un todo autónomo y «siente» como unidad de comunicación.

La conversación (o coloquio) no es, en suma, sino una forma de *interacción verbal puntual*, determinada por tres características que le son consustanciales: la *actualización oral*, su *inmediatez* y la *interdependencia dinámica de todos los elementos* en el proceso de la comunicación. Por eso, sus marcos «son de carácter pragmático más que semántico» (Mignolo, 1987, pág. 7); y por eso su producto, *el lenguaje coloquial*, más que ningún otro tipo de realización, *está en función del mecanismo de la comunicación*; su formación y su dimensión significativa, inmediata y necesariamente correlacionadas con el comportamiento de los diversos factores del acto de habla en que se produce.

Y es precisamente su peculiar dinámica de *simultaneidad, inmediatez e interdependencia* la que confiere al lenguaje coloquial, por un lado, su propia identidad, y, por otro, su relevancia como objeto de estudio para el lingüista: ni sus notas más características, ni sus «irregularidades» ni sus convenciones son un puro capricho, signo de su inferioridad o de su pobreza —como se ha dicho con frecuencia—; por el contrario, responden razonable y bastante precisamente a intenciones, requerimientos o necesidades del acto preciso de comunicación coloquial.

Y es que no debemos olvidar que el lenguaje es una conducta (social) adaptada a la situación. Y así es ni más ni menos como

funciona la lengua: regida por una serie de principios muy sencillos (diversos para los diferentes tipos de realización), unas pocas *constantes* que funcionan como auténticas «normas» en cada actualización comunicativa y a las que deberemos, en cada caso, atender en primer lugar.

Estas constantes nos permitirán *sistematizar la variabilidad*, toda esa aparente incoherencia, desorganización e incorrección que sorprenden inevitablemente al investigador del lenguaje coloquial. Y en este sentido, su base metodológica de estudio no es coyuntural, sino, en principio, aplicable siempre y en cualquier parte, al menos en la medida en que podemos suponer que las condiciones descritas como «constantes» son similares en las situaciones de conversación de las diferentes culturas. A partir de ellas podemos intentar, pues, un esbozo (estilístico) de morfosintaxis del español coloquial, o mejor —si se quiere y si estamos en lo cierto— lo que podríamos llamar un esbozo (estilístico) de *gramática 'coloquial' del español* (nombre con el que acaso habríamos podido bautizar también este trabajo).

a) Toda conversación se manifiesta en torno a unos centros de emisión-recepción, que son tantos como personas participen en ella ³⁶. La realización de la interacción verbal presenta, pues, una disposición «dialógica» en torno a un locutor o hablante y a un auditor o destinatario (como mínimo). Y en este proceso expresivo es fundamental la consideración de emisor y receptor como *sujetos activos*, interlocutores alternantes que cuentan el uno con el otro, en una relación reversible, de profunda interdependencia, y en la

³⁶ Es lo que Criado (*Estructura*) denomina *interlocución*, cuyos elementos son: el *interlocutor*, o persona coloquial (mejor sería, nos parece, hablar de *interlocutores*); la *situación* o conjunto de elementos objetivos del campo exterior que rodea a los interlocutores, que pueden ser percibidos o conocidos por ellos y que influyen en su diálogo o son denotados en él (campo indicativo, ambiente); y el *decurso*, constituido por cuanto es expresado por medio de sonidos articulados más el gesto (entonación, dirección, cualidad e intensidad de la voz, pausas, mímica de refuerzo o de sustitución...), además, claro está, del «contexto» lingüístico previo y subsiguiente.

que *comparten todo* desde sus respectivos campos de acción: el canal (oral-auditivo), el código de uso, el mensaje (que codifican y decodifican espontánea y automáticamente) y el contexto (física y psíquicamente compartido).

b) Su *estructura* es *abierto* y está *organizada en turnos* de impulsos y réplicas; no hay, pues, una sola línea de enunciado, sino varias, que transcurren normalmente en paralelo y que a veces se interrumpen, se cruzan o se superponen. Es evidente que con ello se contradice «la consabida 'linealidad del significante'». Las interluciones en el coloquio no forman obligatoriamente una cadena, sino tantas como interlocutores participan en él»³⁷. La escisión de un conjunto de enunciados es señalada por medios más o menos «explícitos» (saludos, despedidas, preguntas, paralelismos, entonación, cierta utilización especial de las formas verbales nominales, etc.)³⁸.

c) En el proceso expresivo conversacional, a los medios lingüísticos se unen simultáneamente factores psicológicos (afectividad del hablante, relación establecida entre los interlocutores...), sociales (sexo, clase social, generación, grado de cultura...), situacionales (entorno comunicativo) y puramente físicos (capacidad fonadora/auditiva del hablante/oyente, distancia entre los interlocutores, gestos, cambios de postura...). Hay, pues, un lenguaje y un *paralenguaje*³⁹ de la conversación, cuyo estudio se va desarrollando paulatinamente en nuevas disciplinas específicas: *cinésica* o «kinésica», *proxémica*, *cronémica*, *somatolalia*⁴⁰... Ambos, lenguaje y para-

³⁷ M. Criado de Val, *Estructura*, pág. 15.

³⁸ Véase Dubsky, *Introducción*, págs. 54-55.

³⁹ Véase Fernando Poyatos, «Del paralenguaje». Para el autor, *lenguaje, paralenguaje* (cualidades de la voz y de los sonidos) y *kinésica* constituyen la triple estructura básica de la conducta comunicativa (nosotros, generalizando, incluimos en el término «paralenguaje» todo lo que no es «lenguaje»).

⁴⁰ *Kinésica*: estudio sistemático de los movimientos y posiciones corporales de base psicomuscular (F. Poyatos, *op. cit.*, pág. 165). *Proxémica* (término propuesto por el psicólogo Watson en 1970): estudia cómo el hombre usa el espacio en cada

lenguaje, coadyuvan a la determinación del sentido global de la comunicación⁴¹.

d) Es evidente, pues, que ese *sentido global* que suponemos en toda conversación en modo alguno puede ser considerado exclusivamente como una propiedad de los signos lingüísticos empleados, sino que en realidad se establece necesaria e inevitablemente en la relación (intelectual, social, afectiva...) entre los seres humanos y depende directamente de la modificación de las condiciones de comunicación.

e) En realidad, más que la pura transmisión de información, interesa la *participación (subjética) en la comunicación* y la *fluidez* (entendida en sentido amplio) de ésta. «A diferencia de otras formas de interacción oral con intercambio de turnos, [la conversación] exige menos la *coherencia* que la *conexidad*» (Mignolo, 1987, pág. 8).

f) En efecto, la unidad viene dada en el coloquio más por el mantenimiento de la *tensión* en la *conexión interlocutiva* que por el encadenamiento significativo o formal entre los diferentes enunciados o los diversos turnos de palabra. Por una parte, la «conexión» no requiere una comunicación canalizada (basta una llamada

cultura (reflejado en sus relaciones personales); considera cuatro tipos de distancias sociológicamente funcionales: íntima, personal, social y pública (ibíd., pág. 167). *Cronémica*: nombre que propone Poyatos para designar «el estudio del uso que hacemos del tiempo, desde el *tempo* del discurso hasta la duración de diversos tipos de visita o los intervalos entre recepción y contestación de cartas en diferentes culturas» (ibíd., pág. 168). *Somatolalia*: nombre propuesto por Ambrosio Rabanales para el «lenguaje somático, con sus dos componentes saussurianos: la lengua y el habla» (página 355), para cuya mención considera que «los términos *mímica* y *pan-tomímica* son inadecuados».

⁴¹ El conjunto de todos los «elementos lingüísticos y extralingüísticos que se combinan en el coloquio y permiten un suficiente nivel de comprensión entre los interlocutores» es lo que Criado de Val denomina *simpragma coloquial*; mientras el mecanismo (activo) del coloquio, que incluiría toda esta «situación comunicativa» a que aludimos, sería la *simpraxis coloquial* (*Estructura*, pág. 25).

de atención, un gesto); lo esencial en ella es que se establezca la tensión y que se mantenga; de este modo, las pausas (los breves silencios interenunciados o interturnos) son interrupciones en la elocución, pero no en la tensión, que sigue estando presente en ellas⁴². Por otra, podemos suponer, como hace Emma Martinell⁴³, que si hay motivo para establecer un diálogo es porque existe un tema aglutinante, una unidad temática o significativa en torno a la cual se van estructurando las diferentes premisas (secuencias o turnos de palabra, que de las tres maneras podemos nombrarlas) de los interlocutores. Más que un tema o unidad significativa, que —como la misma autora señala— puede no aparecer al principio e irse definiendo conforme va avanzando el coloquio o bien romperse, frustrarse o cambiar⁴⁴, nos parece que el auténtico factor aglutinante de la conversación es la *intención de comunicación* mutua (que puede oscilar en cualquier dirección y hasta llegar a hacer imprevisible la aparición de las diferentes unidades significativas). Se trata, como señala Dubsky, de una «línea asociativa en que la conexión entre las ideas es asegurada por la serie de asociaciones libres»⁴⁵.

⁴² M. Criado de Val, *Estructura*, pág. 20.

⁴³ Véase *Encadenamiento*.

⁴⁴ Vidal Lamiqüz describe la *arquitectura discursiva* coloquial como *circularidad integradora*: «La interlocución en presencia [...] obliga al hablante a una permanente acomodación según sea el grado de interpretación que observa directamente en el oyente; los focos informativos van enriqueciéndose y completándose al compás de la necesidad que se percibe, lo que se va diciendo se integra en lo ya dicho, de modo que, al concluir la comunicación, la información es globalizadora y totalizante. [...] La finalidad del hablante no está en la elegante forma sino en la pura comunicación que pretende sea captada por el oyente en sus oportunos términos»; menciona además, como «rasgo llamativo de la arquitectura discursiva del texto oral», la *organización dialéctica* (contraposiciones informativas basadas en la experiencia común de los interlocutores: p. e., hablar del buen tiempo y relacionarlo con el malo) y las *configuraciones simétricas* en el desarrollo de la información (dato que nos parece más discutible, pero que argumenta con varios ejemplos) («Sobre el texto oral», pág. 44).

⁴⁵ *Introducción*, pág. 48.

g) La realización lingüística tiene lugar desde una *perspectiva rigurosamente actual*. Se trata de situar «en el presente, localizado y personal el proceso expresivo» (Criado, 1980, pág. 17). Por definición, pues, la lengua coloquial está *destinada a desaparecer*. Todos contamos (al parecer) con la no trascendencia de nuestra conversación cotidiana. No tanto de su contenido cuanto de su exacta forma: ¿dije exactamente que no quería patatas fritas, que no me gustaban, que yo nunca las tomaba en la cena, que son muy indigestas por la noche, que prefería cualquier otra cosa...?; ¿afirmé, negué, sugerí, implicué...?

Esta de la *fugacidad* es, como se ve, una primera y esencial condición de la lengua coloquial (cuya relevancia no suele ponerse de manifiesto —y creo importante hacerlo—) íntimamente ligada a las otras tres que ya hemos mencionado, consustanciales al acto de habla coloquial: *actualización oral*, *inmediatez* e *interdependencia* dinámica de todos los elementos en el proceso de la comunicación. Y todas estas condiciones concurrentes en el acto de comunicación conversacional se reflejan sistemáticamente en una doble característica básica del lenguaje coloquial: la *espontaneidad* y la *primacía de la «comunicabilidad»* (permítaseme el tecnicismo —quizá no muy ortodoxo— en la medida en que alude sólo a ciertos aspectos de la comunicación, aquellos que tienen que ver con el contacto interlocutivo en su más amplio sentido).

Espontaneidad quiere decir, fundamentalmente, «irreflexión». En la conversación normal, la «urgencia» comunicativa raramente permite la reflexión, la conciencia (y cuando aparece suele dar lugar a interferencias o rupturas en la comunicación). Normalmente, no ha habido formalización lingüística previa, sino que ésta es concurrente, de acuerdo con el resto de los factores que intervienen en el coloquio. De hecho, si sabemos que ha de quedar constancia (magnetofónica, por ejemplo) de nuestras palabras (y de la entonación, etc.), si van a poder ser repetidamente comprobadas, analizadas, criticadas, seremos más cuidadosos con lo que decimos y con cómo lo decimos: menos espontáneos, en suma.

Este de la espontaneidad es quizá el criterio que se utiliza con más frecuencia para medir la «coloquialidad» de una situación comunicativa —lo veíamos más arriba—: debido a la no presencia física de los interlocutores y a las restricciones que impone el contexto no compartido, la conversación telefónica es menos espontánea, menos «coloquial» que la que llamamos conversación normal; otro tanto ocurriría con la entrevista, donde a una mayor trascendencia se suman normalmente el preestablecimiento del tema y una cierta intencionalidad (digamos) «profesional» en la comunicación; etc.

A esta necesidad del hablante de formalizar inmediata e irreflexivamente su mensaje se une, complementariamente, la necesidad de ser también inmediata e irreflexivamente *comprendido y atendido* por su interlocutor o interlocutores para que la comunicación fluya con normalidad. A esto es a lo que llamo *primacía de la «comunicabilidad»*. Más que la forma o el significado exactos, a emisor e interlocutor les interesa sobre todo que, de acuerdo con sus *expectativas compartidas de comunicación* (y más allá del significado y de la designación), sea posible el entendimiento del *sentido global* ⁴⁶ del mensaje (que incluye, desde luego, la intención del hablante). Y para alcanzar la comunicación y que sea fluida, hablante y oyente saltan por encima de lógica, normas, economía, errores, matizaciones y lo que haga falta. Como ya señaló Dubsky (1970, pág. 51), debido principalmente al factor situacional, no importan tanto las relaciones morfosintácticas (que resultan de la situación y son sustituidas por ella) como las semánticas, que son completadas por la entonación, la mímica y la referencia a la situación extralingüística o anteriormente expresada. Bien entendido que, en realidad, en estas «relaciones semánticas» no importa tanto el contenido objetivo de la información (que con frecuencia es irrelevante o intrascendente) como el aspecto subjetivo-personal del mensaje o intrascendente) como el aspecto subjetivo-personal del men-

⁴⁶ Para la distinción entre *designación, significado y sentido*, véase E. Coseriu, «Semántica y gramática», *Gramática*, págs. 135-136.

saje y el mantenimiento fluido de la conversación ⁴⁷ (a todo lo expuesto aquí, en fin, tendremos que volver más de una vez a lo largo de este trabajo en sus diferentes capítulos).

Y a partir de este sustrato común a todo acto de comunicación conversacional «normal» (espontaneidad y primacía de la «comunicabilidad»), podemos distinguir tres grandes principios que rigen el uso coloquial del lenguaje:

- a) *Expresividad* o reflejo espontáneo de la afectividad del hablante, entendida en sentido amplio.
- b) *Comodidad* o tendencia espontánea del hablante al menor esfuerzo —que, como veremos, no siempre coincide con la economía— para lograr la comunicación.
- c) *Adecuación* o adaptación espontánea, por parte del hablante, de su lenguaje a las condiciones (variables) de la comunicación: interacción, nivelación, cambio de turno, mantenimiento de la tensión... A esta «adecuación», que concebimos como un factor podríamos decir «psicológico», se une la espontánea *contextualización* de los interlocutores (desde sus respectivos papeles), que integran en su expresión/compreensión las circunstancias vividas y compartidas durante su comunicación.

Estos tres *principios de organización discursiva* (expresividad, comodidad y adecuación-contextualización), sobre una base común de espontaneidad y primacía de la «comunicabilidad», nos permitirían no sólo clasificar la mayor parte de los fenómenos estilísticos o gramaticales que aparecen en el coloquio, sino además considerar cuáles son (o no) específicos del lenguaje coloquial y por qué ⁴⁸.

⁴⁷ Algo así defiende también la lingüística del texto, cuando precisa que la coherencia fonica y la sintáctica son de hecho menos importantes en el proceso de descodificación del mensaje que la coherencia semántica y las relaciones del texto con sus condiciones pragmáticas y situacionales.

⁴⁸ Esbozada en apenas página y media, la caracterización que (movido por intereses bien diferentes de los nuestros) hace Porzig de la que llama «lengua diaria»,

Se trata, claro está, de principios de orden general puramente «metodológicos», con los que intentamos poner orden en el estudio de una realidad sumamente compleja. Fieles productos de la particular dinámica de actualización del lenguaje coloquial (que ya hemos explicado), nunca aparecen aislados ni se suceden de forma lineal, sino que se superponen y actúan simultáneamente sobre el «proceder estilístico» del hablante, dificultando más de lo conveniente la posible labor analítica. Lo que a continuación nos proponemos hacer no es sino un intento de explicar la relevancia de estos criterios en el estudio de la lengua hablada conversacional y, de paso, intentar a partir de ellos la sistematización de algunos de los fenómenos gramaticales más frecuentes de nuestro lenguaje coloquial. Lógicamente, el que aparezcan «clasificados» en uno u otro principio se debe más que nada a la convicción (razonada, espero, suficientemente en este trabajo) de que predomina la acción de uno u otro sobre los demás; y esto seguramente está más claro en unos ejemplos que en otros y en unos fenómenos que en otros (muchos aparecen repetidamente, en varios apartados: verbos defectivos, anacolutos expresivos, atribución errónea y cómoda de la acción-pasividad, fenómenos propios del contexto verbal sistemático...).

Como lo que se propone en este trabajo es un «esbozo», no hay en él pretensiones de exhaustividad (probablemente «no están todos los fenómenos que son»; y si hubiera pretendido agotarlos bibliográficamente, podría haber invertido en ello toda la vida) ni homogeneidad en la presentación del material. Lo que he hecho ha sido, en realidad, mimar ciertos aspectos o ciertas manifestaciones coloquiales (no necesariamente los más importantes, pero sí, creo, suficientemente representativos) de los que tenía acumulada una documentación mayor y/o que me resultaban particularmente atractivos desde el punto de vista lingüístico (por ejemplo, el realce

aunque muy poco conocida, contiene ya en germen algunos de los aspectos más relevantes de nuestra propuesta y presenta para esa modalidad de comunicación un marco global de comprensión que consideramos muy adecuado.

en la primera parte; concordancia improvisada, interferencias activa-pasiva y creación léxica, en la segunda; la improvisación formal en la tercera...). El resultado es, naturalmente, un trabajo «abierto», en todos los sentidos. El investigador, el observador atento, el lector interesado podrán, sin duda, añadir a los que aquí aparecen ejemplos nuevos tan significativos, interesantes y «atractivos» como estos; sumar a nuestra bibliografía títulos igualmente relevantes y aportar, para el tratamiento de los diversos fenómenos, matices o puntos de vista nuevos o diferentes...: enriquecedores, en cualquier caso, de la perspectiva coloquial y, por añadidura, directa o indirectamente, de nuestro trabajo, que difícilmente podremos dar por concluido tras el punto final. En lo esencial, la parte argumentativa de este trabajo se terminó a mediados de 1989. Aunque aparecen en él muchos ejemplos añadidos con posterioridad, ésta es la razón por la que el lector experto y/o el estudioso del tema puede encontrar en su tratamiento teórico y en su bibliografía ausencias acaso significativas.

La frase no sólo no es sencilla, sino que, escrita, resulta chocante para la intelección; ésta, sin embargo, fue inmediata en nuestra conversación. La observación a diario nos dará la razón: si no léxicamente, al menos un 30 por 100 de nuestra conversación está formada por frases complicadas en su sintaxis, según yo misma he podido observar desde el ejercicio en un puesto de servicio público, donde la oportunidad de conversar con la gente (en un grado de tensión mayor o menor) es frecuente.

Afines a «coloquial» se emplean términos como «Familiar, Popular, Vulgar» para caracterizar la lengua hablada. Todos ellos confunden sus límites en el uso real, fuera de la anecdótica distinción teórica.

Casi todos los autores están de acuerdo en que con el nuevo término («coloquial») se ha venido a designar lo que tradicionalmente se llamaba «estilo familiar», espontáneo y despojado de formalidad.

«Popular» se utiliza, según Seco⁸, para caracterizar a lo que pertenece a la parte menos cultivada de un grupo social (sinónimo aproximado de «vulgar»). Y supone, siguiendo a M. Pidal⁹, la penetración del elemento culto con el pueblo en general (vida cotidiana). El mismo autor nos advierte que cuando se quiere delimitar físicamente «lenguaje popular», la primera condición aludida es su carácter urbano.

Por «vulgar» se entiende generalmente (saltando por encima de la etimología del término) «lo que se sale de la norma socialmente aceptable» (Polo), o bien la lengua de uso empleada por la masa de los sujetos hablantes, o también el uso característico del bajo pueblo.

Como vemos, los conceptos «popular-vulgar» están tan próximos que casi no se diferencian. Y ambos, junto con «fami-

⁸ En *Arniches y el habla de Madrid*.

⁹ En *La lengua española*, Hispania, 1918, I, págs. 1-14. Citado por J. Polo en nota 681.

liar» y «coloquial», se han confundido frecuentemente. La lengua vulgar es, según Lázaro: «lengua coloquial o conversacional. Se opone a culta». Esto se corresponde con la queja que hace años expresaba Ch. Bally, al considerar vulgar a la lengua hablada, frente a la literatura, considerada culta. Para M. Pidal «vulgar» suponía, sin más complicación, una mayor iniciativa del pueblo inculto. Y B. Steel nos da en su manual la siguiente caracterización de «coloquial»:

«...se siente comúnmente —aunque a menudo peyorativamente—, referido a un uso hablado particularmente informal (con frecuencia «chispeante» o «popular»), en especial aquel uso que difiere de alguna manera del lenguaje formal»¹⁰.

No es fácil, en efecto, delimitar con precisión los campos de los distintos términos. Para facilitar las cosas provisionalmente diremos, siguiendo a Seco¹¹, que «popular» es un nivel de la lengua; así también «familiar» y «vulgar». Mientras que «coloquial» es un nivel del *habla*.

3. BREVE CARACTERIZACIÓN DEL LENGUAJE COLOQUIAL ESPAÑOL

Ya apuntamos antes que la función primordial del lenguaje es la comunicación alternante y oral entre dos o más interlocutores. El coloquio sitúa al hablante en la necesidad de ser entendido inmediata e irreflexivamente por el oyente, y, por tanto, de usar aquella expresión que resulte al menos adecuada

¹⁰ «The term 'colloquial', on the other hand, is commonly felt —albeit often pejoratively— to refer to particular informal (often 'racy' or 'popular') spoken usage, especially that usage which differs in some way from 'formal' language» (pág. 12).

¹¹ En *El comentario de textos* (2).

o de fácil intelección para él. El hombre suele hablar más por necesidad de exteriorizarse que de comunicar conceptos. Freuentemente, la conversación es el mejor medio humano para escapar de la temida soledad (calificamos despectivamente de «huraño» a quien rehúye el trato o la conversación con sus semejantes). Poéticamente, encontramos a menudo estrechamente ligados la soledad y el silencio. En último término, la necesidad de comunicar determinados conceptos no obedecería sino a la de exteriorizar algo que forma parte de uno mismo.

Tanto la génesis como este particularísimo contexto de que participa el coloquio, determinan efectos inmediatos y diferenciales en él. Estos «efectos» son los que distinguen específicamente el uso coloquial de los otros usos lingüísticos que no participan de su estricta actualización contextual, directa (había el interlocutor) y real.

Trataremos de acercarnos a una posible caracterización del español coloquial —sin intentar ser exhaustivos— tomando como base las dos constantes de que nos hablaba E. Lorenzo y la consideración, que nos parece absolutamente necesaria, de que el hablante obedece sobre todo, en el acto coloquial, al impulso de comunicar su propio yo.

Teniendo en cuenta todo esto podemos afirmar que la expresión del hablante viene determinada por dos frentes: desde la subjetiva personalidad del sujeto, y desde el marco referencial inmediato del interlocutor y del entorno o circunstancia. Del primero de ellos nace la *expresividad* que impregna nuestra conversación cotidiana; al segundo corresponde una colaboración estrecha con el primero en la elección del significante y la estructuración del signo.

La *expresividad* vendría a ser algo así como la manifestación lingüística externa del ánimo del hablante. Se presenta disfrazada, confundida e inevitablemente ligada a todo contenido que se comunica, cualquiera que sea su grado de intelectualidad. El sujeto no es, desde luego, del todo responsable de ella: los

procedimientos que utiliza, parcialmente automatizados, escapan a su control, incorporándose al sistema de la lengua. Con el tiempo, la repetición de estos signos expresivos acabará seguramente desgastándolos como tales, obligando al sistema a incorporar otros nuevos. Estos, que seguramente comenzaron siendo meras creaciones individuales, corriendo de boca en boca, pueden ocupar entonces el lugar que se han ganado en el sistema. La feliz acuñación de E. Lorenzo al hablar de lengua «en ebullición» expresa perfectamente esta movilidad necesaria de que hablamos y esa otra propia de todo hecho de vivencia histórica continuada.

La expresividad se manifiesta en todos los hábitos lingüísticos y es la primera y más importante característica del lenguaje coloquial. Determina la elección léxica, las variantes morfológicas y la estructura sintáctica de la frase. Y aún más: a veces también vemos cómo la fonética del hablante que mantiene una actitud crítica hacia su propio lenguaje, modifica las realizaciones según variantes de «tensión», que vienen dadas por las del marco referencial inmediato del entorno y el interlocutor. Así, frecuentemente, el estudiante de barrio madrileño (como soy yo misma), que suele ser de clase baja y participar de muchos de los rasgos llamados «vulgares» del lenguaje, no se inhibe de manifestarlos a diario en su casa (entre su familia y gente de total confianza que los comparte con él) y procura evitarlos disimuladamente en su Facultad. Podría servirnos también como ejemplo aquí el caso que no hace mucho pude observar: la chica con la que hablaba (que iba a un Colegio Mayor de la Ciudad Universitaria, donde vivía) procuró en todo momento ocultar su origen lingüístico (venezolano); sólo después que le pregunté si era de aquellas latitudes, o acaso canaria, lo admitió, e incorporó inmediatamente a su expresión el tonillo singular que caracteriza al español de Venezuela y la *s* hispanoamericana, así como modismos que son tan frecuentes en los hablantes de su país.

