

Lingua e Traduzione Spagnola II 2023-24

Prof. Andrea Bresadola

II CRITICA

- M. Lefevre *Tradurre lo spagnolo* (Carocci, 2011) Estratti 2
- N. Pérez Vicente *Traducción y contexto. Aproximación a un análisis de traducciones con fines didácticos* (Clueb, 2021) Estratti 11
- A. Camps “La traducción y recepción literaria: consideraciones generales” 32
(*Traducción y recepción de la literatura italiana en España*, Universitat Barcelona, 2014)
- A. Camps “(Auto)censura y otros avatares en la azarosa recepción de Giovanni Pascoli en tierras ibéricas” (Traducción... Universitat Barcelona, 2014) 37
- A. Alessandro “La traduzione delle unità fraseologico-pragmatiche nel registro colloquiale informale...” (*Italianisti in Spagna, ispanisti in Italia*, Edizioni Q, 2008) 47
- E. Flores Acuña “La España profunda de los años sesenta ante el lector italiano: reflexiones sobre la traducción de *Los santos inocentes*” (*Tonos digital*, 13, 2007) 69
- D. Lapedota “Desajustes fraseológicos en la traducción al italiano de *Señora de rojo sobre fondo gris* de Miguel Delibes” (*Paremia*, 30: 2020) 88
- M. Ottaiano “Dalla lettura alla revisione: le sei fasi possibili della traduzione letteraria” 100
(*Hispanismo y didáctica universitaria: cuestiones y perspectivas*, AISPI, 2020)
- A. Bresadola “Un mapa de la literatura italiana del siglo XX en la España franquista a través de los expedientes de censura” (*Anales de literatura española*, 2023) 114
- A. Bresadola “El catálogo que no pudo ser: Barral, Einaudi, Linder y los vetos a la narrativa italiana de la posguerra” (*Aun a pesar de las tinieblas bella...* Pagina, 2023) 137
- M.C. Muñoz Medrano “Aproximación a la sintaxis coloquial a través del diálogo literario” 158
(J.M. Contreras, *Teoría y práctica docente, Actas*, Univ. Valencia, 2008)
- V. Orioles “Italiano dell'uso medio o italiano neostandard” 170
- E. Cascón Martín “Español coloquial: rasgos, formas y fraseología de la lengua diaria” 182
(Edinumen, 2000)
- L. Vilei “Censura e traduzione. Il ruolo di Carlos Barral e Manuel Vázquez Montalbán nella ricezione di Lucio Mastronardi in Spagna” (*L'Ospite ingrato*, 8, 2020) 213
- L. Cerullo “I libri assenti. Editoria italiana e letteratura spagnola negli anni di Franco” 230
(*Storia contemporanea*, 52, 2017)
- E. Maggi “La Nueva Ola en Italia... la literatura disidente española en los años 50 y 60” (E.E. Marcello (ed.), *Voy acomodando las palabras castellanas con las italianas...*2019) 249

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 sovrolare 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 preeterminato 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*. È 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 strutture 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 parlate 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 dialettiche*: sono quelle legate al luogo in cui esse si manifestano: è 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 (sobborghi 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. È 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. È 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 connaturate 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 infrutiscono 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 *Romania* — 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 assomigliano 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, distracción 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 contrastiva, 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 *dissimmetria 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* → *uscire* (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*. *Darse 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 sorvegliata 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 *callida ininctura*, 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 *termini 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 entrate, dei termini colloquiali e dei tecnicismi della lingua. Più duttili e aperti alla lingua d'uso sono ad esempio il DUE, *Dizionario de uso del español*, a cura di María Moliner, o il CLAVE, *Dizionario 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 *Dizionario Salamanca de la lengua española*, a cura di Juan Gutiérrez Cuadrado, molto sensibile al rilevamento non solo delle locuzioni, ma anche di quelle coppie 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 Urzi, 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/creaet.html>), che raccoglie una serie di testi di varia tipologia e area di origine dal 1975 a oggi, e il CORDE (*Corpus Diacronico 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 registri 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 Noquera (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 *clic* due volte (Pérez Reverte, 1998: 8).

Comentario

La piel del tambor es una de las novelas del pluritraducido Arturo Pérez Reverte. La reseña de Paola Carmagnani (1998: 21) define así sus características, que no son ni más ni menos que aquellas que la convierten en *best-seller*: “a metà strada fra James Bond e Umberto Eco, Pérez-Reverte costruisce un’appassionante trama romanzesca, in cui la struttura del *thriller* 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 pomeriggio 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 diasistémico, 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* (Rodríguez-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 de “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: “acariacia 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. “Verbena” 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).

La traducción y recepción literaria: consideraciones generales

PARA UN ESTUDIO NO EXCLUSIVAMENTE LINGÜÍSTICO DE LA TRADUCCIÓN LITERARIA

Aún hay quien considera los estudios de traducción exclusivamente como una rama de la lingüística contrastiva, negándose a darle cabida fuera del ámbito estrictamente lingüístico. Nuestra posición en este libro —al igual que en otros trabajos— es muy diversa, pues partimos del convencimiento de que la traducción no es tan solo un juego abstracto de equivalencias, divorciado tanto de las personas reales implicadas en él como del contexto en el que acontece, sino un rico proceso que cabe interpretar como un intercambio cultural, y en el marco de las relaciones interculturales. Así pues, nuestro enfoque aquí, al estudiar el papel de la traducción en el ámbito de la recepción literaria, coincide con la línea de análisis de André Lefevere y otros, la cual contempla desde hace años los estudios de traducción como una rama de la literatura comparada y de los estudios culturales. En este sentido, quisiéramos recuperar su concepto de reescritura en el hoy ya clásico *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*¹ —ya sea ésta traducción, crítica, edición, antología, etc.— y la lucidez de su visión al comprender hasta qué punto nuestro universo literario es el resultado cambiante de tales actividades de reescritura, mucho más decisivas de lo que a menudo se las ha querido considerar en el mundo académico.² La importancia de la traducción, así como la influencia determinante que ejercen los traductores como mediadores en el complejo proceso que constituye todo intercambio cultural, y, muy especialmente, su papel de primer orden en la construcción de la imagen de un autor u obra extranjeros, nos parece de todo punto indiscutible hoy en día, después de varias décadas de consolidación de los llamados estudios de traducción.

1. LEFEVERE, André (1992). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Londres: Routledge.

2. Véase ROBINSON, Douglas (1997). *What is translation? Centrifugal theories, critical interventions*, págs. 25-28. Kent-Londres: The Kent State University Press.

En el mismo sentido, el enfoque tradicional, proclive a valorar la traducción en función de su «fidelidad» al texto original, se revela limitado en muchas ocasiones. Siguiendo estos presupuestos, nuestro interés aquí se centra, más bien, en estudiar la operación traslática que se ha emprendido en cada caso y el contexto de acogida —literario y sociológico— en el que esta adquiere significado, así como la imagen de esos textos y autores que se ofrecerá a los lectores a través de la traducción resultante.

Uno de los problemas que plantean los estudios sobre traducción es que a menudo se ha adoptado un paradigma científico externo para analizarla. Es decir, son estudios que se han adaptado a otras disciplinas ya existentes y con larga tradición, tanto especulativa como empírica, intentando encajar y hacer corresponder la realidad factual al modelo previamente seleccionado para llevar a cabo el análisis. Este origen externo del paradigma científico empleado en este campo ha dado lugar a no pocos problemas de interpretación e incluso a falsos dilemas, así como a una imperiosa necesidad de sistematizar los estudios de traducción, tal y como se observa, por ejemplo, en Roda P. Roberts (1988) o en Mary Snell-Hornby (1988).

A este respecto, como Dirk Delabastita (1991) ya puso de manifiesto en su día, uno de esos «falsos dilemas» que surgen recurrentemente en este campo de estudio no es otro que la dicotomía entre especulación teórica e investigación práctica. Y decimos que se trata de un falso dilema puesto que de ningún modo contribuye a clarificar el paradigma científico de los estudios de traducción, sino más bien a dividir de forma irreconciliable dos posiciones científicas y dos enfoques que a menudo no alcanzan su necesario momento de síntesis.

Entendemos la especulación teórica en un sentido que no niega su base experimental, sino que procede a conceptualizar valores y preferencias; una aproximación a los fenómenos de traducción que no encubre al investigador como individuo, así como tampoco su condición y contexto histórico-cultural concretos y sus elaboraciones cognitivas. El propio objeto de estudio impone, en cierto modo, el enfoque metodológico que será preciso emplear, de tal modo que —como muy bien se ha subrayado en alguna ocasión— la especulación teórica no se debe situar en una especie de *vacuum* empírico de premisas teóricas neutras. Desde este ángulo, descripción empírica y discurso teórico se mueven ciertamente como dos momentos inseparables y complementarios, tanto en nuestro campo de estudio como en otros.

Este es, de hecho, el enfoque subyacente en la teoría del (poli)sistema, donde la discusión entre teoría y práctica, reflejada en la historia de los fenómenos de traducción, resulta central desde un principio, pues se halla en la misma base de las formulaciones de su propulsor, Itamar Even-Zohar, ya en los

años 70 y 80, como pone de manifiesto su imprescindible *Historical poetics* (1978), así como algunas de sus contribuciones anteriores, en especial *The position of translated literature within the literary polysystem* (1976). Los planteamientos de Even-Zohar en torno a la traducción (1979, 1990) —que no ocultan, por cierto, una recuperación del formalismo ruso y la superación de enfoques ahistoricistas y estáticos en el estudio de la literatura— resultan particularmente útiles (Lambert, 1983, 1986, 1995) para el estudio de la recepción y de la traducción. Lo han sido en muchos de los casos que nos han ocupado en nuestras investigaciones sobre este tema realizadas en las últimas décadas, y también quedan reflejados en este volumen. En sus teorías sobre historia literaria se pone de manifiesto fehacientemente por primera vez la centralidad de los fenómenos de traducción literaria como quizá nunca con anterioridad; una centralidad que, como bien ha subrayado José Lambert en otras ocasiones (Lambert, 1995), se debe a los estudios de Even-Zohar sobre traducción literaria (a principios de los 70) y a su interés por la traducción como elemento clave en el análisis de la dinámica cultural que presenta la historia literaria de su país, Israel.

Lo fundamental en las tesis de Even-Zohar es que propone una investigación empírica de dichos fenómenos partiendo de la formulación de hipótesis verificables en su operatividad, y no ya de postulados ontológicos inamovibles. De hecho, toda su teoría —es decir, la especulación teórica que articula la teoría del (poli)sistema— surge como una formulación de hipótesis (Even-Zohar, 1979, 1997). En segundo lugar —y muy especialmente para nuestros objetivos aquí—, lo interesante es la diferencia esencial que se establece entre investigación histórico-descriptiva aplicada al campo literario (se trate de la traducción literaria o no), por un lado, y crítica literaria, por otro. El objetivo que se plantea Even-Zohar desde el inicio es más bien descubrir los principios subyacentes al fenómeno de la traducción (es decir, las normas, modelos y directrices que la rigen, su posición central o periférica en el contexto literario de acogida, etc.), como también la función de la literatura —incluida la «literatura traducida»— dentro de una determinada tradición literaria, todo ello a partir del acopio de datos y de su descripción y posterior análisis. Desde este punto de vista, la validez de la teoría (poli)sistémica se demuestra no en el plano de las tesis o, si queremos, de la especulación teórica, sino en la confrontación entre hipótesis metodológicas por un lado, y descripción y análisis empíricos por el otro. Así pues, la teoría no muestra un valor *per se* en sus postulados, sino que cuestiona sin cesar su validez en el plano empírico y evidencia la necesaria interrelación de los dos niveles, ambos igualmente necesarios e imprescindibles.

alteridad a través de una traducción «fluida», deliberadamente próxima a la lengua de acogida. Desde luego, no se nos oculta que quizá su marcado neoliterarismo representa no solo un ataque al canon traslativo anglosajón (que, como sabemos, desde principios del siglo xvii ha dado clara prioridad a la fluencia en la traducción), sino también, en parte, una muestra de elitismo. En efecto, en sus posiciones se percibe una concepción de la traducción como operación minoritaria, un desinterés, en fin, por una traducción de amplia difusión, así como una escasa comprensión del hecho de que esa «fluencia» que él condena no deja de responder a la «construcción» hegemónica de un determinado grupo cultural, lo cual abre nuevas vías de análisis. Pero lo cierto es que las posiciones de Venuti se han difundido ampliamente en el panorama de los estudios de traducción desde finales del siglo pasado. Hoy en día, tanto domesticación como extranjerización son términos que nos remiten a una heurística del traductor y al análisis de la intencionalidad de la traducción, lejos de lo que el lector —receptor de esta— pueda o quiera interpretar, a fin de cuentas.⁵

EL PRESENTE VOLUMEN

Basándonos en los planteamientos expuestos, en el presente volumen abordaremos principalmente el estudio de la recepción de la literatura italiana en el ámbito hispánico contemporáneo, y el papel que la traducción ha desarrollado en ella.

¿Qué presencia tiene la literatura italiana en nuestro país? ¿Cuál ha sido la huella que ha dejado entre nosotros, en sus diferentes sistemas literarios? Varios son los estudios de recepción literaria que han dado sobrada cuenta de ello, bien conocidos por todos nuestros italianistas. Con este volumen que hoy presentamos queremos contribuir a esta ya rica tradición, completando el trabajo de investigación que hemos llevado a cabo en los últimos treinta años en el campo del estudio crítico de la fortuna de la literatura italiana en España.⁶

Nuestro interés se centra aquí en dos aspectos. En primer lugar, el análisis de las traducciones al castellano o al catalán de obra italiana realizadas en los siglos xix a xxi, ya sea de clásicos italianos o de autores contemporáneos del país vecino, como parte —sin duda relevante aunque no única— de la recep-

5. ROBINSON, Douglas (1997), *op. cit.*, págs. 97-112.

6. Véanse al respecto, entre muchos otros, CAMPS, Assumpta (1998), *Estudios literarios I. La traducción*. Barcelona: PPU; CAMPS, Assumpta (2002), *Estudios literarios II. La recepción literaria*. Barcelona: PPU; así como mis volúmenes y artículos sobre el mismo tema, publicados desde 1994 hasta la fecha.

A esta línea se sitúan también los esfuerzos posteriores de su discípulo y colaborador Gideon Toury, en su trabajo realizado en The Porter Institute de Tel Aviv ya desde la publicación de las tesis de la Teoría del (Poli) sistema (1974). Desde un principio Toury se propuso dar un contenido netamente científico a los estudios de traducción literaria, evitando, a la vez, el «falso» dilema entre teoría y praxis. De este modo, se observa que, al mismo tiempo que cuestiona con fuerza que se recurra sin más a la teoría por la teoría —es decir, sin atender a su aplicación práctica—, constata, sin embargo, la necesidad de no aislar la investigación empírica de la instancia especulativa. Antes bien, su planteamiento tiende un puente entre ambas, es decir, entre teoría y praxis (Toury, 1980 y 1985, así como Lambert, 1995).

Desde este ángulo, el (poli) sistema se convierte, de hecho, en un claro instrumento metodológico, en una construcción operativa empleada por el investigador —o el «observador» de Schmidt— para formular hipótesis de trabajo verificables luego en el campo de la investigación aplicada a la traducción.

La relevancia del punto de vista del «observador» en la investigación, es decir, la implicación de este en el objeto de estudio, es absolutamente determinante a la hora de establecer esta interrelación entre especulación y descripción empírica de los fenómenos literarios. De hecho, dicho elemento poñe también de manifiesto el valor del contexto —tanto histórico como cultural y personal— en los fenómenos de intercambio cultural. Esto nos recuerda que, por una parte, resulta de todo punto reductivo analizar el texto (incluida la traducción) aislado de su contexto. Por la otra, no podemos menos que señalar aquí (a principios del siglo xxi) que el significado de un texto no tiene un carácter de atributo ontológico e inmutable a lo largo del tiempo, sino que es claramente historizable y se halla depositado en el lector —en su caso, traductor— y no ya en la instancia autorial.

Un aspecto importante que conviene tener en cuenta cuando consideramos la labor de traducción de un traductor o un escritor ocasionalmente dedicado a la traducción es el que se deriva de algunas aportaciones, como las de Antoine Berman,³ o las del debate que Lawrence Venuti introdujo hace unos años al plantear la dicotomía «domesticación» / extranjerización en la traducción. En ambos casos nos situamos ante la traducción entendida como un diálogo con lo Otro.⁴ Venuti apostaba decididamente, entonces como ahora, por combatir todo intento de «domesticación» del texto original, es decir, de ocultación de la

3. BERMAN, Antoine (1984), *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. París: Gallimard.

4. VENUTI, Lawrence (1996), «The translator's invisibility», *Criticism*, vol. 28, págs. 179-212.

ción de dichos autores y obras en el ámbito hispánico. Partimos del supuesto de que la traducción es fundamental en todo estudio de la recepción de un autor y su obra, y que conviene analizarla partiendo, en primer lugar, de un enfoque metodológico de carácter sistémico. Dicho enfoque permite explicar las interrelaciones entre la literatura de origen —italiana— y la de destino —española— en sus diferentes (sub)sistemas y con relación a los varios centros culturales operativos en nuestro ámbito en cuanto a este campo concreto, que corresponde al sector editorial. De ahí que varios de los estudios propuestos en el presente volumen se detengan en consideraciones sobre las relaciones intrasistémicas en el contexto de llegada, análisis que se ha revelado siempre de importante utilidad. Nuestro objetivo, en todos los casos, ha sido evitar la mera catalogación de datos bibliográficos, y proceder en cambio a un estudio crítico de la recepción de los autores y sus obras. Con el mismo propósito, no solo hemos tomado en consideración los fenómenos de traducción *strictu sensu*, sino también, en varias ocasiones, aspectos de la recepción crítica que arrojan luz sobre las traducciones reseñadas.

En segundo lugar, estudiaremos los fenómenos de traducción que aquí presentamos analizando con detenimiento la labor de traducción emprendida en cada caso y sus resultados (ya sea de forma individual, o comparativamente cuando consideramos más de una traducción de la misma obra). El objetivo, en este punto, será siempre el estudio de la operación traductora que se ha llevado a cabo, su «adherencia» o divergencia con respecto al original u otras traducciones ya existentes de la misma obra, el análisis de las equivalencias funcionales que el traductor propone (en los diferentes planos del análisis textual), la intencionalidad que presenta en las opciones que escoge o la funcionalidad que persigue, así como la posible relación de su traducción o traducciones con el resto de su producción literaria (cuando se trata de escritores que traducen).

Respecto al primer enfoque que nos guiará en este volumen, cabe señalar que los estudios de recepción literaria permiten un análisis en profundidad del sistema de acogida o meta, así como de su dinámica interna y de la naturaleza de sus relaciones inter- e intrasistémicas, las cuales propician, precisamente, que se produzcan las traducciones de obra extranjera en un determinado contexto y momento históricos. En este sentido, resulta de especial interés el estudio de la recepción hispánica por la coexistencia en la península de los sistemas culturales de las distintas lenguas oficiales de nuestro país. Y lo es más aún si cabe en la ciudad de Barcelona, centro natural de la producción editorial en catalán, pero también centro de primera magnitud en la producción del libro en castellano en toda la época contemporánea, con una importante proyec-

ción en el ámbito latinoamericano desde aproximadamente el último tercio del siglo xx.

En tales circunstancias, tan solo una aproximación de carácter sistémico a la recepción hispánica puede arrojar suficiente luz en el análisis de las relaciones interculturales y de la importación y exportación de valores literarios de allende nuestras fronteras, máxime cuando nos ocupamos de estos fenómenos en Cataluña. Abordar la recepción en catalán de determinado autor u obra, o bien únicamente en castellano —es decir, sin cruzar datos ni interrelacionar ambos—, no solo carece de verdadero sentido, sino que a menudo puede conducir a conclusiones substancialmente erróneas, como las que, por desgracia, vemos una y otra vez en algunos estudios de esta naturaleza.

Este fenómeno se acrecienta si pensamos que a menudo una misma editorial con sede en Barcelona y que publica en ambas lenguas se comporta de modo distinto a propósito de un autor o de una obra suya, y sigue criterios editoriales diferentes, a veces incluso claramente divergentes. Así pues, resulta imprescindible analizar en cada caso los motivos que dan lugar a determinada recepción que tiene como resultado la producción de obra traducida (que es la que particularmente nos interesa aquí).

El volumen que presentamos se compone de dos secciones. La primera, y más extensa, está dedicada a la recepción de la literatura italiana en ámbito hispánico a través del estudio de las traducciones al castellano o catalán de varios autores italianos (en algunos casos, incluso como autotraducción, como ocurre con Joan Alcover). En este apartado se estudian, por ejemplo, las versiones Giovanni Pascoli publicadas en nuestro país (y con relación a las publicadas en Latinoamérica, por ejemplo), las de Giosuè Carducci (en catalán), Umberto Saba, Carlo Emilio Gadda o Dino Buzzati, así como las de parte de la obra de Manzoni (en concreto, de *Il cinque maggio*), o la de un fragmento de los *Canzoni* de Leopardi en la versión que realizó Antonio Gómez Restrepo en la primera mitad del siglo xx, como también las de poesía italiana contemporánea que se publicaron en la revista *Serra d'Or* durante el franquismo, realizadas al catalán por Tomàs Garcés (1959) y por Narcís Comadira (1972).

En la segunda sección, el volumen recoge varios estudios sobre traducción, si bien estos enfocan la cuestión planteando diversas vías de reflexión en torno al tema de traducción y alteridad (sin por ello dejar de lado, en la mayoría de los casos, la recepción de la literatura italiana en ámbito hispánico). En concreto, plantea varias reflexiones referidas al género (*gender*, en inglés) y a los estudios poscoloniales, por entender que en ambos casos la traducción y el pensamiento sobre esta desempeñan un papel muy importante, como la crítica posestructuralista ha puesto de manifiesto en múltiples ocasiones en los úl-

timos años. En este sentido, se recogen aquí varios artículos referidos, por una parte, a la traducción de la literatura escrita por mujeres hoy y, por la otra, a la traducción de autor de alguna escritora muy conocida en el panorama literario catalán de la segunda mitad del siglo xx. Se incluye, asimismo, un estudio de la recepción de la literatura italiana que compara las directrices peninsulares con las latinoamericanas, abriendo el abanico cultural y geográfico de lo hispánico en cuanto a la traducción, el canon literario y la relación con la tradición o tradiciones literarias. Por último, se incluye un artículo (el único que no se refiere a la recepción italiana), donde se abordan cuestiones fundamentales en el análisis de la traducción desde los estudios poscoloniales, partiendo del ejemplo de Brasil, un país que, tanto por su historia como por su idiosincrasia y su mezcla cultural y —no en menor grado— por las aportaciones críticas de los hermanos De Campos, presenta un gran interés en su modo de encarar la traducción literaria en época contemporánea y en un contexto claramente poscolonial.

El carácter a primera vista misceláneo del volumen no oculta el eje central en torno al cual se articula el libro, es decir, el estudio de la traducción y recepción literarias, fundamentalmente de la literatura italiana en el ámbito hispánico, tema que ha motivado y conferido continuidad a mi labor en estas últimas décadas, y en el que se inscriben los ensayos aquí recogidos, fruto de mi investigación a título individual y como responsable de proyectos de ámbito autonómico y ministerial.⁷ En este sentido, el presente estudio completa otros de mi autoría publicados en los últimos años sobre recepción, traducción e historia de la traducción en España, con atención especial a las relaciones italo-españolas.⁸

ASSUMPTA CAMPS

Enero de 2014

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELABASTITA, Dirk (1991). «A false opposition in translation studies: theoretical versus / and historical approaches». En: *Target*, vol. 3, n.º 2, pp. 137-152.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1979). «Polysystem studies». En: *Poetics Today*, vol. 1, n.º 1-2 (Autumn), pp. 287-310.
- (1990). *Polysystem studies*. Número especial de *Poetics Today*, vol. 11, n.º 1. Durham: Duke University Press.
- (1997). «The making of culture repertoires and the role of transfer». En: *Target*, vol. 9, n.º 2, pp. 373-381.
- LAMBERT, José (1986). «Les relations littéraires internationales comme problème de réception». En: *Oeuvres et Critiques* 11, 2, 173-189.
- (1988). «L'Éternelle question des frontières: littératures nationales et systèmes littéraires». En: Angelet, C., Melis, L. y Mertens, F. J. (eds.): *Langue, dialecte, littérature. Etudes romanes à la mémoire de Hugo Plomteux*. Leuven: Leuven University Press, 355-370.
- (1995). «Translation, systems and research: the contribution of polysystem studies to translation studies». En: *TTR*, vol. 8, n.º 1 (tr. Semestre 1995), pp. 105-152.
- ROBERTS, Roda P. (1988). «Towards a typology of translation». En: *Hieronymus*, n.º 1 (1988), pp. 69-79.
- SNELL-HORNBY, Mary (1988). *Translation studies. An integrated approach*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- TOURY, Gideon (1980). *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
- (1985). «A rationale for descriptive translation studies». En: Hermans, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London & Sydney: Croom Helm [second version], pp. 16-41.

7. La investigación del presente volumen forma parte del proyecto de investigación FF12009-10896, con financiación ministerial, y del CRET (Grupo de Investigación Consolidado sobre Estudios de Traducción y Multiculturalidad, 2009SGR-0850), con financiación de la Generalitat de Catalunya. Ambos proyectos están dirigidos por la autora del volumen, Assumpta Camps.

8. Algunos de los artículos que el lector podrá leer a continuación se han dado a conocer con anterioridad, ya sea en otras lenguas o en conferencias y posgrados, tanto en nuestro país como en el extranjero. Cuando es este el caso, siempre se ha procedido a una revisión en profundidad del texto, que aquí se presenta corregido y aumentado. Debido a que no siempre resulta fácil acceder a este material, y dada su unidad temática, se ha considerado oportuno insertarlo en un nuevo volumen, formado en parte con artículos inéditos, para ofrecer al lector la posibilidad de conocerlo.

concepciones distintas de la traducción poética como tal, que priorizan aspectos distintos del original en función de lo que entienden por su «contenido», y que dan respuestas en gran medida divergentes a las preguntas formuladas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPS, Assumpta (1989). «Costa i Llobera i Carducci: una mala lectura?». *Revista de Catalunya*, núm. 73, págs. 101-103.
- (1997). «La traducció en el Noucentisme: Miquel Ferrà». *Estudis de Llengua i Literatura Catalana (en honor de Joan Viny)*, vol. 1, págs. 209-220. Barcelona: PAM.
- (1998). «Mi(s)ificaciones literarias: el cas de Carducci a Catalunya». *Estudis literaris I: La traducció*, págs. 155-164. Barcelona: PPU.
- (2009). «Tradición y traducción: a propósito de algunas traducciones de Giosuè Carducci». *Italia-España en la época contemporánea. Estudios críticos sobre traducción y recepción literarias*, págs. 31-56. Berna: Peter Lang.
- (2012a). «(Auto)censura e altre vicende nell'azzardosa ricezione di Giovanni Pascoli in terre iberiche». *Rivista di Letteratura Italiana*, vol. XXX, núm. 2-3, págs. 311-323.
- (2012b). «Giovanni Pascoli hoy: la revisión de un clásico italiano a través de la traducción». En LADRÓN DE GUEVARA, Pedro Luis y HERNÁNDEZ, M. Belén (eds.). *Actas del XIV Congreso de la SEI, Murcia, 13-15 marzo 2012* (en prensa).
- CECCHETTI, Giovanni (1993). «Sull'arte della traduzione». *Nuova Antologia*, año 128, vol. 569, fasc. 2185 (enero-marzo de 1993). Recogido en CECCHETTI, Giovanni (1997). *Voci di poesia*, págs. 163-198. Salerno: Pietro Lavaglia.
- FONT, Bartomeu y CARDELL, Sebastià (1999). «Maria Antònia Salvà de la Llapassa i Ripoll (1869-1938)». En FONT, Bartomeu. *Història de Lluçmajor*, vol. VIII, tomo II, págs. 419-425. Lluçmajor: Ajuntament de Lluçmajor.
- GALLOFRÉ i VIRGILI, Maria Josepa (1991). *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona: PAM.
- GAVÀ, Miquel (1998). *Epistolari de Miquel Ferrà a Maria Antònia Salvà*. Mallorca: Moll.
- LÓPEZ-PRCÓ, Josep Maria (1928). «Ejercicios de geografía lírica. Com els epígrames de l'Antologia». *La Revista*, núm. XIV (enero-junio).
- MANENT, Albert y MEDINA, Jaume (1997). *Epistolari de Josep Carner*, vol. III. Barcelona: Curial.
- PASCOLI, Giovanni (2001). *Tutte le poesie*. En COLASANTI, A. (ed.). Roma: Newton y Compton.
- (2002). *Poesies*. Traducción Maria Antònia Salvà, Edo, Miquel (ed.). Cabrera de Mar: Galerada.
- POGGIOLI, Renato (1959). *On translation*. Cambridge (EE. UU.): Cambridge University Press.

(Auto)censura y otros avatares en la azarosa recepción de Giovanni Pascoli en tierras ibéricas¹

En alguna ocasión se ha dicho que Pascoli es un autor que cuenta con pocos lectores hoy en día, a pesar de su innegable influencia en muchos autores del siglo pasado. Eso se debe, tal vez, a que ya no existe el mundo que dio lugar a su obra, y a que muchos de sus temas habituales (el pasar de los días, la rutina diaria, los trabajos del campo, la contemplación del paisaje rural...) han dejado de tener —quizá— el significado de antes y solo en raras ocasiones permiten aquella conexión con la naturaleza que se aprecia tan a menudo en su poesía. Sin duda la lengua y el impresionismo característico de Pascoli, fuertemente tamizado por los clásicos (Virgilio, Horacio, Homero), subyacen a su visión de lo cotidiano y le confieren ese sabor algo arcaico, alejado del mundo contemporáneo, que lo caracteriza y que lo convierte en un autor poco actual para algunos.

Ese aire vetusto, al que contribuyó sin duda su formación clásica, explica en parte —solo en parte, como veremos— los avatares de su fortuna hispánica, la cual, con alguna excepción notable, no ha dado lugar casi a ninguna traducción de la obra del escritor de Romaña prácticamente hasta nuestros días. A tal punto que podemos afirmar, sin caer en error, que Pascoli ha sido un escritor casi desconocido entre nosotros, y lo es aún en gran medida.

LAS TRADUCCIONES DE PASCOLI

Dos son los ámbitos en los que se ha desarrollado la recepción pascoliana en España. En primer lugar, hay que referirse a la obra poética del autor, y en segundo lugar, a *Il fanciullino*, el único ejemplo de prosa pascoliana que traspasó nuestras fronteras.

1. Una primera versión se publicó en italiano en CAMPS, Assumpta (2012), «(Auto)censura e altre vicende nell'azzardosa ricezione di Giovanni Pascoli in terre iberiche», *Rivista di Letteratura Italiana*, vol. XXX, núm. 2-3, págs. 311-323. La versión aquí incluida no solo es una traducción, sino también una revisión de la anterior.

En cuanto al primer caso, nos constan tan solo dos intentos exitosos —después veremos hasta qué punto— de traducción de su obra poética que culminaron con su publicación: uno, en catalán, que se remonta a principios del siglo xx, aunque no concluyó hasta 1941; el otro, en castellano, realizado a finales del mismo siglo. Ambos, a varias décadas de distancia entre sí, como vemos, y no coetáneos con el autor.

Del primer intento nos hemos ocupado ya en el capítulo «A propósito de algunas traducciones de Giovanni Pascoli en catalán»,² recogido en este mismo volumen. Corresponde a las traducciones que realizó al catalán la escritora mallorquina Maria Antònia Salvà (1869-1958) a lo largo de varias décadas, desde 1911 y hasta que completó su proyecto en 1941, en una antología que no llegó, sin embargo, a publicarse por razón, en parte, de la censura franquista y, en parte, del propio cambio de parecer de la traductora.

El segundo intento de dar a conocer en nuestro país la obra poética de Pascoli en traducción corresponde, como decíamos, ya a finales del siglo xx. Se trata de la antología poética preparada por Miguel D'Ors, poeta a su vez, que presentó en castellano en 1995 con el título, difícilmente identificable, de *25 poemas*.

Esta edición de Miguel D'Ors se publicó por la editorial Comares de Granada, dentro de su colección «La veleta — Peligros», dirigida por el escritor Andrés Trapiello, la cual incluye títulos muy diversos de poesía, no especialmente de procedencia italiana. La antología en cuestión se presenta al lector mencionando el nombre del autor, Giovanni Pascoli. No obstante, el título propuesto, *25 poemas*, no remite a ninguna de sus obras, sino que apunta a lo que el lector encontrará a continuación: una selección muy personal de 25 poemas de Pascoli de diversa procedencia, en traducción castellana, presentados junto al texto original, sin ninguna especificación de las fuentes ni de la edición o ediciones utilizadas por el traductor, ni, por supuesto, de las razones que la motivan. Una breve nota inicial del mismo D'Ors y un igualmente breve apéndice biográfico sobre Pascoli son los únicos instrumentos que acompañan a estas traducciones y sirven como soporte crítico a esta presentación de la obra poética pascoliana en España, la única que nos consta publicada en castellano y en volumen hasta la fecha.

En su nota, Miguel D'Ors advertía al lector sobre los problemas de traducción con los que se había encontrado y que consideraba propios de cualquier traducción poética. El escollo fundamental —y más aún en su caso, al tratarse de Pascoli— consistía en decidir cómo abordar la traducción respecto al me-

2. *Supra*, en este volumen.

tro, la rima y la estrofa de los originales. Y, a decir verdad, analizando estas traducciones, se observa inmediatamente que el sacrificio del metro es más que frecuente en esta antología, y en la mayoría de los casos sin que se advierta una clara necesidad para ello ni una compensación de cualquier tipo. Hasta el punto de que se debería hablar incluso de una característica recurrente que se convierte en un rasgo estilístico de la operación traductora llevada a cabo por D'Ors, el cual no solo traslada los poemas de Pascoli del italiano al castellano, sino que los reescribe en verso libre, alterando substancialmente la poética del original —y a menudo incluso su significado.

Esta es, en efecto, una traslación que se presenta claramente como una re-escritura poética; una operación traductora que tiende a «domesticar» el original, y que responde a criterios personalísimos, sea de selección, sea de traducción, los cuales evidencian los intereses del traductor como poeta, sin ofrecer —y sin ni siquiera pretenderlo— una mínima aproximación crítica al escritor de Romaña, que era por entonces casi un absoluto desconocido para el público español.

Entre un intento de traducción y el otro —es decir, el de Salvà y el de D'Ors—, se hallan documentadas en España algunas otras referencias a Pascoli de menor entidad, que, no obstante, no siempre dieron lugar a la traducción de su obra.⁴ En este sentido, destaca sobre todo la tarea de difusión realizada por un italiano temporalmente afincado en la España de la posguerra, Raffaele Viola, durante su estancia en Salamanca como lector, una tarea que tuvo una innegable influencia en la recepción pascoliana en la península.⁵

Como dijimos al principio, dos son los ámbitos en los que se desarrolla la recepción pascoliana en el mundo hispánico: la poesía y la prosa. Y si de la poesía nos hemos ocupado ya anteriormente, toca ahora ocuparse de la prosa. En este sentido, tan solo se puede hablar de la prosa de *Il fanciullino*, ya que

3. En el sentido que habitualmente da al término el conocido crítico de traducción Lawrence Venuti, cuando habla de *domestic translation*.

4. Nos referimos a la traducción a cualquiera de las lenguas peninsulares: castellano, catalán, gallego o euskera. Entre las pocas muestras aisladas de traducción de la obra poética de Pascoli en esta etapa, véase *infra*, en nota.