Tanto en la elección léxica como en la fonética y en la de variantes morfológicas puede tener el hablante un papel más o menos activo, creador y consciente. Es en la modificación sintáctica expresiva donde podemos decir que el sujeto participa más inconscientemente y con poco o ningún control, pues obedece con ella, más que a los imperativos de su actitud personal, a la necesidad espontánea e inmediata de la comunicación, que es irreflexiva (en sentido estricto) y que anticipa frecuentemente la palabra al desarrollo de la idea.

La expresividad puede ser para el observador una especie de termómetro del hablante. La necesaria relación de éste con el interlocutor en el coloquio condiciona también —como ya dijimos— la expresión. El hablante suele hablar convencido de sí mismo, intenta impresionar al oyente (no decimos que lo haga conscientemente siempre) y de ganarlo para su causa o asunto; procura influir de un modo persuasivo sobre él, imponiéndose como persona que habla a su interlocutor. El lenguaje coloquial nos da numerosas muestras de expresiones que, dirigidas y aún directamente atribuidas por el hablante al interlocutor, no son sino la mera autoafirmación de aquél a éste, o un reproche o cualquier otro abuso lingüístico del hablante, que hace participe de él a su interlocutor desde su propio y subjetivo yo comunicador. Por otro lado, las inferencias inesperadas, los asaltos mentales imprevisibles, provocan en nuestro habla creaciones espontáneas y desviaciones de la norma en apariencia caprichosas.

Además de la espontaneidad, subjetividad y afectividad de que venimos hablando, E. Lorenzo caracteriza el lenguaje coloquial español como eminentemente deíctico (referencia a todo nuestro horizonte sensible, visual o no) y egocéntrico (que ape- la constantemente a la atención del interlocutor); resalta el papel en él de la experiencia común o co-vivencia, de los elementos suprasegmentales y paralingüísticos.

A pesar de que los textos que han intentado imitar la len-

gua hablada en el coloquio escrito se han venido valiendo casi siempre de la pintura léxica (que cuanto más coloreada más suele apartarse de la realidad —nos dice M. Seco—), la mayoría de los autores están hoy de acuerdo en que lo que interesa realmente para el estudio concreto del coloquio es la sintaxis, y en que los hechos sintácticos son la «entraña del lenguaje coloquial». Se trata de una sintaxis dinámica, de difícil interpretación por los moldes de la gramática tradicional, sólo teórica, de escasa base real.

Podemos resumir diciendo que, normalmente, las alteraciones sintácticas del diálogo se explican en razón de la expresividad, del menor esfuerzo (o, mejor, de la comodidad) y del hilo comunicativo.

Preferimos hablar de comodidad y no de «economía», por- que —lo veremos más adelante— el español coloquial «desperdicia» (hasta casi el abuso) palabras, términos que no suman nada al significado sustancial ni aportan gran cosa sino más expresividad, pero que facilitan el hilo comunicativo del hablante y, en ocasiones, anticipan el enunciado al oyente.

Sintaxis

Somos conscientes al emprender la tarea de demarcar una sintaxis de la lengua española coloquial de que no es fácil llegar a delimitar su «corpus» sin contar con la observación continuada y responsable de mucho tiempo. Como esta primera premisa necesaria para el estudio global del lenguaje que nos ocupa no se cumple en este caso, estamos obligados a admitir de antemano que la configuración es incompleta; y, ya lo dijimos, no pretendemos ser exhaustivos. Cualquier buen observador podrá añadir a las nuestras otras observaciones no menos ciertas e importantes. Nos limitaremos a señalar ordenadamente las manifestaciones sintácticas que parecen más evidentes, por groseras (tomado el término no peyorativamente) y por fre-

cuentes, del lenguaje coloquial español, caracterizado, precisamente, por su asistemática.

Dislocación sintáctica

Existe una clara y manifiesta tendencia en la lengua hablada a la dislocación sintáctica.

El orden no respetado de los elementos de la oración obedece en ocasiones a los imperativos del hilo discursivo, obligado a abandonar la coherencia gramatical para no romper otra lógica iniciada. Este fenómeno recibe el nombre de *anacoluto*:

⊙—Pues el vestido ese Angelines sí que tenía que estar muy mona con él.

Otras veces la afectividad impulsiva del hablante formará con lógica imprevisible construcciones gramaticales inesperadas. Las dislocaciones más frecuentes suelen ser por razones de afectividad que dan lugar a la *ordenación subjetiva* de los elementos de la oración. El «desorden» confiere relevancia singular a los elementos dislocados. B. Steel, en su *Manual* (pág. 38), cita como enfáticas y características del lenguaje emocional español las siguientes:

a) Objeto Directo + Verbo

⊙—¿Que qué tiene? Eso tiene, capricho.

b) Sujeto + Verbo, en preguntas

⊙—¿Y eso qué tiene de malo?

c) Sujeto u Objeto (menos frecuente) de verbo subordinado precede a verbo principal (sobre todo cuando éste denota opinión)

⊙—Yo por lo menos es lo que te aconsejo.

⊙—Yo no sé qué suspensión tendrán los coches de los demás.
—No, la verdad es que este coche no es su gran virtud... la suspensión.

Tendencia centrífuga y tendencia centripeta

Lo que M. Seco llama «tendencia centrífuga» se traduce en el lenguaje hablado en frecuencia de la yuxtaposición sintáctica, frente a la de la subordinación que se suele emplear en el lenguaje escrito:

«Al mismo impulso a que obedece la oración sincopada se debe la frecuente simplicidad en el encadenamiento de oraciones, donde la falta de elementos de conexión (tan alejada, en su sentido, del asíndeton literario) acentúa el relieve de los enunciados parciales que se suceden. (...) Los elementos de la frase tienden a flotar separados unos de otros, ajenos a una estructura orgánica, liberados de un centro magnético que los engarce en una oración unitaria:

⊙—Te aburres de escribir, te aseguro. (EV)

(...)

Es frecuente que la estructura del mensaje sea ceñido ropaje de los latidos del pensamiento (o del pensamiento-sentimiento), brotando las frases en chorros cortados, desiguales y que rebasan una y otra vez los estrechos cauces sintácticos regulares»¹².

Esta tendencia centrífuga se manifiesta solamente en el enlace de oraciones, que prescinden de nexos gramaticales. Estos son, sin embargo, abundantes y de variada extensión en la unión de los diversos conjuntos significativos con el contexto conversacional que los referencia. Esto es lo que nosotros llamamos

¹² En *El comentario de textos* (2).

maremos «tendencia centripeta». Tendencia que obedece a imperativos del hilo comunicativo por un lado y de afectividad por el otro. Nuestro lenguaje coloquial está salpicado de «*pero... y... conque... pues... ah... bueno... etc.*». Son éstos los términos que M. Seco llama aisladamente «palabras gramaticales», y nosotros más tarde estudiaremos bajo el genérico epígrafe «Exposiciones coloquiales de relleno». Desempeñan, según el contexto en que aparecen, una gran variedad de funciones y matices.

Interferencias

Al hablar desmadejamos los elementos lingüísticos partiendo de una base conceptual. Pero a medida que nuestras palabras, nuestros gestos y entonación cobran forma y comunican nuestros pensamientos o sentimientos, una o varias ideas nuevas, recuerdos, sinestesias o emociones pueden interferir el contenido de nuestra comunicación. Esto provoca, entre otras, las siguientes irregularidades:

— Inserción de un paréntesis asociativo, sin conexión gramatical con lo que se viene diciendo:

⊙—La persona humana va sufriendo un desgaste, como todas las cosas, y le llega un momento en que ya no, que ya no; vamos que no, que ya no puede ser. Y qué ¿qué misterio tiene? Está claro, cuando a un reloj se le para la cuerda, no es el mismo caso, pero sirve; vaya, cuando a un reloj se le acaba la cuerda y se te para, a nadie se le ocurre decir que ese reloj está estropeado, ¿no es así?

— Faltas de concordancia (o mejor: correspondencia) sintáctica entre la expresión gramatical y la lógica:

⊙—Luego, claro, quiso arreglarlo, porque si es que ya lo decía yo, no puede uno quedar siempre encima así.

— «Consecutio temporum» o concordancia de tiempos por analogía discursiva:

⊙—No sabía que *tenía* tu niño los ojos tan verdes. Qué preciosos son.

Cortes en lo comunicado

Por distintos motivos, puede aparecer bruscamente interrumpido el hilo comunicativo. Es frecuente encontrar en el lenguaje coloquial:

— Oraciones suspendidas. «Incompletas» desde el punto de vista «formal», la comunicación sigue siendo completa. El hablante omite todo lo ya sugerido por sus restantes palabras, abandona a la imaginación del oyente el remate que él deja flotando. Esta eliminación no se explica por pura economía, sino por el relieve singular que tiene para el hablante una parte del mensaje, la que con más urgencia desea transmitir al oyente, y que le lleva a desdeñar como superfluo todo lo demás¹³.

⊙—Y pasó lo que pasó, lo que tenía que pasar. Quien a buen árbol se arrima...

Oraciones sincopadas

El lenguaje coloquial (y el hablado en general) tiende naturalmente a economizar la expresión siempre que la situación no induzca a errores al interlocutor. La diferencia entre la oración suspendida y la sincopada la recogemos de M. Seco. Tienen en común la carencia de ciertos elementos que harían el enunciado sintácticamente «completo». En la oración sincopada el mensaje se reduce a un esquema que deja descarnados sus términos mínimos, organizados según una sintaxis radicalmente estilizada. En realidad, la supresión inconsciente responde a un

¹³ En *El comentario de textos* (2).

impulso de impaciencia y de economía aparejadas por parte del comunicante:

©—Que poesías que no sabe, que si un cuento o nada y que se caga en el correo que va y viene.

Añadiduras enfáticas

La afectividad que domina el habla cotidiana intenta dar relevancia a aquello que interesa más al hablante comunicar a su interlocutor. Son muchos y muy variados los procedimientos que el español coloquial emplea. En su mayoría, las añadiduras enfáticas responden a la necesidad autoafirmativa del hablante, que se siente obligado a reforzar su opinión, su exposición o su actitud, para llevar a su terreno al interlocutor o, sencillamente, impedir que pierda atención. En este sentido, la *interrogación retórica* es inseparable del coloquio, del mismo modo que *las llamadas verbales de atención*; ambas las veremos en la segunda parte. Ejemplificaremos con un párrafo de Zamora Vicente:

©—Y es que menuda vocación tengo yo para enseñar. Un impulso que ya ya. Bueno, un bólico, un cohete, una exhalación. ¿Eh, qué tal? Se me comprende ¿no? Por otra parte, tenga en cuenta mi enorme prestigio, a ver, hombre, a ver. Fíjese, le estaba diciendo que en esta camilla, ¿la ve?, sí, hombre, sí, la de la calle de los Estudios... (*Método, método*, pág. 65).

(ATB)

A un mismo impulso de énfasis responde la *enumeración* (los conceptos se acumulan en la mente del hablante), el *pleonismo* (redundancia) y la intensificación en general.

Podemos generalizar diciendo que no existe «voluntad de estilo» en el hablante al emplear ninguno de los procedimientos expresivos descritos hasta ahora. Forman parte de su caudal inconsciente y del fluir espontáneo de su habla.

Tanto la afectividad como el marco referencial inmediato provocan otra serie de fenómenos en el lenguaje coloquial que serían más bien de acuñación morfológica, léxica o semántica; algunos más caprichosos responderían precisamente a esa «voluntad de estilo» que los sujetos hablantes suelen presentar ante su medio de expresión y comunicación, por cuanto éste significa para ellos.

Morfología

En el aspecto morfológico está bien estudiado el uso afectivo y expresivo de la *sufijación*. E. Nájiz hace una detallada exposición (analógica) de los sufijos que hay en uso, fijándose sobre todo en las manifestaciones de las revistas de humor:

«Ciertamente, la expresividad o el subrayado nocional por medio de sufijos constituye una de las maneras más externas de obrar sobre la lengua, y precisamente por esto es muy reconocible, de fácil captación y, por tanto, muy directa y de notable propagación. Generalmente, el hablante no tiene que hacer otra cosa sino trasladar los elementos sufijos —o que él toma como tales— del campo de que parte a los campos próximos, por simple analogía, a manera de propagación o contaminación de lo nocional, del matiz burlesco, humorístico, irónico, lúdico, etc., de la terminación, como refuerzo o contraste del elemento a que se adiciona, dando lugar a una distorsión —dislocación— de la lengua, que alcanza, gracias a este recurso, un nivel expresivo de distinta o similar valoración axiológica, positiva o negativa, según el juego de la frase en que se halla incurso, así como de los elementos lingüísticos de la misma.»

Algunos estudios específicos del diminutivo forman parte ya del caudal clásico que debe consultar todo estudioso de estas cuestiones, en las cuales no nos detendremos nosotros más

por ahora. Diminutivos y aumentativos —no hace falta insistir aquí sobre ello— saltan con frecuencia los límites de la mera descripción cuantitativa para entrar de lleno en la expresividad (hasta el desgaste, en algunos casos).

Se dan también con mucha frecuencia en la lengua hablada *cambios o interferencias en los géneros y falta de concordancia numérica*. Ambos fenómenos fluyen espontáneamente en la conversación diaria.

Con las abreviaciones, cada vez más frecuentes, aumenta el número de sustantivos femeninos en -o; y los cada vez más abundantes nombres acabados en consonante o con terminaciones inusuales en el castellano, se resuelven casi sin regla en uno u otro género. El hablante medio, que siente generalmente como femenina la terminación -a y como masculina la terminación -o («mano» es el único sustantivo históricamente conservado como femenino en -o), se guía y resuelve en estos y otros casos imprejuiciadamente por su instinto lingüístico y no por criterios de corrección.

La falta de concordancia numérica responde seguramente a lo que E. Lorenzo¹⁴ llama «inflación del plural», aunque no trata la categoría de número en este sentido que nosotros lo hacemos. Lo que puede resaltarse en definitiva es que el hablante no siente como estrictamente necesaria, para la comprensión del enunciado, la concordancia numérica «correcta». Este es uno de los fenómenos que, previsiblemente, puede tener mayores consecuencias en el futuro de nuestra lengua.

Léxico, Semántica y Estilística

En «Estilística» queremos englobar una serie de figuras que se dan con relativa frecuencia en nuestro lenguaje coloquial, pero que nacen siempre de una aspiración consciente del ha-

¹⁴ En *El español de hoy*.

blante, de su voluntad de expresividad, con una finalidad determinada. Para conseguirla, el sujeto se vale sobre todo del manejo variado del léxico y de la deformación significadora del concepto.

El estudio del cuerpo léxico de la lengua hablada aisladamente (modismos, piropos, juramentos, insultos, fórmulas de cortesía, etc.), con no haber agotado ni mucho menos todavía sus posibilidades, no es lo que más nos interesa para esta rápida configuración que intentamos del lenguaje coloquial.

Son frecuentes las *atribuciones al interlocutor* por parte del que habla. Con ellas hace éste cómplice directo en lo comunicado a aquél y consigue la solidaridad (ficticia) de ambos en lo dicho. Algunas de las expresiones más frecuentes de este tipo las veremos en el apartado «Expresiones de relleno». Ejemplificaremos ahora con un pequeño párrafo de *Cinco horas con Mario* (Miguel Delibes):

«Las santas feas no tienen ningún mérito y, por tanto, no son tales santas', solía decir mamá con mucha gracia, y es cierto, Mario, *tú dirás*, que a mamá a ingeniosa no la ganaba nadie, yo recuerdo de chica, las visitas con la boca abierta, siempre ella la voz cantante, que a mí me recuerda a Valen, que se tiran un aire, fíjate, aunque mamá, *si quieres*, un poco más llenita, que eran otros tiempos» (pág. 99).

El primero de los subrayados («tú dirás») nos sugiere algo así como: «y no creo que esto admita réplica», de Carmen, la hablante, a Mario, su interlocutor (que en realidad está muerto). El segundo no es más que un mero reflejo de la momentánea objeción que se le ocurre a la mujer y que, previsiblemente, podría ocurrírsele también a cualquiera que fuera el interlocutor: ella se la atribuye gramaticalmente y casi como si quisiera evitarla, a su marido.

La ironía, la metáfora y la comparación popular, que han sido ya objeto de estudio aisladamente y también nosotros

trataremos sucintamente en otro apartado, no pretenden sino dar relieve al enunciado por medio del juego de palabras. El hablante suele elegir de antemano con el fin de dar la más adecuada o la más expresiva. Son generalmente tópicos y su elección suele ir precedida de una reflexión previa.

Mediante la *indefinición del sujeto* el hablante pretende dar un cierto valor de carácter más general a lo que dice. Esta especie de «impersonalismo» es sentido como un medio corriente en el lenguaje coloquial, que lo emplea con pocos reparos en las más diversas circunstancias. Las más de las veces el hablante, en un rasgo de humildad o generosidad, procura encubrir su «yo» bajo las formas del «tú», del indefinido «uno» (que se usa también en femenino) o, menos frecuentemente, de la primera persona del plural (nosotros):

- Sí, eso pasa, ya te digo, y cuando te has enterado ya no tiene remedio.
- La verdad es que uno ama la vida demasiado y no le suele dar por hacer esas cosas.
- El taxista le pregunta a su único cliente en ese momento:
—¿Nos dice dónde vamos, por favor?

La atenuación: a veces, por cortesía, miedo, humildad o cualquier otro motivo, el hablante atenúa el efecto de sus palabras, bien utilizando términos de significación menos tajante que la de los que correspondería, o bien negando lo contrario de lo que quiere afirmar. Es típico (y bien conocido) comunicar la agonía o muerte de alguien a un familiar cercano diciéndole aproximadamente: «está enfermo» o «no se encuentra bien», eludiendo la cruda verdad verbal; el familiar avisado suele presentirla por instinto o experiencia, no por deducción ceñida a las palabras del otro.

Podríamos incluir aquí fenómenos tales como los de afirmación y negación afectivas, hiperboles (reductivas y de aumento), eufemismos, empleo preferente de las expresiones con ver-

bos de movimiento... y otros que no mencionamos y que el observador inteligente no dejará de percibir. Nosotros nos hemos limitado —y ya lo advertimos— a lo más grosero: un puñado de fenómenos que por su evidencia y frecuencia nos dan un perfil sólo iniciado y aproximado del lenguaje coloquial español. Hemos utilizado términos que no son siempre los que con exactitud se corresponden al fenómeno descrito, pero que dejamos así y aquí por si es más fácil con ellos configurar en pocas palabras-referencia un breve cuadro característico del lenguaje coloquial español y por si, nunca se sabe, pueden ser útiles más allá del estricto contexto en que aparecen.

4. LIMITACIONES AL ESTUDIO DEL ESPAÑOL COLOQUIAL

Ya hemos podido ver que no es fácil la sistematización en una materia tan escurridiza como la que nos ocupa, con tantos vacíos todavía en su estudio.

Es tópico del estudioso de estos temas y del de la dialectología (parcela lingüística tan afín a la que tratamos) decir que las gramáticas se ocupan sobre todo de la lengua escrita, que procura ser reflejo correcto de la norma. Y, en efecto, hasta hoy ha sido casi siempre así, y a partir de hoy seguramente lo será cada vez menos. Y no sólo las gramáticas y los gramáticos, sino también los lingüistas se han olvidado en general del vehículo más frecuente de comunicación humana: el lenguaje coloquial.

Todo esto está, sin embargo, a pesar de nuestra queja, justificado por la dificultad de observación que entraña.

El coloquio se nos presenta como algo habitual y absolutamente natural de nuestra vida en sociedad. Las circunstancias en que se da no son propicias para su observación, y la base de «naturalidad» y espontaneidad de que nace dificulta sin

Censura e traduzione

Il ruolo di Carlos Barral e Manuel Vázquez Montalbán nella ricezione di Lucio Mastronardi in Spagna*

Leonardo Vilei

Le vicende editoriali di quanto si pubblicava in Spagna durante la dittatura franchista erano vincolate alle decisioni della *Sección de inspección de libros*, l'organo censore preposto all'autorizzazione, all'esplicito diniego, al silenzio inibitore o alla revisione prudente delle opere letterarie e saggistiche. Non sempre i documenti contenenti i pareri della commissione sono oggi reperibili – per ragioni legate al passaggio dalla dittatura alla democrazia e alla sparizione di alcuni fascicoli che, a posteriori, avrebbero imbarazzato i loro autori¹ – ma così non è per *El maestro de Vigevano*, la traduzione del romanzo di Mastronardi pubblicato dall'editore Seix Barral di Barcellona nel 1964.

* Il presente studio si basa su documenti rinvenuti in differenti archivi: l'Archivo de las Administraciones Públicas di Alcalá de Henares, Madrid (AGA), presso cui sono conservati i fascicoli della censura franchista; il Fons Carlos Barral e il Fons Manuel Vázquez Montalbán, depositati presso la Biblioteca de Catalunya; il Fondo Einaudi conservato presso l'Archivio di Stato di Torino.

¹ Nella Spagna franchista, almeno fino agli inizi degli anni Sessanta, le condizioni economiche generali non erano affatto buone e quelle particolari di intellettuali e scrittori generalmente pessime, ragion per cui alcuni di essi arrotondavano i loro magri introiti con gli incarichi che la censura affidava loro, una sorta di ingrato secondo o terzo lavoro a cottimo. Per approfondimenti sulla storia e i meccanismi della censura franchista, si rimanda al testo fondamentale di M.L. Abellán, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Madrid, Península, 1980.

Nel fascicolo relativo troviamo i documenti che rifiutano prima e autorizzano poi la proposta – contenenti alcuni non banali giudizi estetici sull'opera, che verranno esposti nel corso del lavoro – ma soprattutto le indicazioni date all'editore per quanto riguarda la traduzione, orientate da uno spirito di moralizzazione,² tale per cui dovevano essere sfumate le scene erotiche del romanzo, così come i riferimenti espliciti all'aborto o ad altre questioni che minassero l'ordine familiare propagandato dal regime.

I. Contrabbandieri e controllori di idee

Carlos Barral,³ editore quanto mai attento al panorama letterario italiano e strettamente legato all'Einaudi, con cui mantiene una

² Come indica H.C. Neuschäfer (*Adiós a las España eterna. La dialectica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994, *passim*), se volessimo stabilire una gerarchia delle proibizioni tematiche che orientavano i giudizi della censura franchista, troveremmo al primo posto l'amore carnale, specie nella dimensione della sessualità femminile e soltanto successivamente le questioni politiche e religiose. Ciò variava certamente tra cinema, teatro e letteratura – il cinema, data la sua capacità di arrivare a una platea enorme di spettatori, era ovviamente tenuto sotto maggiore controllo e a sua volta il teatro era considerato più pericoloso della letteratura –, ma i principi di base erano grosso modo gli stessi, così come identica era la dinamica nella procedura, modulata su due fasi: la censura preventiva e quella definitiva. Tra le due, sia nei casi di opere create in Spagna, sia di quelle importate, autori, produttori, editori, impresari, traduttori ecc. avevano sviluppato l'arte di un sottile gioco di allusioni, depistaggi, abbozzamenti e adattamenti che a volte otteneva come risultato l'approvazione in casi del tutto inaspettati. In altri casi, i rifiuti o le soppressioni di scene o frasi potevano essere parimenti inattesi e obbedire all'idiosincrasia della singola commissione o a circostanze varie ed eventuali legate a imperscrutabili manie o a paranoie inconfessate del singolo censore, come del resto vedremo nelle omissioni al testo di Mastronardi che si abbatterono sulla traduzione di Montalbán.

³ Carlos Barral fondò e diresse, dal 1950 al 1969, la casa editrice Seix Barral, che si contraddistinse per l'audacia, durante il franchismo, in quanto a proposte culturali atte a rompere l'isolamento della Spagna di quegli anni. Fu particolarmente attento agli autori italiani, francesi e tedeschi e intrattenne fitti legami con la migliore editoria europea. È il fondatore dei premi Formentor e Novela breve, ancora oggi attivi, e il suo apporto fu decisivo per far conoscere al resto d'Europa scrittori spagnoli e latinoamericani, come Cortázar e García Márquez. Nel 1969, a causa di problemi finanziari e di travagli con il socio Víctor Seix, creò Barral Editores, mai del tutto decollata e presto avviata al fallimento, per poi dedicarsi all'attività di scrittore, poeta e saggista, e, già in democrazia, alla politica attiva come Senatore. Sul suo ruolo di diffusione della letteratura italiana cfr. P.L. Ladrón de Guevara, *La cultura italiana en la memoria de Carlos Barral*, in «Estudios Románicos», 8-9, 1993-1995, pp. 47-66.

corposa corrispondenza, ottiene, nel caso di Mastronardi, il permesso di traduzione, ossia il beneplacito della censura preventiva – definitivo fu il rifiuto invece, di lì a poco, de *La ragazza di Bube* di Cassola⁴ – ma a patto di presentarne un adattamento decoroso. Barral chiama anche in quest'occasione, come già avvenuto con altri autori italiani – Volponi, Pratolini, Cederna – un giovane Manuel Vázquez Montalbán, il quale dichiarerà anni dopo⁵ un debito di formazione nei confronti della narrativa italiana del dopoguerra nel suo percorso di apprendistato alla scrittura.

Montalbán traduce verosimilmente il romanzo di Mastronardi nel carcere di Lérida, dove trascorre diciotto mesi tra il 1962 e il 1963, in seguito al suo appoggio, accanto ad altri studenti, a uno sciopero dei minatori asturiani.⁶ È in prigione del resto che traduce anche *Memoriale* di Paolo Volponi⁷ come apprendiamo da una lettera che questi gli invia da Ivrea il 19 novembre 1963:

Caro Manuel Vázquez Montalbán,
Ho letto in un giornale che Lei ha tradotto in spagnolo per le Edizioni Seix Barral il mio romanzo "Memoriale", essendo carcerato a Lérida per amore del suo Popolo e della libertà.
Sono stato commosso da questa notizia e ne ho avuto intero il peso della responsabilità di scrivere, cosa che in una società come questa molto spesso si perde per tanti impegni, indulgenze, compagnie, ricerca di successo, ecc.⁸

⁴ Il romanzo, in effetti, subì il diniego di Madrid e venne pubblicato a Buenos Aires dalla casa editrice Sur.

⁵ Cfr. M. Vázquez Montalbán, *Cesare Pavese, La complicità adolescente*, in «Quaderns d'Italia», 19, 2014, pp. 151-162.

⁶ Condannato inizialmente a tre anni di reclusione, Montalbán viene liberato nell'ottobre del 1963, grazie a un'amnistia concessa in occasione della morte di Giovanni XXIII. Viste le date del processo editoriale, che dettaglieremo in seguito, e l'assenza di documenti relativi alla traduzione nel Fons Manuel Vázquez Montalbán, è pressoché certo che la traduzione, o almeno una parte di essa, sia stata effettuata in prigione e perciò senza strumenti lessicografici di appoggio. Il livello di conoscenza della lingua italiana dell'autore non era eccellente, ma sufficiente a portare avanti l'operazione.

⁷ In questo caso, a quattro mani con Salvador Clotas.

⁸ P. Volponi, lettera a M. Vázquez Montalbán del 19 novembre 1963, Fons Manuel Vázquez Montalbán (Biblioteca de Catalunya), Correspondència / Volponi. Non è possibile fornire altre indicazioni d'archivio, in quanto la Biblioteca de Catalunya non ha ancora effettuato la catalogazione del fondo.

Le circostanze carcerarie del traduttore non sono però le sole a frapporsi al normale svolgimento dell'attività editoriale di Seix Barral, casa editrice che dal 1961 è sotto stretta vigilanza del *Ministerio de Información*, a causa di scelte culturali ritenute sospette e sovversive.⁹ Lo stesso Carlos Barral scrive da Barcellona a Giulio Einaudi, il 27 luglio 1961, una lettera in cui mette al corrente l'amico e sodale di possibili complicazioni future, senza escludere altre e peggiori eventualità, come l'arresto, l'esilio e l'interruzione dei progetti in corso:

Cher Giulio,
Voici la lettre privée dont je t'ai parlé récemment. Il s'agit d'une affaire dont je crois très dangereux pour moi que l'on parle, mais dont je voudrais que quelques personnes de mon entourage et toi soient au courant en prévision de quelque – je ne crois pas pour le moment probable – éventualité.¹⁰

Barral informa quindi Einaudi «du danger grave que l'entreprise coursit à cause de ma politique littéraire, à cause de mes attachements avec les écrivains de gauche, de ma fonction agglutinante d'un front littéraire des écrivaines rebelles, etc.». A seguito di un colloquio tenutosi tra un rappresentante della casa editrice e il Director General de la Información «Vice-ministre qui se charge de toute la politique culturelle [sic.] du Régime», era noto all'editore che *l'affaire* che lo riguardava era stato oggetto di discussione durante una seduta del Consiglio dei Ministri presieduto dallo stesso Franco, durante il quale era stato letto un rapporto della polizia in cui si certificava la conclamata attività sovversiva e non si escludeva il finanziamento clandestino dall'estero di tali manovre. Barral, navigato ed esperto nella convivenza con la dittatura e nella «lucha entre controladores y contrabandistas de ideas»,¹¹ ironizza sulle minacce insinuate al suo rappresentante – sospensione dei conti

⁹ La situazione si complica ulteriormente nel 1962, quando Einaudi pubblica *Canti della nuova Resistenza spagnola (1939-1961)*, a cura di S. Liberovici e M. Straniero, e l'editore torinese viene dichiarato persona non grata in Spagna.

¹⁰ C. Barral, lettera a G. Einaudi del 27 luglio 1961, Fons Carlos Barral (Biblioteca de Catalunya), Correspondencia / Einaudi. Anche in questo caso la Biblioteca de Catalunya non ha ancora provveduto alla catalogazione del fondo e non è perciò possibile fornire ulteriori indicazioni d'archivio.

¹¹ H.J. Neuschäfer, *Adiós a las España eterna*, cit., p. 48.

correnti, esilio in America, perdita della casa editrice o vigilanza stretta di ogni sua mossa –, tuttavia invita l'amico italiano a tenersi pronto a denunciare eventuali futuri problemi di fronte al mondo editoriale che si sarebbe riunito l'autunno seguente a Francoforte, nel caso in cui il precipitare degli eventi gli avesse impedito di recarsi in Germania.

Gli eventi, ad ogni modo, non precipitarono; è comunque doveroso conoscere tali premesse per comprendere quanto l'occhio della censura, a partire dal 1961, si fosse fatto più vigile e severo nei confronti dell'editore di Barcellona. Tali circostanze, naturalmente, intervengono a condizionare la gestazione de *Il maestro di Vigevano* in spagnolo richiesto ad Einaudi dalla Seix Barral in data 19 giugno 1962 con una lettera di interesse formale,¹² nello stesso periodo in cui sono in corso anche le procedure relative a *La ragazza di Bube* e *Un cuore arido* di Cassola, *Il giardino dei Finzi Contini* di Bassani e *Memoriale* di Volponi.¹³

L'itinerario da percorrere di fronte alla Sección de inspección de libros prevedeva alcune ineludibili circostanze che qui riassumiamo: l'invio del testo in lingua originale¹⁴ per un primo giudizio della censura; la traduzione dell'opera, in caso di permesso accordato; secondo giudizio della censura; eventuali correzioni da apportare al testo tradotto; permesso o diniego finale. Come è facile intuire, tra la prima e la seconda delibera della commissione l'editore si trovava in un vuoto di certezze che metteva a rischio i capitali investiti per acquistare i diritti di traduzione e provvedere alle spese per la sua realizzazione; per così dire, la libertà di impresa, e non solo quella di espressione, era limitata dal capriccio o dallo zelo dei censori. Come già studiato da chi scrive nel caso de *La ragazza di Bube* di Cassola¹⁵ –

¹² Lettera alla casa editrice Seix Barral del 19 giugno 1962, Fondo Einaudi (Archivio Storico di Torino), Corrispondenza con autori ed enti stranieri, Seconda serie, Mazzo 6, Fascicolo 27, F. 209.

¹³ Tutti poi pubblicati nella stessa collana, salvo, come detto, *La ragazza di Bube*, "emigrato" in Argentina.

¹⁴ Affrontare una traduzione prima del giudizio iniziale dei censori sarebbe stato evidentemente folle dal punto di vista economico e organizzativo. Per tale ragione, opere scritte in lingue di scarsa o nulla diffusione tra i censori, come il ceco o persino il tedesco, venivano non di rado presentate nella loro traduzione al francese o all'italiano, rispettivamente la lingua straniera più conosciuta e la più comprensibile in Spagna.

¹⁵ Cfr. L. Vilei, *Sulle traduzioni in lingua spagnola de La ragazza di Bube*, in *Sconfinamenti. Le terre lontane di Carlo Cassola*, a cura di A. Andreini, Arcidosso, Effigi edizioni, 2017, pp. 19-20.

un caso per certi versi simile: un romanzo Premio Strega, da destinare alla stessa collana editoriale, e con un film ad esso ispirato e di imminente uscita come traino commerciale – Carlos Barral assumeva nel proprio lavoro un doppio rischio in quanto, a traduzione fatta, poteva veder bloccata *in extremis* l'uscita dei libri programmati.

Vediamo dunque quale fu il primo responso della Sección de Lectorado, 'sezione di lettura', di fronte al testo di Mastronardi inviato da Torino e presentato al Ministerio de Información y turismo il primo settembre 1962.¹⁶

Con notevole rapidità, il 14 settembre 1962 viene comunicato un parere negativo. «Se propone la denegación, por orden del Sr. Director General, "por razones morales y por atentar contra la concepción española de la familia"». ¹⁷ Abituato ai rifiuti e consapevole di essere un sorvegliato speciale, Barral non demorde e il 19 ottobre 1962 – secondo quanto già detto a proposito della lotta tra contrabbandieri e controllori di idee – mette in discussione il responso e propone una diversa interpretazione del romanzo: «el lector informante no se ha dado cuenta de que el libro está escrito en un tono sarcástico y no es más que una caricatura del personaje principal». ¹⁸

Per quanto riguarda la violazione della morale, l'editore suggerisce una lettura differente dell'episodio dell'adulterio di Ada e di altri momenti scabrosi del romanzo, dando a intendere che si tratti di allucinazioni di Antonio e che tutto quanto accade nel romanzo non è altro che una proiezione paranoica di un piccolo borghese in conflitto con se stesso e con le proprie circostanze sociali. Barral suggerisce infine che il romanzo vada letto come una farsa e soprattutto insiste sull'assenza di contenuti politici, nonché sull'incapacità di ledere i valori cristiani e familiari; un fatto provato del resto dalla buona accoglienza «crítica italiana de las publicaciones de carácter conservador y aun estrictamente confesional». ¹⁹ L'audacia apparente del tono risulta comicamente attenuata in rapporto con la chiusura del ricorso: «*suplica* ²⁰ que le sea concedida la autorización para editar una

¹⁶ Tutti i documenti citati da qui in avanti sono contenuti nell'*Expediente* n. 4727-72 dell'AGA.

¹⁷ *Ivi*, F. 3.

¹⁸ *Ivi*, F. 5.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, corsivo mio.

traducción española de dicho libro. Es gracia que espera alcanzar del recto proceder de V.I. cuya vida guarde Dios muchos años».

La supplica e i ragionamenti suggeriti ottengono un effetto assolutorio, tanto che, il 25 febbraio 1963, il nuovo giudizio di lettura non soltanto ribalta il precedente, ma sembra rispecchiare un divertito piacere nel censore, il quale approva la traduzione senza omissioni:

La novela, muy interesante, es una crítica sarcástica de la mentalidad de un pequeño burgués, simplemente maestroescuela, y al mismo tiempo una ironía del comportamiento formalista del “maestroescuela” en general. Tiene algunas expresiones que no vale la pena tachar. Publicar sin tachaduras. [...] La novela no tiene nada amoral.²¹

Ancora più interessante risulta l'esteso e dettagliato allegato di lettura, in cui Antonio è descritto come «un psicópata con resabios freudianos» che «vive obsesionado por un contradictorio complejo de inferioridad y por unos celos que su extraña esposa confirma en el trance de la agonía con una cínica confesión [...]». Il romanzo è giudicato notevole dal punto di vista letterario e carente di ogni implicazione politica, mentre Vigevano è erroneamente creduto un paese immaginario, elemento che darebbe in quanto tale, secondo l'interpretazione del censore, una maggiore profondità di delirio al protagonista.

È solo a questo punto che Barral incarica Vázquez Montalbán della traduzione, la quale viene consegnata all'istituto censorio il 3 dicembre 1963; solo allora, e in contraddizione con il giudizio del '63, il *nihil obstat* è concesso a patto di eliminare alcune frasi. Dello svolgimento del lavoro di traduzione non vi è purtroppo traccia né tra i fascicoli dello scrittore, né in quelli dell'editore, già menzionati e conservati presso la Biblioteca de Catalunya, e la nostra analisi si basa unicamente sul confronto tra i testi.

II. Analisi della traduzione

Analizziamo di seguito le anomalie o le soluzioni peculiari presenti nella versione spagnola, separando le scelte formali autonome di Montalbán da quelle imposte dalla censura. A sua volta, segmentiamo il primo nucleo per categoria o problematica, la prima delle quali

²¹ *Ivi*, F. 7.

risiede senza dubbio nell'impasto linguistico del testo di Mastronardi, ossia quel «cromatismo linguistico di una pasticciata diglossia cittadina, dove si riflette la vita cittadina di un "piccolo mondo"»,²² che in sé costituisce, sebbene ad un livello meno complesso che nel *Calzolaio*, la principale nota stilistica e perciò la maggiore difficoltà traduttologica del *Maestro*. Il primo esempio a cui faremo riferimento è di tipo lessicale ed è esemplare di certi adattamenti dell'impasto aggettivale di Mastronardi, uno degli elementi stilistici peculiari del «piccolo mondo» vigevanese, la cui incidenza è smorzata in diverse e successive occasioni; tale fenomeno sintetizza, con parole di Antoine Berman, «toute la problématique de l'équivalence»,²³ come si evince dal confronto tra «smorbio»²⁴ e «remilgado».²⁵

Il primo è un lemma dialettale pavese, con sconfinamenti e varianti piemontesi e venete, dal significato di 'incontentabile, schizzinoso', mentre il secondo è un termine colto dello spagnolo, dalla perfetta aderenza semantica, tuttavia dal minore gradiente espressivo. Si verifica, qui e altrove, la «destruction ou exotisation des réseaux langagiers vernaculaires»²⁶ uno dei pericoli pressoché inevitabili della traduzione di testi letterari italiani ad altre lingue:

Ce point est essentiel, parce que toute grande prose entretient des rapports étroits avec les langues vernaculaires. "Que le gascon y aille, si le français n'y peut aller", disait Montaigne. [...] C'est le cas, au XXème siècle, d'une bonne partie des littératures latino-américaine, italienne et même nord-américaine.²⁷

Che il guascone intervenga, quando il francese non ci arriva. Una massima assai discussa nel mondo della traduzione che, per lo meno in questo ed altri casi, Montalbán non sembra fare propria, sebbene,

²² G. Orelli, *Verso Mastronardi*, in *Per Mastronardi*. Atti del convegno di studi su Lucio Mastronardi, Vigevano, 6-7 giugno 1981, a cura di M.A. Grignani, Firenze, La Nuova Italia, 1983, pp. 15-21: p. 17.

²³ A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, in Id., *Les tours de Babel: essais sur la traduction*, Mauvezin, Tran-Europe-Repress, 1985, p. 36.

²⁴ L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1994, p. 5. D'ora in poi *MaVit*.

²⁵ L. Mastronardi, *El maestro de Vigevano*, trad. es. di M. Vázquez Montalbán, Barcelona, Seix Barral, 1964, p. 7. D'ora in poi *MaVes*.

²⁶ A. Berman, *La traduction et la lettre*, cit., p. 78.

²⁷ *Ivi*, pp. 78-79.

date le circostanze materiali del suo lavoro, sia persino sorprendente che abbia colto con tanta aderenza semantica il significato di *smorbio*, prima prova del suo intuito lessicale. Lo stesso avviene, nella medesima pagina, con un altro termine: «muda» (*MdV*, p. 5) tradotto con «ropa» (*MaVes*, p. 8).

Müda, altro termine dialettale lombardo, è un 'completo di giacca e pantaloni, specialmente quello indossato per la prima comunione e la cresima', che Montalbán traduce con un termine indicante genericamente 'vestito' risolvendo, come in precedenza, l'equivalenza semantica, ma lasciando per strada l'espressività del significante.

Vediamo a continuazione un caso simile, in cui, oltre che sul piano lessicale, l'impasto colloquiale si manifesta anche a livello pronominale:

quattro imbianchini che ci diano una bella manata di bianco e la vegne fantastica. (*MaVit*, p. 8)

cuatro pintores que le den una buena mano de blanco y la dejan fantástica (*MaVes*, p. 11)

Anche in questo caso Montalbán non è ricorso a nessun *gascon*, neutralizzando «vegne» in un «dejen» perfettamente corretto in spagnolo e soprattutto annullando l'effetto del trapasso pronominale, con funzione espressiva e colloquiale, dato da «ci». L'impasto dialettale tende perciò a diluirsi in uno spagnolo sempre preciso ma standard, privo dunque delle varianti che arricchiscono il testo originale, come avviene, poco dopo con:

- T'è sintí? - mi fa. (*MaVit*, p. 12)

- ¿Has oído? - me dice. (*MaVes*, p. 16)

Potremmo andare avanti con altri esempi, ma in generale possiamo affermare che il lavoro di Montalbán non supererebbe la prova di valore di Antoine Berman, le cui tesi traduttologiche stiamo qui adoperando, in quanto a «l'étrangeté de la langue étranger»,²⁸ ossia la capacità di una traduzione di saper rendere nella lingua-meta le stranezze, le particolarità, lo scarto dalla norma di quella di partenza.

²⁸ A. Berman, *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 37.

La prose littéraire se caractérise en premier lieu par le fait qu'elle capte, condense et entremêle tout l'espace polylinguagier d'une communauté. Elle mobilise et active la totalité des "langues" co-existantes dans une langue. Cela se voit avec Balzac, Proust, Joyce, Faulkner, Roa Bastos, Guimarães Rosa, Gadda, etc. De là qu'au point de vue de la forme, ce cosmos linguagier qu'est la prose, et au premier chef le roman, se caractérise par une certaine *informité*, qui résulte de l'énorme brassage des langues opéré dans l'oeuvre. Elle est caractéristique de la *grande* prose.²⁹

Solo in tre successivi dialoghi egli adotta differenti soluzioni formali e persino in contrasto tra di loro:

A Parigi c'è Pias Pigale; a Vigevano ioma Pias Ducal; a Parigi c'è la Senna; a Vigevano c'è il Tisin; a Parigi c'è la tur Eiffel, num ioma la tur Bramant [...]. (*MaVit*, p. 9)

En París está la Plas Pigal; pues en Vigevano tenemos la Plas Ducal; París tiene el Sena; en Vigevano tenemos el Tisin; que en París tienen la tur Eiffel, pues nosotros tenemos la tur Bramant [...]. (*MaVes*, p. 12)

L'impasto italiano-lombardo è reso con un impasto spagnolo-lombardo, una scelta del tutto plausibile tra lingue romanze affini, capace di conservare ciò che di "estraneo" c'è nella lingua di Mastronardi. Questa via non soltanto non è ripresa in nessun altro caso, ma si affianca poco dopo a un tentativo assai diverso:

- Siur maestar, la so' donna, l'è 'gnu a ca mia a cercarmi cinquanta bolli. Me ce li ho dati. Comprendo. Un facchino ciapa pusé che vialtar, ma però, siur maestar, o la pianta di darci insufficienze al me menelik, oppure guà che ce lo dica al direttore. (*MaVit*, p. 19)

- Señor maestro, su mujer ha venío a mi casa a pedirme cinco de los grandes. Yo se los he dao. Comprendo. Un mozo cuesta de subir. Pero, señor maestro, o deja de ponerle deficiente a mi chaval, o voy a decírselo al director. (*MaVes*, p. 24)

²⁹ *Ivi*, pp. 66-67.

Abbiamo in traduzione tre parole dall'aria dialettale:

- *Siñor* (al posto di *señor*);
- *Venío*, (al posto di *venido*) secondo la tendenza alla scomparsa del -d intervocalica propria della pronuncia popolare di una gran parte della Spagna, da Madrid al sud;
- *dao* (al posto di *dado*), per lo stesso fenomeno anteriormente descritto.

Con scelta interessante, Montalbán adotta qui un impasto tra spagnolo e un dialetto generico, non ascrivibile a nessun luogo in particolare della Spagna, soluzione che conferisce l'espressività persa altrove ma che non si ripete in altre occasioni. Il caso più sorprendente avviene infatti poco più avanti, con l'omissione, in traduzione, di un'intera battuta di un dialogo:

- Me g'ho idea che l'abbia mandata lui siur maestar! [...] Sti ben, siur maestar! (*MaVit*, p. 19)

Tale omissione, probabilmente dovuta alla fretta,³⁰ messa accanto alle diverse scelte formali finora esposte, ci ricorda le circostanze precarie del lavoro di Montalbán ed evidenzia inoltre una sorta di attività *in fieri*, in cui le scelte del giovane scrittore non sono ancora definitive, ma vanno avanti per prove ed errori.

Un ragionamento simile può esser fatto per un'altra caratteristica peculiare della scrittura di Mastronardi e di tutta la lingua italiana, ossia la varietà di alterazioni che il nostro sistema linguistico permette, le cui equivalenze in altre lingue romanze non sono mai sufficienti³¹ a chiarire le sfumature generate, ancora una volta, sul piano dell'espressività. Vediamo alcuni esempi:

- un gruppetto di industrialotti (*MaVit*, p. 8)
- un grupito de industrialazos (*MaVes*, p. 10)

³⁰ Non si può escludere a priori un errore in sede di stampa, sebbene ciò non sia verificabile, dato che le bozze di traduzione non sono reperibili.

³¹ Cfr. D. Puato, *Lingue europee a confronto. La linguistica contrastiva tra teoria, traduzione e didattica*, Roma, Sapienza università editrice, 2016.

i ragionari del maestrucolo! (*MaVit*, p. 10)

Los razonamientos del maestrillo! (*MaVes*, p. 13)

la differenza fra *palazzotto* e *casaccia* (*MaVit*, p. 103)

la diferencia entre *palacete* y *casucha* (*MaVes*, p. 123)

Nel primo caso, il suffisso -otto (industrialotto) genera in italiano una sfumatura di qualità, dimensione e tono inferiori al sostantivo di partenza, mentre -azo (industrialazo) in spagnolo è un accrescitivo. Lo stesso problema si riscontra tra il suffisso -accia (casaccia), chiaramente peggiorativo, e -ucha (casucha), diminutivo, sebbene di tono inferiore, che in questo caso sarebbe adatto per l'italiano casuccia; maestr-ucolo e maestr-illo mantengono invece una corrispondenza maggiore, mentre tra palazz-otto e palac-ete vale lo stesso problema già evidenziato con industrialotto. Nulla di grave, ad ogni modo, salvo nel caso degli industrialotti, in cui si vanifica completamente il significato di partenza.

L'intelligenza di Montalbán dà invece il meglio di sé nel caso dell'iperbole comica che caratterizza la figura del direttore e dei suoi inesauribili artifici di lingua scolastichese-deamicisiana-ministeriale-pedagogica. Vediamo alcuni esempi:

Quando noi eravamo ancora maestro, capitò che mio padre stava morendo. Noi andammo a scuola e ci dimenticammo che nostro padre stava morendo. (*MaVit*, p. 14)

Cuando nos³² todavía éramos maestros,³³ sucedió que mi padre estaba muriendo. Nos fuimos a la escuela y nos olvidamos de que nuestro padre se estaba muriendo. (*MaVes*, pp. 17-18)

- Pensi, signor maestro, che noi facemmo il concorso direttivo a venticinque anni. Allo scritto eravamo in trentamila. Fummo ammessi agli orali in trecento. Vincemmo in tre. Noi fummo terzi [...] ed ella sa che una medaglia d'oro conta cinquanta punti. (*MaVit*, p. 14)

³² Qui e altrove Montalbán usa l'antica forma del pronome personale di prima persona plurale, *nos*, al posto del corrente *nosotros*, con effetti di opportuna e desueta ampollosità.

³³ Qui invece, nella scelta del plurale di maestro, si perde il contrasto di concordanza tra il pronome plurale e il sostantivo singolare dell'originale.

- Piense, señor maestro, que nos hicimos la oposición para director hace veinticinco años. En los exámenes escritos éramos treinta mil. Trescientos fuimos admitidos a los orales. Ganamos tres. Nos fuimos el tercero [...] y usted sabe que una medalla de oro cuenta cincuenta puntos. (*MaVes*, p. 18)

- E poi ha dettato pomodori! Signor maestro Mombelli, pomodoro è una parola composta da *pomo* e dalla parola *d'oro*, che unita, perde l'apostrofo. Ora, il plurale della parola pomodoro, non è pomodori, come dice [...]: pomodoro. (*MaVit*, p. 46)

-Y luego ha dictado coliflores!³⁴ Señor maestro Mombelli, coliflor es una palabra compuesta de col y flor, en que la i es una vocal de enlace. Ahora bien, el plural de la palabra coliflor, no es coliflores, como dice [...]: colESflores. (*MaVes*, p. 56)

Sebbene alcuni effetti del deamicisiano “idioma gentile” si perdano invece nella prova di concorso di Antonio, «L'arte del ben parlare», in traduzione la caricaturale conferenza mantiene perfettamente il tono dotto e lezioso dell'originale. Inevitabilmente scompaiono i troncamenti poetici – co' suoi sentimenti ed affetti. Co' le sue simpatie e benevolenze p. 105 – mentre si traducono generalmente in nota i versi citati, se non già noti anche in ambito spagnolo come nel caso della clausola del celebre sonetto dantesco «Que va diciendo al alma: suspira» (p. 128). L'effetto retorico dell'intero capitolo è ad ogni modo salvaguardato nella lingua di destinazione.

È in tali passaggi che si esalta lo stile «ironico-caricaturale e moralistico-spietato»³⁵ di Mastronardi, perfettamente interpretato da Montalbán, il quale invece non può controllare le bizzarre richieste del censore rispetto alle frasi da eludere, che non sembrano rispondere a nessun principio di coerenza e che qui analizziamo in corrispondenza con le indicazioni date all'editore nell'ultima fase di negoziato con la commissione censura,³⁶ prima del *nihil obstat*.

Innanzitutto, e con una certa sorpresa, tutte le menzioni all'aborto restano intatte in traduzione. L'episodio della «Madre mostro» (*MaVit*,

³⁴ È lo stesso Montalbán a chiarire la scelta: «En el original la palabra en cuestión es *pomodoro* (tomate) [...] lo hemos sustituido por coliflor, que podría da lugar en castellano a una pedantería etimológica equivalente [N. del T.]».

³⁵ M. Corti, *Prefazione*, in *Per Mastronardi*, cit., p. 7.

³⁶ AGA, C 4727-72, F. 23.

p. 49) è reso fedelmente (*MaVes*, p. 60) e se si vuol supporre che l'implicita condanna della donna sia la spiegazione di tale permanenza, si vien subito contraddetti nella scena del ricatto di Ada – «Interromperò la maternità» (*MaVit*, p. 64); «Interrumpiré la maternidad!» (*MaVes*, p. 78).