5. Viola fue lector de italiano en la Universidad de Salamanca durante varios años. Allí publicó un estudio sobre Pascoli (Viola, Raffaello [1945]). «La poesía italiana de Giovanni Pascoli». *Acta Salmanticensis*, vol. 1, núm. 2), como también algunos artículos relacionados con el mismo tema: «Carácter moral y gusto poético en la literatura italiana (excursus histórico)», *Revista de las Ideas Estéticas*, vol. 4, núm. 13 (enero-marzo de 1946), págs. 1-28; y «Unamuno y Pascoli», *Insula*, 15/2/1947, pág. 3. Sobre la tarea de difusión realizada por Viola en este ámbito, véase el interesante estudio de HERNÁNDEZ, María Belén (2012), «Carácter moral y gusto poético en la literatura italiana según una interpretación de 1946», *Trans-jer*, vol. vi, núm. 12-13, págs. 19-32.

el resto de su producción permanece aún desconocida en traducción en nuestro país.

Según nos consta, la primera vez que se dio a conocer *Il fanciullino* en castellano fue a través de una edición argentina que se publicó en 1944, durante la Segunda Guerra Mundial, en Buenos Aires. Se trata de una traducción bastante especial, realizada por Delia Valdez,⁶ que se publicó dentro de un volumen que la portada editorial Interamericana presentó en su colección «Vida del espíritu» bajo el título *Teoría del arte (El pequeño)*. Este pequeño volumen ofrecía, junto a la mencionada traducción, un largo ensayo preliminar, a modo de introducción (titulado, precisamente, «Introducción. Meditaciones sobre Giovanni Pascoli»), a cargo de Gherardo Marone, el que fuera catedrático de italiano de la Universidad de Buenos Aires por entonces (en la misma cátedra donde en 1950 disertó Francesco Flora sobre Leopardi). Pero, además, la traducción se acompañaba de un breve ensayo crítico del mismo autor, «Poesías italianas de nuestro tiempo» (págs. 39-64), dedicado a presentar la obra de otros autores italianos: Guido Gozzano y Aldo Palazzeschi.

Esta edición argentina resulta sin duda singular, cualquiera que sea el punto de vista desde el que se la considere. Y no solo por la traducción —muy libre— del texto original, sino por el prólogo que la precede y que presenta esta obra como si se tratase de un texto filosófico (de ahí el título del volumen y su inclusión en la colección que mencionamos), a la vez que orienta el interés del lector hacia otros dos escritores italianos de principios del siglo xx (Gozzano y Palazzeschi), sin evidenciar ni la más mínima relación con la prosa pascoliana que se ofrece en traducción a continuación, como si dicho ensayo se hubiera incluido en el volumen a modo de relleno.

Como decíamos, la traducción corrió a cargo de Delia Valdez. Y, a pesar de que no se omite el nombre de la traductora (como por desgracia ocurre en tantas otras ocasiones), lo cierto es que solo aparece en las páginas interiores del libro, y no al inicio. Esto, junto al hecho de que la edición no se presentaba con el título original, sino con el título —vago y pretencioso— de *Teoría del arte*, que se presta a confusión, nos lleva a pensar que se pretendía ocultar al lector que se trataba de una traducción, de la que ignoramos tan siquiera si era directa del italiano o no. Sin duda, aun cuando se menciona el nombre de la traductora, el tratamiento que esta recibe corresponde claramente al de una subal-

6. A propósito de esto, véase también mi ensayo «La traducción contemporánea de los clásicos italianos en el ámbito hispanoamericano: a propósito de Giovanni Pascoli» (2012), en LAFARGA, FRANCISCO y PEGENAUTE, Luis (eds.), *Aspectos de la historia de la traducción en Hispanoamérica: autores, traducciones y traductores*, págs. 67-74, Vigo: Academia del Hispanismo.

terna de manera casi absoluta, algo muy común hasta fechas recientes, por otra parte. En efecto, viendo el volumen, el lector de hoy difícilmente pueda deducir que se halla ante una traducción, ni identificar el original de esta. Nos llamamos, por tanto, ante una edición bastante contradictoria que, en su afán «domesticador», pretende incluso ignorar en lo posible que se trata en verdad de una traducción.

Lo cierto es que contamos con poquísimas noticias sobre la traductora. Bien poco se puede decir de ella, más allá de su procedencia latinoamericana, por la lengua que emplea. La versión que Valdez ofrece de esta obra es, en su conjunto, muy libre e interpretativa, muy poco rigurosa al trasladar, ya sea en prosa o en verso, un original que sistemáticamente «canibaliza». En conclusión, nos hallamos ante una edición que, a fin de cuentas, presenta al autor y su obra bajo la luz de una interpretación muy personal y discutible.

Con todo, esta fue, por lo que parece, la única traducción al castellano de *Il fanciullino* difundida en ámbito hispánico durante bastante tiempo. Hasta la muy reciente versión de Esther Morillas, sin duda más actual, publicada con el título de *El chiquillo*.⁷

A primera vista resulta obvio que la edición de Morillas responde a un criterio editorial completamente distinto. Para empezar, va acompañada de importantes elementos paratextuales, como una biografía, referencias bibliográficas de las traducciones consultadas —entre ellas, la de Valdez— y de la edición original empleada,⁸ así como varias notas de la propia traductora. Dejando a un lado el hecho de algunas imprecisiones (como, por ejemplo, al presentar desde un principio al autor como «el máximo exponente de la poesía crepuscular») y las menciones a los habituales lugares comunes sobre la psicología pascoliana en comparación con D'Annunzio, Morillas emprende en su prólogo la presentación más completa que existe hasta la fecha en castellano, tanto de Pascoli en general como de esta obra en concreto, considerada imprescindible para la comprensión de la obra poética del autor. En ella, la traductora remite en varias ocasiones a la crítica italiana, citando a autores como Flora, Renato Serra, Giannessi, Pesce, Debenedetti, Lorenzini, Petronio, Carlo Salinari, Cesare Federico Goffis, Maurizio Perugi, Augusto Vicinelli, Mario Marti, Gianfranco Contini o Devoto, de un modo quizá algo excesivo que roza

7. PASCOLI, Giovanni (2002). *El chiquillo*. Traducción, prólogo y notas de Esther Morillas. Valencia: Pre-Textos (col. Poéticas).

8. Esther Morillas hace referencia a la edición de Perugi, que sigue el original de 1907, *Pensieri e discorsi*, el último publicado en vida del autor. Cfr. PASCOLI, Giovanni (1980-1981). En Perugi, Maurizio (ed.), *Opere*, vol. II. Milán-Nápoles: Riccardo Ricciardi.

9. MORILLAS, Esther (2002). «Prólogo». En PASCOLI, Giovanni. *El chiquillo*, op. cit.

por momentos el refrito bibliográfico parafraseado, pero que, al mismo tiempo, da fe de su documentación previa —algo insólito en la recepción de Pascoli en nuestro país, a decir verdad—. Asimismo, y siguiendo las opiniones de Pasolini, pone de manifiesto al lector español el influjo de Pascoli en la poesía italiana del siglo xx, mencionando a autores como Saba, Govoni, Ungaretti, Montale y Onofri, entre otros, además del mismo Pasolini. No podía faltar en esta edición una breve mención a los aspectos biográficos, tan recurrentes a propósito de Pascoli, así como ciertas consideraciones sobre la poética pascoliana —siempre basadas en la bibliografía mencionada— que contribuyen a su presentación crítica de *Il fanciullino*, a la vez que sitúan esta prosa dentro de la producción del autor y de la literatura italiana contemporánea en su conjunto, y destacan su relevancia.

Con todo, cabe señalar que el prólogo no concluye aquí, sino que Morillas lo completa mencionando también las traducciones de Pascoli al castellano, las cuales afirma haber consultado para llevar a cabo la suya. Entre ellas, cita la antología poética de Miguel D'Ors de la que hemos tratado anteriormente —con quien confiesa hallarse de acuerdo en cuanto a la valoración del primer Pascoli respecto al resto de su producción poética— y la traducción argentina de Delia Valdez —que, sin embargo, evita comentar—. Sin duda este extenso prólogo de la edición de *Il fanciullino* de 2002, junto con los elementos paratextuales ya mencionados, era necesario, y resulta útil para el lector español, para quien Pascoli era aún en buena medida un gran desconocido en 2002.

Un aspecto especialmente importante para nosotros, que analizamos las operaciones traductorales que documentan las relaciones italo-españolas, es la reflexión, si bien breve, sobre la traducción que se puede hallar casi al final del prólogo en cuestión. En efecto, Morillas se entretiene en comentar los criterios de traducción que ha adoptado, y que son relevantes respecto a las transformaciones a las que somete la lengua del original pascoliano, con el fin de aproximarlo al lector español contemporáneo. Podemos leer lo siguiente:

[...] se trata, antes que nada, de acercar el texto de Pascoli a los lectores, no de reescribirlo en español con un engendro de arcaísmos y peripecias gramaticales, pues mi esfuerzo ha sido encaminado a conseguir el equilibrio entre un lenguaje que fuera asépticamente contemporáneo al de Pascoli [...] y al mismo tiempo no resultara añejamente falso.¹⁰

10. *Ibidem*, pág. 26.

En este sentido, los aspectos que presentan una mayor transformación en la operación llevada a cabo por Morillas son la sintaxis («donde el extrañamiento [...] se manifiesta con más fuerza [...] y es la sintaxis lo que me ha dado más problemas») y la puntuación; dos elementos que confiesa haber alterado de manera importante para no alejarse demasiado de las construcciones habituales en castellano, mientras conservaba, en cambio, otros rasgos estilísticos del original, como el uso abundantísimo de los diminutivos, las interrogaciones retóricas y las exclamaciones.

UNA AZAROSA RECEPCIÓN

Al inicio de este estudio nos interrogábamos sobre la validez de la obra de Pascoli hoy en día, y sobre el interés que pudo haber suscitado en el mundo hispánico. Como sabemos, es el contexto de llegada lo que motiva una recepción literaria y la posterior realización de traducciones de la obra de un autor extranjero. En este sentido, hemos visto dos operaciones traductorales de la obra poética del autor notablemente distintas (no solo por la lengua de llegada, catalán y castellano, sino también por el modo de concebir la traducción poética) y otras dos sobre la obra en prosa de Pascoli, igualmente muy distintas desde cualquier punto de vista. En todos estos casos, nos hallamos con aproximaciones muy diferentes al autor y a la noción misma de traducción, así como también con operaciones traductorales realizadas en épocas distintas y con criterios muy dispares. Analizaremos a continuación algunas características de esta recepción pascoliana que, con notables interrupciones y varios intentos fallidos, se presenta en tres etapas completamente distintas en sus características históricoculturales y sociales, como son: la segunda y tercera décadas del siglo xx, los años 40 y el inicio de este milenio (2002).

En el primer caso que hemos mencionado (las traducciones de María Antonia Salvà), la recepción pascoliana se muestra particularmente azarosa, como vimos en el capítulo precedente. Sabemos, por su epistolario con Miquel Ferrà, que su interés por Pascoli se remonta a los años 1911-1912,¹¹ y que el proyecto de una antología de traducciones pascolianas, que debería haber publicado *La Revista*, bajo la dirección de Josep Maria López-Picó,¹² ya era incipiente ha-

11. *Ibidem*, pág. 27.

12. GAYÀ, Miquel (1998), *op. cit.*

13. López-Picó era, a su vez, un autor interesado en la literatura italiana, y también, en alguna ocasión, traductor de Pascoli. Cfr. López-Picó, Josep Maria (1928). «Música celestial, de Pascoli». En «Exer-

cia 1916, aunque no llegó a buen puerto. Y sabemos también que hacia 1919 Salvà ya había traducido treinta y tres poemas de Pascoli, sin haber conseguido publicarlos más que de un modo muy esporádico. Y que fue Josep Carner (poeta y traductor a su vez), quien hacia 1919-1920 la invitó a publicar estas traducciones en un volumen de la Editorial Catalana que él dirigía,¹⁴ en un claro intento de utilizar, en clave ideológica, la fértil Escuela Mallorquina de poetas e integrarla a la evolución del Novecentismo, en auge en la capital catalana. No vamos a insistir en estos datos, para evitar ser reiterativos. Recordaremos, sin embargo, que hacia finales de 1924, Salvà ya contaba con unas cuarenta traducciones de Pascoli, y que su antología quedó apartada hasta principios de la Guerra Civil (hacia 1936-1937), cuando la retomó una vez más gracias a la insistencia de su amigo Miquel Ferrà, pasando de las cuarenta traducciones existentes hasta entonces a las sesenta y ocho que constituyen la base del manuscrito de la antología que preparó Salvà para la editorial Moll en 1941. Dicho manuscrito presentaba, por tanto, las antiguas traducciones procedentes de *Myricae* y *Odi e Inni*, revisadas y reordenadas, así como las nuevas traducciones pascolianas de Salvà, procedentes de los *Canti di Castelvecchio* e inexistentes hasta entonces en el proyecto antológico, las cuales nos remiten a una lectura posterior de dicha obra documentada en el epistolario a principios de los años 40 (carta de Salvà a Ferrà del 6/6/1941 y del 26/7/1941).

En efecto, este último es un volumen que la traductora no solo tradujo con gran pasión, sino del que entonces afirmará, presa de entusiasmo: «Em sembla que m'agraden més que les de *Myricae*»;¹⁵ para poco después perder repentinamente el interés por estas poesías por motivos que, según su epistolario, se pueden identificar como fundamentalmente de orden moral o religioso. Este nuevo proyecto de traducción de Salvà, notablemente más amplio, ofrecía una imagen más completa del autor y comprendía una breve introducción procedente de las noticias bibliográficas que la traductora se procuró de modo bastante rudimentario.

Como sabemos, cuando el proyecto alcanzó su forma definitiva, hacia 1941, y estaba ya listo para publicarse, topó con un nuevo obstáculo que lo hizo fracasar otra vez. En esa ocasión se debió a la censura franquista, que imponía fuertes restricciones a la publicación en catalán en la posguerra; restricciones que se

cis de geografía lírica. Com els epígrames de l'Antologia», *La Revista*, núm. xiv (enero-junio), pág. 53. Corresponde al poema «Con gli angeli» de la serie «Dolcezza» de *Myricae*.

14. MANENT, Albert y MEDINA, Jaume (1997). *Epistolari de Josep Carner*, vol. III, págs. 309-310. Barcelona: Curial.

15. «Creo que me gustan más que las [poesías] de *Myricae*». Cfr. carta del 6/6/1941.

hacían extensivas especialmente a las traducciones al catalán.¹⁶ La prohibición de la censura llegó, como un mazazo, el 9 de julio de 1941, argumentando, precisamente, que se trataba de una traducción al catalán. Y aunque existieron a partir de entonces algunos intentos de menor entidad¹⁷ para llevar adelante el proyecto y dar a conocer estas traducciones de Pascoli, las únicas existentes en la península hasta entonces, lo cierto es que la prohibición de 1941 constituyó en gran medida el golpe de gracia de esta iniciativa elaborada a lo largo de tantas décadas y varias veces aparçada. Hasta el punto de que incluso quedaron fuera de las obras completas de Salvà. En efecto, cuando a principios de los años 50 Ferrà la invitó a retomar el proyecto incluyéndolo dentro de lo que se conocería más tarde como *Obras completas de 1948-1955*, la propia autora optó por no publicar estas traducciones pascolianas, y prefirió incluir, en cambio, su traducción de *Mirèio* de Frédéric Mistral.

CENSURA Y AUTOCENSURA EN LA RECEPCIÓN PASCOLIANA

En el apartado anterior mencionábamos ciertos motivos que tuvieron una influencia innegable en la recepción pascoliana en ámbito hispánico. Nos referimos concretamente a la censura impuesta por el régimen de Franco desde 1938, que condicionó la publicación de estas traducciones, como de muchas otras al catalán. Sin embargo, cabe hablar de otro factor determinante en el fracaso de este proyecto de traducción, y que también tiene que ver con la censura, aunque en este caso se trató de la que la propia traductora se impuso por motivos fundamentalmente ideológicos o religiosos. Al análisis de este aspecto, que condicionó la recepción pascoliana, nos dedicaremos a continuación.

Como dijimos arriba, Salvà tenía listo su manuscrito para la editorial Moll en la primavera de 1941. De su epistolario con Miquel Ferrà se deduce que lo había preparado con entusiasmo y verdadera emoción, aunque no sin un punto de miedo por la censura del régimen (carta de Salvà a Ferrà del 22/5/1941). También sabemos que tenía la intención de completar esta antología pascoliana con la traducción de un nuevo poema para alcanzar así la cifra redonda de setenta traducciones (carta de Salvà a Ferrà del 26/5/1941). Sin embargo, pocos días después, Salvà se echó atrás y afirma que desea retirar algunas traducciones porque no la convencen suficientemente (carta de Salvà a Ferrà del 31/5/1941).

16. GALLOFRÉ I VIRGLI, Maria Josepa (1991). *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona: PAM.

17. Véase el capítulo anterior.

ciones eliminadas eran las siguientes: «Darrer somni» («Ultimo sogno») —de *Myriade*— y «Calfred» («Il brivido»), «La teixidora» («La tessitrice») y «El poeta solitari» («Il poeta solitario») —de los *Caniti*—. Veamos a continuación estos poemas autocensurados en 1941:

Darrer somni¹⁸

D'un fragorós remoure de bagatges
feixucs i emportats vers l'infinit,
d'entre ais! aguts i tremolors salvatges,
un silenci sobtat. Era guarit.

Era esvaït el núvol del meu mal
d'un sol alé. Un cloure de papella,
i vaig veure la mare al meu capçal:
jo l'esguardava sense meravella.

Lliure!... inert, potser no desfaria
les mans del pit encara que volgués,
però no vull. Una remor sentia
subtil, assídua, quasi de xiprers,

quasi d'un riu que anés cercant la mar
inexistent per una immensa plana:
jo de sa veu sentia el murmurar,
veu sempre igual i sempre més llunyana.

21. *Ultimo sogno* — Da un immoto fragor di carriaggi | ferrei, moventi verso l'infinito | tra schiocchi acuti e fremiti selvaggi, | un silenzio improvviso. Ero guarito. || Era spirato il nembro del mio male | in un alito. Un muovere di cigliai | e vidi la mia madre al capezzale | io la guardava senza meraviglia. || Libero!... inerte sì, forse quand'io | le mani al petto sciogliete volessi | ma non volevo. Udivasi un fruscio | sottile, assiduo, quasi di cipressi: || quasi un fiume che cercasse il mare | inesistente, in un immenso piano: | io ne seguiva il vano sussurrare. | sempre lo stesso, sempre più lontano.

A principios del mes de junio de ese año, el proyecto se sometió a la censura por parte del editor, Francesc de Borja Moll. Y el 9 de julio llegó la prohibición de la vicesecretaría de Educación Popular del régimen, prohibición que Salvà conoció unos días más tarde. No obstante, parece que ella ya se temía lo peor, pues muy poco antes había escrito lo siguiente: «Sospit que hauré fracassat en la publicació d'els Pascolis, i no m'n sé planyer, perquè com mes anava, mes poca il·lusió sentia jo pel llibre projectat. Tot es Providencià».¹⁸ Y, después de conocer la prohibición escribía:

[...] En Moll [...] em comunica que el permís per publicar aquelles traduccions ens ha estat negat perquè segons l'Ordennança totes les traduccions s'han de fer en castellà. Que es poden publicar obres escrites originariament en mallorquí, però no traduccions mallorquines d'obres estrangeres. No cal que et repertesca que no em sé planyer d'aquest *délaissement*, massa esperat (Gayà, 2006: 259).¹⁹

Y un año más tarde, después de conocer las intenciones del editor de abandonar el proyecto de esta antología a favor de un volumen poético de su propia obra, comenta de nuevo:

[...] com mes anava mes *despagada* me sentia d'aquells Pascolis, sobretot dels *Cants de Castelvecchio*, una gran part dels quals els trobava en manifesta pugna amb l'esperit que sent afirmar en mi cada dia (Gayà, 2006: 272).²⁰

El origen de este cambio de opinión de Salvà no era otro que una transformación personal debida a un fuerte sentimiento religioso que fue creciendo en ella después de la guerra. ¿Cuáles fueron los poemas que eliminó? Del epistolario con Ferrà (carta del sábado de Pascua de 1942), una vez más, y de sus propias notas escritas en el manuscrito de esta antología, sabemos que las traduc-

18. «Sospicho que habré fracassat en la publicació de los Pascoli, y no me lamento, porque, cuanto más tiempo pasaba, menos ilusión sentía por el libro proyectado. Todo es Providencia» (carta a Ferrà del 6/7/1941). Cfr. GAYÀ, Miquel (2006), *op. cit.*

19. «Moll [...] me comunica que nos han negado el permiso para publicar esas traducciones porque según la Ordenanza todas las traducciones se deben hacer en castellano. Que se pueden publicar obras originariamente escritas en mallorquí, pero no traducciones mallorquinas de obras extranjeras. No tengo que repetirte que no puedo lamentarme de este *délaissement*, demasiado esperado» (carta de Salvà a Ferrà del 19/7/1941). Cfr. GAYÀ, Miquel (2006), *op. cit.*, pág. 259.

20. «[...] cuanto más tiempo pasaba más despegada me sentía de aquellos Pascoli, sobre todo de los «Cantos de Castelvecchio», una gran parte de los cuales los encontraba en manifesta pugna con el espíritu que siento afirmarse en mí cada día» (carta de Salvà a Ferrà del 5/6/1942). Cfr. GAYÀ, Miquel (2006), *op. cit.*, pág. 272.

Calfred²²

De sobre —m'omplia
les venes d'esglai—
passà; jo sentia
fregant-me com mai
sa negra fumera,
la mort...
I com era?

Cosa indefinida,
com ombra de mosca,
mes ombra indefinida,
nuvolada fosca
qui tapa l'esfera:
la mort...
I com era?

Tremenda i gelada
com un huracà
mut, sense veu nada,
que tot fóra en va:
silenci, bromera,
la mort...
I com era?

Qui l'ha vista, cosa
té la ullada. El du
hom sota una llosa
—no el toqui ningú!—
Digau-li: —Com era?
Respondrà:
—Com era.

22. Il brivido — Mi scosse, e mi corse | le vene il ribrezzo. | Passata m'è forse | rasente, col rezzo | dell'ombra sua nera, | la morte... Com'era? || Veduta vanita, | com'ombra di mosca: | ma ombra infinita, | di nuvola fosca | che tutto fa sera: | la morte... Com'era? || Tremenda e veloce | come un uragano | che senza una voce | dillegua via vano: | silenzio e bufera: | la morte... Com'era? || Chi vede lei, sera | né apre più gli occhi. | Lo metton sotterra | che niuno lo tocchi. | gli chieda —Com'era? | rispondi... com'era?

La teixidora²³

M'assegüí sobre de la banqueta
com una volta... Quant temps passat!
Ella, com antes, s'era restreta
a la banqueta.

Ni una paraula que fos sonora;
sols un somriure de pietat.
Sa mà deixava la llançadora.

Jo plor, i deia: —Com he pogut,
dolça amor meva, partir de tu?
Plora ella, i deia d'un signe mut:
—Com has pogut?

Aquí sospira; del teler, lassa,
la muda pinta el seu pit diu.
La llançadora passa i repassa.

Jo plor, i deia: —Per què no sona?
Per què de fressa me té dejú?
Ella m'ésguarda tímida i bona:
—Per què no sona?

I plora, i plora: —Dolç amor meu,
no ho saps encara? No ho diu ningú?
Només som viva dins el cor teu.

—Morta! —Sí, morta! Tix a la vela
per tu, i un dia sota el xiprer,
dins la morrailla d'aqueixa tela,
aquí a ma vora t'adormiré.

23. La tessitrice — Mi son seduto su la panchetta | come una volta... quanti anni fa? | Ella, come una volta, s'è stretta | su la panchetta. || E non il suono d'una parola; | solo un sorriso tutto pietà. | La bianca mano lascia la spola. || Piango, e le dico: Come ho potuto, | dolce mio bene, partir da te? | Piango, e mi dice d'un cenno muto: | Come hai potuto? || Con un sospiro quindi la cassa | tra del muto pettine a sé. || Muta la spola passa e ripassa. || Piango, e le chiedo: Perché non suona | dunque l'arguto pettine più? | Ella mi fissa tímida e buona: | Perché non suona? || E piango, piango —Mio dolce amore, | non t'hanno detto? Non lo sai tu? | Io non son viva che nel tuo cuore. || Morta! Sì, morta! Se tesso, tesso | per te soltanto; come, non so: | in questa tela, sotto il cipresso, | accanto a fine ti dormirò.

El poeta solitari²⁴

Oh mon dolç rossinyol que jo escolt
(no sé on) dins aquesta gran pau
per les frondes cantar, cantar molt,
de l'acàcia o del sàlzer esclau!

Et vaig prendre —perdó, rossinyol—
una nota ben dolça, sols una,
i la cant entre mi, jo tot sol,
cada vespre a la llum de la lluna.

I m'apar tremolosa bambolla
eixa nota a l'olor que s'estén
del fenàs, l'escainar d'una polla
i el xiulet llunyedà d'algun tren...

Tren qui passa, en morir cada jorn,
bo i xiulant llargament per la via
mentre pren el meu cor el retorn
vers mil coses que ja no veuria.

Al vilatge nadiu a on vaig
hi recerc una joia tan vera!
És l'olor d'aquells mesos-de-maig,
dolça flaire de roses i cera.

Remoregen entorn lletanies,
com abelles entorn d'un bressol;
dues veus s'hi destrien, tan pies!,
d'una noia i sa mare al redol.

24. *Il poeta solitario* - O dolce usignolo che ascolto | (non sai dove), in questa gran pace | cantare cantare tra il folto, | là, dei sanguini e delle acacie; || t'ho presa —perdona, usignolo— | una dolce nota, sol una, | ch'io canto tra me solo solo, | nella sera, al lume di luna. || E, pare una tremula bolla | tra l'odore acuto di fieno, | un molle gorgoglio di polla, | un lontano fischio di treno... || Chi passa, al morire del giorno, | ch'ode un fischio lungo laggiù | riprende nel cuore il ritorno | verso quello che non è più. || Si trova al nativo villaggio, | vi ritrova quello che c'era: | l'odore di mesi-di-maggio | buon odore di rose e di cera. || Ne ronzano le litanie, | come l'api intorno una culla: | ci sono due voci sì pie! | di sua madre e d'una fanciulla. || Poi fatto silenzio, pian piano, | nella nota mia, che t'ho presa, | risente squillare il lontano | campanello della sua chiesa. || Riprende l'antica preghiera, | ch'ora ora non ha perché: | si trova con quello che c'era, | ch'ora ora non c'è. || Chi sono? Non chiederlo, lo piango, | ma di notte, perché ho vergogna. | O alato, io qui vivo nel fango. | Sono un gramo rospo che sogna.

Poc aprés el silenci ja es fa,
i jo encar en la nota qui vola
hi ressent amb trilleig llunyedà
les campanes de l'esglesiola.

Les pregàries prendria enyorades,
i no veig per què dins el món;
em retrob amb mil coses passades
que abans eren i ara no són.

Quines coses? No ho diguís. Em plac
sols de nit, que vergonya em daria.
Oh alati, jo qui visc en el fang
som un pobre gripau qui somnia.

Años más tarde la traductora ni siquiera recordaría a quién se debió la decisión de eliminar estas traducciones, aunque, según todo parece apuntar, fue ella misma quien la tomó por motivos que entonces definió como «escrúpulos morales», y que en los años 50, cuando preparaba la edición de sus *Obres completes*, acabó de perfilar como debido a las «dudas en la fe religiosa» que estos poemas le suscitaban. Hasta el punto de haberse visto obligada a pedir consejo a Miquel Costa i Llobera, Miquel d'Esplugues y Miquel Batllori (todos ellos figuras religiosas de prestigio literario en la Mallorca de la época, y buenos conocedores de la literatura italiana), pues no se sentía satisfecha con los criterios expresados en 1941 por la censura franquista respecto de la salvaguarda y el respeto absoluto del dogma católico.

Al parecer, el asunto de controversia no era otro que el tratamiento del tema de la muerte presente en Pascoli, que la traductora encontraba demasiado desesperanzado, demasiado alejado de esa visión luminosa que la muerte debiera significar para un católico, pues esta comporta el ingreso en una nueva vida. Y, si bien es cierto que, de un modo u otro, el tema de la muerte se halla presente en estos poemas de Pascoli con un tono más bien lúgubre, cuesta encontrar en ellos nada provocador, irreverente o claramente contrario al dogma católico, al menos no hasta el punto de suscitar tales aprensiones. En efecto, en ellos se trata de la revelación —experimentada en el momento de la muerte— de que la vida es en verdad una suerte de enfermedad incurable cuya única esperanza de curación para el ser humano es la muerte («Ultimo sogno»). O de la visión de la muerte como una tempestad que nos sacude, como se puede apreciar en «Il brivido» (donde muy probablemente se halla el eco de aquella tradición de la Romaña según la cual se interpreta el escalofrío como el paso de la

morte). O bien, como se puede leer en «La tessitrice» (entre ecos innegablemente dantescos y leopardianos), de la recreación del fantasma de un amor soñado, que teje y llora eternamente, al tiempo que cobra cuerpo la idea de la muerte que no confiere paz ni reposo mientras persiste en los demás el recuerdo de la persona desaparecida. O incluso, si se quiere, de la idea de la muerte vinculada a una noción del retorno a todo aquello que ya no existe, como podemos encontrar en «Il poeta solitario», casi un estema de la obra de Pascoli en su conjunto.

Los escrúpulos de Salvà quedan de manifiesto en determinados momentos de su traducción por ciertas transformaciones y cambios a los que somete los originales y que les confieren una interpretación muy personal. Por ejemplo, en el primero de estos poemas se aprecia la sustitución de «spirato» por «esvair» («Ultimo sogno», v. 5), que elimina la connotación de muerte. Cabe señalar también la supresión de «vano» (íd., v. 15), que comprende una cierta idea de la vida y también de la muerte; pero sobre todo las transformaciones —tendientes a eliminar el énfasis del original— llevadas a cabo en la tercera estrofa de esta lírica, que corresponde precisamente a la de la toma de conciencia de la muerte, y que con toda probabilidad constituía el núcleo del poema que más desagradaba a Salvà.

En cuanto a la traducción de «Il brivido», las transformaciones que hallamos se concretan en la primera y tercera estrofas. En nuestra opinión, las más significativas en relación con la operación ideológica llevada cabo por Salvà se hallan en la tercera estrofa, donde interpreta libremente el original y cambia el sujeto del v. 16, elimina el sugerente *oxymoron* (entre el silencio y el fragor) del v. 17, y suprime los dos puntos con valor explicativo, que en el poema pascoliano tenían como resultado la asimilación muerte-silencio-tempestad. Por otra parte, los cambios al final del poema no resultan, sin duda, tampoco irrelevantes, ya que en la lectura de Salvà se pasa de la reiteración de una pregunta dirigida a la muerte, a instar al difunto para que responda a ella, lo cual es harto distinto. En Pascoli, en cambio, no habrá respuesta, y el poema permanecerá abierto con la pregunta reiterada que resuena desde la primera estrofa. En «La teixidora», por el contrario, Salvà no intenta ocultar la situación propuesta por el poema original, sino que incluso la hace más evidente, por ejemplo, al traducir «tela» por «mortalla» —es decir «mortaja» (v. 24).

En cuanto a «Il poeta solitario», aunque las transformaciones que operan son muchísimas, y de diversos tipos, las que más nos interesan en relación con el tema que aquí nos ocupa se hallan en las estrofas IV y VIII: mientras en Pascoli resulta evidente que se habla de lo que ya no existe (tema que se desarrollará en la estrofa siguiente del poema, es decir, la V), en la traducción de Salvà, en cambio, este significado se pierde en gran medida. Por otra parte, las transforma-

ciones —entre las cuales, por ejemplo, la pérdida del eco entre los versos segundo y cuarto de la estrofa; la supresión del juego de palabras con «ora»; la eliminación del eco que sugiere la letanía de una oración o también la del sentido evanescente de todas las cosas del pasado— y los cambios llevados a cabo en la estrofa VIII evidencian, en su conjunto, una lectura claramente restrictiva del original.

Sea como fuere, Salvà sentía que, al traducir todos estos poemas, se alejaba del dogma católico. Sin duda, prefería, en cambio, aquel mundo idílico, aquella simplicidad de la vida rural, aquella contemplación de una naturaleza más amable y también más afín a su propia producción poética, que aflora en otro Pascoli, sin plantearle problemas ideológicos de ningún tipo.

Y, en efecto, es una escrupulosidad de naturaleza religiosa la que invade a Salvà a principios de los años 40, de manera perfectamente concorde con la España de la posguerra, sumida en el nacionalcatolicismo. Una escrupulosidad que la lleva a condenar estos poemas pascolianos por un sentido de la muerte que, a su juicio, la distancia de la visión católica del tema, y que, al fin, acabará alejándola definitivamente de Pascoli, a quien tanto amó en otros momentos, y la llevará a abandonar el proyecto de su antología. A propósito del tema de la muerte, Salvà, en cambio, entendía que:

[...] el pensament de la mort sia en mi una cosa alegre i esperançada, no una cosa fosca, aclucadora, com resulta en aquelles poesies (i potser en altres del mateix autor) a on no es veu ni rastre de la llum esplendorosa del dogma catòlic (Gayà, 2006: 269).²⁵

Los poemas de Pascoli que Salvà cuestionaba por los mismos motivos (aunque no llegaron a suprimirse), eran los siguientes: «Boira» («Nebbia»), «Per sempre» («Per sempre!») y «El minyó captaire» («Il fanciullo mendico»). Al final, sin embargo, los mantuvo en el proyecto de su antología, como decíamos. Con todo, la escrupulosidad de Salvà era tan fuerte por entonces que llegó a hablar en su epistolario de verdadera «repugnancia» hacia Pascoli. Y fue sin duda esta la razón por la cual, coincidiendo con la prohibición de la censura franquista por motivos no religiosos, sino estrictamente políticos (de política cultural y lingüística), Salvà dejó morir su proyecto antológico, después de tantos años y esfuerzos, de tantos avatares y obstáculos de todo tipo. La Providencia (como

25. «[...] el pensament de la muerte es en mí una cosa alegre y esperanzada, no algo oscuro, abrumador, como resulta de estas poesías (y quizá de otras del mismo autor) donde no se ve ni rastro de la luz esplendorosa del dogma católico» (carta de Salvà a Ferrà del sábado de Pascua, 4/4/1942). Cfr. GAYÀ, Miquel (2006), *op. cit.*, pág. 269.

afirmaba ella en su carta a Ferrà del 6 de julio de 1941) acabó por impregnar totalmente su práctica literaria, incluida la traducción, al tiempo que el respeto absoluto a los principios del dogma católico —en su interpretación más restrictiva— invadió por completo la etapa final de su vida, lanzando una persistente sombra sobre sus gustos y preferencias anteriores, tan innegables sin embargo a propósito de Pascoli, los cuales la traductora contemplaba poco menos que como un pecado de juventud y casi de ignorancia. Hasta tal punto que, más que de censura (de cuya existencia, no obstante, no existe duda alguna), en el caso de Salvà habría que hablar también y principalmente de autocensura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPS, Assumpta (2011). «La traducción poética: a propósito de Giovanni Pascoli in catalano». *Misure critiche*, núm. 1-2 (enero-diciembre 2011), págs. 141-157.
- (2012). «La traducción contemporánea de los clásicos italianos en el ámbito hispanoamericano: a propósito de Giovanni Pascoli». En LAFARGA, FRANCISCO y PEGENAUTE, Luis (eds.). *Aspectos de la historia de la traducción en Hispanoamérica: autores, traducciones y traductores*, págs. 67-74. Vigo: Academia del Hispanismo.
- FONT, Bartomeu y CARDELL, Sebastià (1999). «Maria Antònia Salvà de la Llapassa i Ripoll (1869-1938)». En FONT, Bartomeu. *Història de Lluçmajor*, vol. viii, tomo II, págs. 419-425. Lluçmajor: Ajuntament de Lluçmajor.
- GALLOFRÉ I VIRGILI, Maria Josepa (1991). *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona: PAM.
- GAYÀ, Miquel (2006). *Epistolari de Maria Antònia Salvà a Miquel Ferrà*. En LLADÓ I ROTGER, Francesc (ed.). Palma: Moll.
- PASCOLI, Giovanni (1944). *Teoría del Arte (El Pequeñuelo)*. Traducción de Delia Valdez, introducción de Gherardo Marone. Buenos Aires: Interamericana.
- (1971). *Poesie*. Selección con introducción, notas y apéndice de Giuseppe Nava. Bérgamo: Minerva Italiana.
- (1974). *Myricate*. Edición crítica de Giuseppe Nava, 2 vols. Florencia: Accademia della Crusca.
- (1995). *25 poemas*. Traducción de Miguel D'Ors. Granada: Comares (colección La velta - Peligros).
- (2001). *Tutte le poesie*. COLASANTI, A. (ed.). Roma: Newton y Compton.
- (2002a). *El chiquillo*. Traducción, prólogo y notas de Esther Morillas. Valencia: Pre-Textos (colección Poéticas).
- (2002b). *Poesie e prose scelte*. GARBOLI, Cesare (ed.), 2 vols. Milán: Mondadori (col. I Meridiani).
- (2002c). *Poesies*. Traducción de Maria Antònia Salvà; EDO, Miquel (ed.). Cabrera de Mar: Galerada.