La scura del censore si fa sentire invece nelle scene in cui si menziona il membro virile, e mai l'aborto o il sesso in sé, come sarebbe dovuto accadere in conformità alle indicazioni precedentemente menzionate del giudizio della Sección de lectorado. È il caso dell'ossessivo riferimento del collega Filippi:

Con noi c'era anche il collega Filippi. – Funziona la mazza? (*MaVit*, p. 11)

Iba también con nosotros el colega Filippi. –¿Funciona el asunto?³⁷ (*MaVes*, p. 14)

Una minima interferenza agisce nelle scene d'amore di cui è spettatore Antonio:

Difatti stasera ho visto Eva e il suo uomo rotolarsi nudi³⁸ nel fango [...]. (*MaVit*, p. 74)

De hecho esta noche he visto a Eva y su marido revolcarse por el fango [...]. (*MaVes*, p. 87)

Ancora una volta, invece, sono omesse in traduzione quelle frasi della scena dell'adulterio nell'hotel che accentuano l'umiliazione del marito, più che il comportamento in sé della moglie. Sono state eliminate infatti:

Mi mordevo le labbra. Ero geloso della virilità di quell'uomo, della sua potenza. (*MaVit*, p. 133)

Mi toccai il membro, muffo e passito, e feci una risata sottovoce.
– Serve solo per pisciare, – mi dissi. (*MaVit*, p. 134)

³⁷ *Asunto*, 'affare, faccenda' è assai più ambiguo di mazza.

³⁸ È assente solo la parola *nudi*.

Non sono invece omesse le accuse che porteranno Rino alla reclusione, sia la violenza esercitata contro un anziano, sia gli «actos obscenos con uno de esos – continuó y señaló la vivienda de un afamado homosexual» (*MaVes*, p. 191). L'aborto, la pederastia, l'adulterio e il *voyeurismo* dell'amore altrui, pertanto, sono ammessi in traduzione; i problemi di virilità maschile, no.³⁹

Per concludere, la traduzione definitiva altera in modo circostanziale e limitato il testo originale; in merito alla sua qualità, pur non essendo impeccabile, possiamo affermare che rientri nella norma delle soluzioni generalmente adottate con quegli autori italiani dall'impasto linguistico peculiare. Non risiedono dunque qui le cause della scarsa ricezione del romanzo in Spagna.

III. La censura peggiore: l'indifferenza

El maestro de Vigevano vede la luce nelle librerie spagnole nei primi mesi del 1964 e può essere quindi esportato anche in Sud America. Nel giugno dello stesso anno, il film omonimo di Elio Petri viene invece autorizzato per un'unica proiezione al Festival di San Sebastián,⁴⁰ limitazione che vanifica, data la conseguente impossibilità di una circolazione commerciale nelle sale del paese, l'effetto di promozione che Barral sperava di ottenere dal combinato cinema-letteratura.

Come se ciò non bastasse, il romanzo riceve scarse e negative recensioni, che qui passiamo brevemente in rassegna, mentre *Memoriale* di Volponi, uscito praticamente allo stesso tempo, riceve elogi e soprattutto si afferma come il romanzo innovativo proveniente dall'Italia; lo stesso dicasi per la contemporanea uscita dei *Finzi*

³⁹ Si tratta di una prova ulteriore che conferma la pertinenza dell'icastico giudizio di Luis Buñuel rispetto alla censura franchista. Nel 1960 il regista fece infatti ritorno in Spagna, dopo l'esilio in Messico, per girare *Viridiana*, tratto dal romanzo di Benito Pérez Galdós, *Halma*. Il governo spagnolo era particolarmente interessato al ritorno di un così celebre artista, per dare un'immagine di sé più aperta e benevolente, tuttavia il film subì un cambiamento di finale, voluto dalla censura, che, come commentò lo stesso regista, lo rese ancora più perverso. Cfr. V. Sánchez-Biosca, *Viridiana*, Madrid, Paidós, 1999.

⁴⁰ AGA, C 31-473, F. 1. Dato il grado di "pericolosità" che il cinema poteva rappresentare, non era infrequente una decisione di questo tipo, senza troppe spiegazioni e con scarse o nulle possibilità di negoziato, come invece avveniva per la più "innocua" letteratura. In questo modo si poteva affermare che il film non fosse stato vietato in Spagna, sebbene una sola proiezione in un festival d'élite corrispondesse al suo oscuramento di fatto.

Contini di Bassani, che per confronto è preferito a Mastronardi, il cui tono grottesco risulta invece esagerato e molesto ai pochi recensori che del *Maestro* si occupano e in nessun caso sui principali giornali e riviste di quegli anni. Leggiamo ad esempio:

Describe la vida de un maestro de pueblo, resaltando las humillantes situaciones que tiene que afrontar como consecuencia de su escaso sueldo. Critica tan exagerada que resulta grotesca, e incluso molesta por la forma en que ridiculiza la vocación al magisterio y la labor del maestro.⁴¹

In un altro articolo, il confronto con Bassani, giudicato come l'autore che ogni serio lettore dovrebbe conoscere, è impietoso:

Pero no todo son obras importantes en la literatura italiana de hoy, como es lógico. He ahí otra novela recientísima: «El maestro de Vigevano», cuya lectura no ofrece el menor interés. Su autor, Lucio Mastronardi, traza un cuadro de la vida de un maestro y, por extensión de toda la profesión. Se trata de una novela escrita con desenfado, de una sátira levemente triste, ingenuamente doliente, en la que los maestros de escuela aparecen como seres pobres de espíritu o fatuos, mezquinos, ridículos, desgraciados. [...] Literariamente, sólo posee en el capítulo de virtudes una cierta agilidad, varios episodios graciosos y poquísimos más.⁴²

Il giudizio è appena migliore in un'altra recensione, in cui tuttavia si ribadisce che tra i tanti nuovi autori italiani in circolazione Mastronardi è il meno interessante e presto viene a noia il suo tono ironico, l'unico aspetto rilevante della sua scrittura:

Otro autor italiano entre los muchos que nos han dado a conocer en estos últimos tiempos la «breve» y la «Formentor». Lucio Mastronardi nació en Vigevano y ejerce el magisterio en esta localidad, pero no creo que esta novela, aguafuerte esperpéntico, tenga nada de autobiográfica [...] parece ser que Mastronardi se propone a su manera, agresiva y grotesca a la vez, reflejar crónicamente sectores sociales del país partiendo de su

⁴¹ *El maestro de Vigevano*, in «Boletín de la dirección general de Archivos y Bibliotecas», 77, 30 giugno 1964, p. 48.

⁴² B. Porcel, *Bassani y Mastronardi dos novelistas italianos*, in «Diario de Mallorca», 1 luglio 1964, pp. 5-6.

pueblo natal. De momento, ante este maestro y hombres frustrados, uno se cansa pronto de sonreír. Y puede que Mastronardi pretendiera arrancar la carcajada antes y después del escalofrío dramático-social.⁴³

Null'altro fu scritto al riguardo. Pur non essendo disponibili i dati di vendita, l'assenza di una seconda edizione e la sparizione definitiva di Mastronardi dai cataloghi della Seix Barral e di ogni altra casa editrice spagnola, la mancata circolazione in America latina, il nullo interesse critico posteriore, anche accademico, ci fanno concludere che il suo passaggio nelle lettere spagnole sia stato episodico e privo di conseguenze.

Ciò che probabilmente fa difetto nella ricezione spagnola del romanzo è la poca attenzione critica all'aspetto caricaturale della scrittura di Mastronardi – specialmente in merito alla deformazione comica dell'ambiente scolastico e della pedagogia attiva – unanimemente ignorata dai pochi critici spagnoli che del romanzo di occuparono. Privato di tale lettura, *El maestro* si ingrigisce in una prospettiva piatta ed epigonica, proprio mentre la contemporanea uscita di *Memoriale* di Volponi riscuote invece ben altre attenzioni ed altri autori, *in primis* Bassani, ottengono riconoscimento e attenzione. Il cono d'ombra, o la luce sempre più sbiadita, che circonda l'opera di Mastronardi in Italia, è persino più scuro, o più flebile, in Spagna, come se, per eccesso di concorrenza e sbrigativa lettura critica, la nebbia di Vigevano fosse calata ad appiattire e rendere invisibile il testo con tanta caparbia voluta da Carlos Barral e in circostanze avverse tradotto da Montalbán.

⁴³ J.M. Cid-Prat, «*El maestro de Vigevano*» de Lucio Mastronardi, in «El mundo deportivo», 23 settembre 1964, p. 10.

I LIBRI ASSENTI. EDITORIA ITALIANA E LETTERATURA SPAGNOLA NEGLI ANNI DI FRANCO

Luca Cerullo

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Ricevuto: 25/01/2017

Approvato: 10/08/2017

Il testo cerca di offrire una panoramica delle traduzioni italiane di opere letterarie spagnole negli anni del franchismo. La distanza ideologica che caratterizza Italia e Spagna in anni così decisivi (1939-1975), comporta un graduale disinteresse da parte degli editori italiani verso quanto si scrive in Spagna. La percezione che si ha in Italia della narrativa spagnola è pertanto parziale e rivela una considerevole differenza tra gli autori che scrivono entro i confini spagnoli e gli autori in esilio, oltre che manifestare l'assenza, almeno fino al 1975, di un piano programmatico di traduzioni.

Parole chiave: franchismo, ricezione, letteratura spagnola, traduzione, esilio.

The absent books. Italian publishing and Spanish literature in the years of Franco

The text tries to offer an overview of Italian translations of Spanish literary works in the years of Francoism. The ideological distance, which characterizes Italy and Spain in such decisive years (1939-1975), creates a gradual lack of interest on the part of Italian publishers towards what is written in Spain. The perception in Italy of Spanish narrative is therefore partial and reveals a considerable difference between the authors who write within the Spanish borders and the authors in exile, as well as demonstrating the absence, at least until 1975, of a programmatic plan of translations.

Keywords: Francoism, reception, Spanish literature, translation, exile

Il testo che segue propone un quadro generale riguardo la presenza in Italia della letteratura spagnola durante il periodo franchista. Gli accadimenti storici che definiscono la storia contemporanea di Italia e Spagna propiziano quello che probabilmente è il momento di maggior distanza ideologica tra due culture che, tuttavia, erano state protagoniste di un dialogo costante e fecondo. L'ascesa al potere di Francisco Franco, nel 1939, dà inizio al lunghissimo regime franchista, epoca che corrisponde a una relativa chiusura culturale (nonché socio-politica) del paese iberico verso altre culture. Dall'altro lato, l'Italia si inserisce in un processo di profondo rinnovamento del quadro europeo, e in termini più generali occidentale, fondato sull'apertura, sulla circolazione e sull'integrazione. Tali distanze, conseguenza più o meno diretta dello snodo bellico, sanciscono un'interruzione, in alcuni casi totale e permanente, dell'intesa tra due paesi che pur avevano condiviso esperienze e sentire comuni fondati su storie parallele, affini e su reciprocità ideologiche. Gli effetti dei radicali mutamenti politici non tardano a interessare anche la scena culturale. Se in Italia lo smantellamento del fascismo consegna il paese nelle mani di coloro che si erano opposti al regime, in Spagna i vertici si stringono attorno a idee essenzialmente fasciste, dando vita a una lunga stagione di rapporti intermittenti, che quasi mai assumono le caratteristiche di un sodalizio o un piano sistematico. Questo testo, dunque, intende approfondire i rapporti culturali tra Italia e Spagna mediante la presenza o assenza di opere spagnole tradotte in Italia, cercando di arrivare a conclusioni circa le selezioni degli editori italiani rispetto a opere provenienti direttamente da un paese percepito come uno spazio di libertà negata. Un paese che, agli occhi degli editori italiani, è vittima delle stesse imposizioni da cui l'Italia si è appena svincolata.

Le riflessioni e gli studi sorti attorno alla storia dell'editoria riferiscono di una forte presenza dell'ideologia all'interno dei processi editoriali. Tale questione, che non deve sorprendere e che è pressoché insita nella natura stessa di ogni cultura, finisce per determinare anche i processi di selezione dei testi da tradurre, importare e diffondere. A tal proposito, è necessario citare lo studio dell'israeliano Even Zohar, il quale introduce l'idea di polisistema letterario, ossia un insieme di elementi, chiamati sottosezioni, volti a comporre ciò che più in generale si definisce cultura e che determina, senza dubbio, gli andamenti storici del paese in cui tale cultura è prodotta e alimentata¹. Riconoscendo nella traduzione uno dei

1. Cfr. I. Even Zohar, *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario*, in S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995.

cardini di tale polisistema, Even Zohar afferma che la scelta traduttiva, la selezione del testo da tradurre e importare, determina anche la formazione del polisistema, e in termini più pratici consegna un'immagine relativa al paese da cui si traduce. Il metatesto, inteso come prodotto già immesso nella cultura di arrivo, diventa così veicolo di un'immagine, portavoce di un messaggio culturale che il lettore tende ad assimilare come paradigma di un'intera cultura. È piuttosto facile intendere che a un numero elevato di traduzioni corrisponde un altrettanto importante ventaglio di proposte e prospettive, ciascuna portatrice di un messaggio, un'immagine da offrire. Al contrario, un numero esiguo di traduzioni condurrà a un pari riscontro nella cultura di arrivo, la quale disporrà di una rappresentazione parziale, amputata e in taluni casi errata della cultura accolta. Ritengo che tali processi interessino anche i rapporti tra Italia e Spagna in epoca franchista. In questo caso, ed è quanto mi accingo a descrivere, l'immagine che in Italia si propone del paese iberico è incompleta, in quanto, salvo in rare occasioni, i caporedattori italiani opereranno solo per la traduzione di alcuni autori e in generale tenderanno a non prendere in considerazione la pur massiccia produzione letteraria che si sviluppa negli anni di Francisco Franco.

I sintomi di una crisi, in questo senso, si manifestano già in epoca primo-novecentesca. La distanza che viene a crearsi in epoca franchista è con molta probabilità la conseguenza di un processo generato qualche decennio prima; la letteratura spagnola, infatti, non sembra tenere il passo di altre superpotenze culturali, come quella inglese, quella nordamericana, quella russa o quella francese. La presenza della letteratura spagnola in Italia, come sottolineano i primi studi di Oreste Macrì e Franco Meregalli, si deve a persone di cultura legate alla Spagna da interessi personali, non connessi cioè a progetti editoriali di ampia portata, e muovono le proprie iniziative da un punto di vista essenzialmente autonomo². Personalità come Giovanni Papini, Salvatore Battaglia e Giovanni Boine sono i principali promotori di attività di traduzione che, tuttavia, non si trasformano mai in un'operazione programmatica. La situazione peggiora con l'avvento del franchismo. Data la nuova situazione del paese iberico, gli editori italiani cominciano a nutrire, chi più che meno, una marcata indifferenza verso quanto si produce in Spagna, propiziando, in diversi casi, l'assenza totale dagli scaffali italiani di opere comunque importanti, se non imprescindibili del panorama culturale spagnolo. Tale situazione, sottolineata da Maria Grazia

2. Cfr. O. Macrì, *Del tradurre*, in L. Dolfi, *Studi Ispanici*, vol. II, Napoli, Liguori, 1996. F. Meregalli, *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Sansoni, Firenze, 1974.

Profeti e Lore Terracini³, non può che legarsi a questioni ideologiche e politiche, confermate da testi sull'editoria italiana, come la *Storia dell'editoria letteraria in Italia* di Gian Carlo Ferretti, dove si conferma l'idea di una riconfigurazione politica e culturale italiana, nel cui contesto la cultura è in mano a coloro che, in modi e gradi diversi, hanno combattuto il fascismo italiano e che intravedono nella Spagna franchista un superstite dell'ondata totalitaria che ha coinvolto l'Europa in epoca prebellica⁴. In epoca più recente il campo di studi sui rapporti culturali tra Italia e Spagna in relazione alla traduzione si alimenta di nuovi contributi. È del 2006 lo studio di Nuria Pérez Vicente, *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e intertextualidad*, con cui questo testo contrae un debito considerevole, in cui si menzionano tutte le opere spagnole tradotte in Italia a partire dal 1975⁵. Qualche anno dopo, *Libri dal mare di fronte* di Nancy De Benedetto, intende fornire un catalogo per quanto riguarda il periodo compreso tra il 1900 e il 1945⁶. Infine, è necessario citare uno studio di Simone Cattaneo mirato ad aggiornare i dati, soffermandosi sulla più recente produzione (1990-2012), in particolare rispetto all'impatto dei premi letterari concessi in Spagna nel panorama culturale ed editoriale italiano⁷. Come è evidente, gli anni che vanno dal *levantamiento* del 1936 fino alla morte di Francisco Franco, nel 1975, non sono finora oggetto di una riflessione critica e spingono a un'analisi che lungi dal dichiararsi esaustiva, intende offrire un quadro generale che funga da studio preliminare di altre, più profonde e specifiche indagini.

L'editoria italiana, come tutti i settori, fatica non poco a risollevare le proprie sorti dopo lo scempio della guerra. Anzi, più che per altri campi, per il libro urge un'operazione di profondo riposizionamento dei principali interpreti, visto che, come afferma Nicola Tranfaglia «molti erano stati i compromessi, se non addirittura la collaborazione esplicita, con il regime di Mussolini»⁸. Sono diverse le case editrici che devono passare per il vaglio dell'Alto Commissariato per l'epurazione, schedatura necessaria per rispondere alle accuse di affiliazioni ideologiche al fascismo, di propaganda e di acquisizione di profitti.

3. Cfr. M.G. Profeti, *Importare letteratura. Italia e Spagna*, in "Belfagor", 1986, n. XLI, pp. 365-379.

4. G. Ferretti, *Storia dell'editoria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.

5. N. Pérez Vicente, *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e intertextualidad*, Pesaro, Alfa, 2006.

6. N. De Benedetto, *Libri dal mare di fronte*, Lecce, Pensa, 2012.

7. S. Cattaneo, *Premi letterari e traduzioni. Il caso Spagna-Italia (1990-2012)*, in "Tintass", n. 3, 2013, pp. 135-200.

8. N. Tranfaglia-A. Vittoria, *Storia degli editori italiani*, Bari, Laterza, 2007, p. 407.

L'immediato dopoguerra appare caratterizzato al tempo stesso dalla precarietà e dalla vitalità; epurazioni e commissariamenti degli editori più o meno compromessi con il regime, difficoltà economiche e materiali, temerarietà imprenditoriali e amministrative, violazioni del diritto d'autore in una situazione caotica, ma anche libertà di stampa ripristinate, progettualità diffuse, nuove piccole strutture editoriali tendenzialmente estranee alle logiche capitalistiche, e tutto nel quadro di un vero e proprio boom della produzione libraria⁹.

Tuttavia l'industria editoriale si mostrerà capace di allinearsi con altri settori in crescita, e dopo pochi anni di riabilitazione sono le grandi realtà del nord ad accrescere il proprio capitale e a prepararsi a guidare la scena editoriale italiana fino alle epoche attuali.

I titoli pubblicati, infatti, subiscono una considerevole impennata: se nel 1944 i libri stampati, sia italiani che tradotti, sono 1.895, nell'anno successivo la cifra è pari a 4.609, per arrivare, nel 1949, a oltre 10.000 titoli pubblicati, e se il mercato riprende a funzionare si deve soprattutto alle attività di editori che durante il regime erano stati tartassati.

Einaudi, Mondadori, Rizzoli, Bompiani e altri puntano su un'editoria di qualità, apparentemente libera da restrizioni ideologiche, che contempli la totalità dei fenomeni letterari, sia nazionali, con il rilancio di autori messi a tacere dal regime, che stranieri, con l'importazione di opere fino a quel momento sforbiciate dalla censura o direttamente proibite dal veto fascista.

Proprio in questa chiave va letta la nomina di diversi direttori editoriali che sono stati anche protagonisti di una resistenza ideologica al fascismo. È nota l'esperienza di Elio Vittorini presso Bompiani e poi Einaudi, così come abbastanza conosciute sono le attività editoriali di Italo Calvino, Natalia Ginzburg e Alberto Moravia. L'obiettivo, come dirà Pietro Calamandrei all'inaugurazione della rivista "Il Ponte", è quello di «ristabilire nel campo dello spirito, al di sopra della voragine scavata dal fascismo, quella comunità tra passato e avvenire che porterà l'Italia a riprendere la sua collaborazione al progresso del mondo»¹⁰.

Come inserire, in tale contesto, la letteratura spagnola? Per cominciare a delineare un quadro che miri a una comprensione completa del fenomeno, ritengo sia opportuno delimitare le linee essenziali del libro spagnolo della seconda parte del Novecento. Come è risaputo, il paese iberico si spacca in due parti che almeno in apparenza si mostrano abbastanza definite: da un lato gli scrittori che hanno lasciato il paese

9. G. Ferretti, *op. cit.*, p. 72.

10. P. Calamandrei, "Il Ponte", 1945, n. 1, p. 2.

prima o immediatamente dopo l'ascesa del dittatore, dando vita alla "letteratura in esilio", dall'altro coloro che restano in patria, autori di un'opera che a sua volta può dividersi in due filoni: da un lato la letteratura dei vincitori, dai toni trionfalisti, dall'altro nuove forme espressive, manifestazione di un realismo non sempre compiacente e radice di altri fenomeni letterari che si svilupperanno nelle decadi successive. È in questo secondo gruppo che nascono le voci letterarie più interessanti della Spagna postbellica: tre grandi nomi del romanzo, ad esempio, Camilo José Cela, Miguel Delibes e Gonzalo Torrente Ballester, si vedranno accompagnati da altre importanti e innovative voci letterarie e ben presto il paese affronterà una fase di riempimento culturale dei vuoti lasciati dalla diaspora repubblicana.

Nuria Pérez Vicente ha segnalato che «el interés italiano por España se acrecentará, efectivamente, a partir de 1936. Pero a pesar del despertar que la guerra civil supusiera, hay que decir que el interés concreto por ella siguió circunscrito al mundo intelectual»¹¹. La riflessione apre una questione importante: fatta eccezione per i classici, il libro spagnolo non sembra godere dell'interesse generale italiano, e resta relegato all'attività di pochi editori, o traduttori, spinti da una passione personale e quasi mai a servizio di un progetto editoriale programmatico.

In altre parole, negli anni Quaranta e Cinquanta gli editori italiani sembrano abbastanza scettici rispetto a quanto si produce in Spagna e, salvo alcuni fenomeni di considerevole impatto politico-culturale, uno su tutti Federico García Lorca, la circolazione della letteratura spagnola in Italia sarà sempre frutto di un'iniziativa isolata e dalla scarsa resa dal punto di vista dell'accoglienza critica e di pubblico¹². Questo, a mio modo di vedere, per due ragioni essenziali: la prima rimanda al contesto italiano, la seconda, invece, si inserisce in un discorso un po' più ampio, che fa riferimento alla posizione della lingua e della cultura spagnola nei nuovi scenari culturali. La virata a sinistra della cultura e dell'editoria italiana, in un ambiente piuttosto imbevuto di ideali nati durante la Resistenza, è abbastanza attestata da chiunque abbia tentato di analizzare i processi editoriali del nostro paese. A tal proposito, Alberto Asor Rosa segnala

11. *Op. cit.*, p. 12.

12. Autore di maggiore risonanza, Federico García Lorca è anche simbolo della lotta antifranchista e protagonista della scena poetica della Spagna prebellica. Gli editori italiani si sforzano per riconsegnare l'immagine di scrittore prolifico, presentando la sua traiettoria in varie forme, dal teatro alla lirica, e attraverso realtà editoriali grandi e piccole. Tra il 1946 e il 1975 l'autore andaluso è pubblicato tredici volte, senza contare, ovviamente, le ristampe e le edizioni adattate per i testi scolastici o divulgativi.

che «Resistenza e antifascismo sembravano aver creato una dimensione culturale nuova, uno spazio di azione per la cultura, mai precedentemente sperati, attraverso la promozione a pubblico di una massa sociale quasi completamente vergine»¹³.

L'opposizione al fascismo, dunque, come punto di partenza per la ricostruzione socio-culturale del paese. Uno scenario abbastanza ostile a quanto sta accadendo contemporaneamente in Spagna, dove il regime franchista stringe il proprio raggio ideologico attorno a pochi scrittori, tutti di certa provenienza politica, e ignora "l'altra Spagna", rifugiata in paesi democratici dell'Europa e delle Americhe. In questo contesto è facile dedurre l'interruzione dei rapporti tra i due paesi dal punto di vista editoriale. Il cammino del libro italiano in Spagna si rende difficile, così come accade per il libro spagnolo in Italia, come sottolinea lo studio, del 2012, di Gabriel Andrés, *La batalla del libro en el primer franquismo. Política del libro, censura y traducciones italianas*. Gli editori italiani troveranno molto più agevole la relazione con chi si trova fuori dai confini spagnoli o comunque manifesta piena dissenso al regime, mentre in Spagna poca apertura viene concessa a coloro che intendono diffondere, in Italia, un messaggio di protesta in chiave antifranchista, traducendo e promuovendo una letteratura di opposizione.

La seconda ragione, come detto, è strettamente collegata alla potenza di altre lingue e altre culture rispetto a quella spagnola. Considerevole, in questo senso, l'ancora mancato apporto del mondo sudamericano, che invece sarà veicolo anche di buona parte della rinnovata attenzione per la letteratura spagnola, ma solo in epoche successive. Tuttavia, il boom degli autori sudamericani sarà generatore di un rinnovato interesse che solo in un primo momento investirà anche la letteratura spagnola. Come è abbastanza noto, il sorpasso in termini di vendite sarà abbastanza rapido e la letteratura spagnola, soprattutto quella coincidente con il momento più felice degli scrittori sudamericani (anni Sessanta e Settanta), tornerà a occupare un ruolo marginale nel contesto generale dell'editoria italiana.

13. A. Cadioli, *L'industria del romanzo. L'editoria letteraria in Italia dal 1945 agli anni Ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1981, p. 24.