El «Cinque maggio» en España

LA TRADUCCIÓN EN EL ROMANTICISMO ESPAÑOL: ALGUNAS CONSIDERACIONES GENERALES

Desde sus inicios, y en gran medida debido a nuestra ubicación periférica respecto de otros centros culturales mayores y más relevantes, el Romanticismo se presenta en España como un período particularmente fecundo en cuanto a las traducciones literarias. Este fenómeno adquiere una gran importancia hacia la década de los años 30 (momento de la introducción en nuestro país de la obra de autores como Manzoni, Hugo o Scott, entre otros), si bien es cierto que las traducciones tuvieron un enorme éxito en España ya desde los primeros años del siglo XIX.

Sabido es que la época romántica se da por terminada hacia mediados del siglo XIX. Al concluir la primera guerra carlista (1833-1840), languidece el espíritu revolucionario que había animado muchas de las actitudes románticas en nuestro país, hecho que se acentúa con la represión subsiguiente a la segunda guerra carlista (1846-1848) y, en términos generales, con el fin de la oleada revolucionaria que invadió Europa hacia 1848. Por entonces, el abandono de las posiciones románticas y la derivación hacia poéticas realistas se tiñe, por lo general, de un conservadurismo moralizante que se acaba imponiendo en la época. Con todo, en buena parte de la segunda mitad del siglo XIX es más apropiado hablar de la persistencia de un posromanticismo que de la consolidación del realismo como nueva corriente; un posromanticismo a menudo edulcorado, no exento de una floña sensiblería, pero, sobre todo, caracterizado por su complacencia con el tono grandilocuente que caracterizaba cierta oratoria romántica, así como por el gusto marcado por lo efectista y patético.

1. Una primera versión se publicó en CAMPS, Assumpta (2006). «Para un estudio de la labor de J. E. Hartzensbush como traductor literario (El *Cinque maggio* de A. Manzoni)». En LAFARGA, FRANCISCO y PEGENAUTE, Luis (eds.), *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*, págs. 89-106. Berna: Peter Lang. El artículo que aquí se recoge ha sido revisado.

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 morfosi-

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 idiomatico (EIP), semi-idiomatico 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 idiomatico-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, proverbi 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 idiomatico-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 idiomatico-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. Trattati semantici. L'enunciato *¿De qué vas?* presenta un significato idiomatico, ossia una componente semantica non letterale né trasparente, ma figurata, che obbliga a tenere conto del contesto e del co-testo 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 mi 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

021

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 sottointesa: '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 asserto 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 traducevole 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 traducevole 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 dell'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 ciiccotta, 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-

126

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)

921

- 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 figurati!', 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 traducanti 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 traducanti 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 traducante 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)

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 paséame 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, esquiva». 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 arrabiò, 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 amplificación 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 cábrabo 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 **lagrimones** 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.

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 literaturización 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 recordada 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 caracteris-

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 retador 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, «viento»). 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 confidencia. 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. Le <i>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 infieri, 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»
<p>Técnica empleada: temática</p> <p>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.</p> <p>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>sci pe frascèdde</i> (trovarsi nei pasticci) richiamano alla mente il contesto agricolo in cui sono sorti⁶ (1983: 414)».</p> <p>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.</p>
UF en el TO: «se hacía lenguas»
Error de traducción: «tutti lodavano»
Nuestra propuesta: «tessere le lodi»
<p>Técnica empleada: temática</p> <p>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.</p>

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 *sci 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, fijate», *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, parlare con un filo di voce, 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 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. *Sendeban*, 19, 35-57.
<https://revistaseug.ugr.es/index.php/sendeban/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_traducion_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 crinosi, 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 appiattare, 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 esplicitzza”, 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/>>.

UN MAPA DE LA LITERATURA ITALIANA DEL SIGLO XX EN LA ESPAÑA FRANQUISTA A TRAVÉS DE LOS EXPEDIENTES DE CENSURA

1. EL CONTROL EDITORIAL FRANQUISTA Y LAS TRADUCCIONES ITALIANAS

La asfixiante presencia de la dictadura franquista contaminó todos los aspectos de la industria cultural. La cadena de producción del libro –desde su escritura hasta la contratación de los derechos y la sucesiva publicación y comercialización– fue influenciada por unas vistosas «anomalías», causadas precisamente por la inextricable trabazón con los dictámenes del régimen (Larraz & Santos Sánchez, 2022). El fenómeno más visible en este sentido fue la instauración de un órgano ministerial encargado de vigilar cada página que se imprimía en el Nuevo Estado, respetando su ortodoxia moral, política y religiosa. La normativa, en vigor desde 1938, disponía que las editoriales solicitasen formal autorización al entonces denominado Servicio de Inspección de Libros alegando dos copias del mecanografiado. El texto se asignaba entonces a uno o varios «lectores», cuyo informe orientaba la resolución de las altas esferas del organismo. En esta se establecía si la obra podía circular o si había que someterla a tachaduras o modificaciones. En 1966, con la implantación de la llamada Ley Fraga –por el nombre del ministro que la ideó–, solo de fachada se abolió el control preventivo. No cambiaba la sustancia: el aparato tenía igualmente la facultad de prohibir o mutilar los libros que se presentaban a la «consulta voluntaria», o de bloquear la difusión de los enviados directamente a depósito.

Dicho sistema, con sus restricciones y decisiones caprichosas, tuvo enormes consecuencias en la configuración del mapa y del canon de la literatura que pudo circular en España. Fue responsable también de la alteración y limitación del mercado de las traducciones, asunto que aquí nos ocupa. Primeramente, por la inhibición que causaba la existencia del Servicio: la posibilidad de un deniego –con relativas pérdidas económicas, de tiempo y, a veces, de los derechos de autor– empujó a las editoriales españolas y los agentes literarios a abortar desde el principio la traducción de libros que difícilmente habrían superado el cedazo de la censura. Esto determinó también otra llamativa anomalía en la historia de los intercambios literarios entre Italia y España: muchos de los grandes escritores italianos de la posguerra se publicaron antes en Suramérica que en la península ibérica (Luti, 2016). Estando así las cosas, la primera forma para introducirlos era la importación de esas ediciones. Sin embargo, no era una opción exenta de riesgos: ante todo, porque también tenían que pasar por los bolígrafos rojos de los censores. Además, las autoridades «cubrieron a su sector editorial con medidas y trámites proteccionistas, como la Ley de Protección del Libro Español de 1946, para evitar que las librerías se inundaran de libros americanos» y, entonces, «las dificultades burocráticas que se imponían eran tales que, en la práctica, se hacía muy difícil introducir

legalmente libros en España» (Rodrigo Echalecu, 2016: 157). En el intento de esquivar la hostilidad estatal, los distribuidores solían solicitar un número muy exiguo de ejemplares para la importación, que casi nunca sobrepasaban el centenar.

Para proponer traducciones *ex novo* el proceso era aún más largo e incierto por varias cuestiones. En los primeros años de la posguerra hubo una campaña –dirigida especialmente por sectores de la Falange– en contra de la invasión de las peligrosas corrientes ideológicas presentes en textos extranjeros. También en los decenios sucesivos, aunque de forma menos explícita y en un contexto modificado, ese mercado fue observado con preocupación y se obstaculizó de una forma más o menos explícita¹. Otro impedimento nacía de la escasa voluntad de los agentes para negociar los derechos de autor con las editoriales españolas para nuevas versiones de libros que ya habían salido en América del Sur². Solo si esa controversia se solucionaba empezaba el trámite legal, que solía proceder por diferentes fases: antes, se enviaba a la Junta de censura el original y, en caso de visto bueno, el editor emprendía la traducción, respetando las eventuales indicaciones. Entonces se sometía esta al departamento franquista a la espera de la resolución definitiva antes de imprimirla.

La consulta de los expedientes de censura editorial del Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares nos ha permitido ahondar en estos mecanismos para indagar las dificultades y los vetos que sufrieron las publicaciones de la literatura italiana del siglo XX. Sin embargo, para comprender a fondo el sistema de censura y recomponer la trayectoria editorial, ha sido preciso contrastar los datos del archivo con los catálogos, los estudios sobre el argumento y las informaciones que se desprenden del cotejo de las ediciones que finalmente se publicaron.

2. CORPUS DE TRADUCCIONES

La Sección Cultura del AGA comprende –según se lee en su base de datos– un total de 460.618 expedientes que transitaron por las oficinas franquistas. Frente a la inviabilidad de rastrear todo ese material y ofrecer un cuadro exhaustivo, ha sido imprescindible delimitar el ámbito de investigación. Además, no todos los expedientes son consultables, tanto porque se han extraviado, como por el mal estado de algunas cajas en las que se conservan. Nuestro trabajo en el campo ha consistido en la consultación directa de más de 150 expedientes, aunque nos referimos también a los citados y analizados en otros estudios. Los criterios de selección han sido dos: por un lado, se han

¹ Andrés (2012: 47 ss.), analizando los datos de la *Bibliografía Hispánica*, señala que, a pesar de que las traducciones se vieron en principio como «un elemento infectante dentro del proyecto de construcción de un ideario nacionalista», ya en 1942 fueron casi la mitad de las publicaciones totales.

² Nos referimos especialmente a Erich Linder, desde los años cincuenta al mando de la Agenzia Letteraria Internazionale (ALI): fue el intermediario imprescindible y, a veces, un escollo, para todas las editoriales españolas que quisieran emprender traducciones de obras italianas (Bresadola, 2023a y Bresadola, 2023b).

priorizado los autores canonizados, los que nos parecen representativos de una época o de una tendencia poética³. El segundo principio se vincula con la censura: nos centramos en las tramitaciones que nos brindan un espectro lo más vasto posible de las resoluciones del Servicio. Para ampliar el abanico de la casuística, se han examinado expedientes de tipologías editoriales dispares: la narrativa (sin duda el género más presente en las traducciones italianas), la poesía, el teatro, el ensayo, los guiones cinematográficos y también alguna película. El recorrido incluye asimismo los libros en catalán: no solo por la considerable cantidad de expedientes, sino también porque, en más de una ocasión, las versiones en el segundo idioma peninsular se adelantaron a las españolas.

Dividimos a los escritores en dos categorías: los que editaron su producción más destacada antes de la instauración del Nuevo Estado; y los que, en cambio, pueden colocarse dentro de los límites de la dictadura. Se trata, por supuesto, de una repartición esquemática y que no hay que entender con rigidez, siendo funcional a organizar la argumentación y la lectura de los documentos. Para cada escritor reseñamos los primeros expedientes, resumiendo luego los más ejemplares de su trayectoria.

Hay que subrayar que al número de expedientes indicado no corresponde una idéntica cantidad de libros impresos, y no solo porque no todas las demandas tuvieron un desenlace feliz. A veces la misma obra engendró más de un expediente, por ejemplo cuando entre el envío del original y de la traducción pasaron varios años. Por el contrario, un expediente podía incluir distintas reimpressiones, o referirse a proyectos editoriales más amplios (como la *opera omnia* de un autor), que desembocaron en distintas publicaciones⁴.

3. LA LITERATURA ITALIANA PRECEDENTE AL RÉGIMEN

Desde el punto de vista de la propaganda, el estado surgido del golpe militar de 1936 quiso hacer *tabula rasa* de todo el reciente pasado nacional para presentarse como un nuevo comienzo para España. Por lo que nos atañe, esto significó que tuvieron que pasar por la censura las reediciones de obras que ya circulaban durante los decenios anteriores. El fenómeno afectó también a algunos clásicos italianos, que, a veces, fueron prohibidos, mutilados o «suavizados» en las nuevas ediciones.

³ Véase a Andrés (2007a: 554 ss.) para el estudio de problemas censorios relativos a obras de la literatura popular italiana (especialmente amorosas, eróticas o policíacas) que, en los primeros años de la dictadura, se censuraron a menudo porque su ligereza no coincidía con las altas ambiciones culturales invocadas por la propaganda.

⁴ En el análisis de los expedientes señalamos nombre y apellido del censor si conseguimos descifrar su firma. Cuando esta es ilegible o ausente, en cambio, nos limitamos a transcribir sus palabras. Para agilizar la lectura se indica el título de la obra italiana y, entre paréntesis, el de la traducción española o catalana. En la tabla del anexo reproducimos solo los datos de los casos que constituyen objeto directo del presente estudio, remitiendo a los ensayos citados para los otros.

3.1 DOS PREMIOS NOBEL ANTES DE LA GUERRA: PIRANDELLO Y DELEDDA

La primera representación dramática en el territorio peninsular de Luigi Pirandello (1867-1936) se remonta a 1923, con la versión catalana del *Berretto a sonagli* (*El barret de cascavells*) y la española de *Sei personaggi in cerca di autore* (*Seis personajes en busca de autor*). El mismo año, Sempere inauguraba las traducciones en volumen, con la colección de cuentos *Terzetti* (*Tercetos*). Durante todo el decenio el editor valenciano tuvo un monopolio casi total de las versiones españolas, salvo la primera de *Il fu Mattia Pascal* (*El difunto Matías Pascal*) impreso por Rivadeneyra en 1924 (Muñiz Muñiz, 1997: 119 ss.). Sin embargo, en los años treinta, a pesar del premio Nobel ganado en 1934, no se volvieron a publicar obras del siciliano, y las sucesivas traducciones o reimpressiones aparecerían solo durante la dictadura.

Se abrieron 64 expedientes, que cubren todos los géneros cultivados por Pirandello: no solo la novela, los cuentos y el teatro, sino también los ensayos, hasta entonces totalmente ignorados. El primer expediente es de 1940, cuando Bolaños y Aguilar (Biblioteca Nueva) solicitó permiso para la célebre novela *El difunto Matías Pascal*, según la versión de Rafael Cansinos Assens ya impresa en 1924 y 1931. El censor calificó como «bueno» el «valor literario o artístico» de la obra, que fue autorizada en solo once días. No obstante, dieciséis años más tarde, cuando volvió a editarla Janés, se creyó necesario emitir otro informe. Lo firmó el fraile franciscano Manuel Oromí, que, dando su visto bueno, destacó «un poco de ideología a lo Unamuno»⁵. En 1941 se aprobaron rápidamente también algunos cuentos inéditos en ediciones populares: *La camera in attesa*, *La rosa* y *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* (*La alcoba en espera*, *La rosa* y *La señora Frola y el señor Ponza, su yerno*); y tres años más tarde la primera traducción de *Uno, nessuno e centomila* (*Uno, ninguno y cien mil*) después del elogioso informe del poeta falangista Leopoldo Panero, quien enfatizó su «gran originalidad» y «excelente calidad literaria».

En los años cincuenta se emprendieron operaciones editoriales más ambiciosas. Primero, con las *Obras completas* de José Janés, autorizadas en 1954 por las palabras de Miguel Piernavieja, quien subrayó que algunos cuentos tenían «cierto sabor picante, pero dentro de los límites de la corrección». Desde 1954 hasta 1961 Aguilar imprimió seis exitosas ediciones de las *Obras escogidas*, advirtiendo progresivamente la administración que las anteriores se habían agotado. En 1958 solicitó añadir 42 nuevos textos: el volumen fue autorizado, pero sin las diez páginas del relato *Ignare* (*Ignorantes*), conforme sugirió el historiador agustino Miguel de la Pinta Llorente, para quien «el respeto a la religión, al hábito y al buen gusto exigen la supresión de historias de esta

⁵ No sorprende esta lectura, puesto que el censor, «combatiente en la guerra española, se licenció en Roma con una tesis acerca del pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno, sobre quien después publicó el libro *Unamuno y un siglo* en coautoría con el jefe del Servicio de Censura Faustino Sánchez Marín» (Larraz, 2014: 89).

clase». Además, la Junta de Censura ordenó a la editorial que «suavizara» *El difunto Matías Pascal* y la comedia *Enrico IV (Enrique IV)*. En los decenios siguientes las traducciones, y sobre todo las reimpressiones, se sucedieron sin sobresaltos con la censura y continuaron de manera ininterrumpida hasta los años ochenta, aunque sin una coherente planificación editorial.

La fama de Grazia Deledda (1871-1936) fue aún más precoz: «en 1905 apareció la primera traducción en lengua castellana de *Nostalgie (Nostalgia)* editada en Italia en el mismo año» (Sanna, 2014: 178 ss.). Hasta 1928 se tradujeron diez volúmenes más, pero, de nuevo, ni el premio Nobel que se le asignó en 1926, ni la muerte diez años después, acrecentaron la fortuna española de la escritora sarda. Durante el franquismo se abrieron 32 expedientes: en 1944 se editó la primera obra al cabo de dieciséis años de silencio, con la colección de relatos *El regalo de Navidad y otras historietas de Cerdeña contadas a los niños*. El mismo año apareció la novela autobiográfica *Cosima (Cósima)*, autorizada en 1943 a pesar de que el censor advirtiera «pasajes de crisis de pubertad escabrosos» y «su posición, a lo ruso, de escepticismo y de complacencia en las pasiones campestres» (Andrés, 2007b, al que remitimos para todos los datos). Se aprobaron también otras novelas: en 1949 *Mariana Sirca* –ya publicada en 1928 por la editorial Cervantes– cuya alta tirada (5000 ejemplares) y el precio reducido (dos pesetas) revelan la ambición de alcanzar a un público muy amplio y heterogéneo. El censor colocó la obra dentro del movimiento costumbrista, definiéndola una «novelita de ambiente rural italiano», y no puso trabas a su impresión. En 1946 tuvo problemas, en cambio, *La via del male (El camino del mal)* –cuya primera edición, de las imprentas de Ramón Sopena, se remontaba a 1922– al señalar el lector cinco pasajes «excesivamente realistas» que había que eliminar. Sin embargo, cuando por fin la editorial Mateu dio el libro a la luz, doce años después, la nueva traducción fue admitida íntegra por el censor, que se limitó a poner en evidencia «la crudeza y el realismo» característicos de «la Premio Nobel». De manera especular a Pirandello, Aguilar publicó las *Obras escogidas* hacia mediados de los años cincuenta, reimprimiéndolas tres veces entre 1955 y 1958. Para el primer lector, alguna novela, como *La madre*, era «de argumento extraordinariamente fuerte y atrevido», pero podía tolerarse porque «los asuntos se tratan con gran discreción y sobre una base profundamente cristiana y moralizadora, que quita lo que de otro modo pudiera ser nocivo». Añadía que «la publicación será totalmente inocua en una serie de obras completas, pero no debiera extenderse a cada una de las novelas por separado». Fue este el criterio que se adoptó: «Autorizado como obras completas o su selección, pero no individualmente». En 1958 se añadieron nueve cuentos más. En su informe, Juan Fernández Herrón se refería a la Deledda, de nuevo, como «gran escritora italiana, Premio Nobel 1926», celebrando su estilo que «pinta y anima a veces con realismo incontenido, con dramática palpación, apisonadas auscultaciones del corazón humano». Como ha observado Andrés

(2007a: 551) «el deseo de intervenir por parte de la censura aumenta en modo proporcional a la transparencia / *riconoscibilità* del cauce narrativo del que se sirve la escritora –la novela realista de raíz decimonónica–, aunque la valía del nombre de la autora y su escritura morigerada permitían dar el *placet* a sus traducciones». En efecto, en esta pugna primaron la fama y el reconocimiento internacional sobre las acusaciones de excesos realistas; razón por lo cual los numerosos expedientes de los años sesenta y setenta atestiguan la creciente reputación de la Deledda sin que se registren nuevos vetos.

3.2 ALGUNOS CLÁSICOS PROHIBIDOS O AMPUTADOS

Gabriele D'Annunzio (1863-1938) empezó a conocerse en España a finales del siglo XIX y «al período situado entre 1895 y 1920 pertenecen la mayor parte de las traducciones» (Muñiz Muñiz, 2023). Después de la aparición de algunos poemas sueltos en 1900, la barcelonesa Maucci comenzó a traducir sus novelas: *L'innocente*, *Il fuoco*, *Il trionfo della morte*, *Le vergini delle rocce* e *Il piacere* (*El inocente*, *El fuego*, *El triunfo de la muerte*, *Las vírgenes de las rocas* y *El placer*); mientras que desde 1906 hasta finales de la década siguiente aparecieron algunas de sus más célebres obras teatrales. En los años treinta hubo una evidente flexión que continuó durante el franquismo, según refleja el número reducido de expedientes: solo 11. El primero es de una reedición de Maucci de *El fuego* (que se indica como sexta edición), cuya solicitud se cursó en marzo de 1939, cuando las tropas sublevadas aún no habían conquistado la capital. La autorización fue concedida muy rápidamente, en tres días. Sin embargo, en 1944 fue denegada la importación de la edición de la bonaerense Emecé del drama *La figlia di Iorio* (*La hija de Iorio*, ya impresa en Madrid en 1917 por Minerva), aunque la pérdida del expediente impide precisar las motivaciones (Andrés, 2007a: 548). En 1950 fracasó también el propósito de Maucci de reimprimir, con una cuantiosa tirada de 5000 ejemplares, *El triunfo de la muerte*. Según el lector «todo el libro» atacaba la moral, y, aunque reconocía su «indiscutible mérito literario», lo reputaba «totalmente censurable, tanto por su asunto –historia de unos amores adulterinos [...]-, como por la glorificación del suicidio». Finalmente, advertía que «en mayo de 1911 la congregación del Santo Oficio prohibió la lectura de las obras dramáticas y novelas de este autor». Fue la argumentación decisiva, y así la novela se suspendió «por estar incluida en el *Index Librorum Prohibitorum*». Los avatares del *Triunfo de la muerte* no habían terminado: en 1962 se señaló como impublicable dentro de las *Obras inmortales* porque, a ojos del censor religioso Saturnino Álvarez Turienzo, relataba «un amor ilegítimo y morboso, lleno de sensualidad, despectivo para las conveniencias sociales y morales». Tampoco pudo aceptar la presencia en esa colección de *El placer*, porque el adulterio «no solo se describe sino que se enlaza». E.D.A.F. presentó recurso de reposición apelando a la escasa

circulación de la publicación, puesto que las dos novelas incriminadas «no contienen fundamentalmente reparos serios para el público al que nuestra colección va dirigida. Abundan en este criterio su elevado precio de venta, el venderse normalmente por colecciones e ir dirigido [el título] a lectores totalmente formados». La carta convenció a Javier Dieta, que redactó el que puede interpretarse como un verdadero manifiesto del pragmatismo de la censura:

D'Anuncio [*sic*] quizá sea peligroso en su filosofía naturalista, etc., pero esta obra tendrá una difusión muy escasa, si la tiene. Hoy [...] lo puede leer solo un profesional de la literatura, una persona formada. No creemos que se lea y ¿para qué gastar pólvora inútilmente? Además que este tipo de obras completas, de lujo, es libro de mueble «inmueble», nadie le toca.

Así, a pesar del segundo informe de Manuel Pinés, que se decantaba por mantener la prohibición, se decidió autorizar todo el volumen.

Contrariamente a D'Annunzio, otro escritor perteneciente al llamado Decadentismo italiano, Italo Svevo (1861-1928), no gozó de gran celebridad en España durante los primeros decenios del siglo. Como supone Muñiz Muñiz (1990: 249), probablemente esto se debe a su mayor apego a las formas literarias centroeuropeas que al realismo, tradicionalmente asociado a la narrativa italiana. Para los editores españoles era entonces poco apetecible y vendible como representante de la literatura del *Belpaese*. Pero fueron también las circunstancias históricas a ralentizar su penetración, incluso antes del régimen. En los años treinta la viuda del triestino, Livia Veneziani, había sellado un contrato con Juventud para editar sus novelas mayores, pero, debido a las que definió «tempestuosas vicisitudes políticas» del país, el proyecto fracasó (Peña Sánchez, 1999: 85). La situación no mejoró después de la Guerra: la censura frustró el intento de traducción de su narración más célebre, *La coscienza di Zeno*, como atestigua el primero de los ocho expedientes a su nombre. Aunque por su mal estado el documento no es consultable, sabemos que la solicitud de 1943 de la barcelonesa Aymà fue rechazada. Diez años más tarde recibió respuesta negativa también el permiso de importación de esa novela, impresa por la bonaerense Santiago Rueda (1953). En 1955 Seix Barral volvió a proponer una nueva traducción, pidiendo una enorme tirada de 10.000 copias. José María Hernández indicó supresiones en 30 páginas, puesto que el protagonista es «continuamente oscilante en el terreno moral. Abundan las páginas bastante escabrosas y toda la obra refleja una falta total de voluntad y de criterios». La editorial envió las galeradas sin intervenir en siete de los pasajes marcados en rojo. Aunque el engaño fue descubierto, Seix Barral consiguió salvar por lo menos el final, añadiendo una nota en la que subrayaba que el autor hacía alarde de

«un tono de *scherzo* literario con el que no pretende sentar doctrina alguna». No se hicieron objeciones, en cambio, a *Senilità* (*Senilidad*, Plaza & Janés) que en 1965 se autorizó después de solo cinco días. Finalmente, señalamos dos expedientes cursados después de la muerte del dictador: *Una vita* (*Una vida*) por Barral Editores (1978), y la primera versión íntegra de *La conciencia de Zeno* por Bruguera (1981), aprobadas respectivamente en cuatro y dos días.

La obra de Ignazio Silone (1900-1978) muestra una disparidad aún más evidente entre la fortuna en Suramérica y sus esporádicas publicaciones en la península ibérica. Como ha estudiado Laskaris (2022), en el AGA se conservan once expedientes, que comienzan en la segunda mitad de los años cuarenta con la denegación de las importaciones de las traducciones argentinas y mexicanas de *The living thoughts of Mazzini*, *Pane e vino* e *Il seme sotto la neve* (*El pensamiento vivo de Mazzini*, *Pan y vino* y *La semilla bajo la nieve*). Se aprobaron, en cambio, *Una manciata di more* (*Un puñado de moras*) en 1954 e *Il segreto di Luca* (*El secreto de Lucas*) en 1958. Fue más complicado el despacho de su novela más conocida, *Fontamara*, que en 1965 ya contaba con seis ediciones suramericanas. El primer intento se hizo en catalán en 1964: Oromí señaló que «el autor estuvo muchos años en las filas del comunismo» y sancionó «muchos pasajes contra la Iglesia, los sacerdotes y el mismo Papa, además de ser contra toda autoridad». Solo en 1967 se concedió la licencia, a pesar del juicio negativo de otro lector, que juzgó la ideología del autor «netamente comunista», recalcando que la novela incitaba «a la rebelión». No hay expedientes, en cambio, de la primera versión española, que se publicó solo en 1983 gracias a Argos Vergara.

3.3 UNA CALA EN LA PRODUCCIÓN POÉTICA: UNGARETTI, MONTALE Y QUASIMODO

La difusión de los poetas italianos fue más limitada que la de los narradores: no solo por ser un género de menor atracción comercial, sino también porque el cauce principal de circulación de los versos eran las revistas literarias o las antologías colectivas, y solo pocos autores renombrados beneficiaron de la traducción de enteros poemarios. Entre estos, Giuseppe Ungaretti (1888-1970), cuya divulgación en España empezó en los años veinte y treinta gracias a la figura del poeta y crítico Tomàs Garcés (Peña Sánchez, 2022: 140). A pesar del descubrimiento relativamente temprano, hemos localizado solo dos expedientes de sus obras. El primero se refiere a la inédita colección *Il dolore* (*El dolor*) impresa en 1958 por la madrileña Escelicer con una tirada de 1500 copias y un precio muy elevado (50 pesetas): datos que dejan entender que se trataba de un libro de lujo para pocos lectores. La traducción estaba a cargo del rumano Vintilă Horia, que también ejerció de censor para el organismo franquista y que fue responsable, por ejemplo, de la prohibición de *La ragazza di Bube* de Carlo Cassola, como veremos. El poemario fue autorizado 14 días después por el también poeta Juan Garcés. Sucesivamente, «la difusión de la poesía de Ungaretti continuará

durante los años sesenta y setenta siempre de manera muy superficial, formando parte de antologías poéticas» (Peña Sánchez, 2022: 144). El sucesivo expediente se refiere a *Vita di un uomo* (*De «Vida de un hombre»*, Plaza & Janés, 1974), aprobado en un solo día.

Son mucho más tardíos los expedientes relativos a Eugenio Montale (1896-1981), tramitándose todos en los años setenta. Hasta entonces, pese a su relación amistosa con Jorge Guillén, la producción del poeta genovés era inédita en España. El primer expediente se abrió en 1973, cuando Corazón solicitó el permiso para *Ossi di seppia* (*Huesos de sepia*) –salido casi cincuenta años antes en Turín– que tenía que venderse a una suma muy alta de 100 pesetas. El editor decidió pasarlo por la «consulta voluntaria» y no lo entregó directamente a depósito, como era usual para textos inocuos. El temor resultó vano porque el censor clasificó el poemario «de carácter lírico y descriptivo, sin que se advierta ninguna otra intención que la meramente poética». Todos los siguientes expedientes se despacharon ya en plena Transición, entre 1976 y 1979, y fueron una mera formalidad, solucionándose en pocos días. Curiosamente, se trata de volúmenes de prosa: la colección de cuentos *Farfalla di Dinard* (*La mariposa de la plaza*, dos ediciones de Argos en 1976 con la ingente tirada de 10.000 copias, y de Plaza & Janés en 1979); los relatos de viaje *Fuori di casa* (*Fuera de casa*, Argos, 1976, y Plaza & Janés, 1979); la colección de entrevistas y artículos de *Nel nostro tempo* (*En nuestro tiempo*, Plaza & Janés, 1976 y 1979); y, finalmente, los ensayos *Auto da fé* (*Auto de fe*, Argos, dos ediciones en 1977).

Tampoco de Salvatore Quasimodo (1901-1968) existían traducciones anteriores al franquismo, y también durante la dictadura su popularidad fue bastante reducida, no obstante el premio Nobel de 1956 y el interés demostrado, de nuevo, por Tomàs Garcés. No es casual que el primero de los seis expedientes se refiera a una traducción catalana, siendo sobre todo en la prensa de la ciudad condal donde arrancó su difusión (Camps, 2014). En 1962 Selecta imprimió la *Obra poètica*, autorizada sin reparos el año anterior. La reputación que se asignaba al idioma catalán en los despachos del Servicio iba cambiando precisamente en esos años. En 1960 se había denegado en primera instancia una antología que incluía poemas del mismo Quasimodo, además de Ungaretti, Saba, Montale y Cardarelli porque, para el segundo lector, «en los actuales momentos no se considera oportuno autorizar traducciones de obras extranjeras al catalán» (Laskaris, 2022: 514). Solo dos años después, frente al impulso del sector editorial y en el contexto reformista del régimen, el aparato no pudo oponerse a la espectacular multiplicación de las traducciones literarias catalanas (Estany Freire, 2020: 247 ss.). El primer libro en español de Quasimodo, en cambio, salió en 1963, cuando se imprimieron 500 ejemplares de *25 Poemas* al cuidado de José Agustín Goytisolo, que fueron juzgados «sin trascendencia para nuestra función». De la misma forma se estimaron las sucesivas publicaciones: en catalán, *Il poeta, il politico e altri saggi* (*El poeta, el polític i altres*

assaig, Libres de Sinera, 1968) y, en español, *Poesie (Poemas, Sevillana, 1974) y Dare e avere (Debe y haber, Narcea, 1974)*.

4. LA LITERATURA ITALIANA CONTEMPORÁNEA DEL FRANQUISMO

Cinco meses después del desfile del ejército de Franco en Madrid, el 1 de setiembre de 1939, estallaba el segundo conflicto mundial. Como es conocido, en Italia duraría hasta 1945: fue entonces cuando el país dejó a sus espaldas veinte años de fascismo y, entre los escombros de un lustro de guerra y de la sangrienta ocupación alemana, empezó a buscar su renacimiento civil y político. Desde el punto de vista artístico, el movimiento que mejor representó esa temporada fue el llamado Neorrealismo, que se centraba en relatar precisamente la *Resistenza* de los partisanos y las duras condiciones de la posguerra. En España este género, y sobre todo su declinación narrativa, encontró terreno fértil ya en los decenios centrales del siglo, gracias al efecto impulsor de las películas italianas del género. Pero, a la vez, tuvo que chocar con la oposición de la censura, que encasilló casi todo lo procedente de Italia dentro de la «moda del realismo», un movimiento reprehensible por el lenguaje malsonante, el vilipendio de la religión, las descripciones sensuales y, en algunos casos, su tendencia subversiva.

En la primera parte de los años sesenta un acontecimiento dificultó aún más la penetración de los escritores italianos, y no solo los realistas. En 1962 Einaudi imprimió los *Canti della nuova resistenza spagnola*, que juntaba canciones y poemas contra el régimen. El libelo provocó una virulenta reacción por parte del estado español que organizó una agresiva campaña contra el editor que hasta llegó a tensar las relaciones hispano-italianas (Carrillo-Linares, 2014: 212-221). Durante unos años, el nombre de Einaudi fue suficiente para prohibir cualquier libro, independientemente de su contenido y del juicio de los lectores.

A pesar de esos impedimentos, en los sesenta asistimos también a un incremento de las traducciones, gracias a la intensificación de las relaciones entre los dos mundos editoriales. Varios factores favorecieron este encuentro: en primer lugar, el comedido aperturismo de los aparatos estatales, que apostaban por superar la autarquía y el aislamiento de los primeros años de la posguerra y permitieron la llegada de textos hasta entonces inasequibles. En esta encrucijada, las editoriales españolas trataron de recuperar el atraso cultural de dos decenios de dictadura incorporando a la cultura patria todo lo que, en sentido lato, podía definirse «moderno» (D'Intino, 2001: 972-974). Un nuevo sujeto se sumó a esa ambiciosa tarea: Seix Barral, que, con Carlos Barral al frente, se convirtió en el sello literario más importante del panorama peninsular y protagonizó innumerables batallas y forcejos con el departamento censorio.

En los años setenta, y máxime después de la muerte del dictador, los expedientes de autores italianos se multiplicaron aún más, si bien no faltaron unos últimos disgustos con los vigilantes estatales. Así, se emprendieron proyectos de amplia envergadura, sobre todo gracias a Bruguera, Alfaguara o Plaza & Janés, que ampliaron enormemente el repertorio de obras hasta entonces vedadas, amputadas o que habían tenido una difusión muy reducida.