*Gli anni Quaranta. La difficile stagione del romanzo tremendista*¹⁴

Nel 1956, l'editore milanese Aldo Martello pubblica *Carosello di narratori spagnoli*, raccolta curata da Cescò Vian, figura di riferimento per le traduzioni dallo spagnolo¹⁵. Il libro contiene racconti di autori noti già al pubblico italiano, come Ramón Gómez de la Serna, uno dei più fortunati in questo senso, ma soprattutto nuovi nomi. Da una prospettiva attuale, l'antologia rappresenta l'unica apparizione in Italia di autori che vivranno un graduale processo di oblio anche in patria, come Edgar Neville o Samuel Ros, di cui si presentano, rispettivamente, *Torello indomito* e *Io sono il padrone di casa*.

Quattro anni dopo Giuseppe Bellini raccoglie alcuni testi narrativi nel volume *Narratori spagnoli del '900*¹⁶. Il libro si propone come panoramica della narrativa spagnola dalla Generazione del '98 al dopoguerra, e cerca di tracciare linee di continuità con le tradizioni precedenti, giungendo a una riconfigurazione generale dello scenario della prosa spagnola. Nell'introduzione, firmata dallo stesso Bellini, è facile intuire l'interesse per i due grandi nomi del romanzo spagnolo degli anni Quaranta del Novecento. Camilo José Cela e Carmen Laforet sono, per il curatore, espressione di una «rinnovata e sorprendente grandezza» delle Lettere spagnole. Il volume nasce dalla spinta di voler far conoscere al pubblico italiano anche autori sconosciuti. Per alcuni, difatti, come accaduto già per il volume curato da Vian, sarà il primo, e in alcuni casi l'unico approdo in Italia. È il caso di Elena Quiroga, presente nel libro con un estratto del mai tradotto *Algo pasa en la calle* (1954) o di Luis Romero, di cui si presenta *Il mare*, racconto che resterà l'unico testo tradotto in italiano dell'autore de *La noria*.

Impervio, dunque, il cammino di diversi autori del dopoguerra spagnolo in Italia. Sebbene Bellini parli di un generale rinnovamento e di un momento della prosa spagnola di indiscutibile valore, il riscontro italiano è piuttosto ridotto. Nuria Pérez Vicente sottolineerà, infatti, come la letteratura della *posguerra* sia una scoperta degli editori italiani riconducibile agli ultimi venticinque anni, vale a dire dopo la fine del regime, quando, probabilmente, si dissolvono le stringenti dogane cul-

14. La periodizzazione segue le linee generali della storia della letteratura spagnola del Novecento, e segue la divisione in periodi e correnti proposta da Nuria Pérez Vicente (2006). Per ulteriori informazioni ho seguito la periodizzazione presente in J.C. Mainer, *Historia de la literatura española*, vol. 7; J. Gracia, D. Ródenas, *Derrota y restitución de la modernidad*, Madrid, Crítica, 2011.

15. C. Vian (a cura di), *Carosello di autori spagnoli*, Milano, Aldo Martello, 1956.

16. G. Bellini (a cura di), *Narratori spagnoli del '900*, Bologna, Guanda, 1960.

turali imposte dal franchismo e la cultura ispanica può aprirsi a nuovi orizzonti e progetti.

Camilo José Cela è, tuttavia, uno degli autori più tradotti in Italia. La casa editrice romano-napoletana Perrella pubblica, nel 1944, *La famiglia di Pascual Duarte*, nella traduzione di Salvatore Battaglia, che si manterrà per diverse edizioni future, anche in epoca più recente. Il libro ha però una circolazione ristretta dovuta alla condizione di penuria in cui versa l'Italia e ai processi di riconfigurazione editoriale che provocano, gradualmente, la scomparsa dei piccoli editori, di impostazione essenzialmente pre-bellica o pre-industriale, a favore di imprese più dinamiche e pronte a destreggiarsi nel nuovo contesto. Lo spessore dell'opera non può tuttavia lasciare indifferente la critica italiana, che riconosce ne *La famiglia di Pascual Duarte* tutti gli elementi tipici della tradizione picaresca e della nuova stagione *tremendista*. Lo stesso Bellini parla di affinità con Baroja e i maestri del '98 e spinge affinché l'autore galiziano rimanga nella memoria degli italiani come principale voce della Spagna postbellica¹⁷. Aldo Martello pubblicherà, nel 1955, *L'alveare* (traduzione di Sergio Ponzanelli), ma il libro vive le stesse sfortunate peripezie della prima opera "italiana" di Cela. Bisognerà attendere l'intervento di Einaudi, già impostasi come una delle principali realtà editoriali italiane, per la pubblicazione de *La famiglia di Pascual Duarte* e per una circolazione capillare del libro. Il Nobel del 1989, fiutato dagli editori italiani, condurrà a una riscoperta dell'autore, ma negli anni di Franco una delle voci più importanti del nuovo romanzo spagnolo resta lontano dall'essere conosciuto presso il pubblico italiano.

Un altro caso interessante è Miguel Delibes. Del grande autore castigliano, definito da Bellini come «uno scrittore serio e impegnato, destinato a rimanere come uno dei valori più definitivi della nuova letteratura»¹⁸, in Italia giunge ben poco. Nel 1959 Nuova Accademia pubblica *Siesta con vento sud*, nella traduzione di Giuseppe Bellini, mentre nel volume/compendio di quest'ultimo figura *Il trasferimento (La partita)*, racconto breve del 1954. Della ricca e composita prosa di Delibes nulla si conosce, almeno fino a tempi più recenti¹⁹. Opere fondamentali come *El camino*, *La sombra del ciprés es alargada* e *Cinco horas con Mario*

17. G. Bellini, *op. cit.*, p. 10.

18. *Ibid.*

19. Vedasi *Per chi voterà il Signor Cayo*, Torino, SEI, 1982 (traduzione di Giuliano Soria); *Cinque ore con Mario*, Reggio Emilia, Città armoniosa, 1983; *La strada*, Padova, Edas, 1983 (traduzione di Lucio Basalisco); *Lettere d'amore di un sessantenne voluttuoso*, Firenze, Passigli, 1995 (traduzione di Rosa Rita D'Aquarica) e *I santi innocenti*, Casale Monferato, Piemme, 1994 (traduzione di Giuliano Soria).

non destano l'interesse degli editori italiani e rientrano nella categoria, abbastanza ampia, di libri assenti nel panorama italiano. Come sottolinea Stefano Tedeschi:

Rappresenta probabilmente il caso di maggiore disattenzione della cultura italiana verso la narrativa spagnola del Novecento. Scrittore di grandissimo valore, ha ormai raggiunto in patria un'importanza pari, se non superiore, a quella del Nobel Cela: in Italia invece scarse le traduzioni delle sue opere si sono disperse senza che gli venisse prestata un'approfondita attenzione, forse perché Delibes è sempre stato personaggio lontano dalle facili mode e perché il suo mondo narrativo è sempre stato popolato da personaggi difficili, spesso scostanti, marginali, fuori da troppi facili schematismi²⁰.

Carmen Laforet, autrice che per prima ha dato voce al romanzo in chiave femminile senza cadere negli stereotipi e artifici del romanzo rosa, rappresenta un altro caso di scarsa attenzione della cultura italiana. Sulla scia del premio Nadal del 1944, ottenuto con *Nada*, l'autrice approda in Italia quasi immediatamente. Per le edizioni Il faro, nel 1948, nella traduzione di Amedeo Finamore, il libro esce con il titolo, bizzarro e fantasioso, di *Voragine*. Il testo non riesce a riconsegnare le atmosfere cupe e angoscienti della Barcellona postbellica e resta l'unica edizione del libro d'esordio dell'autrice fino al 1967, quando nella traduzione di Angela Bianchini, Einaudi pubblica il romanzo, stavolta mantenendo il più efficace titolo originale. Nella sua antologia, Giuseppe Bellini traduce *El aguinaldo*, che esce col titolo *La strenna*. Ancora oggi, Carmen Laforet risulta una delle autrici meno tradotte in Italia in relazione al successo e all'impatto avuto in Spagna e in altri paesi occidentali. Sebbene Bellini incoraggi la scoperta di una voce inedita della letteratura spagnola, offrendo spunti su romanzi e racconti successivi (*La isla y los demonios*, *La mujer nueva*, *La llamada*), Carmen Laforet non verrà tradotta se non in epoca contemporanea, malgrado i traduttori e gli editori restino ancorati al primo romanzo e poco esplorino la traiettoria completa dell'autrice.

Gli anni Quaranta, dunque, come momento di snodo nelle relazioni culturali tra Italia e Spagna. Tre dei grandi nomi della letteratura spagnola restano pressoché sconosciuti, o noti solo in parte e grazie a una sola opera, al pubblico italiano. Ancora più difficile la questione riguardante altre voci, forse meno monumentali ma comunque importanti, del periodo immediatamente successivo alla Guerra civile. Durante tutta l'epoca franchista, Gonzalo Torrente Ballester resterà fuori dal mercato italiano,

20. S. Tedeschi, *Miguel Delibes, I santi innocenti*, in "Rassegna iberistica", n. 10, 1994, p. 22.

e salvo alcuni frammenti di romanzi o racconti, contenuti nell'antologia di Bellini, sono totalmente assenti autori come Rafael Sánchez Mazas, Rafael García Serrano, Juan Antonio de Zunzunegui, Elena Quiroga, Ignacio Agustí, José María Gironella e Luis Romero.

Le difficili comunicazioni col paese iberico, stretto nella morsa del regime e in piena fase di riconfigurazione anche dei meccanismi culturali, incide senza dubbio nel dialogo culturale con l'Italia. Ciò che è tuttavia sorprendente è che il fenomeno non sembra attenuarsi negli anni in cui la politica culturale italiana si consolida attorno a un'idea antifascista e marcatamente orientata su ideologie di sinistra. In questo senso, si può parlare di occasione mancata, poiché la miopia, o probabilmente la fretta nel non individuare in alcuni romanzi un seppure accennato vento di protesta, gioca un ruolo fondamentale nella mancata traduzione di opere fondamentali della letteratura spagnola. Il non dichiarato antifranchismo degli autori, le possibili relazioni con il regime di Franco, come nel caso di Camilo José Cela, fanno sì che un'intera pagina della storia letteraria della Spagna resti al margine della cultura italiana per almeno tre decenni²¹.

Gli anni Cinquanta. La voce di protesta del realismo social

Le relazioni tra editori italiani e persone di cultura spagnola vivono un'epoca felice a partire da metà degli anni Cinquanta, epoca in cui si assiste a un risveglio apprezzabile, alla base della pubblicazione di alcuni autori spagnoli che, in alcuni casi sorprendentemente, raggiungono l'attenzione di editori e traduttori. I crescenti rapporti con la cultura spagnola "di resistenza", fa sì che il legame interrotto con la guerra e il rovesciamento politico di entrambi i paesi, si ricomponga attorno a principi politici affini.

Le case editrici maggiormente interessate al panorama spagnolo sono pressoché schierate su ideologie di sinistra. Il gusto e l'attrazione per la Spagna rimandano ai rapporti che i direttori editoriali stringono con autori considerati al di fuori delle cerchie franchiste, veicolo di un messag-

21. È pubblica la lettera che nel 1938 invia al Commissariato di *Investigación y vigilancia*, in cui si propone come informatore per il regime, così come è attestata la sua attività di censore nel biennio 1943-1944. L'appoggio, molto più incisivo nei primi anni del franchismo che nelle decadi successive, è probabilmente uno dei fattori determinanti per l'immagine che Cela esporta di sé, contribuendo alla generale diffidenza nei confronti della sua opera, che non sempre riesce a sganciarsi dal profilo politico e ideologico dell'autore.

gio della resistenza che prendeva corpo anche all'interno della Spagna dittatoriale. Interessante, in questo senso, l'attività di Josep M. Castellet, vero e proprio portavoce di una Spagna che guarda oltre i confini angusti del regime e cerca di allargare i propri orizzonti letterari poggiando su ideologie apertamente in contrasto con quelle del governo spagnolo. Calvino prima e Vittorini in un momento successivo saranno amici di Castellet e renderanno possibile la circolazione di libri spagnoli in Italia proprio a partire dagli incontri col critico letterario spagnolo²². A questa nuova ondata di interesse verso la cultura spagnola va aggiunta, nel 1956, la concessione del premio Nobel a Juan Ramón Jiménez, evento che fa virare in modo determinante l'attenzione della cultura italiana verso il paese iberico.

Gli editori italiani tornano a guardare verso la Spagna e cercano di importare la protesta sociale che muove proprio dalla narrativa. La *Generación de medio siglo* approda in Italia attraverso la voce di autori come Juan García Hortelano, Juan Goytisolo e Rafael Sánchez Ferlosio e porta un messaggio inedito, di certo più decifrabile in chiave di resistenza o di tematica sociale rispetto alla generazione precedente. Per la prima volta, si percepisce un piano programmatico dell'editoria italiana verso la letteratura spagnola, all'interno di un'operazione culturale che fa emergere il *realismo social* rispetto ad altre correnti pur presenti in Spagna e ne pubblica le voci più rappresentative. È il caso Rafael Sánchez Ferlosio, che Einaudi decide di tradurre nel 1963. Il *Jarama* (nella traduzione di Renato Solmi) mantiene il titolo originale e segna l'inizio di un interesse verso l'autore che poi darà i suoi frutti in epoca più recente, quando altri libri dell'autore verranno riproposti e finemente commentati da diverse letture di ispanisti italiani²³. La casa editrice Lerici, molto attenta alla Spagna negli anni Cinquanta e Sessanta, pubblica, nel 1961, *La miniera* (*La Mina*) di Armando López Salinas e *Centrale elettrica* (*Central eléctrica*) di Jesús López Pacheco, mentre Feltrinelli, nel 1962, opta per Antonio Ferrer, pubblicando *I vinti* (*Los vencidos*, traduzione di Emilia Mancuso). Jesús Fernández Santos è tradotto e pubblicato da Editori Riuniti nel 1960, quando appare il volume *Cronaca di un'estate* (*Los bravos*, 1954) nella traduzione di Rosa Rossi, e nel 1964 Rizzoli cura la propria edizione di *Testa rapata* (*Cabeza rapada*, 1958), nella traduzione di Dario Puccini.

22. F. Luti, *Il Castellet 'italiano'. La porta della nuova letteratura latinoamericana*, in "Rassegna iberistica", n. 104, 2015, pp. 275-290.

23. Ricordiamo R. Rossi, *Breve storia della letteratura spagnola*, Milano, Rizzoli, 1991; D. Manera, *Introducción a R. Sánchez Ferlosio, Linea d'ombra*, n. 45, 1991, pp. 7-18 e R. Sánchez Ferlosio, *Imprese e vagabondaggi di Alfanhú*, in "Rassegna Iberistica", n. 43, 1992, pp. 58-60.

Restano invece privi di traduzione quasi tutti gli altri esponenti del *realismo social*, come, tra gli altri, Alfonso Grosso, Ignacio e Josefina Aldecoa e José Caballero Bonald.

Una scrittrice che, seppur caratterizzando la narrativa spagnola dagli anni Cinquanta in poi, non gode di interesse da parte di editori italiani, è Carmen Martín Gaité. Una riscoperta della scrittrice si avrà, infatti, solo negli anni Novanta e non contemplerà la prima parte della sua opera. Fino al 1993, anno in cui la milanese La Tartaruga pubblica *Cappuccetto rosso a Manhattan* (*Capercucita en Manahattan*, 1990), Carmen Martín Gaité appare in Italia soltanto con un racconto, *La coscienza tranquilla*, inserito in un volume di narrativa breve del 1962, *Narratori spagnoli. La nueva ola*, curato da Arrigo Repetto e pubblicato da Bompiani, un'opera miscellanea che raccoglie anche racconti di Jesús López Pacheco e Juan Goytisolo e che si inserisce nella linea di antologie e raccolte inaugurata da Cesco Vian e Giuseppe Bellini²⁴.

Leggermente più fortunata la traiettoria di Ana María Matute. Aldo Martello, abbastanza attento alla Spagna in quest'epoca di generale disinteresse, pubblica nel 1951 *Infedele alla terra* (*Los Abel*, 1948), nella traduzione di Cesco Vian; Lerici pubblica *I bambini tonti* (*Los niños tontos*, Madrid, Arión, 1956) nel 1964 (traduzione di Raimondo Del Balzo). Tra i due volumi, anche Einaudi cura l'edizione di *Festa al Nordovest* nel 1961 (*Fiesta al Noroeste*, Madrid, 1953), nella traduzione di Paolo Pignata. Più recente, ma comunque all'interno del periodo di riferimento di questo studio è *Prima memoria* (*Primera memoria*, 1959), pubblicato a Torino da SEI nel 1972, nella traduzione di Lucrezia Panunzio e con introduzione di Cesare Acutis, vero e proprio promotore dell'autrice in Italia.

Una buona accoglienza critica e di pubblico riscuote anche Juan Goytisolo. Solo nel biennio 1962-1963 sono tradotti e pubblicati cinque romanzi: *Fiestas* (Einaudi, 1960), *Lutto in paradiso* (Feltrinelli, 1961), *Giochi di mani* (Lerici, 1961), *La risacca* (Feltrinelli, 1961), tutti nella traduzione di Maddalena Capasso, e *Per vivere qui* (Feltrinelli, 1962), nella traduzione di Dario Puccini²⁵. Negli anni immediatamente successivi Einaudi e Feltrinelli insisteranno sull'autore barcellonese: *L'isola* (Einaudi, 1964), traduzione di Maddalena Capasso, e *Le terre di Nijar* (Feltrinelli, 1965), traduzione di Elena Clementelli. L'apparizione quasi

24. A. Repetto (a cura di), *Narratori spagnoli. La nueva ola*, Milano, Bompiani, 1962.

25. Riportiamo i titoli, in ordine: *Fiestas*, Buenos Aires, Emecé, 1958; *Duelo en el paraíso*, Barcellona, Destino, 1955; *Juegos de manos*, Barcelona, Destino, 1959; *La resaca*, Parigi, Librairie espagnole, 1958; *Para vivir aquí*, Buenos Aires, Sur, 1960; *La isla*, Città del Messico, Seix Barral, 1961; *Campes de Nijar*, Barcellona, Seix Barral, 1960.

contemporanea della traduzione italiana lascia intendere come Goytisolo sia probabilmente uno dei prescelti della letteratura spagnola. Il suo marcato antifranchismo lo colloca in una posizione diversa rispetto ai suoi colleghi, e gli vale l'interesse, e in molti casi l'amicizia, come nel caso di Elio Vittorini, di capo-redattori italiani. Grazie ai contatti con il mondo culturale italiano, ma anche francese, Goytisolo diventa probabilmente la voce più autorevole della lotta al franchismo e il suo messaggio si irradia verso le culture amiche, le quali accolgono con amicizia e ammirazione l'autore.

Gli anni Sessanta e gli ultimi giorni del franchismo

La scelta degli editori italiani pare, dunque, abbastanza netta: rispetto a un interesse attestato per fenomeni pur maggioritari come il *realismo social* vi è un non giustificabile silenzio nei confronti di altri movimenti letterari che cominciano ad animare la Spagna. La decade degli anni Sessanta, momento fecondo dal punto di vista della sperimentazione e della ricerca di altre forme del narrare, appare abbastanza sterile agli occhi di editori che invece, rinsaldando il proprio orientamento ideologico, continuano a puntare su scrittori dichiaratamente antifranchisti o quantomeno impegnati in qualche manifestazione di resistenza. Autori come Juan Benet, Juan Marsé e Francisco Umbral restano fuori dai circuiti italiani e il loro recupero avrà luogo solo nella fase di risveglio e reinterpretazione della letteratura spagnola che in Italia prende corpo a partire dai primi anni Novanta.

Francisco Umbral, forse più di tutti, è uno dei grandi assenti della letteratura spagnola in Italia. I suoi lavori iniziali, *Balada de gamberros* (1965), *Travesía de Madrid* (1966), così come i lavori dei primi, fervidi anni Settanta (*Memorias de un niño de derechas*, 1972), sono totalmente ignorati in Italia e l'unico libro che viene tradotto è *Mortal y rosa* (1975), ma a una distanza più che ventennale dall'uscita del libro in Spagna (1998). Analogo il discorso per una delle voci più innovative del panorama spagnolo, Juan Marsé, di cui viene ignorata la tappa iniziale, pur composta da numerosi e fondamentali romanzi (*Últimas tardes con Teresa*, 1966 o *Si te dicen que caí*, 1973) e che invece approda in Italia a metà degli anni Ottanta, presentato come una voce trasgressiva e più volte esploratrice della dimensione erotica del romanzo.

Il romanzo complesso, ma determinante per le traiettorie della Spagna degli anni Sessanta, *Tiempo de silencio*, di Luis Martín Santos, è presentato al pubblico italiano nella traduzione di Enrico Cicogna, nel 1970, pubblicato da Feltrinelli. La traduzione, che conoscerà diverse riedizioni

(1978, 1992 e 1995), è attestazione di un riconoscimento da parte dell'editore del peso del romanzo nel critico snodo spagnolo degli anni Sessanta, ma l'apparato critico che lo accompagna, una magistrale nota in epilogo di Danilo Manera aggiunta alle edizioni successive, ne dimostra anche la complessità di trasmissione al pubblico italiano. In questo caso, l'interesse elevato della critica italiana (Manera, Pittarello, Rossi) non sembra corrispondere a un'accoglienza altrettanto entusiasta del pubblico italiano.

Tuttavia, al di là dei libri citati, poco trapela del magma letterario che in Spagna si genera nell'ultima fase del franchismo. Non va dimenticato che negli anni Sessanta la convivenza di stili, correnti e movimenti dà luogo a un numero elevato di pubblicazioni, romanzi che restano però fuori dai circuiti italiani, a volte in modo imperdonabile. Non si seguono le evoluzioni delle tre grandi narratrici, Carmen Laforet, Ana María Matute e Carmen Martín Gaité, giunte, almeno le ultime due, a una più matura e piuttosto interessante tappa della propria traiettoria, né tantomeno sembrano suscitare interesse altre scrittrici che pure hanno conosciuto momenti di relativa notorietà in Spagna, come Mercedes Salasch, Elena Quiroga ed Elena Fortún. Totalmente fuori dai circuiti italiani, inoltre, altri narratori come Jesús Fernández Santos o Álvaro Cunqueiro. Una delle ragioni di tale disinteresse va individuato, tra le altre questioni, anche nel crescente impatto che presso il pubblico italiano comincia ad avere la letteratura ispanoamericana. Gli autori del boom, in questo senso, poco faticano a superare, in termini di attrazione presso gli editori italiani, i colleghi spagnoli.

I libri presenti, l'esilio

La panoramica non presenta però solo "vuoti" letterari, indice dello scarso richiamo del libro spagnolo in Italia. Nel periodo che analizziamo, diversi invece sono i fenomeni di promozione di una certa immagine della Spagna, spesso affidata ai classici e a precisi movimenti letterari: Franco Meregalli ha sottolineato come, nell'epoca a cui facciamo riferimento, si pubblicano più edizioni del *Quijote* che in tutta la storia nazionale²⁶. Numerose, inoltre, le versioni italiane del *Lazarillo*, de *La vida es sueño* di Calderón de la Barca e delle *Novelas ejemplares* di Cervantes. La pubblicazione dei classici non conosce battute d'arresto, ma anzi si intensifica, anche grazie al consolidamento in tutto il paese

26. *Op. cit.*, p. 69.

delle varie cattedre universitarie di letteratura spagnola, che fanno registrare un incremento delle traduzioni e degli studi critici di tali testi. Un interesse di tipo filologico che troverà piena espressione nella fondazione dell'AISPI, l'Associazione Ispanisti Italiani, nel 1973.

Un discreto successo ha anche José María Sánchez Silva. La saga di Marcellino, impregnata di valori cattolici, è pubblicata dalla torinese Paravia: nel 1955, sulla scia del film di Ladislao Vajda, esce *Marcellino pane e vino* (*Marcelino pan y vino*, 1953), due anni dopo *Marcellino in cielo* (*Aventura en el cielo de Marcelino pan y vino*, 1954) e nello stesso anno *Non, l'asinello senza pari* (*Fábula de la burrita Non*, 1956). Il gusto per il genere popolare trova riscontro in uno degli autori più apprezzati dal pubblico italiano, Vicente Blasco Ibáñez, probabilmente l'autore maggiormente pubblicato nel periodo preso in considerazione, tanto da editori di piccola o media entità (Sonzogno) come da realtà più rilevanti (Feltrinelli e Rizzoli).

Contrariamente a quanto accade per ciò che si scrive entro i confini spagnoli, il mondo editoriale italiano sembra abbastanza attratto dalla Spagna esule e quindi in opposizione al franchismo. L'immagine di scrittori che decidono di sfuggire o resistere alle pene del regime non lascia indifferenti i caporedattori italiani, formati, come abbiamo detto, sulla base di ideali resistenziali e di ideologie spiccatamente antifasciste. Spesso, al gusto letterario si associa anche un rapporto diretto con l'autore, come nel caso di Rafael Alberti o di Jorge Semprún.