4.1 LOS NARRADORES NEORREALISTAS

Cesare Pavese (1908-1950) ha dejado un rastro considerable en las oficinas franquistas, donde transitaban 48 expedientes. Sin embargo, casi la mitad, 22, se cursaron a partir de 1975, cuando el régimen ya se encaminaba a su desaparición (Bresadola, 2022). En 1953 se impidió dos veces la importación de la traducción bonaerense de *Tra donne sole* (*Entre mujeres solas*, Editorial Sur, 1952). Cuatro años más tarde se rechazó también la traducción de *Il compagno* solicitada por Seix Barral: ambos lectores –Dionisio Porres y Emilio Sáez– no consintieron ni la amoralidad de un relato «obsesamente sensual», ni el punto de vista de «los rojos» en «nuestra Guerra de Liberación». La editorial catalana pudo dar a la imprenta el primer libro del escritor piamontés en España solo en 1958, con la colección de cuentos *La playa y otros relatos*, aunque mutilada en tres páginas que contenían alusiones eróticas. En 1960 se prohibió también *Paesi tuoi* (*Pueblos tuyos*, Antonio López González) después de los informes desfavorables de Herrón –que describió a los personajes como «preocupados por lo puramente sexual»– y Álvarez Turienzo, para quien «el amor se pinta con un realismo animal francamente repudiable». Las prohibiciones y tachaduras continuaron a lo largo de la década: en 1964 se denegó *Il diavolo sulle colline* en catalán, aprobado con tachaduras solo tres años después (*El diable als turons*, Proa); y en 1969 se suprimieron doce fragmentos de escenas eróticas del volumen de Destino que juntaba ese cuento, *La bella estate e Tra donne sole*. Finalmente, se registran dos casos de silencio administrativo en los años setenta de solicitudes de Alianza: *Ciau Masino* (1971), por «alguna que otra expresión poco reverente por las cosas santas, al estilo italiano»; y en 1973 las *Lettere, 1926-1950* (*Cartas, 1926-1950*), porque en una misiva se tildaban a los curas de «cerdos negros». Con esa fórmula no se contestaba a la demanda, y el ministerio se reservaba la posibilidad de secuestrar toda la tirada atribuyendo al editor la responsabilidad de la impresión. Después de 1975, en cambio, todos los libros se aprobaron con el simple rótulo «requisitos formales completos»; y así, gracias a Bruguera, pudieron ver la luz textos hasta entonces inéditos. El último expediente se abrió en una fecha muy tardía: el 30 de mayo de 1983, con la reimpresión de *Il diavolo sulle colline* (*El Diablo sobre las colinas*, Salvat) en 7.000 ejemplares.

También el primero de los 13 expedientes sobre otro novelista canónico del neorrealismo, Vasco Pratolini (1913-1991), fue una frustrada solicitud de importación: en 1952 Joaquín de Oteyza y García –el mayor de los distribuidores de libros argentinos en España– intentó introducir 50 copias de *Cronache di poveri amanti* (*Crónicas de los pobres amantes*, Losada, 1951). El lector señaló que «no es solo la pornografía y el impudor lo de más relieve en esta obra, sino [sic] irrespetuosa y brutal contra la religión usando de un léxico absolutamente inadmisibile», y concluía afirmando que «la totalidad de la obra es una continua obscenidad». Para la primera traducción de la novela –cuya príncips italiana es de 1946– hubo que esperar 1981, cuando la solicitó Bruguera, siendo aprobada en cuatro días. Tuvo mejor suerte *La costanza della ragione* (*La constancia de la razón*) en 1963, aprobada por Oromí, que la definió: «una novela, tipo clásico, bastante realista a la moda italiana. No obstante tiene un sentido filosófico-moral de altura y de actualidad. Por eso y por tratarse de un autor universalmente conocido, es mejor publicarlo sin tachaduras». Una vez más, el oportunismo y el temor de un escándalo por la prohibición de un escritor famoso primaba sobre los principios ideológicos de la censura.

De Elio Vittorini (1908-1966) se cuentan solo 8 expedientes⁶. El primero se cursó en 1953, cuando se concedió, de nuevo a Oteyza, la importación de 100 ejemplares de la traducción de *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* (*El Simplón guiña el ojo al Fréjus*, Losada, 1953), tras el juicio de Enrique Conde Gargollo, que la definió de «estilo entre realistas y poético». El siguiente expediente se abrió en 1962 y, a raíz de los informes de Maximino Batanero y Miguel de la Pinta Llorente, se ordenó que *Conversazione in Sicilia* (*Coloquio en Sicilia*) de Plaza & Janés saliese mutilado en 14 páginas «inmorales». La editorial volvió a presentar la traducción cinco años más tarde sin las expurgaciones: a pesar de que los funcionarios advirtieron que «no se tienen en consideración las tachaduras impuestas», se decidió permitir la versión íntegra. En los años sucesivos, gracias a Seix Barral, antes, y Barral Editores, después, se editaron otras novelas del siciliano, que fueron autorizadas sin objeciones. Contrariamente a los otros autores neorrealistas, no hubo otras solicitudes después de la de Barral para *Le città del mondo* (*Las ciudades del mundo*), aprobada en 1971.

4.2. ALGUNOS NOVELISTAS «INMORALES» DEL MEDIO SIGLO

Las razones morales frenaron la penetración de otros narradores, cuya producción se salía de la simple etiqueta del realismo. Nos referimos a autores como Alberto Moravia (1907-1990), Carlo Emilio Gadda (1893-1973) o Carlo Levi (1902-1975), que en la mayoría de los casos llegaron a

⁶ No hemos encontrado el relativo a *Coloquio en Sicilia* que Janés editó en 1951. Es sorprendente que los funcionarios, y especialmente la sección de Negociado de Circulación y Ficheros, no citen el antecedente en la solicitud de reimpresión de 1962. Evidentemente, el documento debió haberse extraviado antes de esa fecha.

España con enorme retraso con respecto a su difusión internacional, cuando iban adquiriendo ya el estatus de «clásicos».

Las solicitudes para traducir a Alberto Moravia fueron numerosas, contándose más de un centenar de expedientes (Andrés, 2018). Sin embargo, su divulgación tuvo que enfrentarse duramente al órgano del régimen, por lo menos en su primera fase. Entre 1941 y 1960 se censuraron once libros suyos, es decir casi el 44% de las solicitudes: las denegaciones alegaban sobre todo cuestiones morales, pero también hacían hincapié en que sus obras, como las de D'Annunzio, «desde 1952 y hasta 1966 se inscribieron en el *Index librorum prohibitorum*» (Andrés, 2018: 148-149). En 1960 se suspendió también una de sus novelas más exitosas, *La noia*, después de dos informes que destacaban, respectivamente, la «patente inmoralidad» del protagonista y el «desenfado brutal en las descripciones». Por eso, solo en las décadas siguientes la obra de Moravia pudo llegar al público lector sin vetos.

Tuvo dificultad a abrirse camino incluso Gadda, que empezó a traducirse solo en los años sesenta. El primer expediente es de 1961, con la denegación de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* de Seix Barral, que el lector juzgó «demasiado realista», sin reparar en que la prosa experimental de Gadda apuntaba precisamente a superar esa corriente (Bresadola, 2018). Se prohibió también en segunda instancia, al definirla Álvarez Turienzo una «novela desgarrada describiendo un ambiente de desgarró». Solo en 1963 se aprobó *El zafarrancho aquel de Vía Merulana*, después de que otra novela del milanés, *La cognizione del dolore*, ganara el Prix International de Littérature de Formentor. El libro vencedor (*La conciencia del dolor*) solicitado por la misma editorial barcelonesa, en cambio, fue suspendido durante dos años porque había sido editado por Einaudi y se dio el visto bueno solo en 1965. Los otros expedientes de Gadda se abrieron a principio de la década siguiente y pasaron sin inconvenientes: la colección *Dos relatos y un ensayo* (Tusquets, 1970, aunque los documentos de censura no se encuentran en el AGA) y *La meccanica* (*La mecánica*, Barral, 1971).

La difusión de Carlo Levi fue aún más limitada, contándose solo cuatro expedientes, el primero de los cuales fue en 1952 la importación de *L'orologio* (*El reloj*, Losada, 1952) por parte de Oteyza y García. El distribuidor pidió tan solo cincuenta copias, indicando un precio enorme de cien pesetas. El Servicio aprobó esa escasísima cuantía, a pesar de que Sebastián García Díaz apuntase que en una página se atacaban a los ministros del gobierno español. Hubo que esperar doce años para que se solicitase el permiso para editar, y no en español, sino en catalán, su novela más célebre: *Cristo si è fermato a Eboli*. El padre Francisco Aguirre la definió «costumbrista» y destinada a «personas mayores», señalando que «hay algo de crítica de la vida de los clérigos a los que se acusa de aficionados al vino y poco castos pero no hay ninguna escena obscena». Al cabo de

otros dos informes (firmados por Pinés y Dieta), se aprobó *Crist s'ha aturat a Èboli*, un año después de la apertura del expediente. A pesar de la resolución positiva, ninguna editorial se atrevió a publicarla en español hasta principio de los años ochenta –fechas de los restantes expedientes– cuando lo hicieron Alfaguara (1980) y Plaza & Janés (1982) con el título de *Cristo se paró en Èboli*.

4.3. ESCRITORES «COMUNISTAS» Y NOVELAS «SUPER-REALISTAS»

Italo Calvino (1923-1985), uno de los principales hombres de confianza de Einaudi, fue el prototipo del escritor innovador que atravesó géneros literarios y que se convirtió en modelo para los novelistas españoles del medio siglo: en los años cincuenta, en la senda del realismo y, más tarde, en el camino de su superación (Luti, 2014). La mayor parte de su obra, sin embargo, llegó a España solo decenios más tarde, puesto que 16 de los 23 expedientes –más de dos tercios– se tramitaron entre 1977 y 1982. El significativo retraso no fue causado solo por la censura, sino también por la firmeza del agente Linder que, en contra de la voluntad del mismo escritor, se opuso a la impresión de sus novelas en la península ibérica habiendo ya cedido los derechos de autor a editoriales argentinas (Ciotti, 2021). Así, las primeras traducciones tuvieron que salir en catalán: *Il barone rampante* (*El baró rampant*) fue autorizado en 1965 con tachaduras en cuatro pasajes, que para Aguirre incluían «injurias a la compañía de Jesús». Se admitió con supresiones en 8 páginas también la traducción catalana de *Il cavaliere inesistente* (*El cavaller inexistent*, 1966), después de estancarse en los despachos ministeriales durante diez meses. En 1965 Seix Barral planeó imprimir por primera vez una obra en español, *La giornata di uno scrutatore*, una de las pocas inéditas en Argentina. *La jornada de un escrutador* fue autorizada, pero el proceso se paró con la acostumbrada advertencia: «libro de Einaudi. Denegado por su procedencia, de acuerdo con instrucciones superiores». Los siguientes expedientes en español se abrieron en 1970, cuando se autorizaron *El Barón rampante* (Planeta) y *Marcovaldo* (Destino). Cuatro años después se decretó, en cambio, el silencio administrativo para el volumen que incluía *La giornata di uno scrutatore*, *La speculazione edilizia* y *La nuvola di smog* (*La jornada de un escrutador*, *La especulación inmobiliaria*, *La nube de Smog*) porque el lector entendió que el primer cuento «entre líneas puede tacharse de propaganda comunista». En 1981, finalmente, como en el caso de Pavese, Bruguera publicó muchas de las obras inéditas o las reeditó con ingentes tiradas.

Otro escritor del círculo Einaudi fue Giorgio Bassani (1916-2000), del que se cuentan 14 expedientes (Bresadola, 2019). El primero se redactó en 1961, con el visto bueno para la importación de 50 ejemplares de *Gli occhiali d'oro* (*Los anteojos de oro*, Editorial Sur, 1960). Fueron igualmente autorizadas algunas traducciones solicitadas por Seix Barral: el best seller *Il*

Giardino dei Finzi Contini (*El jardín de los Finzi Contini*, 1962), *Storie ferraresi* (*Historias de Ferrara*, 1963) y *Dietro la porta* (*Detrás de la puerta*, 1965). Sin embargo, se negó la tarjeta de impresión a los últimos dos por haberlos publicado Einaudi, y pudieron salir, respectivamente, solo cuatro y cinco años después.

El «affaire Einaudi» condicionó de forma evidente también la divulgación de Natalia Ginzburg (1916-1991), de la que se conservan cinco expedientes. En 1963 se cursó el primero, *Lessico familiare*, y una vez más fue Seix Barral la promotora. Wladimir Petrovici advirtió que la autora era «de origen judío, inscrita en el Partido Comunista Italiano y secretaria de la casa editora de Einaudi», pero añadía que «su libro no es de propaganda comunista, y a pesar de expresar su simpatía hacia el comunismo, no se puede decir que en general no resulta objetivo. La obra es más literaria que política». A pesar de otro juicio favorable de Dieta, *Léxico familiar* fue denegado, después de una carta enviada directamente por Luis Santiago de Pablo, jefe de la Oficina de Enlace, que informaba que el volumen había salido en «la misma editorial que publicó los tristemente famosos *Cantos...*». El mismo destino le tocó a la novela corta *Le voci della sera* (*Las voces de la tarde*) aprobada por Petrovici y Dieta pero denegada por las altas esferas en 1965. En ambos casos fueron inútiles los recursos de reposición de Seix Barral. El último expediente se abrió en 1982, con la aprobación del cuento *Famiglia* (*Familia*) solicitado por Alfaguara.

A principio de los años sesenta la casa catalana se interesó también a la narrativa de Carlo Cassola (1917-1987): en 1960 fue autorizada la novela *Fausto e Anna*, mientras que se denegó otra, *La ragazza di Bube* (Bresadola, 2023a). Para Vintilă Horia en esa se ponía «de relieve un heroísmo que obra en el nombre de la ideología comunista y un sacrificio del que es culpable la sociedad burguesa». En la segunda lectura, después de la instancia de revisión, Álvarez Turienzo propuso una poda de «pasajes de tipo sensual, por lo insistentes y pegajosos» y ataques al clero; mientras que Petrovici se decantó por la suspensión, puesto que «el autor encuentra la ocasión de marcar las concepciones anticlericales y procomunistas, con pasajes inmorales». Fue esta la decisión definitiva. En 1963 salió la película dirigida por Luigi Comencini basada en la novela. En España su exhibición fue prohibida dos veces, en 1964 y 1965, y el veto permaneció oficialmente durante siete años⁷. La novela en catalán (*La noia de Bube*, Edicions 62), en cambio, fue autorizada en 1968.

Otra novela que sufrió percances por razones morales fue *L'età del malessere*, de Dacia Maraini (1936-) que en 1962 ganó el prestigioso Prix Formentor. El galardón no evitó que al año siguiente la traducción fuese suspendida después de las palabras de Aguirre:

⁷ En 1972 se permitió la película, con los relativos subtítulos, aunque reservada «para salas especiales (mayores de 18) sin adaptaciones».

novela realista [...]. Es un relato totalmente inmoral y lleno de sensualidad. [...]. Abundan en casi todos los capítulos las escenas que llegan a rayar en lo pornográfico. No hay ni una palabra de censura para este género de vida amoral que más bien se presenta como algo corriente y natural. [...]. En fin, una obra inmoral a todas luces.

Para contestar a la solicitud de reposición de Seix Barral se redactaron dos informes más, que igualmente recalcaron su inmoralidad. En el segundo, Álvarez Turienzo expresaba de forma contundente su negativa: «una novela surrealista al estilo italiano, por no decir simplemente obscena de cabo a rabo, sin que se vea por parte alguna ni siquiera un valor literario más mínimo»⁸. Así, *Los años turbios* se denegó «por juzgarse PORNOGRÁFICA». Sin embargo, el sello catalán se atrevió a editarla sin permiso, probablemente reservándola para el mercado suramericano. En el sobre del AGA se ha conservado una nota informativa fechada a 9 de junio de 1964 que atestigua que el desafío no pasó desapercibido. Se relata la inspección de funcionarios del Ministerio de Información y Turismo en el domicilio de la editorial «para comprobar la existencia de la obra, denegada por dos veces». Intervinieron 950 ejemplares para la exportación y secuestraron los ejemplares que se habían entregado «a los distribuidores de Barcelona».

4.4 LA LITERATURA COMPROMETIDA DE LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA

Pier Paolo Pasolini (1922-1975) fue escritor anticonformista en todas las formas artísticas que experimentó, siendo acusado de vilipendio de la religión y delitos contra la moral también en Italia. En el AGA se cuentan 18 expedientes, pero el alto número no debe engañar, puesto que once de ellos se despacharon desde 1975 hasta 1981. Un resumen de los anteriores prueba las dificultades que tuvieron sus obras para penetrar en España. El primero es de 1963 y se refiere al guion de la segunda película que dirigió, *Mamma Roma*. Petrovici lo juzgó impublicable, al tratarse de una «película super-realista [...] con un contenido crudo y totalmente amoral». Sin embargo, se autorizó después del informe de Aguirre, que argumentó que «la obra es realista, hosca y abundan las expresiones groseras pero no es pornográfica; las escenas inmorales se insinúan y se adivinan, no aparecen en escena». La primera traducción de una novela, *Una vita violenta (Una vida violenta)* fue, una vez más, en catalán. El expediente, abierto en 1965, se solucionó al cabo de dos años, con la imposición de tachaduras en 8 páginas de interjecciones blasfemas y alusiones a la esfera sexual, conforme dictaminaba Pinés, que definía el lenguaje «propio de muchachos de rompe y rasga», con expresiones que «nada le deben al lenguaje de salón». El mismo 1965 se autorizó sin expurgaciones el guion en español de *Il Vangelo secondo Matteo (El Evangelio según Mateo)*, manifestando así

⁸ Evidentemente el censor entendía el adjetivo «surrealista» como ‘super realista’ o ‘demasiado realista’.

Álvarez Turienzo su conformidad: «pese a la filiación ideológica de su autor, la crítica, incluso católica, se ha pronunciado en sentido favorable». En 1969 fue denegada, en cambio, *Teorema*, la novela basada en la homónima película, que había sido secuestrada el año anterior por la procura de Roma por su «obscenidad». El primer lector indicaba mondar fragmentos en 16 páginas, mientras que el segundo se expresó a favor del veto con palabras despectivas: «se describe y realizan todas las aberraciones sexuales, lo mismo de jóvenes que de viejos. Una verdadera porquería literaria». La novela pudo salir solo en 1977 (Sudamericana-Edhesa), cuando empezaron a traducirse también las otras obras de Pasolini.

Leonardo Sciascia (1921-1989) cosechó, en cambio, un notable éxito editorial y, aunque no faltaron episodios de podas textuales, las traducciones siguieron de cerca la publicación de los originales, según observa Camps (2003). Se cuentan 19 expedientes, empezando en 1967 con la traducción catalana de *A ciascuno il suo* (*A cadascú el que és seu*). Padre Aguirre denunció que

hay un chiste un poco verde a costa de un párroco, pero es ya conocido en España y creo que puede pasar por tratarse de una obra propia de personas formadas. En cambio creo que se debe de amonestar a la casa editora que al traducir cambien la interjección «Ostia» por otra que no tenga la significación blasfema.

La novela tuvo que publicarse, en 1968, sustituyendo la exclamación con la forma eufemística «òndia». La primera solicitud en español se envió al año siguiente, cuando Plaza & Janés incluyó esa novela e *Il giorno della civetta* (*El día de la lechuza*) en el volumen *Dueto siciliano*. El historiador franciscano Pedro Borges Morán enfatizó la misma cuestión que la versión catalana y propuso «sustituir por otras las interjecciones de *Padreterno*, *Recristo* y *Ni Dios* por ser malsonantes y [...] *hostia*» como, efectivamente, se hizo. En 1970 se impusieron tachaduras también a la colección *Gli zii di Sicilia* (*Los tíos de Sicilia*) después de tres informes: el primer lector se decantaba por la autorización, mientras que para Gregorio Soler algunas frases eran «sacrílegas» y, especialmente el último cuento, *L'antinomio*, «ataca la religión y el clero. Insulta a nuestro gobierno y su Jefe supremo». Finalmente, el tercer censor argumentaba que todas las historietas «huelen a comunismo, pero sobre todo la última; episodios sobre la guerra de España, que además de comunista es injuriosa a Franco y a su ejército». Frente a la obligación de suprimir el cuento, la editorial decidió no imprimir el volumen. Los restantes expedientes se tramitaron entre 1975 y 1982, y los libros se autorizaron sin tachaduras.

El fantasma del marxismo llevó a prohibir también algunos ensayos, como la *Storia delle teoriche del film* (*Historia de la teoría cinematográfica*) de Guido Aristarco (1918-1996),

presentada por Seix Barral en 1960. Petrovici la consideró «propaganda del cine soviético» y en el informe de revisión, Dieta alegó la influencia negativa para el público al que iba dirigida, siendo «una historia general del cine pero vista con cristales rojizos. Los posibles lectores de estas obras, los profesionales jóvenes del cine están demasiado “fácil” a estas corrientes, por esnobismo, o por lo que sea. Sería peligrosa». Solo en 1966 la solicitud de otra editorial, Lumen, tuvo un resultado favorable, aunque el volumen fue purgado de una ilustración que Aguirre reputó «inmoral», en la que se veía un soldado encima de una mujer. Sufrió tachaduras en 1969 también la miscelánea *Ideología y lenguaje cinematográfico*, que reunía ensayos de varios directores y teóricos del cine. En la traducción española desaparecieron cuatro pasajes del artículo de Gianni Toti con citas de Marx y Engels.⁹

Finalmente, recordamos un caso tardío de censura: *La storia* de Elsa Morante (1912-1985), cuyas vicisitudes, en 1976, supusieron un escándalo también en Italia (Rancati, 2009). Plaza & Janés presentó a las oficinas ministeriales un texto castigado ya en el título, *Algo en la historia*, y en el que faltaban pasajes inherentes a la esfera sexual, el papado y la guerra civil española. En virtud de esa autocensura, el lector concluyó su informe afirmando que «no ofrece ninguna objeción que hacer constar», y pocos días después el libro fue entregado a depósito. La editorial solicitó la autorización para la segunda edición tan solo dos meses después, incluyendo las páginas 10 y 13, omitidas en la primera. La solución fue, una vez más, demandar a la editorial la responsabilidad del cambio: el director general de Cultura Popular le escribió que «no parece procedente aconsejar la edición de las modificaciones [...]. No obstante, de acuerdo con la vigente legislación de Prensa e Imprenta, puede proceder a constituir el preceptivo depósito de ejemplares, previo a la difusión». Contemporáneamente, avisaba de la posibilidad de un secuestro: «si se estimase que el contenido de aquella incida negativamente en la legislación vigente, serían de aplicación las previsiones del artículo 64 de la citada Ley de Prensa e Imprenta».

CONCLUSIONES

En España la recepción de la literatura fue alterada durante una buena parte del siglo XX por cuestiones políticas, entendiendo ese sintagma en su sentido más amplio. Se ha visto que en los años treinta las agitaciones que iba viviendo el país supusieron un freno a las traducciones. En los largos decenios del franquismo la encrucijada histórica fue aún más decisiva y la injerencia estatal se hizo directa y palpable, dejando constancia en los registros. El recorrido a través de más de cuarenta años de expedientes editoriales ha puesto en evidencia cómo se creó el catálogo de la

⁹ Como ha apuntado Suárez Toledano (2023: 191, 244, 261-262 y 297-298), otras novelas planeadas por Seix Barral no vieron la luz en los años sesenta siendo acusadas de apología del comunismo: *La suora giovane* de Giovanni Arpino (1960), *Il fabbricone* de Giovanni Testori (1961), *La vita agra* de Luciano Bianciardi (1963), *La macchina mondiale* de Paolo Volponi (1965) e *Il serpente* de Luigi Malerba (1966).

literatura italiana en el país de Franco y de los libros que, en cambio, no llegaron a imprimirse o salieron mutilados. Nos ha proporcionado otros importantes datos a menudo ignorados por la crítica, como el precio de los libros y la tirada, aclarando su circulación y el tipo de lector al que se destinaban.

Se han detectado también algunas constantes sobre la represión de las obras italianas. Aunque no podemos olvidar la aleatoriedad e imprevisibilidad de las resoluciones y la influencia de factores externos (como la cuestión Einaudi), en la mayoría de los casos denegaciones y tachaduras se debieron a cuestiones de orden moral, el tipo de censura que Abellán (1980: 88-89) definió «un atentado al pudor y a las buenas costumbres en todo lo relacionado con el sexto mandamiento y, en estrecha unión con dicha moral, abstención de referencias al aborto, homosexualidad y divorcio». Esto fue más evidente en las traducciones de los autores de la Italia posfascista, que escribían en un entorno de mayor libertad con respecto a España. Sin embargo, la presunta amoralidad, acompañada a veces por las acusaciones de ofensa a la religión, fue blanco del Servicio también para novelistas, poetas y dramaturgos de épocas e ideologías muy distintas: desde Pirandello y D'Annunzio hasta Calvino y Pasolini, pasando por Gadda y Moravia. El órgano franquista, poco interesado a matices críticos, consideró la literatura italiana y el realismo casi como un binomio inescindible, y por eso juzgó a esos escritores con las mismas lentes, enfatizando su crudeza y obscenidad. En algunas obras de los años sesenta y setenta se interpusieron obstáculos también de tipo político, como la apología del marxismo o la osadía de cuestionar el único punto de vista admisible sobre la Guerra Civil, el de los vencedores.

Asimismo, los datos de los expedientes demuestran algunas diferencias de criterio. No solo porque cada autor representaba un caso particular, según la ideología y la tipología estética que los censores atribuían a su obra. Hemos comprobado que, aunque con alguna reticencia, se toleraron más a los escritores del pasado, sobre todo los que se reputaban «clásicos». Precisamente por su fama, las denegaciones podían resultar contraproducentes para el Servicio, como se desprende de algunos expedientes sobre Pirandello o Deledda. Otra señal de pragmatismo fue la aprobación de libros dirigidos a un público reducido, mientras que los de géneros «populares» fueron prohibidos o mutilados de forma menos meditada. De la misma manera, se aceptaron con más facilidad las obras completas, como si los pasajes censurables allí contenidos se diluyesen y pasasen desapercibidos con respecto a los volúmenes individuales. En todas esas circunstancias, el Servicio contradujo sus propios principios y admitió obras o fragmentos que los lectores habían condenado en sus informes: «paradoja habitual que [...] es recurrente en los informes de obras que conviene autorizar, pese a no cumplir con los criterios de la censura» (Larraz, 2014: 142).

El sistema censorio experimentó también una evidente evolución, especialmente a principios de los años sesenta, cuando se juntaron varios factores:

la nueva política cultural, el desarrollo de más eficaces estrategias editoriales de nuevos editores para lidiar con el poder y la conciencia de los intelectuales de estar en una fase terminal del régimen [...] y el ascenso de Manuel Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo con la misión de atenuar las muestras públicas de resistencia al régimen mediante una imagen conciliadora y liberal al tiempo que debía redoblar la eficiencia de la vigilancia (Larraz, 2022: 23).

Por lo que respecta a la literatura italiana, solo en la segunda mitad de ese decenio las mallas empezaron a dilatarse, favoreciendo el incremento de las solicitudes, aunque no faltaron podas y resoluciones de silencio administrativo. Además, las secuelas de la práctica añosa de la autocensura empujaron las editoriales a pedir permiso incluso después de la Ley 62/1978, de Protección Jurisdiccional de los Derechos Fundamentales de la Persona, que derogó la Ley de Prensa e Imprenta de 1966.

La evolución resulta aún más evidente en las traducciones catalanas. En el primer franquismo se obstaculizó abiertamente todo lo que se interpretó como literatura alta, creyendo que el catalán solo podía ser vínculo de expresiones familiares o de formas folclóricas y costumbristas¹⁰. En los años sesenta, en cambio, se produjo un giro evidente y, favorecidas también por el problema de los derechos de autor en español, fueron numerosas las novelas italianas que salieron antes en catalán, como las de Silone, Calvino, Pavese, Pasolini, Sciascia, etc. Aunque no siempre pasaron indemnes del cedazo de la censura y de los efectos de la autocensura (Estany Freire, 2020: 249 ss.), gozaron de una paradójica ventaja también desde el punto de vista del Servicio, según el citado lema de Dieta de «no gastar pólvora inútilmente». Los libros en ese idioma, pues, tenían una menor repercusión y eran menos «peligrosos» precisamente porque sus tiradas normalmente no superaban las 1500 copias.

En suma, el efecto conjunto de la censura –con sus imposiciones y arbitrariedad– y de la autocensura de agentes y editores, supusieron un enorme condicionamiento: decretaron cuáles obras podían llegar a los lectores, en qué idioma peninsular, en qué momento y en qué manera, si de forma integral, con una traducción suavizada o con podas. La lentitud y la inseguridad del procedimiento hicieron, además, que muchas obras llegaran con enorme retraso a España y, en algunos casos, después del fin de la dictadura y de su máquina de control. Así, autores clave de la

¹⁰ Baste recordar que hasta la *Divina Commedia* de Dante fue denegada por esta razón en 1941 (Estany Freire, 2023).

literatura italiana del siglo XX penetraron solo durante la Transición, en un contexto literario y social totalmente diferente, privados de la fuerza innovadora que habrían tenido en su época.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Abellán, M. L. (1980), *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península.

Andrés, G. (2007a), «Ideología y ficción: traducción y censura de la literatura italiana en España (1936-45)», en T. Paba (ed.), *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*, Roma, Aracne, pp. 545-558.

Andrés, G. (2007b), «Grazia Deledda sotto censura nella Spagna franchista», *Insula. Quaderno di cultura sarda*, 1, pp. 131-141.

Andrés, G. (2012), *La batalla del libro en el primer franquismo. Política del libro, censura y traducciones italianas*, Madrid, Huerga & Fierro.

Andrés, G. (2018), «Traducción y censura de Alberto Moravia durante el franquismo (1941-1960)», *Spagna contemporanea*, 54, pp. 145-163.

Bresadola, A. (2018), «Barral, Einaudi e la repressione franchista: il caso di Gadda in Spagna», en N. De Benedetto, P. Laskaris & I. Ravasini (eds.), *Presenze di Spagna in Italia negli anni del silenzio*, Lecce-Rovato, Pensa multimedia, pp. 19-58.

Bresadola, A. (2019), «La ricezione della narrativa di Bassani nella Spagna franchista: traduzione e censura», en G. Ferroni & C. Gurreri (eds.), *Cento anni di Giorgio Bassani*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, pp. 489-595.

Bresadola, A. (2022), «“Un realismo crudo de mal gusto”: veti e censura all’opera di Cesare Pavese nella Spagna franchista», en A. Baldissera, P. Pintacuda & P. Tanganelli (eds.), «*Con llama que consume y no da pena*». *El hispanismo ‘integral’ de Giuseppe Mazzocchi*, Como-Pavia, Ibis, pp. 447-468.

Bresadola, A. (2023a), «El catálogo que no pudo ser: Barral, Einaudi, Linder y los vetos a la narrativa italiana de la posguerra», en N. de Benedetto, P. Laskaris y D. Canfora (eds.): «*Aun a pesar de las tinieblas bella, / aun a pesar de las estrellas clara*». *Studi in ricordo di Ines Ravasini*, Bari: Pagina, pp. 117-137.

Bresadola, A. (2023b), «La censura y los derechos de autor de las obras italianas: dos escollos para el proyecto editorial de Seix Barral», en F. Larraz (ed.), *La resistencia posible. Censura y movimiento editorial en el tardofranquismo (1962-1978)*, Gijón, Trea (en prensa).

Camps, A. (2014), «Estudio de la recepción hispánica de Salvatore Quasimodo: la lectura de Tomàs Garcés», *Estudios Románicos*, 23, pp. 95-103.

Camps, A. (2003), «Una fortuna contrastata: Leonardo Sciacia in Spagna», *Revista de la sociedad española de italianistas*, 1-2, pp. 21-27.

Carrillo-Linares, A. (2012), «Antifranquismo de guitarra y linotipia. Canciones de la nueva resistencia española (1939-1961)», *Ayer*, 87, pp. 195-224.

Ciotti, M. (2021), «Italo Calvino in lingua spagnola. Dall'esordio argentino alla prima edizione castigliana pubblicata in Spagna», *Cuadernos de Filología Italiana*, 28, pp. 363-378. <https://doi.org/10.5209/cfit.72020>

D'Intino, F. (2001), «Il Novecento italiano oltre frontiera», en N. Borsellino & L. Felici (eds.), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, Milán, Garzanti, pp. 919-995.

Estany Freire, L. (2020), «Los efectos de la censura franquista sobre la traducción catalana de narrativa en los años sesenta: una perspectiva panorámica», *TRANS. Revista de traductología*, 24, pp. 245-262. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2020.v0i24.9179>

Estany Freire, L. (2023), «El auge de la traducción catalana en los años sesenta: un paso hacia la recuperación de la lengua y la cultura», en F. Larraz (ed.), *La resistencia posible. Censura y movimiento editorial en el tardofranquismo (1962-1978)*, Gijón, Trea, 2023 (en prensa).

Larraz, F. & D. Santos Sánchez (2021), «La literatura bajo el franquismo: anomalías de un sistema», en F. Larraz & D. Santos Sánchez (eds.), *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*. Madrid-Franckfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 9-26. <https://doi.org/10.31819/9783968690858-001>

Larraz, F. (2014), *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Gijón, Trea.

Larraz, F. (2022), «Blas de Otero, versos bajo la mirada de la censura: los años sesenta», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 879, pp. 21-25.

Laskaris, P. (2022), «“Rojo y negro”: la voce di Ignazio Silone nella Spagna franchista», en A. Baldissera, P. Pintacuda & P. Tanganelli (eds.), «*Con llama que consume y no da pena*». *El hispanismo 'integral' de Giuseppe Mazzocchi*, Como-Pavia, Ibis, pp. 503-522.

Luti, F. (2014), «Calvino e la Spagna tra il Cinquanta e il Sessanta», *Quaderns d'Italià*, 19, pp. 177-194. <https://doi.org/10.5565/rev/qdi.374>

Luti, F. (2016), «La difusión de los autores italianos de posguerra en las ediciones argentinas», *Cuadernos hispanoamericanos*, 793-794, pp. 211-223.

Muñiz Muñiz, M. de las N. (1990), «La ricezione della letteratura italiana nella Spagna odierna. (Alcune riflessioni critiche)», *Anuario de Estudios Filológicos*, 13, pp. 245-254.

Muñiz Muñiz, M. de las N. (1997), «Sulla ricezione di Pirandello in Spagna. (Le prime traduzioni)», *Quaderns d'Italia*, 2, pp. 113-148. <https://doi.org/10.5565/rev/qdi.455>

Muñiz Muñiz, M. de las N. (2023), «D'Annunzio, Gabriele», en *Diccionario Histórico de la Traducción en España*: <https://phte.upf.edu/dhte/italiano/dannunzio-gabriele/> [consulta: 26 abril 2023].

Peña Sánchez, V. (1999), «La fortuna di Svevo in Spagna: tra indifferenza e censura», *Aghios*, 2, pp. 83-90.

Peña Sánchez, V. (2022), «Ungaretti en España: fortuna crítica y afinidades literarias», en M. D. Ramírez Almazán (ed.), *Encrucijadas en la cultura italiana*, Madrid, Dykinson, pp. 139-147. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2s0j64s.16>

Rancati, E. (2009), «La Storia: il “caso Morante”», en R. Cicala & V. La Mendola (eds.), *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, Milán, EDUCatt, pp. 399-446.

Rodrigo Echalecu, A. M. (2018), *El libro autárquico y la biblioteca nacionalcatólica. La política del libro durante el franquismo (1939-1951)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad.

Sanna, A. (2014), «Grazia Deledda y España: historia de la traducción de *Cósima*», *Estudios Románicos*, 23, pp. 177-186.

Suárez Toledano, C. (2023), *Carlos Barral y la censura editorial*, tesis doctoral, Universidad de Alcalá de Henares.

Andrea Bresadola

El catálogo que no pudo ser: Barral, Einaudi, Linder y los vetos a la narrativa italiana de la posguerra

1. *Un proyecto editorial bajo el franquismo*

Desde su nacimiento en la época de los incunables, el libro se caracterizó por ser una pieza multifacética cuya producción oscilaba entre las inevitables necesidades económicas y los estímulos culturales que su contenido podía vehicular. Desde la edad moderna el eje gravitacional de su composición y comercialización es la editorial, una entidad que agrupa una suma de profesionalidades que hacen posible que el manuscrito redactado por un escritor tenga existencia pública, entrando en una red de mercado¹.

El producto final pasa a formar parte del catálogo de un determinado sello, que encarna «el documento de identidad de un proyecto editorial en su complejidad [...], donde un editor se representa a sí mismo como tal»². En este estudio empleamos precisamente ese sintagma – «proyecto editorial» – porque pondremos énfasis en el momento de la génesis, es decir la fase previa a la edición, que no necesariamente dio resultado positivo. Desde este punto de vista, no consideramos el catálogo solo el resultado o una realidad cristalizada, sino un proceso dinámico que implica etapas, competencias y agentes muy distintos. En efecto, su realización supone el sometimiento a una encrucijada de coyunturas comerciales, económicas, sociales y legales no siempre favorables. Además, la impresión de un libro se inserta dentro de un preciso marco histórico y político, entendido como «un concepto flexible y polivalente que reúne las acciones colectivas y particulares, públicas y privadas, en favor de su difu-

¹ Sobre este papel de mediador del editor véase A. Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo scritto tra scrittore, editore, lettore*, Il Saggiatore, Milano 2012, especialmente pp. 25-86; mientras que para los vínculos entre política y economía en el contexto español recordamos *Historia de la edición en España (1939-1975)*, coordinado por J.A. Martínez Martín, *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Marcial Pons, Madrid 2015, en particular las primeras dos partes: «La política del libro. El Estado y la edición» y «La economía del libro. La industria editorial» y, finalmente, F. Rojas Claros, *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante 2013.

² F. Larraz, *El catálogo como fuente primaria de la historia de la edición*, en *Pliegos alzados. La historia de la edición, a debate*, coordinado por F. Larraz, J. Mengual y M. Sopena, Trea, Gijón 2020, pp. 89-100 (p. 98).

sión y circulación»³. Durante el franquismo la injerencia estatal significó a menudo restricciones y obstáculos más que facilidades. Es notorio que cualquier publicación estaba sujeta al previo asentimiento de un departamento que tenía la facultad de impedir la realización de un libro o de manipular su contenido. Esto condicionó toda la hilera de la industria editorial: la escritura, la producción del volumen, su comercio y, finalmente, su fruición por parte del público lector.

A partir de estas premisas analizaremos los intentos de Seix Barral para ampliar su catálogo durante los años sesenta, aunque el abanico de nuestra investigación comprende también los años inmediatamente anteriores y posteriores a ese decenio. Más en detalle, nos detenemos en las traducciones que la casa catalana emprendió – o, mejor dicho, quiso emprender – de los narradores italianos de la prestigiosa editorial Einaudi. Este caso permite ilustrar cuestiones de alcance más general sobre el universo editorial en la España del segundo franquismo, y puede constituir un punto de partida para reflexionar sobre el peso de las editoriales y de todos los condicionantes en la configuración del mapa literario de la época. Un mapa que, en algunas ocasiones, ha llegado hasta la actualidad. En primer lugar, nos parece un ejemplo prototípico porque Seix Barral, quizás de manera más evidente que sus competidores, encarnó la conexión – y, a la vez, la pugna – entre los polos opuestos que supuso confeccionar un catálogo en esas contingencias históricas, y que podemos sintetizar con una serie de contraposiciones: arte y mercado, vocación izquierdista e intereses financieros, afán aperturista y cerrazón de la dictadura. Todo esto llevó Seix Barral a ser «con diferencia el sello que [...] procuró más quebraderos de cabeza al Ministerio de Información»⁴ del que dependía el Servicio censorio.

La ligazón con el editor italiano proporciona otra importante faceta del mecanismo editorial: las relaciones internacionales, que tuvieron un papel relevante en el contexto de autarquía del régimen. Fue gracias a estos contactos que se produjo esa refundación de Seix Barral que la situó a la altura de las grandes empresas europeas, ya que, como indica Moret, «autores españoles al margen, una buena parte de los títulos venían de los catálogos de sus amigos Einaudi y Gallimard»⁵.

Las traducciones, además, permiten vislumbrar otras instituciones y figuras cruciales de la ideación y producción del libro con las que el editor debía negociar (como la editorial extranjera, las agencias literarias y el traductor): eslabones necesarios para profundizar aún más la investigación de todo el proceso. Nos centramos, en concreto, en las traducciones de dos narradores – Italo Calvino y Carlo Cassola – símbolos tangibles de las dificultades a las que tuvo que enfrentarse la editorial, cuyos propósitos no llegaron a concretarse en volúmenes.

Restringimos el campo a los años sesenta, siendo ese un momento clave para el

³ A. Martínez Rus, *La política del libro: entre la historia de la edición y la historia de la lectura*, en *Pliegos alzados. La historia de la edición, a debate*, coordinado por F. Larraz, J. Mengual y M. Sopena, Trea, Gijón 2020, pp. 211-222 (pp. 219-220).

⁴ *Nuestra historia (1911-2011)*, Seix Barral, Barcelona 2011, p. 63.

⁵ X. Moret, *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*, Destino, Barcelona 2002, p. 208.

mundo editorial en los dos países, con el ocaso de una fase todavía «artesanal» y el paso a la plena industrialización. Tanto en Italia como en España – aunque de forma y en condiciones diferentes – el crecimiento económico y la extensión del bienestar favorecieron el auge del sector y la comercialización popular del libro. A principio de la década, además, en España las conexiones entre la cultura y los organismos económicos, políticos y eclesiásticos se fueron debilitando. El régimen empezó un relativo aperturismo que hizo posible encuentros internacionales, la llegada de textos hasta entonces inasequibles y un comedido aumento de la libertad de expresión. Todo esto propició, como indica Pecourt, «por primera vez desde la etapa republicana, la fundación de empresas culturales relativamente independientes (centros de investigación, editoriales, revistas) frente a los poderes establecidos», que llevó al «acercamiento generalizado del conocimiento a la lógica mercantil». Según este estudioso, el cambio de los años sesenta tuvo también otra consecuencia: «nos encontramos con un fenómeno nuevo: el desarrollo de un mercado cultural de masas [que] permitió el acceso de nuevos grupos sociales al consumo simbólico y, sin duda, ayudó a la creación de algo parecido a un espacio político»⁶. Fue este espacio que permitió el encuentro de Barral con la élite editorial internacional.

En los dos países, los sesenta fueron también la edad dorada de los grandes editores, que asimilaban su actividad a un compromiso cívico hacia la sociedad, impulsados por el anhelo de ampliación del patrimonio literario después de las estrecheces de los años anteriores. Einaudi y Seix Barral son un perfecto prototipo de ese período de convergencia entre altos ideales y posibilidades económicas. La década, finalmente, coincide casi del todo con la presencia al frente del sello catalán de Carlos Barral, el mayor artífice de la renovación no solo de la empresa de familia, sino, diríamos, de la misma concepción de la vida editorial en la península.

En esta reconstrucción trabajaremos en un marco interdisciplinar y escudriñando fuentes diversas. Nos basamos, ante todo, en la correspondencia epistolar de la época. Como apunta Mosqueda⁷, puede ser un privilegiado «je de estudio para una historia transnacional de la edición» por el vasto abanico de argumentos que puede albergar, que van desde

la discusión por el original mismo hasta cuestiones monetarias con el autor o con otros actores de la cadena editorial (traductor, editor, ilustrador, etc.) [...], la negociación de contratos, censura y autocensura, situación del mercado editorial, difusión de los títulos publicados, premios literarios.

Es útil contextualizar ese carteo entre editores, asesores, autores y agentes literarios (guardado en gran parte en el fondo Mondadori de Milán), cotejándolo con los datos

⁶ J. Pecourt, *El campo de las revistas políticas bajo el franquismo*, en «Papers. Revista de sociología», LXXXI, 2006, pp. 205-228 (pp. 216-218).

⁷ A. Mosqueda, *De la historia de la edición a la historia social de la cultura escrita: las cartas editoriales como fuente primaria*, en *Pliegos alzados. La historia de la edición, a debate*, coordinado por F. Larraz, J. Mengual y M. Sopena, Trea, Gijón 2020, pp. 73-87 (pp. 78-79).

de los expedientes de censura que se conservan en el Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares y, finalmente, los catálogos y las ediciones existentes.

En la lectura de este diverso, pero complementario, material no hay que olvidar que no se trata de documentos abstractos: reflejan, en cambio, un sentir subjetivo, el de hombres y mujeres en carne y hueso situados en concretas circunstancias y en precisos contextos sociales, personales y profesionales, con sus personalidades, preferencias, amistades o aversiones. Fueron justo estos factores contingentes e individuales, como veremos, a determinar a veces el destino de los catálogos.

Protagonistas de los avatares que nos ocupan son, además del citado Barral, dos paradigmáticos personajes (con sus respectivos entornos) de la segunda mitad del siglo: el editor Giulio Einaudi y el que fue durante un cuarto de siglo el más poderoso agente literario de Europa, Erich Linder. En primer lugar, será necesario investigar sus mutuas relaciones.

2. *Carlos Barral y el modelo de Einaudi*

Carlos Barral siempre tuvo una íntima conexión con su tierra y en especial con su mar, el que baña Calafell. La playa y las aguas de la pequeña aldea de pescadores fueron su verdadera patria, y lugar privilegiado tanto para las citas, la planificación editorial y la inspiración literaria, como para la huida de los negocios. Esas olas de la costa tarraconense pueden leerse incluso como metáfora de su ser y de su actitud, representando el orgullo de una precisa identidad local y, a la vez, la vocación a los viajes, a los encuentros internacionales, y la proyección hacia nuevos horizontes. En otoño de 1950 – cuando tenía tan solo veinte y dos años – se unió a la empresa de familia. Su incorporación provocó un terremoto en la editorial, conduciéndola «del Antiguo Régimen a la Edad Moderna»⁸. Aunque siempre se consideró más poeta que editor, Carlos convirtió un sello especializado en pedagogía y material escolar en una de las editoriales más vanguardistas del país en los campos de la poesía, la narrativa y el ensayo. Fue en el llamado «cuarto de los sabios» – que compartía con Joan Petit, Víctor Seix, Jaime Salinas y Enric Bagué, entre otros – donde fraguó las estrategias para cumplir con este objetivo, que sentía como la «necesidad más urgente»: «ponerse al día de las diferentes manifestaciones literarias y humanísticas surgidas después de la Segunda Guerra Mundial»⁹.

Carlos entendió pronto el potencial de dirigir una editorial para revolver el estancado panorama intelectual franquista, y en el verano de 1959 tuvo lugar el decisivo encuentro con Giulio Einaudi. Sus coloquios empezaron en Barcelona, continuaron en Madrid, Cuenca y Valencia, terminando precisamente en Calafell¹⁰. El editor ita-

⁸ *Nuestra historia* cit., p. 42 y, para más detalles sobre la llegada de Barral en la editorial, pp. 32-55.

⁹ Entrevista de Rafael Lozano: «Carlos Barral, el editor que promovió el boom», realizada en 1972 y que puede leerse en C. Barral, *Almanaque*, Cuatro, Valladolid 2000, p. 76.

¹⁰ Sobre la relación entre los dos editores y, en general la conexión afectiva y profesional del catalán

liano le convenció aún más de la urgencia de crear un catálogo que rompiera el aislamiento cultural de España. La convergencia entre la «escuela» catalana y los «Einauditos» – según la irónica expresión del propio Barral¹¹ – llevó también a idear los premios Formentor, culminación de los encuentros literarios que se disputaban desde 1959 en la isla mallorquina. En el nuevo decenio, en suma, se produjo el codiciado salto, como él mismo manifestó¹²:

la idea del premio, la conversación con Einaudi, el acuerdo de Víctor Seix, la habilidad de Salinas, me lanzaron a una para mí vertiginosa y objetivamente desproporcionada actividad de negociador y al mismo tiempo de editor de grandes vuelos que me introdujo, de golpe, en los intestinos de la gran edición europea.

El maestro turinés contribuyó también en otros aspectos a plasmar el nuevo curso de Seix Barral, otorgándole una visión más consciente y *engagée* de la profesión del editor. Einaudi estaba convencido del valor civil del libro y de la importancia de su casa editora en el desarrollo de la cultura italiana, a veces incluso en detrimento del beneficio inmediato. Editaba libros, según sus palabras¹³

non per speculazione economica, ma per rispondere alla domanda di valori culturali, etici, sociali e così via. Questa coincidenza della qualità col profitto non è se non in minima parte automatica: essa richiede ed esalta l'attività mediatrice, che è insieme maieutica e promozionale, della insostituibile figura dell'editore.

Precisamente por su designio de juntar motivaciones ideológicas, innovación y calidad literaria, en las ferias del libro de las importantes ciudades europeas y los encuentros internacionales, Seix Barral empezó a percibirse como una novedad y una excepción en el país de Franco. Como recordó Salinas, «la situación entonces estaba muy politizada y la edición tenía no solo una preocupación cultural, sino también una preocupación cívica o política [...]. Eso dio a Seix Barral un prestigio en el extranjero»¹⁴.

con Italia, recordamos algunos estudios de F. Luti, *Giulio Einaudi: un estilo, una vida y España «nel cuore»*, en «Cuadernos hispanoamericanos», DCCLIII, 2013, pp. 79-94; *Einaudi-Barral. Historia de una amistad. Reflejos literarios entre España e Italia*, en «Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas», DCCCIII, 2013, pp. 5-8, y *Carlos Barral e l'Italia*, en «Forma. Revista d'estudis comparatius: art, literatura, pensament», XIII, 2016, pp. 15-30. También señalamos D. Puccini, *Le due barche di Carlos Barral*, en «Belfagor», XLVI, 4, 1991, pp. 457-461 y S. Carini, *Giulio Einaudi Editore y Seix Barral Editores: amistad, literatura y negocio*, en *Letras libres de un repertorio americano: historia de sus revistas literarias*, coordinado por V. Cervera Salina y M. D. Adsuar Fernández, Universidad de Murcia, Murcia 2015, pp. 755-769.

¹¹ C. Barral, *Memorias. Ed. de Andreu Jaume*, Lumen, Barcelona 2017, p. 664.

¹² Ivi, p. 560. En propósito véase también A. Sarriá Buil, *Historia de la edición y construcción de la memoria*, en «Hispanística», XX, 25, 2007, pp. 67-78.

¹³ Encuesta sobre «Editoria e società» en *Il saggiate. Catalogo generale 1958-1978*, coordinado por V. Spinazzola, Il Saggiatore, Milano 1979, p. 17. Sobre los nexos entre política y cultura en la editorial turinesa cfr. G. Turi, *Casa Einaudi. Libri uomini idee oltre il fascismo*, Il Mulino, Bologna 1990, especialmente pp. 195-208, en la que se detalla su relación con el Partido Comunista; y V. Tranfaglia, *Storia degli editori italiani*, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 428-432.

¹⁴ Puede leerse en Moret, *Tiempo* cit., p. 200, que reproduce una entrevista con el editor de 2000.

La visión de Seix Barral como bastión de resistencia a la dictadura franquista hizo que el entorno de Barral y el círculo Einaudi estrechasen aún más sus contactos en los años sesenta. Pero no fue solo la afinidad política el motivo de la cercanía entre los dos grupos: la editorial barcelonesa se inspiró en los editores europeos, y sobre todo en Einaudi, también en la organización del material literario, en particular para cambiar el rumbo de sus nuevas colecciones: «Biblioteca Breve» y «Biblioteca Formentor». Las colecciones, en general, revelan las inclinaciones de quien las dirige y los propósitos de la entera editorial, y nacen con la intención de ofrecer una taxonomía que oriente al público, aspirando a fijar un canon reconocible. Con esta explícita función se crearon algunas de las más representativas colecciones de la casa editora turinesa sobre literatura contemporánea: «I Coralli», «I Supercoralli» e «I Gettoni». La primera nació en 1947 bajo la dirección de Cesare Pavese y albergó la narrativa de escritores italianos de primera fila como Natalia Ginzburg o Giorgio Bassani además de clásicos universales del calibre de Sartre, Hemingway o Joyce. «I Supercoralli» empezó el año siguiente como colección puntera de la editorial, incluyendo en sus números sobre todo novelas, pero también teatro del siglo XX. Finalmente, «I Gettoni» – ideada y dirigida por Elio Vittorini desde su estreno en 1951 – tenía un perfil de investigación literaria más marcado y se dedicó casi solo a autores italianos. El escritor siciliano estaba tan atraído por la experimentación que el mismo Calvino (entonces colaborador de Einaudi) le reprochó no haber creado ni un solo best-seller¹⁵. En el catálogo Einaudi de 1956 se explicitan cuáles eran las razones de inclusión de una obra en la colección: «o la sua innocenza, e cioè la sua validità documentaria; oppure la forza, anche artificiosa, o bizzarra, ma comunque creativa, che l'autore dimostri di possedere»¹⁶.

No es casual que casi todos los libros de estas tres colecciones confluyeran en «Biblioteca Breve» y «Biblioteca Formentor». Ya activa desde 1955, «Biblioteca Breve» fue dirigida por el mismo Barral, y en la solapa de uno de los primeros números – precisamente una traducción del italiano, *La conciencia de Zeno* de Italo Svevo¹⁷ – se aclaraba su objetivo: «facilitar al público de lengua española el acceso a autores extranjeros que no han podido hacerse lugar en series literarias comprometidas con el gusto mayoritario», siguiendo, en cambio, «el criterio de una minoría interesada». Sin embargo, la colección anhelaba también una difusión popular. Lo confirman las palabras de la secretaria de Seix Barral, Isabel Font, en una carta a Erich Linder, a propósito de la traducción de *Le donne di Messina* de Vittorini: «the work will appear in our collec-

¹⁵ Cadioli, *Le diverse pagine* cit., p. 75.

¹⁶ *Catalogo generale delle edizioni Einaudi. Dalla fondazione della Casa editrice al 1° gennaio 1956*, Einaudi, Torino 1956, p. 69. Sobre la colección véase también S. Cavalli, «I gettoni» di Elio Vittorini tra *esperimento e memoria*, en *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, coordinado por R. Cicala y V. La Mendola, EDUCatt, Milano 2009, pp. 505-516.

¹⁷ Como se aclara en las memorias de la editorial (*Nuestra historia* cit., p. 45), la traducción de Svevo tenía que inaugurar la colección, pero «una mezcla de malentendidos y compromisos previos provocó que al final [el primer volumen de la colección] recayera en *La novela moderna en Norteamérica*, de Fredrick J. Hoffman [...] en febrero de 1955». De todas formas, *La conciencia de Zeno*, retrasada también a causa de las imposiciones de la censura, apareció tan solo pocos meses después.

tion Biblioteca Breve which selling price is not very high»¹⁸. Como recordó Salinas, «en su primera etapa [...] era una colección estrictamente formalista. Más tarde – con el cambio de la década – empezaron ya a introducirse en ella ciertos matices de tipo político [...]. Decidimos pues, hacia el 1958 o 1959, ir incorporando novelistas y poetas sociales del resto de la península, vinculados a menudo al Partido Comunista»¹⁹.

En 1960 vio la luz «Biblioteca Formentor», fruto de los homónimos encuentros, que se concibió con una clara finalidad: «apoyar al realismo social y descongestionar de política y compromiso la Biblioteca Breve, protegida de esa forma de las contingencias histórico-políticas»²⁰.

Con estas colecciones, Barral procuró obtener lo que había logrado Einaudi con las suyas algunos años antes: dar una línea editorial precisa y cumplir con las expectativas de un público selecto, culto y progresista. Aún más: su ambición era la de formar, o por lo menos agrupar, un tipo de lector nuevo. En ese momento Seix Barral pertenecía, en definitiva, a esas editoriales que «arriesgan capital económico (y a menudo simbólico) en busca de un lector que aún no existe»²¹. Para conseguirlo, Barral se rodeó de un nutrido grupo de escritores e intelectuales, y el prototipo ideal en este sentido, de nuevo, era la redacción de via Biancamano, auténtica república de literatos que participaban directamente a la construcción del catálogo en calidad de redactores, directores de colecciones, asesores, miembros del comité de lectura o traductores. Lo mismo hizo Seix Barral, en cuyos despachos se movían, además de «los sabios», una rica fila de novelistas, poetas, literatos, traductores y teóricos, como los hermanos Goytisolo, Josep Maria Castellet, Juan Marsé, Jaime Gil de Biedma o Gabriel Ferrer. De esa manera se fraguó una proficua colaboración entre el aparato financiero y la sección literaria que hizo muy sólido el nexo entre intentos poéticos y programación editorial.

3. Los escollos al catálogo: la censura y los derechos de autor

En sus esfuerzos de ampliar el catálogo, Seix Barral tuvo que enfrentarse, en primer lugar, a un obstáculo que, desgraciadamente, era común a todos los editores españoles: la censura franquista, en palabras de Barral una «hidra repulsiva» que «contami-

¹⁸ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1965, B. 50, exp. 24, (Seix Barral), Isabel Font a Erich Linder, 14 de mayo de 1965. Cuando citamos pasajes del fondo de la Fundación Mondadori reproducimos de forma diplomática los mecanografiados originales.

¹⁹ L. Bonet, *El jardín quebrado. La escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*, Península, Barcelona 1994, p. 362 nota 42.

²⁰ J. Gracia y D. Ródenas, *Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*, en *Historia de la literatura española*, coordinado por J.C. Mainer, vol. VII, Crítica, Barcelona 2011, p. 132. Sobre «Biblioteca Breve» y la trayectoria del relativo premio, cfr. también Moret, *Tiempo* cit., pp. 185-193.

²¹ J.L. de Diego, *Editores, políticas editoriales y otros dilemas metodológicos*, en *Pliegos alzados. La historia de la edición, a debate*, coordinado por F. Larraz, J. Mengual y M. Sopena, Trea, Gijón 2020, pp. 19-32 (pp. 23-24).

naba a sus víctimas por el solo hecho de existir, de estar presente»²². El aparato intervino hasta en la modificación del logo de la editorial, imponiendo la emasculación del cazador, que «no recuperó su hombría hasta principios de los ochenta»²³.

Carlos era consciente del peligro de su compromiso político y de las posibles repercusiones tanto a su actividad como a su persona. Por eso informó también a Einaudi, fiel compañero de sus batallas contra el régimen, «du danger grave que l'entreprise coursit [*sic*] 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 écrivains rebelles, etc.»²⁴.

Pero si no fuera suficiente la fama de «rojos» del sello catalán, otro acontecimiento agravó la posición de los dos editores y dificultó la aprobación de sus libros. En 1962 Einaudi publicó los *Canti della nuova resistenza spagnola (1939-1961)*, un volumen que reunía poemas y canciones de protesta antifranquista. Como respuesta, Madrid declaró al editor italiano «persona non grata» en el país²⁵. El primer efecto del veto fue que los premios Formentor abandonaron su sede y se hicieron itinerantes. Pero la represalia de la dictadura afectó también – de una manera menos manifiesta y por eso más insidiosa – las publicaciones. A partir de 1962, y durante unos años, en las oficinas censorias el nombre de Einaudi era suficiente para prohibir o retrasar la autorización, independientemente del contenido de la obra propuesta²⁶.

Sin embargo, la relación con el turinés y los otros editores europeos fue también un arma para Barral, que de este modo pudo presionar a los órganos franquistas²⁷. La prohibición en España y, por contra, la contemporánea difusión en los otros países podría suponer un escándalo para el régimen, que se afanaba entonces en demostrar su tolerancia y aperturismo en el extranjero.

Pero si a veces la ayuda de Einaudi fue eficaz para burlar la censura, el turinés casi nunca pudo intervenir para facilitarle a Barral los derechos de autor. Un problema que tuvo una relación muy estrecha con la incógnita de las resoluciones del Ministerio

²² Barral, *Memorias* cit., p. 449.

²³ *Nuestra historia* cit., p. 73, mientras que en las pp. 63-69 se relatan otras «anécdotas surrealistas que brindó el servicio de censura».

²⁴ Carta enviada por Barral a Giulio Einaudi del 27 de julio de 1961 citada por L. Vilei, *Censura e traduzione. Il ruolo di Carlos Barral e Manuel Vázquez Montalbán nella ricezione di Lucio Mastronardi in Spagna*, en «L'Ospite ingrato», VIII, 2020, pp. 227-243 (p. 230).

²⁵ Sobre el libelo y sus consecuencias políticas y legales cfr. A. Carrillo Linares, *Antifranquismo de guitarra y lino tipia. Canciones de la nueva resistencia española (1939-1961)*, en «Ayer», LXXXVII, 2012, pp. 195-224 (pp. 212-221).

²⁶ Sufrieron ese destino varias traducciones de novelas italianas, como, por ejemplo, *Historias de Ferrara* de Bassani, *El aprendizaje del dolor* de Gadda o *Léxico familiar* de Natalia Ginzburg. Véase A. Bresadola, *La ricezione della narrativa di Bassani nella Spagna franchista: traduzione e censura*, en *Cento anni di Giorgio Bassani*, coordinado por G. Ferroni y C. Gurreri, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2019, pp. 489-505 (pp. 498-499).

²⁷ Como ha estudiado C. Suárez Toledano (en su tesis doctoral *Carlos Barral y la censura editorial*, en el marco del «Programa de Doctorado en Estudios Lingüísticos, Literarios y Teatrales» de la Universidad de Alcalá de Henares, defendida en marzo de 2023), el editor catalán ideó varias estrategias para eludir los guardianes del régimen y una fue beneficiarse de los contactos internacionales y de su apoyo.

español. Para editar obras de Einaudi, y no solo, la editorial barcelonesa tuvo que entrar en contacto con la Agenzia letteraria internazionale (Ali). Fundada en 1898 por Augusto Foà, la empresa pasó más tarde en las manos de su hijo Luciano. El cambio decisivo se produjo en 1950, cuando este ofreció a Erich Linder el mando. Linder, nacido en 1924 en Leópolis – por entonces en Polonia – de padres asquenazíes, vivió en primera persona la diáspora y las persecuciones raciales que sufrieron los judíos. Después de la guerra se estableció en Milán, donde comenzó su fulgurante carrera en la Ali. En los años sesenta su poder creció hasta el punto que era él quien imponía sus condiciones a todos los editores, incluso los más renombrados. Por su mesa pasaron los contratos de miles de escritores, tanto que, como afirma su biógrafo Biagi, «già nel '58 amministra settemila autori; nel '79 circa diecimila»: desde Brecht a Agatha Christie pasando por Thomas Mann o James Joyce, además de todos los grandes italianos, incluidos los «Einaudianos»²⁸. Por poner un primer ejemplo del caso que nos afecta, en 1962 advertía Jaime Salinas – secretario general de Seix Barral – de su autoridad, fruto de un verdadero monopolio: «Posso ricordarle [...] che tutti i diritti di libri Einaudi sono trattati da noi»²⁹.

El vínculo entre la Ali y Einaudi siempre había sido muy estrecho, sobre todo desde que en marzo de 1951 Luciano Foà de hecho abandonó la empresa para trabajar por la editorial. Ya desde finales de los años cuarenta, como apunta Mangoni, la Ali «fungeva in qualche modo da propaggine della redazione della casa editrice e contribuiva a quella riorganizzazione che era l'elemento caratterizzante di questo periodo»³⁰. También por eso Linder mantuvo una relación cordial con la editorial turinesa, aunque no exenta de encrespaduras, conforme señala de nuevo Biagi: «Linder ha da ridire, ad esempio, sugli orari dei redattori Einaudi, troppo ridotti ed elastici a suo parere, e già allora apprezza più di tutti gli editori puntuali nei pagamenti»³¹. El retraso en el pago fue a menudo la manzana de la discordia entre Linder y los editores, aunque a Einaudi en ningún caso se atrevió a intimar ultimátums.

En cambio, usará tonos duros por la misma razón con Barral. Es curioso que el catalán no lo cite nunca en sus memorias, como si quisiese borrar el que sin duda fue un adversario más que un aliado. No es difícil suponer que Carlos compartiese el juicio de muchos de los que trataron con el agente, que le tacharon de calculador, glacial, severo, autoritario, altivo y hasta feroz³².

A pesar de estas opiniones despectivas, Linder era un especialista de toda la cadena de producción del libro, y su trabajo iba mucho más allá del de un simple recaudador de dinero. Como relató el germanista Cesare Cases³³:

²⁸ D. Biagi, *Il dio di carta. Vita di Erich Linder*, Avagliano, Roma 2007, p. 11.

²⁹ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1962, B. 22, exp. 13, (Seix Barral), Ali a Jaime Salinas, 12 de septiembre de 1962.

³⁰ L. Mangoni. *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 461.

³¹ Biagi, *Il dio* cit., p. 19.

³² Ivi, pp. 18-19.

³³ Ivi, p. 79.

Da lui s'imparava sempre qualche cosa, se non altro che il libro è e non è una merce come le altre. Aveva letto più di molti presunti intellettuali e sapeva tutto sulla vita del libro, dall'ideazione alla stampa, alla vendita. Era perciò il mediatore ideale tra l'autore e l'editore, quel personaggio di cui entrambi credono a priori di non avere bisogno e di cui finiscono per rinconoscere la necessità.

Una figura tan necesaria que fue determinante para el destino de enteros catálogos europeos, incluido el de Barral. Pero no siempre el encuentro fue provechoso y se concretó en la realización de libros.

4. *El conflicto entre Barral y Linder*

Seix Barral y la Ali se cruzaron unas cartas ya en otoño de 1958 para precisar las condiciones de la versión española del cuento *La spiaggia* de Pavese y planear la traducción de novelas de Vittorini³⁴. El año siguiente, la agencia milanesa mandó las primeras reclamaciones por impago de los derechos de autor de la obra del piemontés, expresando así su reproche a la editorial catalana: «we feel we must point out with some astonishment that we have not yet received your advance payment for this contract, and we must now insist that, after so many months, this payment be rendered to us without further delay»³⁵.

Barral debió de conocer personalmente a Linder en octubre de 1959 en la Frankfurter Buchmesse, hábitat ideal del agente austriaco-polaco, que era el gran orquestador de las negociaciones. Probablemente fue el mismo Einaudi quien los puso en contacto después de que el catalán le manifestó su interés por un volumen impreso por Lo struzzo, las *Lettere dei condannati a morte della Resistenza europea* (1954). Poco después del encuentro de Fráncfort, Linder le escribió a Barral instándole a hacer una oferta para la posible edición española. Además, le aclaraba el principal problema – que será en futuro un obstáculo constante –, es decir la previa cesión de derechos a editoriales argentinas:

Einaudi ci ha anche inviato un lungo elenco di libri a Lei inviati: alcuni di questi sono attualmente nelle mani del nostro coagente sudamericano: in ogni modo attendiamo da Lei notizie allorché avrà potuto esaminare i singoli volumi, potremo studiare la situazione di volta in volta³⁶.

³⁴ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1958, B. 22 C, exp. 12 (Seix Barral). La primera misiva conservada entre el agente y la editorial es la de Erich Linder, que escribió a Carlos Barral, en inglés, el 22 de octubre, mientras que la respuesta del catalán, en italiano, fue enviada el 30 del mismo mes. Completan el expediente de ese año dos otras comunicaciones: la del director de la Ali, fechada el 5 de noviembre, y la del editor catalán el 19.

³⁵ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1959, B. 23, exp. 21 (Seix Barral), Ali a Seix Barral, 16 de septiembre de 1959.

³⁶ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1959, B. 23, exp. 21 (Seix Barral), Ali a Carlos Barral, 21 de noviembre de 1959.

La versión española de las *Lettere* nunca verá la luz por Seix Barral a causa de la prohibición del organismo de vigilancia franquista. La publicación, presentada el 7 de noviembre de 1959, fue denegada el 20 del mismo mes, y de nuevo una segunda vez el 5 de marzo del año sucesivo³⁷. En los informes se subrayaba que el libro era «propaganda comunista», como el mismo «editor italiano» que lo había publicado. Solo en 1972 la combativa editorial barcelonesa Laia pudo editarlo. Las *Lettere* es el primero de una serie de libros que Barral pidió a Linder, y que, por razones relacionadas con las decisiones del Servicio, no consiguió imprimir.

Los contactos con el agente de ese año nos proporcionan también informaciones sobre las disposiciones contractuales de la colección más importante de Seix Barral³⁸:

Normalmente le condizioni di contrattazione per i volumi di Biblioteca Breve [...] sono: una percentuale di 8% per i primi 5.000 e 10% dopo, e un anticipo equivalente a 8.000 pesetas [...]. I diritti dovranno essere ceduti per la Spagna e l'America di lingua spagnola.

Sin embargo, Seix Barral no siempre respetó los acuerdos que había pactado. Como ha documentado Carini, las demoras en los pagos y la insolencia de los contratos llevaron a la ruptura definitiva con la Ali en los años setenta³⁹. En la reclamación de lo debido, la agencia pasó de la comprensión y hasta el humor de las primeras cartas a las amenazas. Como muestra de esa evolución léanse dos misivas enviadas personalmente a Carlos. En la primera, de 1961, así escribía Linder⁴⁰:

Io detesto sollecitare gli editori, soprattutto quando, come nel caso tuo, sono amici: ma l'autore comincia a domandarci che cosa è accaduto, e su di me incombe l'assoluta miseria se gli editori non mi pagano: non vorrai avere sulla coscienza la miseria di un onesto (?) agente letterario? Dammi, per piacere, notizie non appena possibile.

Mientras que en otra, de cuatro años posterior, el tono había cambiado⁴¹:

Abbiamo dovuto constatare che la Sua Casa non ha ritenuto, nonostante i numerosi solleciti e le promesse [...], di dover onorare i numeri contratti sottoscritti [...]. Nella nostra lunga attività, mai ci è accaduto di trattare con una Casa che, come la Sua, abbia sistematicamente ignorato gli impegni assunti nei confronti dei proprietari dei diritti. La situazione non è più

³⁷ AGA: 3 (50) 21/12573, expediente n. 4836-59.

³⁸ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1959, B. 23, exp. 21 (Seix Barral), Carlos Barral a Erich Linder, 29 de diciembre de 1959.

³⁹ S. Carini, *Censura, economía y literatura: los contactos entre la editorial Seix Barral y Erich Linder*, en «Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos», XXVIII, 2020, pp. 243-258 (pp. 254-255). Léanse también los estudios de S. Datteroni, que ha detallado otra cuestión que enfrentó Barral y Linder: los derechos de las novelas del «einaudiano» Giorgio Bassani. Entre estos recordamos *Un «clásico tímido»*. *Giorgio Bassani in Spagna: dalla Transizione democratica a oggi*, en «Cahiers d'études italiennes», XXVI, 2018 (en línea).

⁴⁰ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1961, B. 32, exp. 9 (Seix Barral), Erich Linder a Carlos Barral, 6 de noviembre de 1961.