Max Aub attrae Mondadori, che nel 1963 pubblica *Jusep Torres Campalans* (*Jusep Torres Campalans*, 1958), traduzione di Giuseppe Cintio-lli ed Einaudi che pubblica *L'impareggiabile malfidato* (*El desconfiado prodigioso*, in *Teatro incompleto*, 1931), opera teatrale tradotta da Dario Puccini. Francisco Ayala è acquisito da Longanesi: nel 1965 la casa editrice, orfana del fondatore Leo, pubblica *Morire da cani* (*Muertes de perro*, 1958) e *In fondo al bicchiere* (*En el fondo del vaso*, 1962), entrambi nella traduzione di Maria Vasta Dazzi. Noto e riconosciuto, Rafael Alberti è uno degli autori più tradotti in Italia: *Lo spauracchio* (Società Editrice Torino, 1951), raccolta di drammi selezionata e tradotta da Eugenio Luraghi e Dario Puccini, *Ritratti contemporanei* (1961), *Teatro* (Mondadori, 1967), *Disprezzo e meraviglia* (Editori Riuniti, 1972, in edizione bilingue), nella traduzione di Ignazio Delogu, *Roma, pericolo per i viandanti* (*Roma, peligro para caminantes*, 1968) edito da Mondadori nel 1972, traduzione di Vittorio Bodini, e *L'albereto perduto* (*La arbole-da perdida*, 1975), che esce per Editori Riuniti (1976), nella traduzione di Dario Puccini. Pur non trattandosi di narrativa, la presenza in Italia di un così nutrito numero di opere di Alberti lascia intendere lo schie-

ramento politico-ideologico degli editori italiani, spesso proprietari di vere e proprie editrici di partito (Editori Riuniti). Si può subito notare che l'intervento dei grandi gruppi editoriali è immediato per gli autori in esilio, mentre per coloro che restano in Spagna il cammino verso la grande pubblicazione appare assai più impervio.

Ramón Sender si rende noto attraverso due libri: *Cronaca dell'alba* (*Crónica del alba*, 1944), pubblicato da Longanesi nel 1948 e poi da Einaudi nel 1964, nella traduzione di Luisa Orioli, e *I cinque libri di Arianna* (*Los cinco libros de Ariadna*, 1957), edito da Sodalizio del libro nel 1960.

Come accennavamo, particolare entusiasmo suscita l'opera di Juan Ramón Jiménez. Tra il 1949 e il 1962 escono cinque edizioni di *Platero y yo*²⁷, presentate da case editrici diverse, a cui si aggiungono la fiorentina Fussi con *Animale di fondo* (*Animal de fondo*, 1949), pubblicato nel 1954 nella traduzione di Rinaldo Frodi, e la torinese Utet che nel 1967 redige un volume collettaneo dell'autore, *Le opere: poesia e prosa*. Juan Ramón Jiménez è uno degli autori che, rispetto ad altri, continuerà a riscuotere enorme successo in Italia anche in epoca post-franchista. Le ripubblicazioni delle opere, la scoperta della sua poesia, la quantità di edizioni critiche attestano l'interesse, o quasi il culto, per il Nobel 1956.

Tuttavia, anche il gruppo di esuli presenta delle mancanze: valga come esempio Rosa Chacel, la cui narrativa non approda in Italia prima del 1986, quando Sellerio pubblica l'antologia *Relazione di un architetto* (*Sobre el piélagos*, traduzione di Francesco Tentori Montalto). Sarà poi la stessa casa editrice palermitana a puntare su un romanzo, *Quartiere di meraviglie* (traduzione di Nadia Maino), ma solo nel 1998.

Per tracciare possibili linee di interpretazione del fenomeno, data la sua ampiezza in termini di periodizzazione, è forse opportuno ricorrere a statistiche di tipo qualitativo. A fronte di un periodo abbastanza esteso, occorrerebbe calcolare se le traduzioni che hanno avuto effettivamente luogo siano state gestite da gruppi editoriali in grado di garantire una sufficiente circolazione del libro. Tale divisione permette già lo sviluppo di un'ipotesi: che esiste una profonda differenza di atteggiamento da parte dell'editoria italiana verso coloro che scrivono dalla Spagna e coloro che invece scrivono dall'esilio o semplicemente

27. *Platero e io. Elegia andalusa*, Siena, Ausonia, traduzione di Silvio Pellegrini; *Platero y yo*, Milano, Nuova Accademia, traduzione di Antonio Gasparetti; *Platero y yo. Elegia andalusa*, Napoli, Pironti, traduzione di Anna Maria Gallina; *Platero*, Roma, Armando, traduzione di D. Francati; *Platero y yo*, Milano, Signorelli, 1962, traduzione di Elena Milazzo.

mostrano atteggiamenti dichiaratamente antifranchisti. Ciò non può che essere ricondotto alle circostanze sociopolitiche che determinano la nascita e il consolidamento, presso gli editori, degli ideali che hanno caratterizzato la reazione al fascismo e la liberazione del paese. La Spagna, dunque, l'immagine veicolata del paese iberico, è quella di una "cultura altrove", che entro i suoi confini non riesce a mostrarsi incisiva dal punto di vista letterario. Una valutazione che, tuttavia, comporterà gravi scompensi o assenze, soprattutto nelle generazioni successive, gli anni Sessanta e Settanta, con riscoperte solo recenti di autori come Umbral, Marsé e Luis Martín Santos. Si tratta, quindi, di "potenziale" letterario inespresso, rimasto nei cassetti delle case editrici italiane e presto dimenticato.

Necessaria una riflessione sulle case editrici. Le imprese più importanti, destinate a segnare la storia del dopoguerra italiano, sembrano attratte dalle voci che si levano contro il franchismo: sia in Spagna, come nel caso di Juan Goytisolo (sebbene l'autore scelga di non restare in Spagna) che è pubblicato da Einaudi e Feltrinelli, che per gli autori che scrivono da un altrove. Diversa, salvo in rari casi, la situazione per autori che scrivono dalla Spagna o comunque non manifestano aperto dissenso al regime. Per questi ultimi la traduzione arriva per piccole realtà editoriali, come Aldo Martello e Perrella, ormai coinvolte in un processo di decadimento a seguito delle trasformazioni del mercato editoriale italiano. Per gli scrittori che scrivono dalla Spagna franchista, il passaggio alle grandi case editrici non è mai frutto di un investimento sull'autore e raramente oggetto di ristampa. Va sottolineato, del resto, come nel corso degli anni franchisti gli editori italiani abbiano riscontrato non pochi problemi con le autorità spagnole. Caso esemplare è il divieto imposto dal governo franchista a mettere piede in Spagna rivolto all'editore Einaudi. Questi si era reso protagonista, nel 1962, della pubblicazione di *Canti della nuova resistenza spagnola*, volume che di certo aveva irritato il governo spagnolo tanto da proibirne la circolazione e vietare, appunto, l'ingresso nel paese iberico all'editore e, per diverso tempo, ai curatori della raccolta (Sergio Liberovici e Michele L. Straniero). Le edizioni successivi al 1962 del Prix Formentor, della cui giuria fa parte proprio Einaudi, si svolgono lontano dal suolo spagnolo, e rappresentano il punto di rottura, probabilmente definitivo, tra l'editoria italiana e il governo franchista.

Solo in tempi più recenti il lettore italiano può attingere a una serie di traduzioni volte a far conoscere autori e testi ignorati in epoche passate, sebbene vi siano autori che ancora oggi restano privi di traduzione, come ad esempio Elena Fortún, e interi periodi della produzione di

autori fondamentali, come nel caso di Miguel Delibes, inaspettatamente fuori dal circuito libraio italiano. Riprendendo le riflessioni di Even Zohar sul polisistema letterario, concludiamo che l'immagine offerta della Spagna è sicuramente quella di un paese ferito, sede di un prosciugamento delle voci artistiche, e di una cultura parallela, in esilio, che prova a offrire il resoconto amaro di questa frattura. Bilanci di certo attestabili ma purtroppo parziali, che non danno reale contezza di quanto, invece, si scrive in Spagna durante il regime. In questo senso, l'auspicio è che presto la produzione letteraria realizzata in epoca franchista abbia il giusto riconoscimento in termini di traduzione anche in Italia, in modo da restituire anche al pubblico italiano un'immagine della Spagna completa e veritiera.

La “Nueva Ola” en Italia. Difusión editorial, recepción y fenómenos traslativos de la literatura disidente española en los años cincuenta y sesenta

Eugenio Maggi

Resumen

El artículo se propone abordar el corpus de traducciones de los jóvenes autores antifranquistas que desde finales de los cincuenta, y a lo largo de la década siguiente, tuvieron una presencia bastante significativa en el mercado editorial italiano. Se examinarán en particular, además de los problemas de traducción, las formas de presentación y comercialización de la llamada “Nueva Ola”, y algunas muestras de su recepción en la prensa periódica.

Palabras clave: Traducción; Recepción; Juan Goytisolo; Generación del medio siglo; literatura disidente.

Abstract

This paper addresses the corpus of translations of young anti-Franco authors who had a fairly significant presence in the Italian publishing market from the late 1950s and throughout the following decade. In addition to the translation problems, I will explore the forms of presentation and marketing of the so-called “New Wave” and some samples of its reception in the periodical press.

Keywords: Translation; Reception; Juan Goytisolo; Generation of 50; Dissident Literature.

Hay una escena de *La guerre est finie* de Alain Resnais (1966), con guion de un Jorge Semprún expulsado un par de años antes del Partido comunista español (PCE) que además de cifrar en pocos, intensos minutos toda la frustración del exiliado Carlos (Yves Montand), militante clandestino entre Francia y España, es un contundente ejemplo de crítica político-cultural. España, explota Carlos, se ha convertido en «la buena conciencia lírica de la izquierda», pero hace tiempo que ha salido del «sueño del 36»: lo que debería importar ahora es «la realidad del 65». En el campo cultural italiano hay un momento muy breve (que empieza aproximadamente a finales de los cincuenta para menguar en la segunda mitad de la década siguiente, y desvanecerse casi por completo en los últimos años del régimen) donde las simpatías antifranquistas, que nunca faltarán en la esfera política, parecen animar el descubrimiento, o redescubrimiento,

de todas aquellas expresiones artísticas españolas que cuestionan, de forma más o menos directa o politizada, la violencia brutal y la gris idiotez de la dictadura clerical-fascista. Es un momento, observa Cerullo, donde «[p]er la prima volta, si percepisce un piano programmatico dell'editoria italiana verso la letteratura spagnola».¹ Aquí me ocuparé sobre todo de la narrativa, con inevitables referencias a la poesía (por la coincidencia de numerosos autores, traductores, críticos y colocaciones editoriales, además de una evidente proximidad cronológica de las publicaciones), excluyendo por límites de espacio y competencias unos ámbitos contiguos importantísimos como el teatro, el cine y las artes visuales, o las iniciativas paralelas en el campo documental e historiográfico; y me centraré en particular en las relaciones de la cultura italiana con el interior de España, que a juzgar por los datos bibliográficos aquí recogidos² representan el aspecto más relevante, en términos tanto cuantitativos como cualitativos, de la primera mitad de los sesenta, pese a su duración efímera.³ En aquel período, parafraseando las palabras de Carlos, predominó sin duda la «realidad» contemporánea sobre «el sueño del 36», hasta el punto de que la propia memoria guerracivilista, patente en un proyecto emblemático como el *Romancero della resistenza spagnola*

1 Luca Cerullo, *I libri assenti. Editoria italiana e letteratura spagnola negli anni di Franco*, "Spagna Contemporanea", n. 52, 2017, pp. 107-125 (p. 118).

2 Extensos pero parciales, ya que falta un registro completo tanto de la prensa periódica como de las revistas culturales, donde se publicaron con frecuencia textos inéditos nunca reeditados en volumen. Al caso de "L'Europa Letteraria" de Giancarlo Vigorelli estoy dedicando mis investigaciones actuales.

3 En definitiva, es un cuadro casi opuesto al que presentaba Profeti, cuando, sin precisar demasiado su perspectiva cronológica, afirmaba: «Gli unici autori degni di traduzione e divulgazione saranno allora i martiri e gli esiliati, i Lorca e gli Alberti», Maria Grazia Profeti, *Importare letteratura: Italia e Spagna*, "Belfagor", n. 41, 1986, pp. 365-379 (p. 366). Los poetas ya canonizados antes de la Guerra Civil, como Juan Ramón (premio Nobel en 1956), Alberti o Guillén, tendrían evidentemente trayectorias más regulares a lo largo de las décadas, pese al desarraigo que los separaba de su patria; en este sentido, me parece más interesante observar cómo los grandes narradores desterrados, como Sender, Aub o Ayala, adquieren una cierta visibilidad editorial precisamente alrededor de 1960-1965. Aun así, me parecen equivocadas las conclusiones de Cerullo, quien no distingue entre poetas afirmados y prosistas menos conocidos, y en general sobrevalora la presencia editorial del exilio («Si può subito notare che l'intervento dei grandi gruppi editoriali è immediato per gli autori in esilio, mentre per coloro che restano in Spagna il cammino verso la grande pubblicazione appare assai più impervio», Luca Cerullo, *I libri assenti*, cit., p. 123) ya que los prosistas desaparecieron rápidamente del mercado, en la mayor parte de los casos durante un par de décadas; cfr. Valentina Scaramozzino, *Max Aub e l'Italia*, en Vittoria Biagini, Valentina Scaramozzino (ed.), *Il delitto di scrivere: Due studi su Max Aub*, Fiorini, Verona 2006, pp. 125-252; Federica Cappelli (ed.), *Una farfalla sull'orlo dell'abisso: Racconti dall'esilio repubblicano spagnolo*, ETS, Pisa 2008.

(1936-1959) de Dario Puccini,⁴ sirvió precisamente para explicar y contextualizar las luchas corrientes, que implicaban en buena medida a una generación que no había combatido durante el conflicto del '36-39.⁵ En resumen, nos encontramos con un corpus de textos muy “contemporáneos”, donde en general la Guerra Civil asoma tan solo a través de alusiones, o bien se presenta desde perspectivas peculiares (por ejemplo, la de los niños salvajes y traumatizados de Goytisolo⁶). Desde luego, es un panorama lógico en el caso de la literatura del interior, por las consabidas trabas de la censura que tabuizaban la memoria del conflicto, pero, si consideramos a los autores de la diáspora, sabemos que un proyecto de antología de relatos guerracivilistas de Aub, con el título indicativo de *La guerra de España*, finalmente no se llevó a cabo, a pesar del interés inicial de Mondadori y de la mediación de su director editorial, Vittorio Sereni.⁷ En definitiva, el que destaca no es un interés específico en la contienda de 1936-1939, sino en una literatura que se concibe ante todo como crónica veraz de un país cercano pero semidesconocido por culpa del telón de acero del franquismo.⁸

4 Dario Puccini (ed.), *Romancero della resistenza spagnola (1936-1959)*, Feltrinelli, Milano 1960, concebido, según reza el anuncio editorial de aquella época, como «un unico poema epico che esalta la lotta di un paese in esilio». Sobre la importancia de esta antología, destinada a una duradera historia editorial, cfr. Giuseppe Mazzocchi, *Italia y España en el siglo xx*, “Ínsula”, nn. 757-758, 2010, pp. 28-33 (p. 29); Juan José Lanz, *Eco en el espejo de Narciso: El diálogo hispano-italiano de la poesía contemporánea (1950-1975)*, en María de las Nieves Muñiz Muñiz, Gracia Jordi (eds.), *Italia/Spagna: cultura e ideologia dal 1939 alla transizione*, Bulzoni, Roma 2011, pp. 143-170 (pp. 151-152); y sobre todo el exhaustivo trabajo de Paola Laskaris, *Poetiche resistenze: il “Romancero della resistenza spagnola” di Dario Puccini*, en Nancy De Benedetto, Paola Laskaris, Ines Ravasini (eds.), *Presenze di Spagna in Italia negli anni del silenzio*, Pensa MultiMedia, Lecce 2018, pp. 171-249. Cabe señalar también que en 1966 Feltrinelli publicó en su colección Reprint un facsímil del histórico romancero republicano del 37 recopilado por Emilio Prados.

5 Señalo de paso la publicación entre finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta de novelas de autores biográficamente “extravagantes” como Luis Romero, nacido en 1916 y ex-voluntario de la División Azul, y Ángel María de Lera, nacido en 1912, que en cuanto a temas y estilo se insertan sin duda en el ámbito de la novela social: Luis Romero, *La noria* (trad. Rinaldo Frolidi), Fabbri, Milano 1957; Id., *Gli altri* (trad. Rinaldo Frolidi), Fabbri, Milano 1960; Ángel María de Lera, *Le trombe della paura* (trad. Emilia Mancuso), Del Duca, Milano 1961; cfr. Pablo Gil Casado, *La novela social española*, Seix Barral, Barcelona 1968, pp. 121-125.

6 Juan Goytisolo, *Lutto in Paradiso* (trad. Maria Giacobbe), Feltrinelli, Milano 1959.

7 Valentina Scaramozzino, *Max Aub e l'Italia*, cit., pp. 156-160.

8 Hasta tal punto que algunas reseñas en la prensa lamentan la escasa credibilidad o solvencia informativa de ciertas obras literarias (Eugenio Maggi, “*El escritor español de izquierdas de moda*”: breve fortuna italiana de Juan Goytisolo en los años del silencio, en Nancy De Benedetto, Paola Laskaris, Ines Ravasini (eds.), *Presenze di Spagna in Italia negli anni del silenzio*, cit., pp. 251-284, (en particular pp. 272-273), con

Esta toma de conciencia, que dará una continuidad ideal a las simpatías antifascistas italianas de los años treinta y cuarenta, está jalonada por algunos nombres y eventos clave: entre ellos, el éxito de alcance europeo de Juan Goytisolo (gracias al aval de Gallimard, que tradujo su primera novela a finales de 1956),⁹ las relaciones entre Barral, Calvino y Einaudi a partir de 1959,¹⁰ el *Coloquio Internacional sobre novela* de Formentor (1959) y la creación del premio epónimo,¹¹ los afortunados contactos italianos del joven crítico Castellet,¹² hasta llegar a las llamativas campañas de los aparatos franquistas contra Feltrinelli (en 1961, tras la turbulenta presentación de *La risacca* de Goytisolo en Milán) y Einaudi (en 1962, a raíz del cancionero de Liberovici y Straniero).¹³

Casi de la noche a la mañana, y a veces con la sensación de haberse quedado rezagada,¹⁴ la cultura italiana impacta, y en muchos casos traba sólidas relaciones, con una galaxia de nuevos nombres, o con escritores someramente conocidos que en este marco histórico adquieren una nueva vitalidad. La que destaca por sus afinidades internas, al menos en un primer momento más vistosas que las diferen-

argumentos de una tosquedad crítica apabullante; léase por ejemplo esta reseña de Rosa Rossi: «*Nuove amicizie* [García Hortelano, 1961] si sviluppa intorno a un'assurda storia di un aborto in un ambiente borghese di Madrid, con una tecnica strettamente oggettiva, tutta dialogo fitto e scarno. [...] [I]l romanzo di Hortelano appare deludente sul piano formale e fundamentalmente acritico di fronte alla materia trattata, se non assurdo («*la borghesia madrilena non è a quel modo*», mi diceva con rabbia uno dei più intelligenti intellettuali madrileni di sinistra)», Rosa Rossi, *Julían Marías e l'errore* di Unamuno, "L'Unità", 4 de abril 1962.

9 Cfr. Eugenio Maggi, "El escritor español de izquierdas de moda", cit., pp. 253-257.

10 Francesco Luti, *Carlos Barral e Italia*, "Forma", n. 13, 2016, pp. 15-30.

11 Giovanna Calabrò, *Il neorealismo e il caso "Formentor"*, en Dario Puccini (ed.), *Gli Spagnoli e l'Italia*, Banco Ambrosiano Veneto-Libri Scheiwiller, Milano 1997, pp. 171-175.

12 Francesco Luti, *Il Castellet "italiano". La porta per la nuova letteratura latinoamericana*, "Rassegna Iberistica", n. 104, 2015, pp. 275-290.

13 Sobre estos episodios, cfr. respectivamente Roberta Cesana, «Libri necessari»: Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965), Unicopli, Milano 2010, pp. 398-400 y Andrea Bresadola, *Barral, Einaudi e la repressione franchista: il caso di Gadda in Spagna*, en Nancy De Benedetto, Paola Laskaris, Ines Ravasini (eds.), *Presenze di Spagna in Italia negli anni del silenzio*, cit., pp. 19-58 (pp. 39-40).

14 De allí la urgencia de sistematizaciones antológicas, autóctonas o importadas – Giuseppe Bellini (ed.), *Narratori spagnoli del Novecento*, Guanda, Parma 1960; Josep Maria Castellet (ed.), *Spagna poesia oggi*, Feltrinelli, Milano 1962; Arrigo Repetto (ed.), *Narratori spagnoli. La "nueva ola"* (con un ensayo de Josep Maria Castellet), Bompiani, Milano 1962 – y la importancia concedida a un escrito teórico modesto como *La hora del lector* de Castellet, publicado con el ostentoso subtítulo de «El manifiesto letterario della giovane generazione spagnola», Josep Maria Castellet, *L'ora del lettore: Il manifiesto letterario della giovane generazione spagnola* (trad. Raffaella Solmi), Einaudi, Torino 1962.

cias estéticas e ideológicas,¹⁵ es la que se conocerá como Generación del 50 o del medio siglo, fácilmente asimilable a unas formas de realismo crítico ya canónicas en Italia (Pavese, Vittorini, Carlo Levi, Pratolini, Moravia, etc.). En su antología de 1962, Arrigo Repetto, quizás el crítico militante más informado de este período,¹⁶ utiliza el marbete genérico de “Nueva Ola”, enumerando con convicción las características de este variado grupo:

Fernández Santos, Goytisolo, Gaité, Pacheco, Goytisolo-Gay [*sic*, por Luis Goytisolo], Hortelano, Ferres, Salinas, Zuñiga [*sic*]: oggi, in Spagna, sono i giovani narratori della *nuova ola* – la nuova ondata – gli autentici iniziatori del rinnovamento di tutta una cultura, come gli *americani* di casa nostra, Vittorini, Pavese, negli anni trenta e quaranta. Non era mai accaduto nella storia della letteratura spagnola che scrittori di una stessa generazione si incamminassero insieme con un intento collettivo di lavoro comune. Le loro opere, quasi tutte proibite in Spagna, hanno una unità di intenzioni, una volontà di consapevolezza formale e di contenuto, una consistenza di propositi e di risultati su cui s'appunta da qualche anno – e a volte con inevitabili squilibri – l'attenzione dei critici e degli editori d'Europa e d'America [...].

15 Es reveladora, en la recepción periodística y crítica de la época, la ausencia casi absoluta de demarcaciones entre realismo social o socialrealismo (categoría que considero válida en términos generales y que por tanto utilizaré a continuación como cabecera), objetivismo/behaviorismo, inquietudes existencialistas e incluso formas de “realismo socialista” que caracterizan, por ejemplo, a López Salinas y López Pacheco; sobre estas cuestiones, cfr. el repaso crítico de David Becerra Mayor, *El realismo social en España: Historia de un olvido*, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 35-66. La variedad de tendencias intrínseca en la categoría de “nueva social” queda patente, por otra parte, ya en las primeras sistematizaciones críticas, como la de Pablo Gil Casado, *La novela social española*, cit.

16 Periodista, experto en cultura española y portuguesa, el genovés Repetto, entonces miembro del Partido socialista italiano, venía de los ambientes libertarios y había sido amigo del guerrillero anarquista José Luis Facerías, asesinado por la Guardia Civil barcelonesa en 1957, Antonio Téllez, *Facerías. Guerriglia urbana in Spagna* (trad. Andrea Chersi), La Fiaccola, Ragusa 1984, p. 414. Junto con Angela Bianchini, fue el hispanista más importante de la revista “L'Europa Letteraria”. Además de cuidar numerosas iniciativas editoriales – Juan García Hortelano, *Nuove amicizie* (trad. Arrigo Repetto), Lerici, Milano 1961; Jesús López Pacheco, *Pongo la mano sobre España* (trad. Arrigo Repetto), Edizioni Rapporti Europei, Roma 1961; Id., *Centrale elettrica* (trad. Arrigo Repetto), Lerici, Milano 1961; Armando López Salinas, *La miniera* (trad. Arrigo Repetto), Lerici, Milano 1961; Arrigo Repetto (ed.), *Narratori spagnoli*, cit.; Rafael Azcona, *I morti non si toccano* (trad. Arrigo Repetto), Longanesi, Milano 1963; León Felipe, *Poesie* (trad. Arrigo Repetto), Lerici, Milano 1963; Gonzalo Torrente Malvido, *La ballata di Juan Campos* (trad. Arrigo Repetto), Nuova Accademia, Milano 1964 – Repetto colaboró en iniciativas políticas como la *Conférence d'Europe occidentale pour l'amnistie aux emprisonnés et exilés politiques espagnols* de 1961, Francesca Nencioni (ed.), *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori*, Firenze University Press, Firenze 2009, p. 161. Falleció en Génova en septiembre de 1970.

Tutti questi scrittori, a volte già famosi, sono qui riuniti per la prima volta organicamente, como richiede il loro stesso deliberato impegno di testimonianza e di compromissione realista.¹⁷

Creo que la cronología editorial del período 1959-1969, sobre todo en su primera mitad, revela un dato inequívocable: es el arribo de esta nueva literatura “joven”, encabezado por Juan Goytisolo, el factor que dinamiza el corpus de obras procedentes de España. No es casual que precisamente en los sesenta Einaudi recupere dos novelas señeras de la posguerra, ya publicadas en los cuarenta por pequeños editores¹⁸ y a esas alturas completamente olvidadas: *La famiglia di Pascual Duarte* en la versión de Salvatore Battaglia, reeditada en 1960, y la nueva traducción de *Nada* a cargo de Angela Bianchini (1967).¹⁹ Asimismo, vuelven a aparecer obras de Ana María Matute (1961 y 1964), después de un temprano y poco afortunado arribo al mercado italiano (1951),²⁰ y en 1963 se presenta la obra maestra de Sánchez Ferlosio, a los siete años de su publicación original.²¹ También en el campo de la poesía se nota cómo algunos maestros de la posguerra, tras alcanzar una circulación significativa en revistas y antologías,²² llegan a editarse en volúmenes individuales: es el caso de Otero (1962 y 1967)²³ y Celaya (1967),²⁴ que el público de aquel período pudo leer junto a López Pacheco (1961 y 1970),²⁵ José Agustín Goytisolo (1963)²⁶ y Barral (1964).²⁷

17 Arrigo Repetto (ed.), *Narratori spagnoli*, cit., contraportada.

18 Camilo José Cela, *La famiglia di Pascual Duarte* (trad. Salvatore Battaglia), Perrella, Roma 1944; Carmen Laforet, *Voragine* (trad. Amedeo Finamore), Ed. Faro, Roma 1948.