⁴¹ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1965, B. 50, exp. 24 (Seix Barral), Ali a Carlos Barral, 7 de septiembre de 1965.

tollerabile e mentre da un lato La informiamo che non è nostra intenzione proseguire in un rapporto che si è rivelato dei più dannosi per gli autori, dall'altro desideriamo avvertirla che, qualora non ci giungano immediate e precise assicurazioni sui pagamenti che da tempo attendiamo e i pagamenti stessi non ci pervengano entro la prossima settimana, provvederemo ad informare l'ambasciata di Spagna a Roma del comportamento della Sua Casa.

Linder acusaba a Barral también de la falta de tempestividad en avisar de las prohibiciones del Ministerio. Pero las divergencias y los contrastes nacían ante todo de un planteamiento opuesto sobre los contratos: Seix Barral consideraba que si la obra no se publicaba por culpa del aparato franquista había que rescindirlos automáticamente, mientras que Linder pretendía siempre su cumplimiento. Para entender los dos puntos de vista es útil resumir cómo la editorial catalana conducía las negociaciones paralelamente con Linder y con el Ministerio, enumerando las principales etapas de la trayectoria. En primer lugar, la Ali estipulaba el contrato con Seix Barral, que se comprometía a corresponder un adelanto por los derechos. Luego, la agencia le enviaba a Barcelona tres ejemplares de la obra: dos destinados a los bolígrafos rojos de los censores y uno como base para la traducción. Seix Barral mandaba entonces los originales al Servicio, y normalmente esperaba la decisión del departamento para encargarse de la traducción, según una práctica común y admitida, como el mismo Carlos ilustró⁴²:

en caso de traducción, que era lo más frecuente, aunque se recomendaba la presentación del texto castellano, recomendación de difícil cumplimiento, por lo que representaba de azarosa inversión, se admitían ejemplares de la edición original.

En la incertidumbre de la decisión, la editorial solía aplazar también el adelanto a la Ali. La impaciencia y la exasperación de la agencia nacía de las largas esperas, puesto que el libro podía estancarse en las oficinas ministeriales un considerable lapso de tiempo antes de la resolución. Si esta era positiva, se efectuaba la traducción, cuyas galeras, de nuevo, se sometían al juicio de los censores. Solo una vez aprobado el texto final el Servicio emitía la tarjeta de imprenta y se consentía a la editorial pasar por los tórculos toda la tirada, depositar los seis ejemplares en la sede del Ministerio y comercializar el libro. Y, por fin, efectuar el pago a la Ali. Con todos estos trámites, a veces pasaban varios años desde la firma del contrato hasta que la obra tomara forma de libro. Pero en caso de prohibición, como se decía, la editorial consideraba que no tenía que pagar los derechos de un volumen que no había impreso y que, por consiguiente, no era rentable. Así intentaba explicarlo Salinas en una misiva a la Ali⁴³:

Our accounting department has orders no to make payment of contract until official authorization for publication of a book has been granted, and permission received from the author in case that the work has to be published with cuts. I am sure that you will be able to

⁴² Barral, *Memorias* cit., p. 455.

⁴³ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1963, B. 42, exp. 15 (Seix Barral), Jaime Salinas a Ali, 7 de septiembre de 1963.

understand why these orders have been given and thus why payment of the advance due you not made as yet.

En cambio, la postura de la agencia era neta: Seix Barral tenía que esperar la resolución de la censura *antes* de firmar los contratos. Por eso contestó de esta forma a la citada carta del secretario general: «some system will have to be revised in the future, by which you will have to obtain censorship permission before we reach the stage where contracts are drawn up»⁴⁴. Además, parece que Linder infravalorase la dureza y el carácter represivo del aparato, que reducía a un impedimento menor, casi un fenómeno caprichoso producto de la mentalidad española, cuando no una excusa de la editorial. Véase, por ejemplo, la manera irónica con el que le comenta a Salinas la prohibición de *Storia delle teoriche del film* de Guido Aristarco en 1963: «this confirm us in the belief that the concept of morals varies greatly from Country to Country»⁴⁵. Bien es verdad que Barral sabía que sus dos contrincantes no podían comunicar entre ellos, y esto jugaba a su favor, dándole la oportunidad de ganar tiempo en la cuestión de los pagos.

Pero, aparte de las controversias, el resultado de una denegación era que, por un lado, Barral no incrementaba su catálogo y, por otro, la Ali, aunque teniendo un contrato firmado, se hallaba sin editores para el mercado de lengua española y privada del dinero ya pactado.

5. Los novelistas einaudianos y Seix Barral

Los narradores italianos de la posguerra fueron una de las fuentes principales de la llamada Generación de Medio Siglo: sus obras contribuyeron a fijar los nuevos cánones literarios con la llegada del neorrealismo, antes, y su superación en el camino del formalismo y la experimentación, después⁴⁶. Esta fascinación no era solo estética, sino que surgía de razones políticas e ideológicas: los italianos contaban una realidad histórica (el fascismo, la *Resistenza* y el sucesivo renacimiento cultural y político posbélico) que los novelistas ahogados por la dictadura franquista proyectaban en su propio presente y futuro. Una porción considerable de esta producción había salido precisamente de las imprentas de Lo struzzo y no sorprende que cautivase la atención de Seix Barral⁴⁷.

⁴⁴ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1964, B. 42, exp. 31, (Seix Barral), Ali a Jaime Salinas, 7 de enero de 1964.

⁴⁵ *Ibid.* El ensayo *Historia de la teoría cinematográfica*, pensado por «Biblioteca Breve», fue prohibido «por su contenido puramente propagandístico, a favor del arte cinematográfico soviético» siendo «una historia general del cine pero vista con cristales rojizos» según los dos lectores. En el expediente se subraya tres veces la frase: «los ejemplares presentados pertenecen a la editorial Einaudi» (AGA: 3 (50) 21/14801, expediente n. 5864-63).

⁴⁶ La bibliografía sobre el tema es muy amplia; nos limitamos a señalar G. Calabrò, *Il neorealismo e il caso «Formentor»*, en *Gli Spagnoli e l'Italia*, coordinado por D. Puccini, Banco Ambrosiano Veneto - Libri Scheiwiller, Milán 1997, pp. 171-175.

⁴⁷ Einaudi, por supuesto, no fue la única fuente de Seix Barral, que tradujo libros también de otras

El examen de los archivos y de los catálogos da constancia de cuáles fueron los autores que pasaron de Einaudi a la editorial barcelonesa – con la mediación de Linder – y que después transitaron inevitablemente por la oficina censoria. Limitándonos a obras de los años sesenta, la lista incluye grandes autores del panorama italiano: Italo Calvino, Dacia Maraini, Cesare Pavese, Carlo Emilio Gadda, Giorgio Bassani, Elio Vittorini, Carlo Cassola, Pier Antonio Quarantotti Gambini, Marcello Venturi, Giovanni Arpino y Paolo Malvezzi.

Como se apuntaba, vamos a enfocar dos casos representativos: Carlo Cassola e Italo Calvino. Son dos autores símbolo de Einaudi y paradigmas de ese equilibrio entre calidades literarias y compromiso civil que tanto anhelaba el grupo catalán. Sin embargo, Seix Barral no consiguió editar sus obras mayores, a pesar de su empeño y tenacidad.

5.1. Una novela negada tres veces: *La ragazza di Bube* de Cassola

Cassola (Roma, 1917 - Montecarlo, 1987) desde su juventud demostró una cierta distancia del triunfante fascismo, que se hizo disidencia durante el segundo conflicto mundial y le empujó a entrar en las filas de los partisanos comunistas de las Brigate Garibaldi. En su producción de la posguerra relató a menudo esa época a través de narraciones que se han tildado de «realismo elegíaco» o «existencial» por detallar no solo los ambientes exteriores, sino también la interioridad de los personajes⁴⁸.

En 1952 salió su primera novela por los tipos de Einaudi: *Fausto e Anna*, en la colección «I Gettoni». La obra tuvo un considerable éxito, aunque dio pie a una vivaz polémica – sobre todo en las filas de la izquierda – acerca del papel del Partido Comunista después de la Liberación de 1945. A principio de 1960 salió también, esta vez en «Supercoralli», el que se convirtió de inmediato en un clásico contemporáneo: *La ragazza di Bube*, que culminaba y cerraba el ciclo de la narrativa de corte social sobre la guerra y la posguerra del escritor romano.

Tan solo algunos meses después, el 10 de junio, Carlos Barral pidió a Linder los derechos de publicación de las dos novelas, recibiendo rápidamente respuesta positiva⁴⁹. El 6 de julio *La ragazza di Bube* fue galardonada con el insigne Premio Strega, al que Cassola había participado de mala gana. Quizás animado por la resonancia del suceso, apenas cinco días después Seix Barral envió la solicitud para la autorización de *La chavala de Bube*. Indicaba una considerada tirada de cinco mil ejemplares des-

editoriales italianas, como Bompiani, Feltrinelli, Garzanti, Mondadori, Laterza, Rizzoli y también más pequeñas, como Bucciarelli, Vallecchi, Cappelli. Véase P.L. Ladrón de Guevara (*La cultura italiana en las memorias de Carlos Barral*, en «Estudios Románicos», VIII-IX, 1993-1995, pp. 47-66) que en su apéndice n. 2 presenta un listado, aunque no exhaustivo, de autores italianos publicados por Carlos «durante su permanencia en Seix Barral».

⁴⁸ Cfr. S. Battaglia, *Il realismo elegiaco di Cassola*, en «Le ragioni narrative», V, 1960, pp. 31-82 y V. Spinazzola, *Il realismo esistenziale di Carlo Cassola*, Mucchi, Modena 1993.

⁴⁹ Véase el artículo de Carini (*Censura* cit., pp. 250-251) para los datos precisos sobre la correspondencia. Las cartas mencionadas son, respectivamente, del 10 de junio y del 2 de julio.

tinados a la «Biblioteca Formentor». Hay que subrayar que Barral no esperó la conclusión de los trámites de los derechos, puesto que Linder definió el contrato el 20 de julio y lo mandó a la editorial solo en septiembre. Como ha reconstruido Carini, además⁵⁰,

llegamos a conocer, por una nota a una carta de Barral a Einaudi, que los textos se encontraban bajo opción por un editor latinoamericano y para conseguir la libertad de derechos Linder tiene que haber contratado con el editor o, a su estilo, haber impuesto fechas y respuestas que al final no llegaron.

Linder consiguió los derechos y el 29 de julio Carlos le envió una carta para darle las gracias de las «vittoriose pratiche per avere i diritti di Cassola». Un esfuerzo que el agente en futuro, después de tantos disgustos, no podrá o no querrá hacer otra vez para Barral.

A pesar de tales recelos, *La chavala de Bube* no pasó el cedazo de la censura. En su informe, el lector, el rumano Vintilă Horia, después de señalar ocho páginas en las que «hay bastantes indicios acerca de la orientación comunista del autor», mandaba prohibir la novela porque «aparentemente moral [...], pone de relieve un heroísmo que obra en el nombre de la ideología comunista y un sacrificio del que es culpable la sociedad burguesa»⁵¹. El 20 de julio este juicio se hizo oficial y se comunicaba a Seix Barral. El 12 de septiembre la editorial solicitó recurso de reposición con una carta de Víctor Seix que enfatizaba la repercusión europea de la novela: «ha obtenido el *Premio Strega*, el más importante de los premios literarios italianos, de 1960, y tiene muy favorable candidatura para los premios internacionales, incluido el *Prix International des Editeurs*». Igualmente, el editor intentaba explicar que el libro no hacía una apología del comunismo, sino que, al revés, fue criticado por el mismo partido en Italia:

está destinado, en todo caso, a ser uno de los dos o tres libros más discutidos del año, sobre todo a causa [...] del severo juicio que encierra contra la brutalidad y la indigencia moral de los resistentes del partido y contra el cinismo del partido mismo que los abandonó después, convirtiéndolos en puros delincuentes comunes.

La obra fue entregada para la revisión a otro lector, el fraile agustino – además de estudioso de Unamuno – Saturnino Álvarez Turienzo, que propuso una poda de catorce páginas de «pasajes de tipo sensual, por lo insistentes y pegajosos» y vilipendios al clero («anda a vueltas con un sacerdote»). Otro censor religioso, padre Petrovici, se decantó, en cambio, por la suspensión, puesto que «el autor encuentra la ocasión de marcar las concepciones anticlericales y procomunistas, con pasajes inmorales». El 10 de noviembre la Superioridad aceptó este veredicto contestando a la editorial que «aun teniendo en cuenta la importancia del premio que ha merecido en el exterior, esta Jefatura de Lectorado propone de nuevo la denegación».

⁵⁰ Carini, *Censura* cit., p. 251.

⁵¹ AGA: 3 (50) 21/12853, expediente n. 3622-60.

En Italia, en los ambientes cercanos al Partido Comunista, la prohibición franquista sonaba a mérito. Así en la revista de orientación marxista «Il Contemporaneo», la hispanista Rosa Rossi escribió: «la censura ha proibito, pare, *La ragazza di Bube*: un complimento, per Cassola»⁵². No pensó lo mismo Linder, que manifestó – esta vez con una carta a otro hombre central en Seix Barral, Joan Petit – su molestia, culpando a los catalanes de dejarle sin editor⁵³.

Casi un año después, el 5 de septiembre de 1962, Salinas escribió a Guido Davico Bonino de Einaudi, quizás con la vana ilusión de esquivar a Linder:

Avec le nouveau ministre d'Information, nous avons l'espoir de pouvoir publier une série de livres qui jusqu'à présent nous ont été refusés par la censure. Un d'eux serait *La ragazza di Bube* de Carlo Cassola.

Se refería al nombramiento, en julio de ese año, de Manuel Fraga como Ministro de Información, acontecimiento que los editores y los escritores españoles creían el inicio de una etapa de mayor libertad en el frente de la palabra escrita. Pero esta vez el impedimento a la traducción de la novela de Cassola no vino de los aparatos franquistas. Como indica Vilei, la argentina Editorial Sudamericana había anticipado Seix Barral⁵⁴. Así que Linder le contestó a Salinas de forma escueta: «siamo spiacenti di doverle comunicare che i diritti di lingua spagnola di questo libro non sono più liberi: li abbiamo riceduti a un altro editore, dopo che Seix Barral, come Lei ricorderà, vi rinunciò tempo fa»⁵⁵. *La ragazza*, en traducción de Sara Gallardo, se publicó en Buenos Aires en 1963. La novela salió en catalán (*La noia de Bube*) en 1968 por Edicions 62, editorial dirigida por Castellet⁵⁶, mientras que solo en 2007 la barcelonesa Barataria imprimió la primera edición española en versión de Elena Martínez Nuño (*La novia de Bube*).

⁵² R. Rossi, «Reyes Godos» e «Reyes Maragatos», en «Il Contemporaneo», XXXIV, 1961, pp. 154-159 (p. 159). Cassola colaboró con la revista desde 1954 hasta 1956. Para un detallado examen de la documentación sobre la censura franquista en «Il Contemporaneo» remitimos a A. Bresadola, «Parole ribelli, nemiche, che mettono paura ai censori»: la letteratura spagnola denegada y las revistas italianas de los años 60, en *Letras en el páramo. Resistencias, posibilismos y heterodoxias en la literatura bajo el franquismo*, coordinado por C. Somolinos Molina y C. Suárez Toledano, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Fráncofurt. En prensa.

⁵³ Carini, *Censura* cit., p. 251.

⁵⁴ L. Vilei, *Sulle traduzioni in lingua spagnola de La ragazza di Bube*, en *Sconfinamenti. Le terre lontane di Carlo Cassola*, coordinado por A. Andreini, Effigi edizioni, Arcidosso 2017, pp. 19-20 (p. 19) y véase también, en el mismo volumen, la completa bibliografía de las traducciones existentes y de los países en los que se han editado (pp. 191-195 y 201).

⁵⁵ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1962, B. 22, exp. 13, (Seix Barral), Ali a Jaime Salinas, 12 de septiembre de 1962.

⁵⁶ El traductor catalán, M. Carbonell Florenza, estaba consciente de los riesgos de editar esa novela: «Quando nel 1967 Josep Maria Castellet [...] mi propose di tradurre *La ragazza di Bube*, sapevamo di esporci al pericolo di non poterlo pubblicare per impedimento della censura franchista o di dover sopprimere alcuni passaggi suscettibili di essere interpretati come contrari all'ideologia e alla morale che il regime imponeva in Spagna. E invece fu possibile pubblicarlo senza tagli nel marzo del 1968» (su *La noia de Bube*, en *Sconfinamenti. Le terre lontane di Carlo Cassola*, coordinado por A. Andreini, Effigi edizioni, Arcidosso 2017, pp. 21-22: p. 21).

En el sobre del expediente de julio de 1960 se ha conservado también otro documento, firmado por el mismo Director General del Servicio, Carlos Robles Piquer. Se trata de un aviso interno, fechado el 5 de septiembre de 1963, en el que se lee: «conviene hacer una nota que publicaremos probablemente en *La estafeta literaria*, acerca de la prohibición de esa obra, razonando debidamente los motivos por los que se ha prohibido». La advertencia nos informa de cuánto los tentáculos del aparato franquista se extendían, llegando a contaminar las revistas literarias y a manipular la crítica. Aunque no hemos hallado este apunte en ninguna revista, las palabras de Robles Piquer nos confirman también la cautela del departamento a la hora de prohibir obras que habían tenido cierta resonancia en el extranjero. Es posible que la indicación llegara en ese momento porque en 1963 salió en Italia la homónima película de Luigi Comencini basada en el libro. En España su exhibición fue prohibida en 1964 y de nuevo en 1965; y según los documentos de archivo el veto permaneció oficialmente durante siete años⁵⁷.

Afortunadamente, no tuvo problemas con la censura la otra novela, *Fausto y Anna*, aprobado en octubre de 1960 y que se publicó, sin tachaduras, el año siguiente por «Biblioteca Formentor»⁵⁸. Sin embargo, no faltaron las fricciones con la Ali por la demora en el pago, tanto que, todavía en 1969, la agencia instaba a Isabel Font a abonar la suma debida al representante español: «Comme vous le savez, il reste à régler le relevé concernant l'édition espagnole de l'ouvrage: *Fausto e Anna*, de Cassola. Dans ce cas aussi [...] nous vous prions de bien vouloir remettre les montants dus à M. Moya⁵⁹.

5.2. La mayor frustración de Barral: Italo Calvino

Italo Calvino (Santiago de Las Vegas de La Habana, 1923-Siena, 1985) se opuso al régimen fascista desde su juventud, y en 1943, como Cassola, entró en las formaciones partisanas. En 1947 salió en «I Coralli» su debut narrativo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, que refería episodios de la Resistenza pero rehuyendo toda idealización y celebración retórica. A partir de ese momento se convirtió en el principal autor de Einaudi y, aunque su relación profesional no fue continua, durante años se mantuvo como hombre de confianza de la editorial. En los primeros decenios de la posguerra su fama creció y gracias a sus novelas, su activismo y su presencia en los mayores debates de la época, Calvino se convirtió en intelectual de envergadura mundial como uno de los más ilustres animadores de la vida cultural internacional.

Atraído en extremo por una voz tan reputada e innovadora, ya en la segunda mitad

⁵⁷ AGA: 3 (50) 36/4106 expediente n. 32853. En 1972 se autorizó la película y fue admitido el texto de los subtítulos, aunque «para salas especiales (mayores de 18) sin adaptaciones». Todavía hoy no hemos encontrado una versión doblada en español. Sobre la prohibición cfr. también J. García Rodrigo, *El cine que nos dejó ver Franco*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo 2005, p. 247.

⁵⁸ AGA: 3 (50) 21/12975, expediente n. 5207-60.

⁵⁹ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1969, B. 70, exp. 19, (Seix Barral), Ali a Isabel Font, 24 de febrero de 1969.

de los años cincuenta Carlos Barral entró en contacto con él. En la primavera de 1959, invitado por el grupo catalán, Calvino pisó por primera vez tierra española, interviniendo en las «Conversaciones poéticas» de Formentor. Fue el principio de una duradera relación con los Barralianos. En sus memorias, Salinas afirmó que «la amistad con Italo Calvino duró hasta su muerte. Nunca comprendí por qué Carlos Barral no lo publicó en Biblioteca Breve»⁶⁰.

Para entender las causas del fracaso de Barral en sus desvelos para editar uno de los autores que más admiraba, es preciso resumir, una vez más, los enfrentamientos contra los que hemos denominado sus dos «escollos».

En 1952 vio la luz por «I Gettoni» *Il Visconte Dimezzato*. Cuatro años después, a raíz del creciente eco de la novela en todo el mundo, Seix Barral empezó los trámites para su traducción. Pero la idea naufragó frente a la rigidez de Linder, que se opuso a ceder los derechos, puesto que ya los había vendido a la bonaerense Editorial Futuro, que en 1956 imprimió las primeras obras de Calvino en español: su debut (*El sendero de los nidos de araña*, trad. Attilio Dabini) y, precisamente, *Las dos mitades del vizconde* (trad. Maria Dabin)⁶¹.

Análogo destino sufrió un volumen de «I Coralli», *Il cavaliere inesistente* (1959) porque Fabril de Buenos Aires ya había adquirido los derechos y pudo editar la obra en 1961 (trad. Óscar Eduardo Bazán). El mismo Calvino expresó en más de una ocasión la voluntad de que sus obras circularan también en España, y procuró ablandar la firmeza de Linder⁶². El escritor gozaba de una enorme consideración por parte del agente, tanto que, según Biagi, era «con Soldati e Sciascia, l'unico scrittore italiano cui Linder abbia talora anticipato di tasca propria, dalle casse Ali, i diritti d'autore, in deroga ai propri principii. Segno di una stima smisurata»⁶³. Pero ni esta mediación hizo que el agente modificase su posición inflexible.

Frente a esta situación, Seix Barral intentó imprimir una obra inédita en lengua española: *La giornata di uno scrutatore* (1963), el número 175 de «I Coralli». El contrato con la Ali fue firmado el 27 noviembre del año siguiente y el 10 de marzo de 1965 Seix Barral presentó la solicitud⁶⁴. El lector n. 13 no vio ningún inconveniente y propuso la autorización, pero un funcionario añadió al expediente una nota que anulaba ese veredicto y excluía toda posibilidad: «Libro de Einaudí. Denegado por su procedencia, de acuerdo con instrucciones superiores». Aludía a la mencionada afrenta de la publicación de los *Canti della nuova Resistenza spagnola*. El 20 de abril Seix Barral tramitó la acostumbrada instancia de revisión. Hay que recordar que los informes eran secretos, y a los solicitantes no se comunicaban de forma oficial las razones de la negativa; por lo tanto, la editorial ignoraba que la denegación no tenía que ver con la obra en sí.

⁶⁰ J. Salinas, *Travesías. Memorias (1925-1955)*, Tusquets Editores, Barcelona 2003, pp. 375-376.

⁶¹ Cfr. M. Ciotti, *Italo Calvino in lingua spagnola. Dall'esordio argentino alla prima edizione castigliana pubblicata in Spagna*, en «Cuadernos de Filología Italiana», XXVIII, 2021, pp. 363-378 (pp. 367-372).

⁶² Cfr. F. Luti, *Calvino e la Spagna tra il Cinquanta e il Sessanta*, en «Quaderns d'Italià», XIX, 2014, pp. 177-194 (p. 189).

⁶³ Biagi, *Il dio* cit., p. 121, que añade que la confianza debía ser recíproca, tanto que Calvino sometía al agente «i libri in gestazione, come *Le città invisibili* del '72».

⁶⁴ AGA: 3 (50) 21/16026, expediente n. 1872-65.

El Servicio no consideró necesario otro informe, y el día siguiente emitió la misma resolución: «Por orden del Jefe de la Sección se DENIEGA nuevamente». Los 3.000 ejemplares previstos para «Biblioteca Breve» no se imprimieron nunca.

A pesar de la prohibición, como en todas las otras circunstancias, la agencia reclamó el pago. La secretaria de Seix Barral, Montserrat Puig, contestó con la argumentación de siempre: no se podía imputar la responsabilidad a la editorial, sino al Servicio: «*La giornata di uno scrutatore: refused twice. Contract worthless*»⁶⁵. Surgió un nuevo conflicto y las relaciones entre Seix Barral, por un lado, y la Ali y sus representantes españoles (International Editors), por otro, se hicieron más borrascosas que nunca acercándose a la disputa legal.

Pero el interés de Barral para Calvino no se había extinguido, y en 1966 intentó dar a la luz los doce cuentos de *Le Cosmicomiche* («I Supercoralli», 1965). Como ha investigado Luti, Barral se dirigió directamente a Einaudi, pero el proyecto, por enésima vez, se frustró⁶⁶:

In una lettera datata 4 marzo 1966, Guido Davico Bonino scriveva ai barraliani che si trattava dell'unica vera opportunità per Calvino di essere pubblicato in Spagna, e diventare così un nome noto nel mondo culturale spagnolo. Per lo sfumare di quest'ultimo attacco dovrà scendere in campo Calvino per acquietare i bollori dell'editore catalano nei confronti di Linder.

La respuesta no varió: los derechos estaban en las manos de otra editorial, la bonaerense Minotauro, que luego imprimió la miscelánea en 1967 (*Cosmicómicas*, trad. Aurora Bernárdez). El mismo mes, Barral, desesperado, le escribió directamente a Calvino para encontrar una salida a este impasse. El escritor estaba de acuerdo con el editor, y consideraba que España y América del Sur eran realidades literarias y editoriales distintas, y por eso era necesaria una traducción para cada mercado. Sin embargo, a pesar de reconocer que la situación le parecía «absurda», no tenía más remedio que admitir su impotencia frente a Linder y sus contratos⁶⁷.

El doble fuego de la censura y de los derechos hizo que las primeras ediciones de Calvino en España tuvieran que salir en otro idioma peninsular, el catalán. Edicions 62 (que ya había divulgado la mayor novela de Cassola casi 40 años antes con respecto a la versión española), publicó en 1965 *El baró rampant*, aunque salió mutilado en cuatro pasajes por imposición de los censores⁶⁸. Afortunadamente, en ese caso la

⁶⁵ La carta de la Ali fue enviada el 7 de septiembre a Carlos Barral, mientras que la secretaria contestó el 15 del mismo mes (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1965, B. 50, exp. 24, Seix Barral).

⁶⁶ F. Luti, *Calvino* cit., p. 189.

⁶⁷ Ivi, p. 186.

⁶⁸ AGA: 3 (50) 21/15720, expediente n. 7262-64. Fue admitido con tachaduras (en 8 páginas) también otra traducción catalana de Calvino editada por Edicions 62: *El cavaller inexistent*, que se imprimió en 1967 después de un largo trámite empezado el 4 de noviembre de 1965 (AGA: 3 (50) 21/16744, expediente n. 8082-65).

advertencia puesta al final del expediente «ha sido editada en Italia por Einaudi» no se consideró suficiente para prohibir el libro.

El 2 de julio de 1968 Calvino le escribió a Linder para informarle que Salinas, entonces pasado al frente de Alianza Editorial, quería publicar la *Giornata di uno scrutatore*, todavía inédito en España. Al volumen se le añadieron dos cuentos, *La speculazione edilizia* y *La nuvola di smog*. Esta vez Linder consiguió resolver la controversia sobre los derechos con la argentina Losada, que ya había impreso los cuentos entre 1962 y 1963⁶⁹. No es difícil vislumbrar en esta concesión que la relación desgastada con Seix Barral tuvo un papel determinante: lo que Linder concedió a Barral solo en un caso, y con dificultad, en cambio, fue otorgado sin demasiados problemas a Salinas. Pero mientras la obra yacía en los despachos ministeriales, salió por fin la primera obra de Calvino en la lengua de Cervantes impresa en España: *El barón rampante* (Planeta, 1970, trad. María Angélica Bosco). Alianza editó *La especulación inmobiliaria* (trad. Ángel Sánchez-Gijón Martínez) solo cuatro años más tarde, ya que el Servicio había optado por el «silencio administrativo» para evitar aprobar explícitamente la obra⁷⁰. De esta manera no se contestaba a la solicitud y el Ministerio se reservaba la posibilidad de secuestrar toda la tirada. Aun así, la novela, con nueve años de retraso con respecto a la intención de Barral, entraba en España. Las otras obras que Barral quiso importar, sin éxito, para ampliar su catálogo se publicaron años más tarde: *El caballero inexistente* y *El visconde demediado* en la miscelánea *Nuestros antepasados* (Alianza, 1977, trad. Esther Benítez) mientras que las *Cosmicómicas* circuló en España en la misma versión argentina con el traslado de la editorial Minotauro a Barcelona, donde también se reeditó en 1985.

Epílogo

El panorama editorial que hemos delineado, constituido por batallas en nombre de la creación de un catálogo, se fue difuminando en las décadas sucesivas. Empezó a decaer el papel de los editores como eje del mundo cultural, así como de redacciones compuestas por cenáculos de intelectuales y literatos que dirigían sectores de la empresa y regían las colecciones. De esta forma, la línea poética y política de las editoriales, que fue tan precisa y que motivó tantas luchas en los años sesenta, se hizo cada vez más indefinida, sacrificada por la agresiva búsqueda de best-seller. Un cambio que afectó también a los protagonistas del segmento de historia editorial que hemos dibujado.

Barral sintetizó así su desazón, añorando los tiempos de sus primeras participaciones en las ferias de Fráncfort: «la edición mundial conoció en esos momentos una seriedad y una vocación de cultura que, después, sin saber por qué, se ha ido perdiendo en un interés mucho más comercial, en una competitividad agresiva y a veces incluso desagradable»⁷¹. Además, la dimisión de Salinas y la trágica muerte de Víctor

⁶⁹ Ciotti, *Italo Calvino* cit., p. 370.

⁷⁰ AGA: 3 (50) 73/4146 expediente n. 6323-74.

⁷¹ Entrevista con J. Soler Serrano de 1976 y reproducida en Barral, *Almanaque* cit., p. 123.

Seix en 1967 rompieron la precaria pero eficaz armonía entre el furor y el entusiasmo de Carlos Barral y la habilidad financiera y mediadora del resto de «los sabios». Esto llevó en octubre de 1969 a la dolorosa salida de Carlos, que se volcó en la no demasiado afortunada aventura de Barral Editores⁷².

También en Einaudi, a caballo entre estas dos décadas, se consumó la separación con respecto a algunos pilares de su catálogo y fidelísimos de la casa, como Bassani, Ginzburg y Cassola. Otra consecuencia de los nuevos tiempos fue que sus colecciones atenuaron el elevado prestigio cultural que había caracterizado los años anteriores. Había otro motivo de envergadura más general que determinó la crisis: la narrativa italiana había perdido su impulso y no era el motor editorial como en la primera posguerra, puesto que el mercado editorial se iba orientando cada vez más hacia otras formas como el ensayo o las crónicas de periodistas. También a ojos de los editores extranjeros, como Seix Barral, la novela italiana ya no tenía su encanto, y no parecía tan novedosa y digna de imitación como en los años sesenta.

Linder tardó un poco más en percibir la fractura histórica. En los años setenta el número de sus negocios continuó a ser enorme y hasta se incrementó, pero a medida que avanzaba el decenio se asomaba en él cada vez más la desilusión. De nuevo, tomamos prestadas las palabras de Biagi, que resume así la inquietud del agente en el crepúsculo de su imperio:

Guai economici, bilanci in rosso zavorrano il suo passo. Ma incide anche il disgusto crescente per il contesto, per quel marketing sempre più invasivo, per la dimensione sempre meno umanistica del gioco [...]. Ha probabilmente frutato che non c'è più spazio per l'agente super-editore, come non esistono più gli editori mecenati e patriarchi⁷³.

Las tres figuras que hemos observado en los años sesenta, en conclusión, son testigo de un momento efímero, pero muy fecundo, de una época de encuentros literarios en los que las fronteras entre cultura e ideología no eran netas, de intentos de renovar la cultura, de desafíos a la represión estatal y de continuas lidias con las agencias literarias. Fue sobre todo la edad dorada de Barral y de su círculo, de las hazañas de un grupo editorial que no consideraba entre sus prioridades el provecho, sino la creación de un catálogo innovador a la altura de las aspiraciones culturales que habían animado Einaudi.

No siempre, como se ha visto, Barral ganó sus batallas. Las derrotas de la editorial tuvieron consecuencias mucho más graves que el fallido intento de incrementar un catálogo de una empresa particular. Impidieron al lector español disfrutar de autores clave de la posguerra italiana, que llegaron con enorme retraso y en un contexto literario y social totalmente diferente, muy lejos de ese proyecto que Barral, estimulado por el editor turinés, sentía como una ineludible necesidad, como la «obra de una vida».

⁷² Cfr. Moret, *Tiempo* cit., el capítulo «El final de Barral como editor» y, especialmente, las pp. 234-238.

⁷³ Biagi, *Il dio* cit., pp. 173-174.

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 Vígara 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 Añadidas enfáticas

Las *añadidas 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 itálofonos, 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 pragmatogramática*. 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.

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

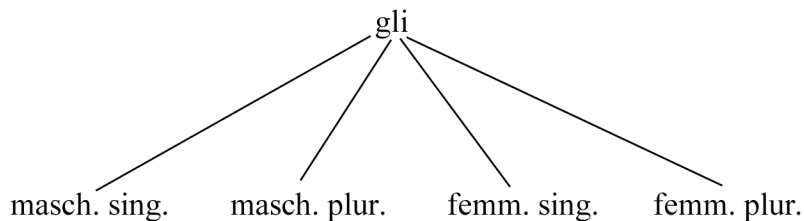
- sovraestensione di *te* come pronome soggetto

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 deiemicolti) 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")

Analogha 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 *diate si* 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 assolte 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 riparliamo 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 subiti 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?**
eccolo 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*.

ESPAÑOL COLOQUIAL

RASGOS, FORMAS Y FRASEOLOGÍA
DE LA LENGUA DIARIA

EUGENIO CASCIÓN MARTÍN

2ª edición ampliada



EDITORIAL EDINUMEN

UNIVERSITA' BOLOGNA
Dipartimento di Lingue
e Letterature Straniere Moderne

INTRODUCCIÓN

Uno de los rasgos más genuinamente diferenciadores del ser humano respecto de los demás seres vivos es la comunicación mediante sonidos articulados. Pero no sólo eso: la forma más frecuente de esta comunicación es el diálogo oral entre dos o más individuos, a través del cual se manifiesta la capacidad para dar respuestas lingüísticas a estímulos lingüísticos, cosa que, que se sepa, no hacen los animales, los cuales se limitan a responder con una conducta o actuación.

La lengua coloquial, dialogal, conversacional o como quiera que se la llame, ha permanecido casi olvidada en los estudios tradicionales de lingüística, que han preferido centrarse en las estructuras formalizadas del discurso escrito. No es ésa la situación actual, puesto que los estudiosos han reparado por fin en su importancia y son numerosos los libros y artículos que continuamente aparecen tratando de adentrarse en la especificidad del habla diaria, sobre todo desde el nacimiento a mediados de siglo de la Gramática de la enunciación y de la Pragmática. En el caso del español es curioso y significativo que tuviera que ser un alemán, Werner Beinhauer, el primero en escribir una obra amplia y de conjunto en torno al tema.

El estudio de la lengua coloquial es, por otro lado, apasionante. A través de él descubrimos cómo nos comunicamos con nuestros amigos, familiares, personas conocidas o desconocidas, etc, en las múltiples y variadas situaciones que cada día se nos presentan. Es fácil darse cuenta de que el código que utilizamos, aun partiendo de una misma base, no es igual que el que empleamos cuando escribimos, acto de comunicación mucho más reflexivo y cuidado en la forma y, por ello, considerado de categoría superior. Sin embargo, la lengua conversacional no tiene por qué ser inferior, es simplemente distinta.

En este libro no se ha pretendido realizar un estudio del acto de habla, con todos sus condicionamientos contextuales y situacionales —eso queda reservado a la mencionada Pragmática—. Nos hemos centrado, por el contrario, en el enunciado, en las manifestaciones lingüísticas propiamente dichas, prestando atención a algunos de sus rasgos más característicos: manifestaciones afectivas, referencias apelativas, preguntas y respuestas, expresiones irónicas, exclamaciones e interrogaciones, formas de aceptación y de rechazo, exageraciones e hipérbolos, elipsis, iteraciones, cambios de orden, etc., con todas las construcciones y fraseología en que se sustentan. Con esto no agotamos, ni mucho menos, el tema, y dejamos en la recámara un segundo volumen dedicado a la descripción gramatical.

Nos interesa también el aspecto didáctico de la materia, por lo cual hemos pretendido hacer de este libro un instrumento de trabajo en el aula. Tal es el destino de la aplicación práctica,

de los ejercicios y propuestas que se plantean al final de cada capítulo. Nos parece importante que los estudiantes conozcan la forma en que se expresan oralmente, reflexionen sobre ella y sean capaces de mejorarla evitando los frecuentes errores en que se suele incurrir.

Dada esta pretensión, hemos procurado simplificar todo lo posible el aparato teórico-erudito. No obstante, incluimos al final una bibliografía medianamente extensa destinada a aquellos que, una vez establecido contacto con la materia, se interesen por ella y aspiren a una mayor profundización.

Los materiales empleados en los ejemplos han sido tomados en parte de grabaciones y captaciones "de oído", y en parte de obras literarias cuyos autores han sabido reflejar con maestría y fidelidad la lengua del coloquio. En este último caso citamos entre paréntesis el título de la obra en abreviatura, junto con la página, a continuación de cada muestra.

Y, como siempre, nuestro deseo de aportar algo útil.

E. C. M.

1. CONCEPTO DE LENGUA COLOQUIAL

Es mucho lo que se ha escrito tratando de dilucidar qué es esa forma de expresión lingüística que aquí llamamos lengua coloquial, qué es lo que abarca en concreto e, incluso, cuál es el término más apropiado para nombrarla. Adjetivos como popular, familiar, coloquial, informal, conversacional, hablada, oral, común, corriente, diaria, estándar, etc., han sido empleados por los distintos lingüistas en un intento de encontrar la denominación más adecuada.¹ A ello se añade la utilización un tanto arbitraria de los sustantivos lenguaje, lengua o habla a la hora de nombrarla. Advertimos ya desde este momento que, a pesar de que mantenemos la denominación de lengua, por ser la más común, se trata en realidad de habla, puesto que no es más que un registro, una modalidad de uso.

No es nuestro propósito ni es éste el lugar adecuado para entrar en un análisis amplio y profundo sobre la especificidad del registro coloquial, sobre la delimitación de su terreno, cosa, por otra parte, harto difícil de concretar. Por ello nos limitaremos a transcribir y comentar algunas de las definiciones que nos parecen más aclaratorias, debidas a autores especialistas en la materia.

Escribe al respecto W. Beinhauer: "Entendemos por lenguaje coloquial el habla tal como brota natural y espontánea en la conversación diaria, a diferencia de las manifestaciones lingüísticas conscientemente formuladas, y por tanto más cerebrales, de oradores, predicadores, abogados, conferenciantes, etc., o las artísticamente moldeadas y engalanadas de escritores, periodistas o poetas [...]."

Al tratar de lenguaje coloquial nos referimos únicamente a la lengua viva conversacional².

Para Dámaso Alonso, en el prólogo a la obra de Beinhauer, es "la lengua española viva, corriente y moliente, que en su mayor parte no está registrada en ningún sitio y que en vano buscamos en diccionarios y gramáticas"³.

¹ Una muy completa recopilación de opiniones y definiciones al respecto puede verse en el estudio de José Polo "El español familiar y zonas afines", en *Ícono* 1 (1971) y siguientes, donde aparecen transcritas, entre otras, las de R. Menéndez Pidal, W. Beinhauer, Julio Casares, Manuel Seco, José de Onís, Francesc Valverdu, Nélida E. Donni de Mirande, Rodolfo Orús, Rafael Lapasa, etc., así como la del propio recopilador.

² W. Beinhauer, *El español coloquial*, Madrid, ed. Gredos, 1968, pg. 9. Es esta una de las mejores obras de conjunto que, aunque referida primordialmente a aspectos léxicos y fraseológicos, se han escrito sobre el tema.

³ *Ib.*, pgs. 7-8.

Por su parte, Emilio Lorenzo da la siguiente definición: "El español coloquial es el conjunto de usos lingüísticos registrables entre dos o más hispanohablantes, conscientes de la competencia de su interlocutor o interlocutores, en una situación normal de la vida cotidiana, con utilización de los recursos paralingüísticos y extralingüísticos aceptados y entendidos, pero no necesariamente compartidos por la comunidad en que se producen".

De todo esto podemos deducir que el terreno en el que nos movemos es la lengua oral y espontánea, tal y como se manifiesta en la conversación entre dos personas que tienen como propósito esencial la comunicación entre ellas y no echan mano de discursos previamente elaborados y formalizados.

De acuerdo con ello, se puede afirmar que todos los hispanohablantes somos usuarios del español coloquial, pero ¿todos lo realizamos de la misma manera? Obviamente no, porque entran en juego factores socioculturales que otorgan a las personas diferentes niveles de competencia lingüística, usos regionales y dialectales, edad y sexo, situación comunicativa concreta, etc., que dan lugar a unos modos distintos "de hablar". En consecuencia, es muy difícil fijar lo que es propiamente coloquial y separarlo de lo que no lo es. Con todo, existen una serie de rasgos comunes que oponen esta modalidad comunicativa a otras como la narración, la exposición, la descripción, el diálogo culto, formalizado o literario, etc., porque, como escribe J. Polo, "el hecho de que dos personas hablen cara a cara, de viva voz o sus sucedáneos (por teléfono, radio, etc.), conlleva una serie de rasgos en la manera de hablar que son consecuencia directa del contexto en que se practica tal comunicación: frases interrumpidas al ver (u oír) la reacción del interlocutor, las llamadas elipsis que no deben interpretarse como que algo falta en la realidad concreta de ese hablar —está el contexto, etc.— aunque falte algo en el esquema pedagógico que pueda crearse artificialmente con respecto al lenguaje, tratamientos, maneras de comenzar y acabar un diálogo, etc. Estos y otros hechos componen, en una primera cala, lo llamado coloquial, es decir, lo opuesto a lo menos coloquial (llámese narrativo, monológico, etc.)".

A pesar de todo —insistimos en ello— no es fácil establecer unos límites tajantes, es decir, separar de manera absoluta lo coloquial de lo no coloquial, dónde comienza y dónde termina esta modalidad comunicativa, como no es fácil —por citar un ejemplo conocido— deslindar de forma indubitable lo literario de lo no literario. Por contraste sabemos que la lengua conversacional diaria es diferente no sólo de las diversas formas de elocución de la lengua escrita, sino también de la expresión formalizada de ciertas actuaciones orales, caso de discursos, conferencias, sermones, etc. Por eso nuestro campo de acción se orientará en dos direcciones:

a) Formas y expresiones emanadas de la ruptura de la lógica sintáctica propia de la norma culta, como consecuencia de las variantes derivadas de la intervención de los factores pragmáticos (situacionales y contextuales), expresivos, conativos, fáticos, etc. Ello da lugar a un discurso más dinámico, liberado de las trabas de las construcciones sintácticas

normativas, en el que la elipsis, producto de la economía lingüística, se combina, en aparente paradoja, con la reiteración enfática; donde el *yo* y el *tú* alternantes de emisor y receptor se convierten en núcleos generadores de un buen número de elementos emotivos y apelativos, respectivamente; en el que el vocabulario tiende a la comodidad de lo conocido, de las palabras "ómnibus" y de las fórmulas y frases hechas; donde el orden de las palabras se establece atendiendo a criterios más expresivos que lógicos, etc. Todo esto hace que sea, no inferior ni superior, sino simplemente distinta.⁶

b) Las que, aun siendo compartidas por otros niveles de uso, tienen aquí un empleo preferente y abundante, lo que hace que se conviertan en elementos propios del coloquio. Con esto queremos decir que el habla coloquial tiene muchísimos puntos de contacto con otras modalidades —al fin y al cabo, no olvidemos que no es más que un registro dentro de la misma lengua—, y que comparte con ellas la base de su fonética, de su léxico y de su gramática, por lo que se puede objetar que muchas de las formas que iremos analizando aparecen también en otros niveles, que no son exclusivas del diálogo oral. A ello respondemos que lo que tratamos de hacer no es aislar las formas "exclusivamente" coloquiales de una manera absoluta —tarea, por otra parte, imposible, como ya quedó dicho— sino de recoger y explicar todo aquello que da carta de naturaleza al coloquio diario, y las formas a que nos referimos tienen en él un terreno abonado para su utilización, son preferentemente coloquiales.

⁶ E. Lorenzo, "Consideraciones sobre la lengua coloquial (constantes y variables)", incluido en la obra colectiva *Comunicación y lenguaje*, Madrid, ed. Kairos, 1977.

⁷ J. Polo, "El español familiar y otras afines (ensayo bibliográfico)" en *Yelmo*, 1, (1971) y siguientes.

⁶ Escribe al respecto Martín Alonso, refiriéndose fundamentalmente a la sintaxis: "Nos interesan las alteraciones de la frase hablada, que se traducen en yuxtaposiciones, anacolutos, interferencias, olvido de nexos constructivos, hipálages, parentesis inconexos, fallos de concordancia y otros fenómenos de tipo sintáctico, fácilmente suplidos por tratarse en muchos casos de valores entendidos, íntimos expresivos que valen por frases enteras y la suplencia colaboradora de la entonación y la mímica". En *Gramática del español contemporáneo*, Madrid, ed. Guadarrama, 1974, p. 402.

2. RASGOS CARACTERIZADORES

La lengua coloquial posee una serie de rasgos genuinos que la hacen diferente de otras formas de manifestación lingüística. A nuestro entender son destacables los siguientes.

1. **Carácter dialogal.** El diálogo es la base de toda forma de intercomunicación humana. Hablamos a otros que también nos hablan, intercambiamos mensajes, hacemos preguntas y recibimos respuestas, damos y obtenemos información... En definitiva, se trata de una comunicación bidireccional, rasgo exclusivo, que se sepa, del lenguaje humano, puesto que los demás seres sólo son capaces de responder con una determinada conducta o actuación, no con palabras.

2. **Carácter oral.** La lengua coloquial es esencialmente hablada, y las versiones escritas que algunos géneros literarios –fundamentalmente el teatro y la narrativa– hacen de ella, no son sino una adaptación que tiene como finalidad procurar una caracterización realista de los personajes y situaciones.

3. Constituye la base de todos los demás usos lingüísticos, puesto que el lenguaje humano nace y se desarrolla a través de signos acústicos. Los demás sistemas y modalidades han surgido y evolucionado a partir del diálogo oral en presencia.

4. **Espontaneidad y falta de formalización reflexiva,** lo que conduce a la ruptura de las formas sintácticas propias de la lengua culta y formalizada.

5. **Existencia de unos hábitos y usos adquiridos por los hablantes,** sean de origen social o regional. Esto provoca la creación de múltiples idiolectos, es decir, de modos de expresión particulares dentro del ámbito de lo coloquial.

6. A este hecho coadyuva, como condicionamiento previo, la competencia lingüística de cada hablante, es decir, su dominio de la lengua, basado tanto en sus condiciones naturales –lo que comúnmente se denomina "facilidad de palabra"– como en su formación intelectual. Por ello no hemos de caer en la ingenuidad de pensar que la lengua coloquial es uniforme: aun siendo todos hablantes coloquiales, y compartiendo una serie de rasgos, el espacio sociolingüístico es amplio y abarca desde las fronteras de lo vulgar hasta las proximidades de lo culto⁷.

⁷ En este sentido, Manuel Seco en "La lengua coloquial: 'Entre visillos'", incluido en *El comentario de textos*, Madrid, ed. Castalia, 1973, p. 365, establece cuatro niveles: a) un nivel "medio formal", b) un nivel "medio informal", c) un nivel "popular formal" y d) un nivel "popular informal". La lengua coloquial no es necesariamente popular, aunque tenga rasgos populares. La oposición formal / informal estriba, por su parte, en la diferencia entre lo convencional y lo espontáneo. El espacio que nos ocupa se correspondería, por tanto, con el nivel medio informal, según la denominación de este autor.

7. La presencia de un *yo* y de un *tú*, correspondientes a un emisor y un receptor, papeles por otra parte alternantes entre quienes intervienen en el diálogo. En relación con ellos están los múltiples elementos expresivos y apelativos que lo pueblan.

8. La existencia de una situación comunicativa que, por una parte, provoca la aparición de gran cantidad de elementos deicticos o señalativos (pronombres y adverbios, sobre todo) y, por otra, permite la sustitución de lo puramente lingüístico por lo real, dando lugar a a constantes elipsis, fenómeno, sin embargo, harto discutible en cuanto a su naturaleza dentro del nivel en que nos movemos. Es, en todo caso, en expresión de Antonio Narbona, "un continuo juego expresivo de alusión y elusión".

9. La tendencia a la "economía lingüística", apoyada en los propios factores situacionales y en las presuposiciones contextuales.

10. La presencia de factores paralingüísticos, tales como la entonación y la mímica, que refuerzan, matizan e, incluso, sustituyen parcialmente a la propia expresión verbal.

11. La expresión compartida. Se trata de un discurso construido a base de las aportaciones de dos o más individuos, lo que hace que a menudo los mensajes de uno de ellos se continúen y completen con los del otro, tanto semántica como sintácticamente.

3. LA ESFERA DEL "YO"

Nos referiremos en este capítulo a todo aquello que manifiesta, lingüística y paralingüísticamente, la presencia del *yo* emisor, su protagonismo, sus actitudes, sus emociones, etc. El hablante coloquial es a un tiempo sujeto y objeto de los mensajes que emite. Dado, por otra parte, que se trata de un papel alternante, la individualidad de quien lo desempeña en cada momento trata de imponerse a las otras individualidades, con lo que todo diálogo es, en cierto modo, una pequeña lucha de protagonismos.

Si a ello unimos el acusado egocentrismo del ser humano, es lógico que el discurso se pueble de elementos expresivos referidos al propio *yo*, que consciente o inconscientemente no se resigna a ser un mero transmisor de hechos ajenos a sí mismo.

3.1. LA EXPRESIÓN AFECTIVA

La afectividad, la expresión de las pequeñas o grandes emociones que embargan al hombre frecuentemente, es parte sustancial de la conversación. Naturalmente, no todas las personas las experimentan ni las expresan en la misma medida, dependen del temperamento, estado de ánimo, edad, sexo, etc., pero su presencia es innegable. Así, es raro que ante un percance entre dos automóviles los conductores de los mismos se expresen en estos términos:

- Buenas tardes. Ha rozado usted levemente mi coche con el suyo.
- Efectivamente, tiene usted razón. Le pido disculpas.
- No se preocupe, estoy convencido de que lo ha hecho sin querer.
- Así ha sido, pero yo cargaré con los gastos de la reparación.

Es más común que el diálogo se asemeje a éste:

- Pero ¿qué haces? ¿Es que no ves por dónde vas?
- ¡El que no mira eres tú! Yo iba por mi carril y te has atravesado.
- ¡Encima! Me embiste y ahora dice que la culpa ha sido mía.
- ¡Pues claro que ha sido tuya! ¡No creerás que voy a cargar yo con el mochuelo de la reparación!

Lo cual no es sino la manifestación lingüística de una alteración emocional, producto de la agresividad del hombre actual.

Tampoco aludiríamos a la baja temperatura de un determinado día diciendo

* A. Narbona, "Sintaxis coloquial: problemas y métodos", en *LEA*, X, 1, 1988, pgs. 81-106.

Hoy hace mucho frío.

sino

¡Que frío hace! o ¡Hace un frío que pasma!

La emotividad es causa de buena parte de los fenómenos lingüísticos propios del habla coloquial. Influye en hechos como los cambios bruscos de entonación, las alteraciones en el orden de las palabras, las rupturas sintácticas, las expresiones hiperbólicas, las repeticiones intensivas, etc., todo lo cual iremos viendo en capítulos sucesivos.

5.2. LA ENTONACIÓN EXCLAMATIVA

Los cambios y oscilaciones en la línea entonativa constituyen un hecho característico de la conversación diaria. La lengua oral ofrece gran variedad de matices a través de los cuales manifestamos nuestros sentimientos y emociones. A la elevación de las alturas tonales se unen el aumento de la fuerza articuladora de los sonidos y el refuerzo de los acentos de intensidad.

En este apartado nos referiremos a la entonación exclamativa, en cuya línea melódica Alcina y Bleca distinguen tres tipos:

a) Exclamación ascendente, con subida del tonema final. Es propia de las manifestaciones de sorpresa, extrañeza e, incluso, de protesta.

¡Habrás visto casa igual!

¡Eso es lo último que me esperaba!

b) Exclamación descendente. Subida máxima en la primera sílaba y fuerte descenso hasta el final. El mayor o menor contraste depende de la fuerza de la emoción. Sirve para manifestar resignación y reproche.

¡Qué se le va a hacer!

¡Usted no tiene derecho a hacernos esto!

c) Exclamación ondulada. Elevación en las sílabas fuertes y descenso en las débiles. Permite ver que el hablante está dominado por la pasión, la alegría, la pena, la admiración o cualquier otra emoción intensa.

¡Cinco millones! ¡Cinco millones me han tocado!

¡Es increíble lo que es capaz de hacer ese hombre!

Todo esto lo realiza el hablante de manera inconsciente, y el oyente es capaz de captarlo porque forma parte de la mecánica del idioma.

Veamos a continuación cómo se manifiestan formalmente las expresiones exclamativas, partiendo de la división clásica en estructuras sintéticas (interjecciones) y analíticas (con desarrollo superficial en forma de oración o de frase nominal).

3.2.1. Expresiones interjectivas

Las interjecciones constituyen la clase de palabra más elemental dentro de un idioma, son lo más cercano al grito primitivo, por lo que pueden ser situadas en el origen del lenguaje humano.

Su misión es la de transmitir emociones, por lo que su función es eminentemente expresiva, si bien algunas la tienen apelativa.

Formalmente son invariables y sintácticamente poseen un valor equivalente al de las oraciones, es decir, tienen independencia de funcionamiento sintáctico.

La espontaneidad de su uso hace que sean utilizadas como muletillas por parte de algunas personas, que han adquirido el hábito de emitir una determinada interjección cada dos por tres a modo de apoyatura dialogal. Puede observarse en el empleo de *Ay* en el siguiente ejemplo.

¡Ay, mira!, no se me había ocurrido. ¡Ay!

¡Ay, madre mía! Pues a mí lo que me costó trabajar aprobar fueron los latines. ¡Ay!, ¡Latin! ¿A ti no? (HCM, 419)

Las interjecciones suelen ser clasificadas en propias e impropias, a las que pueden añadirse las locuciones interjectivas. Veamos cada uno de estos grupos.

3.2.1.1. Interjecciones propias

Son las más genuinas y consisten en agrupaciones fonéticas que no poseen otro significado que no sea el de manifestar un sentimiento, aunque también las hay apelativas. Su simplicidad hace que sean semejantes en los distintos idiomas. Éstas son algunas de las más utilizadas en español.

Ay

Es la manifestación por excelencia del dolor.

¡Ay!, no me toques ahí que me duele mucho.

También del temor ante un riesgo inmediato.

¡Ay, madre! ¡A que se cae!

Como expresión de estados de ánimo, se convierte casi en un suspiro.

¡Ay, Señor! ¡Qué niños éstos!

En aparente contradicción, puede llegar a ser expresión de regocijo.

¡Ay, que me troncho de risa!

Hola
Ha perdido su antiguo valor de sorpresa y en la actualidad sólo se utiliza como fórmula de saludo.

¡Hola! ¿Cómo va eso?

Olé
Manifestación de entusiasmo que el español ha universalizado. Es frecuente pronunciarla con acentuación llana.

¡Olé los tíos grandes!

Eh
Sirve como manifestación de sorpresa, con entonación interrogativo-exclamativa.

¿Eh? ¿Qué has dicho?

Más cercano aún a la interrogación está su empleo como cierre de un discurso, con valor de acercamiento o compromiso.

Bueno, en eso quedamos, ¿eh?

Muchas gracias, ¿eh?

Pero su significado más genuino es el apelativo, como fórmula de llamada o aviso.

¡Eh! que te han visto.

¡Eh, tú! ¡Largo de ahí!

Ea
Se usa para infundir ánimo.

¡Ea! Arriba esos ánimos.

Hum
Posee carácter dubitativo.

Hum... No sé, no sé.

Ojalá
Expresión del deseo.

¡Ojalá fuera ya viernes!

Podríamos añadir otros sonidos que cumplen funciones interjectivas, pero sirvan las anteriores –las más usadas– como muestra de la importancia que adquieren estas palabras en la lengua coloquial a la hora de manifestar, de manera sintética y vehemente, lo que sentimos en un momento determinado.

3.2.1.2. Interjecciones impropias

Se trata de palabras pertenecientes a otras categorías gramaticales –sustantivos, verbos, etc.– que en determinadas ocasiones se emplean con valor interjectivo. Éstas son algunas de las más conocidas procedentes de verbos.

Vaya

Es presente de subjuntivo del verbo *ir*, pero en el habla diaria se usa como interjección con significados diversos. Así, aparece aislada como expresión de asombro:

– *Mira qué reloj me he comprado.*

– *¡Vaya!*

o equivalente a un adverbio con el sentido de "regular", "así, así":

– *¿Qué tal el examen?*

– *Vaya.*

– *¿Cómo ha ido la cosa?*

– *¡Vaya, vaya!*

Seguida de un sustantivo o de un adjetivo, puede adquirir valor de admiración:

¡Vaya chavala!

o despectivo:

– *Dice que se va de vacaciones a Ibiza.*

– *¡Vaya una cosa! Ahí va todo el mundo.*

¡Vaya listo que eres!

Seguida de la preposición *con* y un sustantivo, encierra ironía:

¡Vaya con Felipe! ¡Qué callado se lo tenía!

Con *si* y una oración, manifiesta seguridad y reafirmación en lo que se dice:

¡Si me va a oír, vaya si me va a oír!

Vamos

Este presente de indicativo de *ir* se utiliza para incitar a la acción:

¡Vamos! Deprisa, que es tarde.

En el diálogo actúa como estímulo para convencer al interlocutor:

Vamos, ¿no irás a negármelo ahora?

y también como forma de rechazo con cierta indignación:

¡Vamos! ¡Mira que lo que se te ha ido a ocurrir!

A veces precede a una explicación o aclaración:

Cuando me di cuenta me quedé atontado. Vamos, que no sabía qué hacer. Supongo que no tendrá tanta cara. ¡Vamos, digo yo!

Venga

Del mismo verbo que las anteriores, es similar a *vamos* —con la que a menudo aparece asociada— en muchos de sus usos interjectivos. Así, sirve de estímulo a la acción:

Venga, tío, que te estamos esperando.

Venga, vamos, que ya han salido todos los demás.

Equivale al adverbio *fuera* cuando se usa para echar a alguien:

¡Venga de ahí, que estorbáis!

Unida al adverbio *ya*, constituye un modismo actual que implica rechazo o protesta:

– *Yo creo que Manolo tiene razón.*

– *¡Venga ya!, no digas tonterías.*

Más reciente aún es su empleo como fórmula que implica una cierta complicidad, e incluso resta importancia o rechaza un agradecimiento:

– *Entonces, ¿quedamos en eso?*

– *Venga.*

– *No sé cómo darte las gracias.*

– *Venga.*

Seguida de un infinitivo, origina expresiones que indican una acción reiterada:

Llevo unos días así, venga darle al cigarro.

Anda

El imperativo del verbo *andar* es con frecuencia una forma de incitación o estímulo.

Anda, mujer, sé buena y dímelo.

Anda, no llores más.

Reiterada, conlleva rechazo:

¡Anda, anda, olvídamme!

Lo mismo ocurre, pero con más énfasis, cuando va seguida de *ya*, en competencia con la fórmula anteriormente citada; *Venga ya!*:

¡Anda ya! No digas bobadas.

Seguida de *y que...*, el rechazo llega a convertirse en desprecio:

¡Anda y que te zurzan!

Precediendo a una expresión encabezada por *que*, origina crítica y reproche:

¡Anda que no es cursi la niña esta!

o intensificación expresiva:

¡Anda que no he tenido yo que bregar en la vida!

o deja ver cierto temor:

¡Anda, que como se entere mi padre!

o actúa como réplica agresiva:

– *No tienes ni idea.*

– *¡Anda que tú...!*

Muy frecuente es que se convierta en signo de admiración o sorpresa, real o afectada:

– *Lo que tienes que hacer es comprarte uno nuevo.*

– *¡Anda éste! ¡Se cree que todos tenemos tanto dinero como él!*

¡Anda con lo que me sale ahora!

Quita y Calla

Sin perder del todo el valor verbal, puesto que a veces concuerdan con el sujeto, manifiestan ambas rechazo y oposición.

Quita, no me vengas con cuentos.

Calla, hombre, ¿a quién se le ocurre?

5.3.2. Frases y expresiones hiperbólicas

Los procedimientos para la exageración lingüística son, como hemos dicho, muchos, y destaca, entre todos, el empleo de comparativos y de superlativos, cosa que veremos después. Antes vamos a exponer, a modo de escueta muestra, una relación de locuciones usadas a diario, clasificadas de acuerdo con los distintos ámbitos a que hacen referencia.

a) Dinero, riqueza y bienestar.

*Tiene millones a punta pala; Tiene más dinero que pesa.
Eso cuesta una barbaridad; una fortuna; un riñón; un ojo de la cara.
Vive como un rey; como Dios; como un pachá; como un cura; como un obispo; como quiere.
Nada en la abundancia; Apalea los millones.*

b) Pobreza, escasez.

*No tiene un duro; un centimo; una perra; una gorda; ni cinco; donde caerse muerto.
Está sin blanca; tieso; canino.
Desplumar a alguien; dejarlo a dos velas; a verlas venir.*

c) Cualidades y defectos físicos; apariencia externa.

*Está como un tren.
Esto hecho un toro; un tigre; un león; una fiera.
Está para comérsela.
Es un bombón; una real moza; una mujer de bandera; una señora estupenda.
Es un coco; un adelesio; un feto marino.
Está como una tapia.
Ve menos que un topo; No se tres en un burro.*

d) Cualidades anímicas, morales e intelectuales.

*Es un cielo; un santo; un pedazo de pan; la bondad personificada.
Es un desastre; una calamidad.
Es más malo que la carne de pesuezo; peor que una enfermedad.
Tiene menos seso que un mosquito.
Es más listo que el hambre; Sube más que Lepe.
Es más tonto que Abundio; que el que asó la manteca.
Está como una cabra; como una regadera; como unas maracas.*

e) Situación anímica, estado afectivo.

*Está muerto de miedo; cagado.
Se quedó helado; petrificado; de una pieza.
Está que no vive.
Está que muere; que arde; que echa chispas; que se sube por las paredes.
Está para el arrastre; hecho cisco; hecho una mierda; hecho trizas; hecho unos zorros.
Está que no cabe en sí de gozo; como unas castañuelas; loco de contenta.*

f) Trabajo y actividades diversas.

*Trabaja como un burro; como un negro; como una mula; como un animal.
Nada como un pez; como un delfín; como una sirena.
Duerme como un tronco; como un leño; como un lirón.
Corre como un gamo; como una gacela.
Come como una lima; como un descosido.*

g) Lugares y ambientes.

*Su habitación es una leonera; una pocilga.
Esto es el Paraíso; un remanso de paz; un oasis de tranquilidad.
Aquello era un infierno.*

h) Circunstancias meteorológicas.

*Hace un frío que pela; un viento que arrastra; un calor que derrite; sofocante, asfixiante.
Llueve a cántaros; Caen chuzos de punta.*

i) Tamaño y dimensiones.

*No abulta lo que un comino.
Un hombre como una montaña; un mazo como un castillo.
Tiene boquita de piñón.
Una borrachera como un piano; una trompa de campeonato.
Un cero como una casa; como una catedral.
Un vago de siete suelas.
Un profesional como la copa de un pino.
Una comida pantagruélica.*

3.3.4. El superlativo

Si venimos hablando de una acusada tendencia hiperbólica como característica destacada de la lengua coloquial, es lógico que el superlativo, como máxima intensificación de la cualidad, ocupe en ella un lugar relevante.

Son abundantes las formas correspondientes a las dos modalidades del superlativo, el absoluto y el relativo, pero es el primero el que presenta una mayor frecuencia de aparición y una mayor variedad de estructuras. Veamos, no obstante, las peculiaridades de uno y otro en el nivel lingüístico que nos ocupa.

3.3.4.1. *Muy* e *-ísimo* como formas habituales del superlativo absoluto

El adverbio *muy* antepuesto a un adjetivo y la adición del sufijo *-ísimo* son los dos mecanismos tradicionales y más empleados para construir el superlativo absoluto en español. Ambos concurren en el habla diaria y, aunque estadísticamente parece existir un predominio de la primera sobre la segunda, es sin embargo esta última la que aporta mayor énfasis e intensidad expresiva, por lo que los hablantes recurren a ella cuando quieren incidir con algún ardor en una característica, positiva o negativa, de un ser. Así, si un muchacho atractivo pasa ante un grupo de chicas, dirán —entre otras cosas, claro— que es "guapísimo" ya que decir "muy guapo" resultaría menos entusiasta.

Lo mismo sucede con los adverbios. Si algo queda "lejísimos" parece que suena más remoto que "muy lejos".

3.3.4.2. Superlativos populares atípicos

La propia tendencia a la mención enfática de la cualidad hace que en la lengua hablada se aplique el sufijo *-ísimo* a adjetivos que normalmente no lo admiten, bien porque ya son de por sí intensificadores, bien porque la cualidad que designan no precisa más realce. Así, hoy se pueden escuchar superlativos como *primerísimo*, *directísimo*, *perfectísimo*, *remotísimo*, *enormísimo*, *horrendísimo*, *estupendísimo*, *realísimo*, *fríasísimo*, *últimísimo*, *exactísimo*, *casadísimo*, *solterísimo*, *muertísimo*, *imponentísimo*, *bonitísimo*, etc.

Hace lo que le da lo realísimo yana.

No a cuanto más, estoy heladísimo.

Un atleta español ha ocupado el primerísimo lugar en el podio.

Incluso se añaden a los gentilicios: *españolísimo*, *catalanísimo*, *galleguísimo*. Y hasta a algún nombre propio: *Sarritánísimo*.

3.3.4.3. Usos analógicos de *-ísimo*

La falta de competencia lingüística hace que, por analogía, muchos hablantes empleen

-ísimo en lugar de otros sufijos más cultos y menos conocidos. Es el caso de los superlativos en *-érrimo*, y así entre el pueblo es más común oír *celebrísimo* que *celebérrimo*, *pobrísimo* que *paupérrimo*, *pulerísimo* que *pulquérrimo*, *librísimo* que *libérrimo*. La gente no entiende de cultismos y usa aquello que más le suena.

El hecho se extiende a otros que, aun teniendo *-ísimo*, parten de un lexema culto que el hablante no conoce bien y realiza, por tanto, a su manera. Es el caso de *fuertísimo* por *fortísimo*, *tiernísimo* por *ternísimo*, *amiguísimo* por *amicísimo*, *antiguísimo* por *antiquísimo*, *fielísimo* por *fidelísimo*, *amabilísimo* por *amabillísimo*, *sagradísimos* por *sacratísimo*, etc. Algunos, incluso, han terminado por triunfar, como es el caso de *buenísimo*, que ha desplazado a *bonísimo*.

3.3.4.4. *Muy* + *-ísimo*

Esta combinación supone la máxima tentativa de énfasis intensificador, pero se trata de una construcción agramatical, rechazada por los lingüistas.

Aquello tenía una pinta como muy asquerosísimo.

Ha venido usted muy elegantísimo.

3.3.4.5. *-ísimo* en fórmulas comparativas

La misma intención encarecedora hace aparecer el sufijo *-ísimo* en adjetivos precedidos de los adverbios de comparación *tan* y *más*.

Destaca entre todos, de tan altísimo como es.

Mi niña es más guapísima que ninguna.

3.3.4.6. *-ísimo* en respuestas

Los adjetivos reiterados en forma superlativa por uno de los interlocutores, constituyen una aceptación o respuesta afirmativa enfática a lo que acaba de oír.

— ¿Qué? ¿Está bueno el cocido?

— Buenísimo.

— Han tenido muy mala suerte.

— Malísima.

3.3.4.7. *Muy* ante adjetivos que lo rechazan

Los adjetivos de sentido absoluto, es decir, que por su significado no admiten intensificación alguna, rechazan cualquier forma del superlativo, tanto *-ísimo* como hemos visto como el adverbio *muy*. Sin embargo, también se produce este hecho de manera esporádica.

tenía una pinta muy horrible.

Es un tipo muy tremendo.

Tiene que ser algo muy extraordinario para que me llame a mi la atención.

3.3.4.8. Lo más + adjetivo

Esta es, en principio, una fórmula propia del superlativo relativo, pero muy a menudo se emplea con valor absoluto, sin término expreso. En la lengua conversacional puede aplicarse a personas, a pesar de su forma neutra.

¡Manolo, eres lo más grande de España!

Niña, eres lo más bonito que ha echado Dios al mundo!

Se emplea bastante como fórmula de aceptación o de corroboración intensificada de lo afirmado, sugerido o preguntado por el interlocutor. A veces va precedida de *ser*.

- ¿Tú crees que se habrá cansado de esperarnos?

- Lo más seguro.

- A lo mejor acabamos a mediodía.

- Es lo más probable.

El uso coloquial de esta construcción es más abundante cuando va precedida de *de*, en un intento de encarecer el valor de alguien o de algo. Normalmente es una fórmula invariable, pero también se encuentran casos de concordancia. Puede llevar o no término de referencia.

Este tío es de lo más cursi que me he echado a la cara.

Llévese este aparato, es de lo mejorcito que hay en el mercado.

No les hagas caso, son de lo más bestias.

3.3.4.9. Adverbios en -mente

El abuso de los adverbios acabados en *-mente* es una manía muy arraigada en el español hablado en la actualidad. Muchos de ellos –sobre todo los que se forman a partir de adjetivos de significado absoluto– se anteponen a adjetivos u otros adverbios con un sentido encarecedor, intensificador, lo que constituye una forma más del superlativo. Es el caso de *horriblemente*, *terriblemente*, *atrozmente*, *horrosamente*, *espantosamente*, *enormemente*, *maravillosamente*, *estupendamente*, etc.

Ese señor es inmensamente rico.

Estoy terriblemente cansada.

Lo hemos pasado estupendamente bien.

Es un chico enormemente alto.

3.3.4.10. Prefijos intensivos

Otra de las formas del superlativo, también muy activa actualmente, es la constituida por

prefijos intensificadores que se anteponen a lexemas adjetivos o adverbiales, prefijos que van desde los tradicionales *re-* y *requete-*, hasta los hoy omnipresentes *extra-*, *hiper-* y, sobre todo, el más coloquial y usado, *super-*.

No está bien, está requetebién.

Estoy supercontenta porque me he comprado un body supermoderno y superguay, aunque me ha salido supercaro.

3.3.4.11. El diminutivo intensivo

Sabido es que el carácter del diminutivo suele ser más afectivo que propiamente dimensional. En determinados contextos, la unión de ambos aspectos hace que adquiera tintes intensificadores y ponderativos, lo que lo acerca bastante al superlativo. Es algo muy frecuente en la lengua conversacional.

Eso pienso yo, doña María. Tiene que haber más moral; si no, estamos perdiditas. (LC43)

Hazlo despacito, muy despacito.