19 Ead., *Nada* (trad. Angela Bianchini), Einaudi, Torino 1967.

20 Ana María Matute, *Infedele alla terra* (trad. Cesco Vian), Aldo Martello, Milano 1951; Ead., *Festa al Nordovest* (trad. Paolo Pignata), Einaudi, Torino 1961; Ead., *I bambini tonti* (trad. Raimondo Del Balzo), Lerici, Milano 1964.

21 Rafael Sánchez Ferlosio, *Il Jarama* (trad. Raffaella Solmi), Einaudi, Torino 1963.

22 Juan José Lanz, *Eco en el espejo de Narciso*, cit., pp. 148-152.

23 Otero de Blas, *Poesie* (trad. Elena Clementelli), Guanda, Parma 1962; Id., *Que trata de España* (trad. Elena Clementelli), Guanda, Parma 1967.

24 Gabriel Celaya, *Poesie* (trad. Mario Di Pinto), Mondadori, Milano 1967.

25 Jesús López Pacheco, *Pongo la mano sobre España*, cit.; Id., *Delitti contro la speranza* (trad. Ignazio Delogu [y Arrigo Repetto]), Guanda, Parma 1970.

26 José Agustín Goytisolo, *Prediche al vento e altre poesie* (trad. Adele Faccio; prólogo de Josep Maria Castellet), Guanda, Parma 1963.

27 Carlos Barral, *Diciannove immagini della mia storia civile* (trad. Dario Puccini), Il Saggiatore, Milano 1964. Sin olvidarse de la fundamental antología, a cargo de Puccini, de Miguel Hernández (1962) y de compendios militantes como los de Giorgio Cerboni Baiardi, Giuseppe Paioni, «Hablando en castellano». *Poesia e critica spagnola d'oggi*, Argalia, Urbino 1963; Giuseppe Tavani (ed.), *Poesia catalana di protesta*, Laterza, Bari 1968, sobre el panorama catalán; Delogu Ignazio (ed.), *Poeti spagnoli per la libertà*, SEUSI, Roma 1972. Añádase el cancionero de protesta, princi-

Arriba he querido resaltar la importancia de Juan Goytisolo no solo porque, como demuestra su nutrida bibliografía,²⁸ es con creces el escritor más atractivo para los editores italianos, sino porque se califica como el único mediáticamente relevante. En la prensa periódica, amén de numerosas menciones como portavoz oficioso de toda la intelectualidad progresista española, encontramos dos episodios reveladores de su visibilidad como figura pública. El primero se da a finales de septiembre de 1962, cuando en Milán un comando mantuvo secuestrado durante cuatro días al vicescónsul español Isu Elías, en solidaridad con un grupo de anarquistas catalanes procesados en España. La acción, como se descubrirá poco después, fue llevada a cabo por jóvenes libertarios italianos,²⁹ pero desde la primera plana del "Corriere della Sera", periódico burgués y moderado, el cronista Arnaldo Giuliani difundió la siguiente hipótesis, estrafularia y con toda probabilidad de procedencia franquista, según la cual Juan Goytisolo podía ser nada menos que el cabecilla de los secuestradores:

[...] gli organizzatori del rapimento potrebbero cercarsi nel gruppo dei giovani intellettuali spagnoli entrati in aperta opposizione con il regime del Caudillo, come lo scrittore Juan Goytisolo, che attualmente vive a Parigi. Non è da escludere anzi che, nel caso questa ipotesi si rivelasse fondata, gli autori del ratto siano fuoriusciti spagnoli provenienti dalla Francia.³⁰

La otra anécdota recogida de la prensa periódica, firmada por el periodista cultural Carlo Laurenzi, tiene en cambio un corte casi amarillista, que demuestra cómo Juan Goytisolo era lo suficientemente representativo de una categoría (los jóvenes intelectuales *engagés*) como para sufrir un tratamiento caricaturesco:

Il più grave, il più rispettabile fra i giovani maestri della parola mi apparve, sulla spiaggia veneziana del Lido, un narratore iberico. Costui, sebbene indossasse mutandine da bagno color zenzero, rifulgeva di nobiltà. Aveva occhi chiari, molto pensosi, e un'aria di distacco che non implicava la suf-

palmente musical, recogido por Sergio Liberovici, Michele L. Straniero (eds.), *Canti della nuova Resistenza spagnola (1939-1961)*, Einaudi, Torino 1962.

28 Juan Goytisolo, *Lutto in Paradiso*, cit.; Id., *Fiestas* (trad. Vittorio Bodini), Einaudi, Torino 1959; Id., *Giochi di mani* (trad. Giuseppe Bellini) Lerici, Milano 1960; Id., *La risacca* (trad. Maddalena Capasso; Dario Puccini, ed.), Feltrinelli, Milano 1961; Id., *Per vivere qui* (trad. Dario Puccini), Feltrinelli, Milano 1962; Id., *L'isola* (trad. Maddalena Capasso), Einaudi, Torino 1964; Id., "Le terre di Nijar" e "La Chanca" (trad. Elena Clementelli), Feltrinelli, Milano 1965.

29 Paolo Finzi, *Un invito a pranzo con pistola*, "A – Rivista anarchica", n. 58, 1977, pp. 20-23.

30 Arnaldo Giuliani, *Forse «trabajadores» anarquici gli organizzatori dell'impresa*, "Corriere della Sera", 30 de septiembre 1962.

ficienza, bensì la toleranza e il dolor. Sapeva tutto, aveva sofferto e dominato ogni male. Nuotava nelle acque adriatiche, si concedeva con qualche malinconia all'ambiguo sole della laguna; però viveva a Parigi, al culmine delle lotte e delle avanguardie. Incapace di assoggettarsi al giogo del Caudillo, aveva lasciato la patria: l'esilio gli concedeva di esprimere liberamente se stesso e, quel che conta, di illuminare i dubbiosi, consolare i forti, rampognare i codardi. Fui conquistato dal suo coraggio e dalla sua dedizione alla libertà. Non ebbi modo di parlare con lui, purtroppo, ma lo ammirai da una cabina prossima alla sua, dove egli soleva stendersi all'ombra, fumando sigarette dopo colazione e fissando amaramente il cielo. Mi riferivano le sue massime memorabili, come questa: «La letteratura è una difesa contro le offese della vita», mutuata da Cesare Pavese, che egli apprezzava. Il nome dell'esule era Juan Goytisolo; a lungo ho ignorato i suoi capolavori letterari. Oggi finalmente ho sott'occhio una delle sue opere, e mi accingo a leggerla col rispetto che si deve a un Byron o a un Mazzini, con ingenuità romantica. Leggo: [sigue un fragmento de un relato de *Per vivere qui*]. Ahimè. Decido di lasciare Goytisolo e Bores dalla Emilia [la *mâtresse* de un prostíbulo]. Può darsi, naturalmente, che nelle prossime pagine il timbro stilistico della protesta di Goytisolo, il suo grido di esule martire migliorino di qualità.³¹

Avatares editoriales de la “literatura prohibida”

Ningún otro nombre de la “Nueva Ola” tendrá este nivel, desde luego no del todo deseable, de popularidad. En cuanto a la efectiva militancia clandestina de muchos escritores, como López Salinas, García Hortelano, Ferres,³² López Pacheco y Luis Goytisolo, fruto del «ciclo ofensivo» del PCE entre los intelectuales,³³ las editoriales y la prensa no la mencionan nunca (entre otras cosas, por obvias razones de seguridad). En el caso del menor de los hermanos Goytisolo, sin embargo, su detención justo después del VI congreso del partido,³⁴ que levantó protestas internacionales, quedó registrada al año siguiente en la faja editorial de *I sobborghi* (*Las afueras*), una novela paradójicamente no censurada en España³⁵ que en Italia se anunció como «Il romanzo dello scrittore imprigionato da Franco». Pero, aunque callen la exacta colocación ideológica de los escritores, los paratextos de las ediciones italianas no escatiman referencias al contenido “prohibido” de sus obras, incrementando idealmente su valor simbólico. Como era de esperar, abundan referencias de este

31 Carlo Laurenzi, *Il grido dei giovani*, “Corriere della Sera”, 1 de julio 1964.

32 Aunque en la contraportada de *I vinti*, 1962, sí se alude a las represalias que sufrió su entorno familiar.

33 Gregorio Morán, *Miseria y grandeza del Partido comunista de España*, Planeta, Barcelona 1986, pp. 349-351 y *passim*.

34 *Ibid.*, pp. 339-340.

35 Fernando Larraz, Cristina Suárez Toledano, *Realismo social y censura en la novela española (1954-1962)*, “Creneida”, n. 5, 2017, pp. 66-95 (p. 82).

tipo en las traducciones de Juan Goytisolo,³⁶ sobre todo cuando se presenta la primera traducción mundial de una obra, *Per vivere qui* (1962), publicada en lengua original directamente en Buenos Aires (1960) ante la certidumbre de una denegación censoria. Aún más llamativa es la presentación editorial de *La ballata di Juan Campos* (1964) de Gonzalo Torrente Malvido, hijo de Torrente Ballester: la faja reza «In anteprima mondiale un romanzo proibito dalla censura spagnola» (junto a la imagen de un inexistente sello «Censurado», completo del águila de San Juan franquista), mientras que tanto en la contraportada como en el interior del libro se reproduce la carta del Ministerio, fechada el 2 de abril de 1963, con la que se denegaba la autorización al manuscrito original.³⁷ Cabe mencionar también otra exclusiva, la de *I vinti* de Ferres (1962), una novela prohibida en patria³⁸ que saldría en su lengua original solo en 1965 gracias a Ebro, la editorial francesa del PCE.

Dicho esto, el registro bibliográfico de las obras traducidas en los sesenta revela que en general, salvo en el caso peculiar de Goytisolo, el mercado italiano no optó por tales inéditos “imposibles”, sino que favoreció obras comprometidas que a pesar de su naturaleza crítica habían podido circular en España. Por limitarme a dos ejemplos, se conoce que tanto *Central eléctrica* de López Pacheco (1958) como *La mina* de López Salinas (1960), aun presentando un análisis *a posteriori* inequívoco de las injusticias socioeconómicas contemporáneas, pasaron indemnes las revisiones censorias³⁹ e incluso pudieron clasificarse finalistas en el premio Nadal. Ahora bien, la cuidadosa edición crítica de *La mina* a cargo de David Becerra⁴⁰ ha demostrado que la traducción francesa de Bernard François, publicada por Gallimard en 1962, contiene una serie de pasajes ausentes de todas las impresiones españolas, con toda probabilidad expurgados por la propia editorial Destino (de allí la aprobación sin tachaduras del Ministerio) y nunca reintegrados posteriormente. Es imposible aclarar (el propio López Salinas no lo recordaba cuando Becerra lo entrevistó) por qué precisamente para la edición francesa se utilizó un manuscrito distinto de las versiones, original y traducida al italiano, que habían circulado hasta

36 Cfr. Eugenio Maggi, “El escritor español de izquierdas de moda”, cit., pp. 266-270. De las novelas de Goytisolo traducidas al italiano en este período, se habían publicado fuera de España: *La resaca*, Club del Libro Español, París 1958; *La isla*, Seix Barral, México 1961; *La Chanca*, Club del Libro Español, París 1962.

37 La obra se publicó finalmente en España (Luis de Caralt, Barcelona) en el mismo año de la traducción italiana, 1964.

38 Fernando Larraz, Cristina Suárez Toledano, *Realismo social y censura*, cit., pp. 87-88.

39 *Ibid.*, pp. 81-83.

40 Armando López Salinas, *La mina* (David Becerra Mayor, ed.), Akal, Tres Cantos 2013, pp. 80-84 y *passim*.

entonces; lo que es fácil comprobar es que la traducción de Repetto (1961), quien desde luego no tenía simpatía alguna por la censura franquista, sigue en todo momento el texto de Destino. Pongo tan solo un ejemplo (entre corchetes el fragmento tachado, reconstruido por Becerra a través de la traducción francesa):

El director tiene más dinero que pesa. Con eso de que es presidente de no sé cuántas sociedades [que trabajan para el gobierno y tienen contratos con las bases americanas], le sudan los billetes.⁴¹

Il direttore ha più denari che peso. Con la storia che è presidente di non so quante società, i soldi gli piovono.⁴²

El reciente prefacio de Ferres a la tardía *princeps* española de *Los vencidos* parece confirmar que de alguna manera los propios escritores abordaban la circulación editorial de sus obras con una mezcla de ilusión, fatalismo y cautela (con mayor razón cuando también eran, como Ferres, Pacheco y López Salinas, cuadros políticos clandestinos), que afectaba también a las traducciones:

La presente versión [...] es la única que considero válida. Quizás, tanto esta como las anteriores versiones (comenzando por la italiana *I vinti*, gloriosamente traducida por Emilia Mancuso) provengan del original prohibido por la censura el año 60. Pero dadas las simplificaciones que he hallado en algunos textos, ni siquiera de esto estoy completamente seguro. Sobre todo conviene señalar que los manuscritos que se presentaban a la censura habían sido antes autocensurados. Lo comprenderá cualquiera que conozca, aunque solo sea por referencias históricas, la España de los sesenta. Había palabras que no se podían escribir, ni pronunciar, en aquella ominosa época. [...] Además, ni remotamente pude corregir nunca pruebas de imprenta, o hacer corrección o cambio alguno. Vivía yo en España cuando aparecieron las primeras traducciones (italiana, francesa, holandesa, etc., etc.) así como cuando se publicó la versión castellana en París en 1965. Recuperar y enviar por correo un manuscrito no dejaba de ser arriesgado. Incluso, después, cuando residía yo fuera de España, quise conservar siempre el pasaporte español, para poder entrar en mi país, y salir de él.⁴³

De hecho, ningún paratexto de las traducciones mencionadas en este artículo señala la utilización de manuscritos íntegros en lugar de versiones censuradas, con lo cual nos encontramos con una situación bastante paradójica: por un lado se daba cabida a obras prohibidas *in toto* en territorio español, y por el otro se importaba esta literatura disidente reproduciendo las limitaciones que le imponían los *lectores*

41 *Ibid.*, p. 237.

42 *Id.*, *La miniera*, cit., p. 165.

43 Antonio Ferres, *Los vencidos*, Gadir, Madrid 2005, p. 11.

del aparato franquista, o en todo caso las autocensuras de autores y editores. Una paradoja ulterior, que hasta donde he podido comprobar se verificó de forma asistemática y dependiente del arbitrio de los traductores, consiste en la suavización del lenguaje soez de los originales; es lo que ocurre, por ejemplo, con dos obras de Juan Goytisolo, la colección de relatos *Para vivir aquí* y la novela *La isla*, que por su propio contenido explícito tuvieron que publicarse fuera de España:

*Para vivir aquí*⁴⁴

nos liábamos a discutir con las putas y los borrachos (p. 51)

Muchos cabrones han empezado con menos (p. 63)

Después de joder (p. 161, repetido en p. 173)

haciendo vibrar el ragazzo de la falda y las tetas (p. 179)

les daba golpecitos en el culo (p. 180)

se inclinó sobre sus tetas (p. 180)

*Per vivere qui*⁴⁵

ci mettevamo a discutere animatamente con le prostitute e gli ubriachi (p. 15)

Molti vigliacchi hanno cominciato proprio così o quasi (p. 32)

Dopo aver fatto l'amore (p. 159, repetido en p. 175)

facendo volare le gonne corte e vibrare i seni (p. 183)

dava a ciascuna dei colpetti sul sedere (p. 184)

si chinò sui seni di lei (p. 184)

La isla

¿a ti qué coño te importa? (p. 323)

Estuve bailando media hora con él y te aseguro que no empalmó (p. 326)

*L'isola*⁴⁶

cosa cavolo te ne frega? (p. 162)

Ho ballato mezz'ora con lui e ti assicuro che è rimasto un pezzo di ghiaccio (p. 166)

44 Cito el texto español de *Para vivir aquí* y *La isla* por la edición del autor al cuidado de Antoni Munné: *Obras completas II. Narrativa y relatos de viaje (1959-1965)*, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona 2006; a continuación, para ahorrar notas al pie, omito la referencia bibliográfica e indico el número de página directamente en la tabla.

45 Juan Goytisolo, *Per vivere qui*, cit. (los números de página van directamente en la tabla, igual que en las citas de las traducciones italianas siguientes; a continuación, después de la primera ocurrencia, omitiré la referencia bibliográfica a pie de página). Hay que observar que Puccini tiende a conservar las palabras malsonantes cuando aparecen en las secuencias dialogadas, mientras que las suaviza en los pasajes narrativos, sin reparar en los cambios de focalización que eso conlleva.

46 Juan Goytisolo, *L'isola*, cit.

Problemas de traducción: culturemas y variantes diatópicas y diastáticas en la narrativa social

A parte de la cuestión de la integridad de los textos, el corpus de obras de la “Nueva Ola” traducidas al italiano presenta, debido a su propia vocación por la claridad expresiva y a su proximidad geográfica y cronológica, una casuística de dificultades menor, quedándonos en el ámbito de las literaturas en lengua española, respecto a los autores latinoamericanos que por aquellas fechas empezaban a cobrar una visibilidad inédita en Italia. Por obvias razones, el traductor de Goytisolo o de López Pacheco difícilmente tenía que operar las elecciones extremas, entre la anotación paratextual informativo-enciclopédica y la neutralización de la diversidad, que propiciaban los textos “exóticos” de Hispanoamérica.⁴⁷ Raramente se utilizan notas explicativas para los *realia* de la narrativa social, de por sí no muy abundantes: en su traducción de *La risacca* de Goytisolo, Capasso las relega a un breve glosario final que contiene sobre todo culturemas geográficos, musicales y gastronómicos, con ocasionales datos históricos;⁴⁸ ocasionalmente, recurre a una sustitución aclaratoria:

*La resaca*⁴⁹

Vestidos de Flecha (p. 790)

*La risacca*⁵⁰

Con la divisa del Fronte (p. 152)

Ni Repetto⁵¹ ni Clementelli,⁵² quienes utilizan las notas a pie de página, se distinguen particularmente de estos usos de Capasso, salvo en la frecuencia de los comentarios y en una mayor propensión hacia las explicaciones de formas lingüísticas coloquiales o regionales. Donde sí notamos una combinación de técnicas traslativas más intervencionistas es en los relatos de *Per vivere qui*, en los que Puccini, sin renunciar a parcas notas de cultura material, opta decididamente por la amplificación intratextual, y en menor medida por la adaptación, cuando se enfrenta con las numerosas referencias a instituciones, rituales o detalles iconográficos del régimen nacionalcatólico:

47 Francesco Fava (ed.), *Tradurre un continente. La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*, Sellerio, Palermo 2013, pp. 11-12.

48 Juan Goytisolo, *La risacca*, cit., p. 249. El comentario paratextual es aún más parco en Id., *L'isola*, cit., *passim*, donde solo aparecen tres notas a pie de página.

49 Cito el texto español de *La resaca* por la edición del autor al cuidado de Antoni Munné: *Obras completas 1. Novelas y ensayo (1954-1959)*, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona 2005; a continuación omito la referencia bibliográfica extensa.

50 Juan Goytisolo, *La risacca*, cit.

51 Armando López Salinas, *La miniera*, cit.

52 Juan Goytisolo, “*Le terre di Nijar*” e “*La Chanca*”, cit.

Para vivir aquí

los escudos que brillaban en los balcones de las casas (p. 43)

sus balcones lucían un gigantesco escudo azul del Congreso (p. 44)

El cartel indicador se alzaba al final de la recta, con las letras pintadas de blanco, sobre el yugo y las flechas descoloridas (p. 73)

uno de Milicias (p. 110)

Uno de esos inspectores de paisano, entró a beber un vasito de leche y, al salir, va y me denuncia a los grises (p. 126)

empezó a cantar el himno [...]. Adiós camisas, boinas; adiós escudos, mártires, luceros, caídos (pp. 130-131)

— Estuvo en Rusia. [...] Tenía dieciocho años cuando la Cruzada y se enroló en la División, de enfermera (p. 152)

Per vivere qui

gli stemmi sacri che facevano bella mostra sui balconi delle case (p. 6)

spiccava sui balconi di quell'edificio un gigantesco scudo azzurro del Congresso Eucaristico (p. 7)⁵³

Il cartello indicatore sorgeva in fondo al rettilineo, con le lettere dipinte di bianco, sopra lo stemma scolorito della Falange: il giogo e le frecce (p. 45)

uno della Premilitare (p. 93, con nota: «Servizio militare degli studenti universitari spagnoli, simile a quello in vigore in Italia, durante il fascismo»)

Uno di quegli ispettori senza divisa è entrato a bere un bicchiere di latte e, appena uscito, prende e mi denuncia alle madame (p. 114)⁵⁴

cominciò a cantare l'Inno della Falange. [...] Addio camicie militari, baschi con la mappa [*sic*]; addio frecce incrociate, distintivi, stelle, martiri ed eroi (p. 120)⁵⁵

«È stata in Russia» [...] «Aveva diciotto anni al tempo della Crociata e si arruolò nella Divisione Azzurra come infermiera» (p. 148)⁵⁶

⁵³ El Congreso eucarístico de Barcelona de 1952.

⁵⁴ Para mantener el registro coloquial, Puccini utiliza *madama* (genéricamente, “policía” en la jerga del hampa) por *grises* (la Policía Armada del régimen, responsable principal de la represión política en los centros urbanos), que sin duda tenía connotaciones más específicas para el lector español.

⁵⁵ La operación traslativa de Puccini se basa en la suposición, muy razonable, de que el lector-tipo italiano no sabría reconocer enseguida las alusiones al *Cara al sol* y a la iconografía del bando nacional: así, opta por una serie de ampliificaciones: «camicie militari» (en lugar de «camicie blu/azzurre», más preciso pero poco transparente), «baschi con la mappa» («boinas con borla»; «mappa» es errata evidente) para indicar a los requetés (considérese también que en italiano baschi a secas podría confundirse con “vascos”), y «frecce incrociate, distintivi» explicitando las flechas cruzadas del escudo falangista.

⁵⁶ En el propio texto original el sintagma completo «División Azul» aparece pocas líneas más abajo; aun así, Puccini consideró oportuno anticiparlo.

Hasta aquí, las intervenciones traslativas responden principalmente, como se ha visto, a exigencias de tipo informativo y cultural. En el caso siguiente, que es el íncipit de *La resaca*, parece verificarse en cambio una curiosa proyección ideológica de la traductora ante una de las más famosas consignas franquistas, hasta tergiversar la focalización irónica del original:

La resaca

«Ni un hogar sin lumbre, ni un español sin pan». Escrita en gigantescas letras negras en la pared que separaba el barrio de la vía férrea, la consigna parecía presidir orgullosamente la vida de aquel (p. 699)

La risacca

«Non c'è focolare senza fuoco né spagnolo senza pane». Dipinta a gigantesche lettere nere sulla parete della stazione ferroviaria, la scritta pareva *dominare con arroganza* la vita del quartiere (p. 9, énfasis mío)

El reto mayor para los traductores de los socialrealistas españoles consistió en la presencia característica de variantes diatópicas (principalmente, pero no solo, del español meridional), por lo general con precisas connotaciones sociolingüísticas (subalternos del campo más o menos urbanizados, emigrantes), junto con la reproducción más ocasional de jergas específicas, como la del proletariado *lumpen* de *La resaca* de Juan Goytisolo. En los textos originales, este nivel lingüístico, con todos sus límites de tipificación literaria,⁵⁷ viene a ser el territorio más emblemático del conflicto entre atraso y modernización condicionada, entre la realidad profunda de España y el blanqueo propagandístico de una dictadura que por aquellas fechas se iba reestructurando en sentido desarrollista y tecnócrata.

En el corpus de traducciones italianas, la estrategia más llamativa se encuentra precisamente en la versión de *La resaca* a cargo de Maddalena Capasso, que se publicó en 1961 bajo la supervisión de Dario Puccini.⁵⁸ Ante la narración descarnada de «la situación de abandono y miseria de los inmigrantes oriundos de Andalucía, Murcia y Extremadura hacinados en el cinturón de chabolas que rodeaba entonces a Barcelona»,⁵⁹ Capasso escoge para los diálogos un marcado color romanesc, influida sin duda, como transparente el propio paratexto del volumen,⁶⁰ por las recientes y escandalosas narraciones de Pasolini (*Ragazzi di vita*, 1955; *Una vita violenta*, 1959). La aplicación de esta técnica de variación lingüística, com-

⁵⁷ Pablo Gil Casado, *La novela social española*, cit., pp. 237-238, 246-247 y *passim*.

⁵⁸ Juan Goytisolo, *La risacca*, cit.

⁵⁹ Id., *Obras completas I*, cit., pp. 40-41.

⁶⁰ Roberta Cesana, «*Libri necessari*», cit., pp. 396-398.

previsible desde la perspectiva pragmática de la época (horizonte cultural y expectativas intertextuales del público), suscitó una dura reseña de Vittorio Bodini, traductor reciente de *Fiestas*, donde el hispanista juzgaba arbitrario aquel barniz “pasoliniano”, recomendando en su lugar «la varietà di strati linguistici [del italiano suprarregional, que tienen] la capacità di esprimere e articolare i più diversi piani sociali e culturali». ⁶¹

Tal vez escaldada por estas críticas, en su segunda traducción de Goytisolo, *L'isola* (1964), Capasso eliminará cualquier huella de pronunciación diatópica presente en el original ⁶², como el cerrado ceceo que caracteriza enseguida a la criada Herminia (cuya habla, significativamente, resulta incomprensible en un pasaje posterior para otro personaje de la novela):

La isla

Pa zerví a la zeñora (p. 209)

L'isola

Per servirla (p. 20)

Por su parte, tanto Repetto ⁶³ como Clementelli ⁶⁴ renuncian de entrada a buscar arriesgadas correspondencias dialectales para el habla de los andaluces subalternos (rurales, y ocasionalmente emigrados o urbanizados) que López Salinas y Goytisolo tratan de reproducir, con intenciones simpatéticas, en sus novelas de testimonio militante. ⁶⁵ El caso de Clementelli es sin duda más relevante, debido a la incidencia del factor lingüístico en las dos obras “almerienses” de Goytisolo; por lo general, la traductora obtiene resultados apreciables compensando la consistente pérdida en el aspecto diatópico con unos reajustes hacia el registro bajo y coloquial, con ocasionales formas subestándar, aunque queden pasajes algo titubeantes como el que sigue:

61 Cit. en Nancy De Benedetto, *Vittorio Bodini ispanista e traduttore. Il rapporto con Casa Einaudi e la lingua di Juan Goytisolo*, “Rassegna Iberistica”, n. 106, 2016, pp. 227-244 y 238-242.

62 Aunque curiosamente se use una forma regional de Lacio, «scudi», para traducir «duros», Juan Goytisolo, *L'isola*, cit., p. 12 e Id., *Obras completas II*, cit., p. 204 (respectivamente).

63 Armando López Salinas, *La miniera*, cit.

64 Juan Goytisolo, “*Le terre di Nijar*” e “*La Chanca*”, cit.

65 Recordó Goytisolo con ocasión de sus *Obras completas*: «La reproducción del habla popular almeriense me parece asimismo afortunada y fue el resultado de la paciencia necesaria para contrastar las notas pergeñadas en mis cuadernillos con diversos diccionarios y estudios de las peculiaridades lingüísticas de la Andalucía oriental», Id., *Obras completas II*, cit., pp. 29-30.

*Campos de Nijar*⁶⁶

— ¿Arena?
— Pa guardá el caló. Las verduras crecen más aprisa y llegan al mercao antes que d'ordinario. Es un método de las Canarias que aplican por la parte de La Rápita. Aquí, cuando lo empleó el amo del tempraná, tol mundo decía que se iba a cogé los deos, pero el tío se embolsilló arriba de los cincuenta mil duros a la primera cosecha (p. 499)

*Le terre di Nijar*⁶⁷

— La sabbia?
— Per tenerle al caldo. Le verdure crescono più in fretta e arrivano al mercato prima che d'ordinario. È un sistema usato nelle Canarie e lo applicano intorno a La Rápita. Quando qui lo introdusse il padrone di quel terreno precoce, dissero tutti che ci avrebbe rimesso le gambe, e lui invece si mise in tasca più di duecentocinquanta pesetas al primo raccolto (p. 141)

En su conjunto, la de Clementelli es una traducción menos atrevida, y por eso tal vez más “duradera”, que la romanizante de Capasso, aunque también en ella queden, en contadas ocasiones, unos deslices hacia el romanesco:

La Chanca

¡Me cago en sus muertos! (p. 638)

La Chanca

Li mortacci loro (p. 101)

Por otra parte, no siempre el traductor sabe adoptar un criterio uniforme acerca de las formas regionales. El caso de *Central eléctrica* de López Pacheco (1958) es especialmente interesante, ya que el autor, cuando emplea leonesismos léxicos,⁶⁸ los marca siempre entre comillas; Repetto, en cambio, adopta una serie de soluciones discordantes (traducción literal no marcada, paráfrasis o neutralización total del regionalismo) que raramente dejan percibir el contraste lingüístico del original:

*Central eléctrica*⁶⁹

«forqueta» (p. 12)
sopas «espurriadas» (p. 23)⁷¹

*Centrale elettrica*⁷⁰

piccola forca (p. 14)
zuppa «spruzzata» (p. 26)

66 Las citas de *Campos de Nijar* y *La Chanca* siguen la edición de *Obras completas II. Narrativa y relatos de viaje (1959-1965)*, cit.; número de página en la tabla.

67 Id., “*Le terre di Nijar*” e “*La Chanca*”, cit.

68 El imaginario pueblo de Aldeaseca, como aclaró el propio autor, debe situarse en la provincia de Zamora, donde el padre de López Pacheco había trabajado, en efecto, en la construcción de centrales; cfr. Pablo Gil Casado, *La novela social española*, cit., pp. 134-135.

69 Jesús López Pacheco, *Central eléctrica*, Destino, Barcelona 1958 (páginas en la tabla).

70 *Ibid.* (páginas en la tabla).

se «espurrian» (p. 25)

Junto a los puestos, detrás de una «cortina», bailaban varias muchachas con la música de flauta y tambor (p. 41)⁷²
las «cholas» (p. 67)

si spruzza (p. 30)

Lì, nei pressi delle bancarelle, dietro una cortina, diverse ragazze ballavano al suono di flauti e tamburi (p. 52)
i sandali (p. 87)

El breve verano de la literatura disidente española

Este recorrido, necesariamente sumario, de las principales dinámicas editoriales y traslativas que acompañaron la llegada a Italia de la literatura social española, impone unas consideraciones finales, en larga medida conjeturales, acerca de la breve duración del fenómeno. Los testimonios de la época parecen indicar que a comienzos de los sesenta autores y temas españoles estaban de moda: así lo percibieron, por citar dos ejemplos, tanto Adele Faccio, traductora entusiasta de José Agustín Goytisolo,⁷³ como Oreste Macrì, nada simpatético hacia aquella literatura de urgencia, quien llegaba incluso a recelar una inflación comercial de novelistas españoles en detrimento de la calidad de las obras importadas.⁷⁴ Pocos años después, digamos ya en la segunda mitad de la década, evaluaciones de este tipo hubieran sido inconcebibles, por lo menos en el campo de la narrativa: la supuesta inflación se había convertido en un páramo.⁷⁵

De entrada, hay que observar que solo en casos contados⁷⁶ se han podido detectar reimpresiones o nuevas ediciones de las obras men-

71 Los ingenieros recién llegados a Aldeaseca, pueblo semiprimitivo, aprenden con desconcierto que la sopa «espurriada», verbo para ellos incomprensible, se prepara machacando los ajos directamente en la boca. El uso del verbo *spruzzare* (“salpicar, rociar”) no parece, en este sentido, el más apropiado.

72 Las «cortinas» son las paredes de piedra que delimitan las propiedades de la aldea (Pablo Gil Casado, *La novela social española*, cit., p. 140): como el vocablo recurre varias veces a continuación, es posible que para Repetto su significado pudiera deducirse del contexto; desde luego, sin comillas u otras marcas gráficas, *cortina* es una solución ambigua para el lector italiano.

73 Gabriella Gavagnin, *Le traduzioni dal catalano di Adele Faccio*, en María de las Nieves Muñiz Muñiz, Jordi Gracia (eds.), *Italia/Spagna*, cit., pp. 189-210 (p. 204).

74 Nancy De Benedetto, *Libri dal mare di fronte: Traduzioni ispaniche del '900*, Pensa MultiMedia, Lecce 2012, pp. 27-28.

75 Me parece significativo, en este sentido, que a partir de 1965 las pocas iniciativas residuales se noten en el campo de la poesía, comercialmente marginal y por esa misma razón más resiliente.

76 Los del *Romancero* de Puccini (1962), con una larga trayectoria editorial que dependió sin duda de la iniciativa del propio hispanista (Paola Laskaris, *Poetiche resistenze*, cit.), y de *La risacca* de Goytisolo (1961), de la que consta una segunda impresión en el mismo año (Roberta Cesana, «*Libri necessari*», cit., p. 395).

cionadas en este artículo; por lo tanto, aunque falten informaciones fiables sobre sus ventas, parece descontado afirmar que ninguno de aquellos libros se convirtió en un éxito auténtico, ni entró en la categoría de los *long sellers*.⁷⁷ Al dato económico puede añadirse una serie de eventos que con toda probabilidad influyeron negativamente en la difusión editorial de la literatura española contemporánea: a finales de los 60 entró en una crisis irreversible la editorial Lerici, que junto con Einaudi y Feltrinelli había sido la principal propulsora de la “Nueva Ola”; en 1966 murió un director literario de gran calibre como Vittorini, valedor, entre otros, de Juan Goytisolo y Max Aub, y en 1968 Valerio Riva, director de la colección «Le Comete» de Feltrinelli, rompió polémicamente con el editor Giangiacomo.⁷⁸ De la muerte en 1970 de Arrigo Repetto, periodista y traductor incansable, ya he escrito arriba.

Por supuesto, también hay que tener en cuenta que, por lo menos a partir del *boom* italiano de *Cien años de soledad* (1968), la narrativa en lengua española que dominó en el *Belpaese* fue la latinoamericana, con un favor que, entre altibajos, ha durado hasta hoy día. Hacia ella se orientaron, además, algunos críticos y académicos que habían animado la breve estación anterior, como Bellini⁷⁹ y Puccini. En este cruce de eventos y tendencias, las propuestas narrativas de la “Nueva Ola” se encontraron en breve tiempo en una situación paradójica: habían representado la modernidad rompedora de los cincuenta, pero, justo cuando empezaron a circular en Italia, se quedaron rezagadas respecto a las modas culturales europeas, que venían cuestionando, desde posturas neovanguardistas, los límites de la mimesis realista, dentro de un debate que en España marcó de manera evidente el seminario madrileño del 63 «sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea».⁸⁰ Otra paradoja es que la

77 Nuria Pérez Vicente, *La narrativa española del siglo XX en Italia. Traducción e interculturalidad*, Edizioni Studio @lfa, Pesaro 2006, pp. 136-138.

78 Valerio Riva, *Autore e traduttore*, en José Lezama Lima, *Paradiso* (trad. Valerio Riva), Rizzoli, Milano 1990, pp. IV-LXV; Roberta Cesana, «*Libri necessari*», cit., pp. 22 y 509.

79 Además de *Juegos de manos* de Juan Goytisolo y de los relatos de la antología *Narratori spagnoli del Novecento*, que se han mencionado arriba, Bellini tradujo *Siesta con viento sur* de Miguel Delibes (*Siesta con vento sud*, Nuova Accademia, Milano 1959), la única novela del autor que se publicó en el período que nos interesa (Luca Cerullo, *I libri assenti*, cit., pp. 115-116).

80 Giovanna Calabrò, *Il neorealismo e il caso “Formentor”*, cit., p. 174; Juan José Lanz, *Eco en el espejo de Narciso*, cit., pp. 158-159. A esto hay que sumar las vicisitudes de algunos protagonistas como López Pacheco, quien en 1968 abandonó España emigrando a Canadá, o López Salinas, que dejó de escribir en 1967 para dedicarse completamente a la militancia política; cfr. Armando López Salinas (David Becerra Mayor, ed.), *La mina*, cit., pp. 21-22. Morán da un cuadro eficaz, pero algo simplista, de la crisis generacional de los realistas: «Intelectualmente López

recepción crítica italiana insistió en las deudas de estos autores con modelos a veces remotos (neorrealistas y Generación perdida estadounidense, remontando, de vez en cuando, hasta Baroja y Galdós), en un marco, fundamentalmente, de literatura del subdesarrollo (aldeas empobrecidas, chabolas periféricas, etc.), sin captar que el realismo de autores como Pacheco y López Salinas anhelaba ser sobre todo una crónica de la modernización desarrollista de España,⁸¹ análoga, *mutatis mutandis*, a la contemporánea «literatura industrial» italiana de obras como *Il maestro di Vigevano* de Mastronardi y *Memoriale* de Volponi.⁸²

Obviamente, interrogarse sobre hipotéticos escenarios alternativos, un «¿Qué hubiera pasado si...?», significaría construir una historia literaria ucrónica, lo que carece de cualquier interés real; pero es inevitable lamentar los contactos desaprovechados precisamente cuando el realismo español estaba alcanzando una madurez ruptu-

Salinas se podía considerar un novelista de la generación realista de los cincuenta, formada ideológicamente en el mismo sustrato que los norteamericanos de los años treinta: a porrazos con la vida en una sociedad cruel. Pero los Steinbeck, los Dos Passos, Caldwell, incluso Saroyan, ganaron el suficiente dinero como para tener tiempo libre y seguir dedicándose a la literatura y perfeccionar algo el oficio. Para Armando López Salinas, Alfonso Grosso, Antonio Ferres, cada uno con sus diferencias, los años setenta significaron el final de sus ilusiones como novelistas. Algunos siguieron publicando, podían no haberlo hecho, porque lo único que les quedaba como escritores era encomendarse al riesgo suicida de escribir la última obra a la manera de Lampedusa de humilde condición: el retrato de una generación acabada», Gregorio Morán, *Miseria y grandeza*, cit., p. 485. Sobre la exclusión del realismo social del canon literario posterior avanza observaciones convincentes David Becerra Mayor, *El realismo social en España*, cit., aunque su patrón interpretativo marxista me parezca insuficiente

81 Armando López Salinas (David Becerra Mayor, ed.), *La mina*, cit., pp. 26-33; Id., *El realismo social en España*, cit., *passim*.

82 Novelas que en España Barral hizo traducir enseguida a un joven antifranquista, Manuel Vázquez Montalbán. Por su valor documental, merece la pena copiar los últimos párrafos del artículo de "L'Unità" con el que Gloria Rojo anunciaba la salida de dichas traducciones: «Il traduttore, Manuel Vázquez Montalbán [*sic*], giovane e già noto studioso di filologia romanza, pubblicita, ha eseguito questo lavoro nel Carcere Penale di Lérida. Manuel Vázquez fu arrestato insieme con la moglie durante gli scioperi di maggio dell'anno scorso, ed è stato in seguito condannato da un tribunale militare. È figlio di operai e solo attraverso grandi sforzi è riuscito a concludere i suoi studi. Le difficoltà per la traduzione, le scarse ore di lavoro che gli sono state concesse a questo scopo non hanno intaccato il suo impegno di antifascista, e nella misura che le speciali condizioni glielo consentivano, ha dedicato molte delle sue difficili giornate all'esecuzione di questo lavoro, presentato con una serietà e accuratezza degne di menzione anche se l'episodio fosse meno eccezionale. Non per caso la sua scelta è ricaduta sui due volumi. "Questa diversa realtà, ci ha detto, non è solo l'Italia, non riescivo a darmi pace, tutti, anch'io, vogliamo chiarire queste cose..."», Gloria Rojo, *Un antifascista in carcere ha tradotto Mastronardi e Volponi*, "L'Unità", de 13 octubre 1963.

rista y compleja, con la temprana anomalía de *Tiempo de silencio*, *Cinco horas con Mario*, *Señas de identidad*, Marsé, Benet... Un florecimiento que se presentará tarde, o no se presentará en absoluto, al público italiano, marcando el enésimo doloroso desencuentro entre las dos culturas.

Bibliografia

Azcona Rafael, *I morti non si toccano* (trad. Arrigo Repetto), Longanesi, Milano 1963.

Barral Carlos, *Diciannove immagini della mia storia civile* (trad. Dario Puccini), Il Saggiatore, Milano 1964.

Becerra Mayor David, *El realismo social en España: Historia de un olvido*, Quodlibet, Macerata 2017.

Bellini Giuseppe (ed.), *Narratori spagnoli del Novecento*, Guanda, Parma 1960.

Bresadola Andrea, *Barral, Einaudi e la repressione franchista: il caso di Gadda in Spagna*, en De Benedetto Nancy, Laskaris Paola, Ravasini Ines (eds.), *Presenze di Spagna in Italia negli anni del silenzio*, Pensa MultiMedia, Lecce 2018.

Calabrò Giovanna, *Il neorealismo e il caso «Formentor»*, en Puccini Dario (ed.), *Gli Spagnoli e l'Italia*, Banco Ambrosiano Veneto-Libri Scheiwiller, Milano 1997.

Cappelli Federica (ed.), *Una farfalla sull'orlo dell'abisso: Racconti dall'esilio repubblicano spagnolo*, ETS, Pisa 2008.

Castellet Josep Maria, *L'ora del lettore: Il manifesto letterario della giovane generazione spagnola* (trad. Raffaella Solmi), Einaudi, Torino 1962.

Castellet Josep Maria (ed.), *Spagna poesia oggi*, Feltrinelli, Milano 1962.

Cela Camilo José, *La famiglia di Pascual Duarte* (trad. Salvatore Battaglia), Perrella, Roma 1944.

Cela Camilo José, *La famiglia di Pascual Duarte* (trad. Salvatore Battaglia), Einaudi, Torino 1960

Celaya Gabriel, *Poesie* (trad. Mario Di Pinto), Mondadori, Milano 1967.

Cerboni Baiardi Giorgio, Paioni Giuseppe, *«Hablando en castellano». Poesia e critica spagnola d'oggi*, Argalia, Urbino 1963.

Cerullo Luca, *I libri assenti. Editoria italiana e letteratura spagnola negli anni di Franco*, "Spagna Contemporanea", n. 52, 2017.

Cesana Roberta, *«Libri necessari»: Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*, Unicopli, Milano 2010.

De Benedetto Nancy, *Libri dal mare di fronte: Traduzioni ispaniche del '900*, Pensa MultiMedia, Lecce 2012.

De Benedetto Nancy, Vittorio Bodini ispanista e traduttore. *Il rapporto con Casa Einaudi e la lingua di Juan Goytisolo*, "Rassegna Iberistica", n. 106, 2016.

Delibes Miguel, *Siesta con vento sud* (trad. Giuseppe Bellini), Nuova Accademia, Milano 1959.

Delogu Ignazio (ed.), *Poeti spagnoli per la libertà*, SEUSI, Roma 1972.

Fava Francesco (ed.), *Tradurre un continente. La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*, Sellerio, Palermo 2013.

Felipe León, *Poesie* (trad. Arrigo Repetto), Lerici, Milano 1963.

Fernández Santos Jesús, *Cronaca di un'estate* (trad. Rosa Rossi), Editori Riuniti, Roma 1960.

Fernández Santos Jesús, *Testa rapata* (trad. Dario Puccini), Rizzoli, Milano 1964.

Ferres Antonio, *I vinti* (trad. Emilia Mancuso), Feltrinelli, Milano 1962.

Ferres Antonio, *Los vencidos*, Gadir, Madrid 2005.

Finzi Paolo, *Un invito a pranzo con pistola*, "A rivista anarchica", n. 58, 1977.

García Hortelano Juan, *Nuove amicizie* (trad. Arrigo Repetto), Lerici, Milano 1961.

García Hortelano Juan, *Temporale d'estate* (trad. Luisa Orioli), Einaudi, Torino 1962.

Gavagnin Gabriella, *Le traduzioni dal catalano di Adele Faccio*, in Muñiz Muñiz María de las Nieves, Gracia Jordi (eds.), *Italia/Spagna: cultura e ideologia dal 1939 alla transizione*, Bulzoni, Roma 2011.

Gil Casado Pablo, *La novela social española*, Seix Barral, Barcelona 1968.

Giuliani Arnaldo, *Forse «trabajadores» anarchici gli organizzatori dell'impresa*, "Corriere della Sera", 30 de settembre 1962.

Goytisolo Juan, *Lutto in Paradiso* (trad. Maria Giacobbe), Feltrinelli, Milano 1959.

Goytisolo Juan, *Fiestas* (trad. Vittorio Bodini), Einaudi, Torino 1959.

Goytisolo Juan, *Giochi di mani* (trad. Giuseppe Bellini), Lerici, Milano 1960.

Goytisolo Juan, *La risacca* (trad. Maddalena Capasso, Dario Puccini, ed.), Feltrinelli, Milano 1961.

Goytisolo Juan, *Per vivere qui* (trad. Dario Puccini), Feltrinelli, Milano 1962.

Goytisolo Juan, *L'isola* (trad. Maddalena Raimondi Capasso), Einaudi, Torino 1964.

Goytisolo Juan, *“Le terre di Nijar” e “La Chanca”* (trad. Elena Clementelli), Feltrinelli, Milano 1965.

Goytisolo Juan, *Obras completas I. Novelas y ensayo (1954-1959)* (Antoni Munné, ed.), Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona 2005.

Goytisolo Juan, *Obras completas II. Narrativa y relatos de viaje (1959-1965)* (Antoni Munné, ed.), Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona 2006.

Goytisolo José Agustín, *Prediche al vento e altre poesie* (trad. Adele Faccio; prólogo Josep Maria Castellet), Guanda, Parma 1963.

Goytisolo Luis, *I sobborghi* (trad. Luisa Orioli), Einaudi, Torino 1961.

Hernández Miguel, *Poesie* (trad. Dario Puccini), Feltrinelli, Milano 1962.

Laforet Carmen, *Voragine* (trad. Amedeo Finamore), Ed. Faro, Roma 1948.

Laforet Carmen, *Nada* (trad. Angela Bianchini), Einaudi, Torino 1967.

Lanz Juan José, *Eco en el espejo de Narciso: El diálogo hispano-italiano de la poesía contemporánea (1950-1975)*, en Muñiz Muñiz María de las Nieves, Gracia Jordi (eds.), *Italia/Spagna: cultura e ideologia dal 1939 alla transizione*, Bulzoni, Roma 2011.

Larraz Fernando, Suárez Toledano Cristina, *Realismo social y censura en la novela española (1954-1962)*, “Creneida”, n. 5, 2017.

Laskaris Paola, *Poetiche resistenze: il «Romancero della resistenza spagnola» di Dario Puccini*, in De Benedetto Nancy, Laskaris Paola, Ravasini Ines (eds.), *Presenze di Spagna in Italia negli anni del silenzio*, Pensa MultiMedia, Lecce 2018.

Laurenzi Carlo, *Il grido dei giovani*, “Corriere della Sera”, 1 de julio 1964.

Lera Ángel María de, *Le trombe della paura* (trad. Emilia Mancuso), C. Del Duca, Milano 1961.

Liberovici Sergio, Straniero Michele L. (eds.), *Canti della nuova Resistenza spagnola (1939-1961)*, Einaudi, Torino 1962.

López Pacheco Jesús, *Central eléctrica*, Destino, Barcelona 1958.

López Pacheco Jesús, *Pongo la mano sobre España* (trad. Arrigo Repetto), Edizioni Rapporti Europei, Roma 1961.

López Pacheco Jesús, *Centrale elettrica* (trad. Arrigo Repetto), Lerici, Milano 1961.

López Pacheco Jesús, *Delitti contro la speranza* (trad. Ignazio Delogu [y Arrigo Repetto]), Guanda, Parma 1970.

López Salinas Armando, *La mina*, Destino, Barcelona 1960.

López Salinas Armando, *La miniera* (trad. de Arrigo Repetto), Lerici, Milano 1961.

López Salinas Armando, *La mina* (David Becerra Mayor, ed.), Akal, Tres Cantos 2013.

Luti Francesco, *Il Castellet 'italiano': La porta per la nuova letteratura latinoamericana*, "Rassegna Iberistica", n. 104, 2015.

Luti Francesco, *Carlos Barral e Italia*, "Forma", n. 13, 2016.

Maggi Eugenio, «*El escritor español de izquierdas de moda*»: *breve fortuna italiana de Juan Goytisolo en los años del silencio*, en De Benedetto Nancy, Laskaris Paola, Ravasini Ines (eds.), *Presenze di Spagna in Italia negli anni del silenzio*, Pensa MultiMedia, Lecce 2018.

Matute Ana María, *Infedele alla terra* (trad. Cesco Vian), Aldo Martello, Milano 1951.

Matute Ana María, *Festa al Nordovest* (trad. Paolo Pignata), Einaudi, Torino 1961.

Matute Ana María, *I bambini tonti* (trad. Raimondo Del Balzo), Lerici, Milano 1964.

Mazzocchi Giuseppe, *Italia y España en el siglo xx*, "Ínsula", nn. 757-758, 2010.

Morán Gregorio, *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España*, Planeta, Barcelona 1986.

Nencioni Francesca (ed.), *A Giuseppe Dessì: Lettere di amici e lettori*, Firenze University Press, Firenze 2009.

Otero Blas de, *Poesie* (trad. Elena Clementelli), Guanda, Parma 1962.

Otero Blas de, *Que trata de España* (trad. de Elena Clementelli), Guanda, Parma 1967.

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

Prados Emilio (ed.), *Romancero general de la guerra de España*, Ediciones Españolas, Madrid-Valencia 1937 (reimpresión facsimilar: Feltrinelli, Milano 1966).

Profeti Maria Grazia, *Importare letteratura: Italia e Spagna*, "Belfagor", n. 41, 1986.

Puccini Dario (ed.), *Romancero della resistenza spagnola (1936-1959)*, Feltrinelli, Milano 1960.

Repetto Arrigo (ed.), *Narratori spagnoli. La "nueva ola"* (con un ensayo de Josep Maria Castellet), Bompiani, Milano 1962.

Riva Valerio, *Autore e traduttore*, en Lezama Lima José, *Paradiso* (trad. Valerio Riva), Rizzoli, Milano 1990.

Rojo Gloria, *Un antifascista in carcere ha tradotto Mastronardi e Volponi*, "L'Unità", 13 de octubre 1963.

- Romero Luis, *La noria* (trad. Rinaldo Frolidi), Fabbri, Milano 1957.
- Romero Luis, *Gli altri* (trad. Rinaldo Frolidi), Fabbri, Milano 1960.
- Rossi Rosa, *Julián Marías e «l'errore» di Unamuno*, "L'Unità", de 4 abril 1962.
- Sánchez Ferlosio Rafael, *Il Jarama* (trad. Raffaella Solmi), Einaudi, Torino 1963.
- Scaramozzino Valentina, *Max Aub e l'Italia*, en Biagini Vittoria, Scaramozzino Valentina (eds.), *Il delitto di scrivere: Due studi su Max Aub*, Fiorini, Verona 2006.
- Tavani Giuseppe (ed.), *Poesia catalana di protesta*, Laterza, Bari 1968.
- Téllez Antonio, *Facerías: Guerriglia urbana in Spagna* (trad. Andrea Chersì), La Fiaccola, Ragusa 1984.
- Torrente Malvido Gonzalo, *La ballata di Juan Campos* (trad. Arrigo Repetto), Nuova Accademia, Milano 1964.