¡Vamos, deprisita, deprisita!

3.3.4.12. Fórmulas iterativas

La repetición posee de por sí un carácter intensificador, lo que permite su utilización como recurso ponderativo. El hablante coloquial, cuando quiere resaltar el valor de algo, recurre con frecuencia a la reiteración de su nombre o de alguna de sus cualidades. Así, encontramos repeticiones de adjetivos:

Este vinillo está bueno, bueno.

Es tonto, tonto, hasta no poder más.

De adverbios e indefinidos:

Te aseguro que es muy, muy interesante.

Es un asunto muy feo, muy feo.

Se lo ha comido todo todo; no ha dejado nada de nada.

¡Iba deprisa, deprisa, como si le faltara tiempo.

De sustantivos:

Esto es café, café, y lo demás son tonterías.

Incluso de formas verbales:

Y él sin parar, corre que le corre.

3.3.4.13. Adjetivos modificados por un sustantivo o infinitivo precedidos de la preposición *de*, que originan numerosas frases lexicalizadas.

*Es pobre de solemnidad, no tiene ni para comer.
A veces parece tonto de remate.
Está loco de atar.*

3.3.4.14. Adjetivo + *de* + adjetivo

Un adjetivo, ya intensivo por naturaleza, puede verse modificado por otro, semánticamente relacionado con él, a través de la preposición *de*.

*Este chico está tremendo de alto.
La catedral era enorme de grande.*

3.3.4.15. Adjetivos hiperbólicos

Muchos adjetivos poseen por sí solos un sentido intensificador, lo que los convierte en portadores de contenidos superlativos. Éstos son algunos de ellos:

- De signo positivo: *magnífico, soberbio, colosal, maravilloso, estupendo, regio, despampanante, bárbaro, pistonudo, cojonudo, formidable, bestial, divino, fantástico, descomunal, imponente, fenomenal, espectacular, fabuloso, increíble, sensacional, excelente, delicioso, impecable, monumental, clamoroso, insuperable, inmejorable, intachable, portentoso, apabullante, inenarrable, etc.*
- De signo negativo: *horrible, horrendo, horroroso, espantoso, infame, pavoroso, indecente, insostenible, insuportable, imposible, fatal, calamitoso, despreciable, inaguantable, intolerable, inmundo, indecoroso, maldito, horripilante, etc.*

3.3.4.16. Fórmulas populares

Más arriba hemos citado una serie de frases coloquiales de sentido hiperbólico pertenecientes a distintos campos significativos. Muchas de ellas constituyen verdaderas formas del superlativo, y en ellas queda patente la capacidad creativa del hablante popular, que continuamente busca y encuentra nuevas maneras de dar realce a lo que ve, oye, piensa o siente.

La construcción de dichas locuciones es muy variada. Así, nos encontramos con sustantivos abstractos precedidos de *un(a)*, y a menudo seguidos de *de* + sustantivo, que actúan como modificadores adverbiales del verbo.

No puedo con él, pesa una barbaridad.

Es una calamidad de hambre.

Me ha parecido un horror de novela.

Expresiones infantiles y juveniles.

¡Qué guay, tío, cómo mola!

Esta consola es chupi.

Los giros, más o menos escabrosos, de siempre, con sus sustituciones eufemísticas.

Esta discoteca es cojonuda; está de puta madre.

Somos los más pistonudos del barrio.

APLICACIÓN PRÁCTICA

3.g Las expresiones hiperbólicas que más arriba hemos citado constituyen sólo una muestra. Tú puedes ampliarla haciendo una recopilación de todas las que recuerdes y las que oigas a la gente.

3.h También hay espacio para la imaginación: inventa diez expresiones hiperbólicas del tipo de las que hemos visto.

3.i Explica la estructura y el significado de las siguientes formas comparativas.

Esto está más que visto.

Es como para no volver a este restaurante en la vida.

Yo preocupada, y ella tan campante.

Mi bici es más buena que la tuya.

Tanto se produce, tanto se vende.

He visto una película más bonita...

Mi hijo es tan inteligente como el que más, pero no estudia.

Como saber, sabe, pero no le luce.

Tanto que decían y luego no ha pasado nada.

Mi padre es cinco años más mayor que mi madre.

Es más tonto que tonto.

Esto, como quien dice, es pan comido.

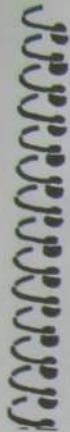
Cuanto más te empeñes, menos caso le van a hacer.

Mi cartera es igual como esa.

3.j Construye diez expresiones comparativas siguiendo modelos expuestos.

3.k Observa el habla de la gente que tienes alrededor y recoge todas las expresiones comparativas que puedas.

3.l Explica la estructura y peculiaridades de las expresiones superlativas que aparecen en las siguientes frases.



Ha sido un espectáculo impresionantísimo.
Tenía una pinta como muy horrible.
Su habitación es de lo más cuate.
Estaba muertita de miedo.
Me encuentro maravillosamente bien.
Allí todo era superabundante.
Es una persona simplísima.
La perñiz estaba muy, muy sabrosa.
Doña Para está inmensa de gorda.
Esto fanda megollón.
Es digno de ver.

3.m Inventa superlativos con el sufijo *-ísimo* sobre adjetivos que habitualmente no lo llevan. Construye frases con ellos.

3.n Escribe un pequeño diálogo coloquial en el que aparezcan, al menos, cinco formas comparativas y cinco superlativos diferentes.

3.4. LA IRONÍA

No puede afirmarse que la ironía sea un hecho lingüístico puramente coloquial, puesto que incluso está catalogada como figura retórica, pero sí es un recurso del que muy a menudo echamos mano en el habla diaria y, como veremos, posee formas propias del nivel que nos ocupa.

Este fenómeno ha sido muy estudiado a lo largo de la historia, desde Aristóteles, que la consideraba más una actitud del espíritu que un procedimiento discursivo, pasando por los románticos alemanes, hasta la moderna Pragmática, que ha hecho de ella campo importante de investigación lingüística.

La ironía puede definirse como un desajuste entre el enunciado y su sentido, es decir, en dar a entender lo contrario o algo distinto de lo que se dice, con lo cual el efecto que se consigue es mayor que a través de la mención directa.

Se trata, pues, de una actuación muy personal del emisor, que utiliza el lenguaje de una forma alusiva, indirecta, con cierta intención de burla, a veces suave, a veces hiriente, hacia el receptor, hacia alguien aludido o, incluso, hacia sí mismo.

La actitud irónica se observa muy bien, por ejemplo, en las expresiones afirmativas que poseen valor negativo, muy abundantes en la lengua conversacional.

¡Venga, hombre! Pues si que tú lo haces muy bien.

– Mi marido trabaja un montón de horas y además me ayuda en casa.
– Igualito que el vago del mio.

Y en las negativas con valor afirmativo.

Otra vez te has equivocado. Chico, no se te va una.
Has suspendido cinco asignaturas, pero está claro que no necesitas estudiar.

La falta de sinceridad es, pues, una característica esencial del hablante irónico, pero no se trata de una mentira propiamente dicha, ya que no hay desajuste entre la palabra y la realidad, sino entre el significado objetivo de un mensaje y el sentido intencional que el emisor le otorga en un momento determinado, con el claro propósito de que dicho sentido sea captado por el receptor. Este hecho puede constatarse en numerosas situaciones comunicativas, por ejemplo, cuando una persona dice a otra

Gracias por tu ayuda, no sé qué hubiera hecho sin ti.

debido a que no ha existido tal ayuda. O cuando se felicita a alguien que ha fracasado, con tintes de sarcasmo:

¡Enhorabuena, chico! Eres un as para los negocios.

O alabando a quien, a nuestro juicio, tiene un aspecto ridículo o poco presentable:

¡Qué maravilla de corte de pelo! A ver si me das la dirección de tu peluquera.

La situación comunicativa, los elementos pragmáticos, son, pues, fundamentales a la hora de emitir y captar una secuencia irónica, que probablemente no tendría sentido fuera de dicha situación. A ello hay que añadir factores como la gesticulación, la intensidad con que se resaltan determinadas sílabas y palabras y, sobre todo, la entonación, que contribuyen poderosamente a que el oyente interprete el mensaje con el verdadero sentido que el hablante ha querido darle.

3.4.1. Rasgos lingüísticos del enunciado

Veremos ahora algunos de los rasgos morfosintácticos a través de los cuales se manifiestan los contenidos irónicos, sin olvidar que, como acabamos de decir, factores como el contexto situacional y la entonación son esenciales.

3.4.1.1. Anteposiciones

La anteposición intencionada de ciertas palabras puede provocar que se carguen de connotaciones irónicas, alejándose de su sentido literal. Tal ocurre con determinados adjetivos, como *bueno, bonito, dichoso, valiente, menudo, santo*, etc., cuando se anticipan al nombre.

¡Oh!, qué pesada. Toda la santa tarde con su santa cremallera. (NA,72)



¡Buena cogerza llevas encima, amigo!
¡Menuda negocio! Hemos perdido hasta la camisa.
Mejor cállate, que valiente erudito estás tú hecho.

También con adverbios e indefinidos colocados al frente de la oración.

¡Cualquiera se fía de ese embustero!
No quisiste venir con nosotros, tú te lo has perdido. ¡Poco bien que nos lo hemos pasado!
Como si quieren jugar a las tabas. ¡Bastante tengo yo que ver! (NA, 142)

Con lleva ironía asimismo la anteposición de un sustantivo o pronombre, en función distinta de la de sujeto, seguido de un verbo con valor de futuro hipotético.

¡Que locura! Humor tendría yo para eso. (EJ, 158)
¡A mí me podía venir con esas monsergas!

3.4.1.2. Adjetivos predicativos

Adjetivos que se prestan fácilmente a la valoración subjetiva, como *liso, buena, bonito, fresco, divertido, apañado, aviado*, etc., pueden adquirir tintes irónicos en la función predicativa, similares a los que obtienen en la anteposición al sustantivo. El efecto es incluso mayor si aparecen antes que el verbo.

¡Apañados estamos con la sequía!
Estamos listos como no vuelva pronto la luz.
¡Estás tú fresco si piensas que lo voy a hacer yo todo!
¡Estaría bonito que encima ni siquiera me llamara!
¡Vas bueno con la compañía que te has buscado!

3.4.1.3. Imperativos

El imperativo posee valor irónico cuando, encerrando una advertencia o consejo, adquiere valor negativo bajo la forma afirmativa.

Si, tú rieta, que ya vendrá Paco con la rebaja.
Tú fíate de esos y verás lo que te pasa.

3.4.1.4. Perífrasis incoativas

En la línea del imperativo, son irónicas las perífrasis constituidas por *ir + infinitivo* cuando la forma afirmativa encierra un contenido negativo que implica un fuerte rechazo.

- Tú, por no gastar, no bebas ni agua.
- Bueno, me vas a enseñar tú cómo hay que llevar un negocio. (CVS, 121)
¡Me van a venir a mí, a estas alturas, con danzas y chirrimas!

3.4.1.5. Interrogativas

La ironía puede encerrarse en interrogaciones retóricas que, más que pregunta, suponen una queja o un reproche.

¿Tú no podías haberme encontrado una bici un poco peor? (EJ, 20)
¿Por qué no te traes también un baúl, y así te dejamos todo el coche para tí?

Es muy frecuente en las interrogativas reflejas, es decir, las que son inducidas por las palabras o la actuación del interlocutor, palabras que suelen ser repetidas tras una partícula falsamente consecutiva del tipo *conque, así que*, etc.

- *¿Yo? La primera vez que veo a una persona, igual que si nos conociéramos de toda la vida...*
- *¿Conque igual que si nos conociéramos de toda la vida, eh?* (EV, 70)
- *¿Qué haces?*
- *Estoy cepillándote los pantalones.*
- *¿Así que cepillándome los pantalones? ¿No estarás registrándome los bolsillos?*

3.4.1.6. Iteración irónica

Ya en el caso anterior hemos visto el valor irónico de la repetición en las interrogativas. El hecho se produce también con entonación enunciativa y exclamativa, dajando entrever el emisor el escaso crédito que concede a lo que acaba de oír.

- *Otra vez ha llegado usted tarde.*
- *Ha sido el tráfico, que estaba fatal.*
- *Ya, el tráfico, como siempre.*
- *Te aseguro que hemos colaborado todos.*
- *Todos, no me cabe duda. Y seguro que tú más que nadie.*

3.4.1.7. Suspensión oracional

La interrupción de oraciones mediante la suspensión tonal comporta en ocasiones una carga irónica muy acusada.

- *La próxima vez que venga te prometo que te traeré un regalo.*
- *Si, como vienes tanto...*
- Tú tienes la culpa de que haya regañado con Pepe. Como, según tú, no es de fiar...*

3.4.1.8. Con para

Adoptan dos modalidades.

Pueden aparecer de diversas maneras.

a) Aislado, como simple llamada de la que se espera una reacción, que a menudo consistirá en una pregunta, a la que seguirá una orden, petición, recomendación, etc.

*Pepe.
¿Qué?
Ven a ayudarme.*

b) Acompañando a un imperativo, delante o detrás del mismo.

*Niño, pórtate bien.
No seas burro, Manolo.*

c) Precediendo o siguiendo a una pregunta, para nombrar al destinatario

*Chica, ¿qué haces por la calle a estas horas?
¿Qué quieres tomar, Juaní?*

d) Asociado a una interjección.

*¡Eh, guardia!
¡Ay, amigo! ¡Menuda te espera!*

e) Al comienzo, al final o intercalado en una enunciación.

*Hija, si no ha sido nada.
Me voy a dar una vuelta, Feliciano.
Yo, chico, no sé qué hacer.*

f) Acompañando a expresiones de cortesía: saludo, gratitud, etc.

*Buenos días, don Andrés.
Muchas gracias, señora.*

g) Reforzando afirmaciones y negaciones, tras el adverbio correspondiente.

*- Vuelve temprano.
- Sí, mamá.
- ¡Os molestó que fume?
- No, Luisa, puedes hacerlo.*

Aquí se encuadran los tradicionales "Sí, señor" y "No, señor".

h) Tras una partícula conjuntiva que se ha convertido en un simple refuerzo dialogal.

*Pero, Lorenzo, yo te daba por lo menos en Venezuela.
Pues, hermano, como no te des prisa...*

Muchos vocativos son, en el coloquio, verdaderas muletillas o apoyaturas dialogales que prácticamente han perdido su significado originario. Se trata de los consabidos *chico, hombre, mujer, hijo*, el actual y juvenil *tío*, heredero de los jergales *tronco, macho, colega*, etc. sobre los que incidiremos más adelante.

Están, por otro lado, los piropos o expresiones encomiásticas y los denuestos e insultos, manifestaciones de una actitud afectiva u ofensiva, respectivamente, para con el oyente. En el segundo caso tiene cabida una amplia serie de los denominados "tacos" o expresiones soeces.

*Hasta luego, cariño; ya te llamaré.
¿A dónde llevas ese cuerpo, maciza?
Cállate, sinvergüenza, que no tienes derecho a abrir la boca.
Repíte eso, cabrón, repítelo si tienes huevos.*

4.3. FÓRMULAS FÁTICAS

Nos referimos aquí a una serie de expresiones que tienen como finalidad establecer o mantener el contacto con el oyente, así como llamar su atención sobre algo o servirle de estímulo. Responden, en definitiva, a la función fática del lenguaje.

4.3.1. Interrogativas fáticas

Son expresiones, normalmente muy breves, que introducimos en el discurso para comprobar si el oyente sigue nuestro razonamiento, si bien a menudo se convierten en simples muletillas que empleamos de manera intermitente. Se basan en dos tipos de verbos.

a) De inteligencia, como *saber, comprender*, etc.

*Ha bebido un poco más de la cuenta, ¿comprendo? (NA11)
Era de noche, ¿sabes?, y daba miedo ir por allí*

A veces puede percibirse en ellos cierta agresividad.

*Aquí mando yo, ¿te enteras?
Tú no tienes por qué meterte en esto, ¿me has entendido?*

b) De percepción sensorial: *ver, oír, escuchar*, etc.

*Pero tú, ves, eres distinta. (NA67)
No le hagas ni caso, ¿me oyes?
Ese tío es un lío, ¿no sabes?, se ha dado cuenta al instante.*

4.3.2. Interrogativas de conformidad

Son preguntas, con frecuencia retóricas, similares a las anteriores, pero se distinguen en que el hablante busca con ellas una respuesta confirmatoria por parte del oyente. Existe variedad de formas.

a) Nominales y adjetivas. Pueden llevar un vocativo adjunto.

Porque tú eres más joven, ¿verdad? (NA,25)

A las cinco en El Tabano, ¿de acuerdo, Róber?

Tocamos a cinco mil cada una, ¿conformes?

b) Verbales. La expresión queda reducida al verbo, acompañado ocasionalmente de un nombre de segunda persona.

Buena, ya sabes: bolsita y no repite ni Dios. ¿Estamos? (LC,36)

- Te lo juego a ti, ¿hace?

- Hace. (CVS,117)

Yo barro y tú lavas los cacharros, ¿te parece?

c) Con la interjección *eh*, a veces seguida de vocativo.

Veranearemos en la piscina de Eduardo, ¿eh, Gregorio? (NA,254)

Date prisa, ¿eh?

d) Con los adverbios *sí* y *no*, solos o en construcciones más amplias.

Lo mismo da, ¿no? (CVS,197)

Vamos, que no te ha hecho ni caso, ¿no es eso?

Si está en ese puesto será por algo, ¿no?

Ya estoy diciendo bobadas, ¿a que sí? (EJ,226)

4.3.5. Interrogativas de adivinanza

Es costumbre proponer al oyente que averigüe por sí mismo algo que, de todos modos, se le va a comunicar, con lo cual se asegura previamente su atención. Se construyen sobre todo con el verbo *saber*, aunque puede haber otros.

¿Eso es todo, señora, y lo demás, ¿sabe lo que le digo?, lo demás son macanas. (LC,30)

- ¿Cuánto dirás que me ha costado esta blusa?

- No tengo ni idea.

- Anda, echa un cálculo, mujer.

4.3.4. Imperativos de estímulo

Al principio, en medio o al final de la expresión pueden aparecer frases hechas con el verbo en imperativo cuya única finalidad es incitar al oyente a que preste atención. Según su significado pueden clasificarse en:

a) Verbos de percepción sensorial: *ver*, *oír*, etc.

Mira que eres faenista. (EV,15)

Pero oye, oye, Leopoldo, atiende. (NA,251)

Cuando se tiene todo, la gente debe aburrirse muchísimo, fíjate.

b) Verbos conceptuales, de inteligencia, comprensión e imaginación.

No es sólo el dolor, compéndalo, es el shock. (NA,161)

Cierta forma de violencia no es desdeñable, créame. (NA,104)

Si te tocan los trescientos millones..., imagínate.

c) Verbos de lengua.

Pues lo llevas muy bien, di tú que sí. (EJ,229)

Si tú no lo sabes, explícame cómo lo voy a saber yo.

d) Formas negativas.

Con una función similar a las afirmativas, son destacables algunas fórmulas negativas, muy empleadas hoy, que aportan algunos valores semánticos propios. Son las del tipo "no creas", "no me digas", que implican el rechazo de una opinión o creencia, y las del tipo "no veas", "no quieras saber", de sentido hiperbólico y encarecedor.

A mí tampoco me da miedo, no te creas. (EV,227)

Es un cielo de hombre, no me digas.

Cuando llegó el otro, no veas la que se armó.

Pasé un rato que no quieras saber.

4.4. FÓRMULAS DE REAFIRMACIÓN, ACUERDO Y COMPRENSIÓN

4.4.1. Autorreafirmación en primera persona

Con verbos como *decir*, *advertir*, *jurar*, etc., se construyen fórmulas mediante las cuales el hablante intenta dar seguridad a lo que dice de cara al oyente, si bien en algunos casos dejan traslucir simples opiniones y titubeos.

Mi vida es una novela, se lo digo yo. (CVS,95)

*Te advierto que no me vas a convencer.
En cuanto me daba la vuelta, te lo juro, la tía volvía a mirarme.
No le habría costado nada disculparse, vamos, digo yo.
Lo malo de este chico, ya le digo, es que anda muy desorientado.*

4.4.2. Fórmulas de acuerdo en segunda persona

Mediante ellas se pretende hacer extensivas al oyente las opiniones o creencias del emisor, dando por sentado que las comparte o, al menos, las comprende. Se construyen con verbos de percepción y de intelección, en segunda persona del presente o del futuro.

*Ya sabes, el lunes a las seis. (NA102)
Yo, ya ves, no podría comprármelo.
Como tú comprenderás, no puedo estar de acuerdo en eso.
Don Marcelo, cierra los ojos. Usted ya me entiende.*

4.4.3. Expresión de la suficiencia del hablante

Hay expresiones que sirven al emisor para mostrar de un modo taxativo su conocimiento o experiencia. Pueden construirse en futuro, en imperativo o en forma de perífrasis incoativas. Con entonación interrogativa adquieren apariencia de reto dialéctico.

*- Tú, en cambio, podrías abrir una academia para enseñarnos a todos.
- Ah, pues no lo dudes.
- Es una chica muy extraña, no hay manera de intimar con ella.
- Dímelo a mí, que llevo tras ella un montón de tiempo.
- Este año está haciendo muchísimo frío.
- A mí me lo vas a decir, que salgo todas las mañanas a las siete.
No me tomes el pelo, ¿me vas a decir que hay alguien que aprueba sin estudiar?*

4.5. FÓRMULAS DE EXPLICACIÓN Y DISCULPA

4.5.1. Futuro de explicación y de anticipación

Con el verbo en segunda persona del futuro, se emplean para iniciar una explicación, argumentación, petición, relato, etc. El verbo empleado de manera casi exclusiva es *ver*.

*Pues, verá usted. Yo iba por mi carril cuando apareció un coche a toda velocidad...
Verás, necesito dinero. Un poco de dinero. Unos miserables dos mil pesetas. (NA26)*

A veces sirven para mostrar confianza en el cumplimiento de una predicción.

Esa cafetería que han abierto tiene poco futuro, ya lo veréis.

4.5.2. Fórmulas de autodisculpa

Hay expresiones interrogativo-exclamativas, de sentido negativo, mediante las cuales el hablante manifiesta su impotencia ante una situación. Sus verbos son *decir*, *querer*, *hacer*, etc.

*La cosa ha salido mal, ¿qué quiere usted que ya le haga?
Lo hemos intentado pero no lo hemos conseguido. ¡Qué se le va a hacer!
Aquello es un caos, qué te voy a contar.*

4.5.3. Fórmulas de aclaración con *decir*

Son construcciones en primera persona –a veces en plural sociativo– dirigidas al receptor como preludio de un intento de aclaración de algo: *No sé cómo decirte. Por decirlo así. Como te diría yo. Como si dijéramos*. Aparte de *decir*, puede aparecer algún otro verbo de lengua, como *explicar*, *describir*, etc.

*Era, cómo te diría yo, como una nube de colores.
Aquél lugar, no sé cómo describirlo, parecía de otro planeta.*

4.5.4. Concesión + restricción

Responden a la estructura de la técnica dialéctica "sí, pero", consistente en conceder aparentemente la razón al interlocutor y contraatacar restringiendo o rechazando lo que dice. La conjunción adversativa está siempre presente.

*Será como tú dices, pero yo no me lo creo.
No discuto que sea listo y demás, pero algo ilegal habrá hecho para ganar tanto dinero.*

4.6. FÓRMULAS DE INCITACIÓN

4.6.1. A la acción

Las fórmulas más eficaces en este sentido, por su brevedad, vehemencia y rotundidad, son las interjecciones, propias e impropias, dotadas de valor apelativo: *Ea, Vamos, Venga, Hala, Ojo, Cuidado, Rápido, Fuera*, etc.

*¡Venga, rápido, que no llegamos!
¡Animo, que ya falta poco!*

donde la negación se atribuye a la certeza. Sin embargo, no es infrecuente que se emplee la primera en lugar de la segunda.

Este desplazamiento del adverbio puede originar expresiones agramaticales del tipo:

Verás ahora; verás tú como tiene que no dejar a nadie. (EJ,79)
Yo creo que debías de no hacerle caso.

7.1.8. El *no* expletivo

Nos encontramos ahora con un *no* que resulta innecesario y, por ello, pleonástico o redundante, lo que no impide que su uso constituya un hábito lingüístico.

Ramón Carnicer (*Tradición y evolución en el lenguaje actual*, pgs. 93-97) enumera seis casos, que resumimos a continuación.

a) En proposiciones subordinadas dependientes de verbos o expresiones que manifiestan temor. Es precisamente el miedo a que se cumpla lo expresado lo que hace que el adverbio de negación sustituya al nexo *que*.

No salgas de noche. Me da miedo no te vaya a pasar algo.

b) También cabe una explicación psicológica para la presencia de *no* tras *que* en proposiciones dependientes de verbos de duda. En realidad lo que el hablante pretende negar es la duda, no el hecho en sí.

No hay motivos para dudar que no vaya a cumplirse lo prometido.

c) La presencia de *no* al frente del segundo término de ciertas comparaciones hace pensar en la intención, por parte del hablante, de rechazar dicho término.

Me gusta más tu abrigo que no el de Mari Carmen.
Mejor es hacerlo hoy que no mañana.

d) El cuarto caso consiste en la aparición de *no* tras el enlace temporal *hasta que*. El motivo seguramente radica en un cruce con *mientras*, que sí debe llevar *no* porque expresa duración, en tanto que *hasta que* indica el fin del proceso.

No haré nada más hasta que no me pague.
No diré nada hasta que no me hagáis caso.

e) En proposiciones subordinadas que siguen a un verbo principal con forma negativa.

No discuto que ese objeto no sea valioso.

La explicación podría ser de tipo analógico, por asimilación a formas como *No digo*, que si exigirían la presencia del *no*.

f) En oraciones interrogativo-exclamativas.

¡Cuántas barrabasadas no hubrás hecho tú!

Da la impresión de que se trata de un expresión hiperbólica, de un intento de encarecer lo hecho minimizando lo que se ha dejado de hacer.

A estos seis casos puede añadirse un séptimo consistente en la introducción de un *no* expletivo a continuación de un pronombre o un adverbio de carácter negativo, caso de *ninguno* o *tampoco*. Es una construcción popular e inelegante que no responde a otra causa que a una insistencia enfática en la negación.

Con tanta gente lo más seguro es que al final ninguno no se presente voluntario.
Pues tú tampoco no malmetas a nadie. (EJ,52)

7.2. CONSTRUCCIONES CON *NI*

La conjunción *ni* es, tras el adverbio *no*, el indicador más genuino de la negación. Normalmente conserva además su valor de enlace copulativo, si bien en ocasiones casi desaparece en pro de la expresividad.

7.2.1. *Ni* en reiteración

Que *ni* se repita ante cada uno de los miembros que enlaza es algo habitual en la lengua. Sin embargo, cobra especial relieve cuando el segundo es un indefinido que implica un rechazo total.

No lo conseguiré, ni ahora ni nunca.
Me llevé un chasco, hija mía. Ni río ni nada. Vaya un desengaño. (EJ, 26)

7.2.2. *Ni* + sustantivo

Seguido de un sintagma nominal, *ni* puede emplearse como respuesta rápida y concisa, normalmente elíptica.

- *¿Ha hablado algo de la policía?*
- *Ni una palabra. (NA,256)*
- *Si no vienes no vas a ver la verbena.*
- *Ni ganas.*

Puede completarse con una subordinada adjetiva.

- Yo no he visto esa película.
- Ni falta que te hace.

7.2.3. Ni siquiera

Es una expresión lexicalizada existente en cualquier nivel de uso. Sin embargo, es típicamente coloquial la supresión del término, con lo que la respuesta se reduce a la propia frase.

- ¿Estás triste?
- Ni siquiera. (EV,124)

7.2.4. Ni + infinitivo

Da lugar a una negativa enérgica y contundente. Puede completarse con un elemento nominal o pronominal.

- Anda, sé bueno y acompáñame.
- Ni pensarlo.
- Bueno, guapínas, ¿queréis dejarme el albormoz?
- ¡Ni pensar! (EJ,34)

7.2.5. Frases hechas con ni

Se utilizan como réplicas negativas, por sí solas o al final del discurso. Son abundantes en el habla conversacional: *Ni lo más mínimo, Ni por asomo, Ni de coña, Ni en sueños, Ni loco, Ni mucho menos, Ni a tiros*, etc.

- ¿No extrañas la casa?
- Ni lo más mínimo. (NA,20)

No obedece ni a tiros.

7.2.6. Ni + que + subjuntivo

Origina una especie de subordinada concesiva cuya principal no se expresa.

- Se creía que me iba a convencer. Ni que yo fuera tonto.*
- ¡Que tío más pedante! Ni que fuera académico.*

7.5. PRONOMBRES Y ADVERBIOS DE NEGACIÓN

7.5.1. Tampoco

Supone una negación iterativa que establece una relación con lo dicho por el interlocutor. Puede ir al comienzo de la réplica.

Hija, Tali, no hables así. Tampoco te han dicho nada. (EV,23)

Y también en posición interior o final, como refuerzo de un *no* aparecido con anterioridad.

Tranquilo, todavía tenemos tiempo.
No es que sobre, tampoco.

7.5.2. Nada

Puede encabezar una expresión negativa, con independencia tonal y sintáctica del resto.

Nada, está visto que no sirve. (EJ,318)

A veces se usa para restar importancia a lo que sigue.

¿Qué ha pasado?
Nada, que una señora se ha caído, pero está bien.

Con reiteración puede sonar a evasiva o usarse para restar importancia.

Si lo hubiera sabido me habría callado.
Nada, nada. Olvidalo.

Pero si se intensifica, otorga contundencia a las respuestas.

¿Sabías tú algo de ese asunto?
Nada, absolutamente nada.

Con un complemento preposicional, antepuesto o pospuesto, constituye una réplica enérgica e incluso una advertencia.

- Empiezo yo, que para eso soy mayor.
- De eso, nada.

Está bien, empieza tú, pero nada de trampas, ¿eh?

7.5.3. Menos

Seguido de un sustantivo, origina respuestas populares que suponen un recorte de lo que se considera una exageración, o una protesta ante una posible burla.

8. ELIPSIS Y ECONOMÍA LINGÜÍSTICA

La elipsis o supresión de elementos lingüísticos es un hecho habitual que tiene como fin otorgar agilidad a la expresión eliminando todo aquello que se considera innecesario.

Sin embargo, el fenómeno de la elipsis en la lengua coloquial ha de ser tratado con mucho cuidado. En efecto, muchos enunciados son elípticos si se los compara con la construcción normativa a la que equivalen y de la que teóricamente provienen. Ahora bien, dichas expresiones constituyen mensajes que pueden ser captados con todo su significado por el oyente, dado que la situación comunicativa proporciona elementos de comprensión suficientes como para suplir lo que pudieran aportar las palabras elididas. En definitiva, la misma enunciación completa y otorga sentido al enunciado.

Con todo, aun considerando que se trata de algo específico de la lengua conversacional y que no necesitan ser completadas para que cumplan su función comunicativa, es conveniente, a fin de establecer su especificidad sintáctica, realizar una breve revisión de las estructuras más frecuentes y de los elementos que en ellas se han elidido en relación con las construcciones oracionales a las que en teoría equivalen.

8.1. LAS FRASES Y SU ESTRUCTURA

Entendemos por frases aquellas combinaciones sintácticas que, a diferencia de las oraciones, no llevan verbo. Su abundancia en el habla diaria es grande gracias a la expresividad, agilidad comunicativa y economía lingüística que conllevan.

Su uso responde a tres situaciones fundamentales:

a) Como respuesta o complemento a un enunciado anterior, dentro de la mecánica dialogal. En este caso el propio contexto lingüístico permite la elisión de palabras que han aparecido con anterioridad.

- *¿Qué te han traído los Reyes?*

- *Un coche de bomberos.*

b) Expresiones apoyadas en factores pragmáticos y situacionales.

¡Una liebre!

puede exclamar un cazador, sin necesidad de añadir nada más para que se comprenda su mensaje. En este sentido son muy numerosas las frases exclamativas e interrogativas.

c) Frases hechas, fórmulas de mandato y ruego, cortesía, juramento, llamada, repulsa, admiración, etc.

Buenos días.
¡Qué horror!
Por favor.
Palabra de honor.

Veamos ahora algunas de las estructuras sintácticas que pueden adoptar, siempre –insistimos en ello– en relación con la sintaxis normativa.

8.1.1. Elisión del verbo copulativo

a) Reducción al sujeto, a menudo modificado por una subordinada adjetiva, lo que origina una frase bimembre.

– ¿Quién ha sido?
– Pepe.

Tu madre, que está un poco chaveta. (EJ,137)

b) Reducción al atributo, que puede ser un sintagma nominal.

La monda, chico, la monda. (HC,130)
En cuestión de mujeres, el ama.

O un adjetivo.

Si, muy simpático. Y, además, inteligente. (EV,202)
Con eso ya, ¡feliz! (EJ,274)

c) Combinaciones de sujeto y atributo sin verbo, en este orden.

La obligación lo primero. (EJ,325)
Todo lo demás, userrines y viruta. (HC,14)
Usted siempre tan amable. (LC,110)

O en el orden inverso.

Un mal día el domingo. (NA,135)
¡Menudo gachó el Sebas! (CVS,10)
¡Pues buena la que me ha caído a mí! (EJ,279)

8.1.2. Pérdida del verbo predicativo

a) Permanencia del sujeto, a veces con subordinada adjetiva.

A ver, los dos primeros.
Y nosotros, que no tenemos ninguna culpa.

Puede ir acompañado de diversos adverbios y complementos.

Allá él.
Tú a lo tuyo.

El hecho es frecuente en las exclamativas e interrogativas.

¡Anda el otro, qué cara!
¡Hombre, tú por aquí!
¿El señor Andrés en la iglesia? ¡Qué raro!

El sujeto que perdura tras la omisión del verbo puede ser una subordinada sustantiva.

Sólo lo que te hubieras ahorrado de modista, mujer. (EJ,182)

b) Permanencia del objeto directo, acompañado también a veces de otros complementos. Es muy frecuente con verbos de uso habitual, caso de *tener*, *dar* y *poner*.

– Ya no es una niña.
– Unos treinta. (NA,9)
– ¿No te encuentras bien?
– Algo de jaqueca. (NA,38)

Tú siempre la nota fácil y grosera. (EJ,309)

Otras dos cañas, por favor.

O las construcciones impersonales de *haber* y *hacer*.

Si, allí, mucho industrial. (EJ,112)
Porque, a todo esto, un calor de miedo. (NA,257)

Verbos de este tipo son los que se suponen suprimidos en expresiones de saludo, deseo, advertencia, etc, así como en interrogativas que manifiestan interés u ofrecimiento.

¡Suerte!
¡Ánimo!
¡Cuidado, el escalón!
¿Un cigarrillo?
¿Algún problema?

Como en el caso del sujeto, el complemento directo puede ser una subordinada sustantiva.

Pues con eso ya, que no le quiero. (EV,19)

Yo, lo que digan todos. (LC,114)

También como el sujeto, puede ir precedido de un adverbio.

Y aquí paz y después gloria.

c) Menos frecuente es la reducción al objeto indirecto, pero también se produce.

- ¡Buenas noticias!

- Según para quien. (LC,49)

¡Sí, para tus morros!

d) Lo es, en cambio, la permanencia de circunstanciales de cualquier clase.

A las diez, en casa.

Ayer, en la abundancia y hoy, en la miseria.

y, a la semana escasa, el día de mi cumpleaños, ¡zas!, al catre. (LC,214)

El complemento puede estar constituido por un adverbio, incluso en las interrogativas.

Por aquí, caballero.

Ahora, ya.

- Mira qué abrigo me he comprado.

- ¿Cuánto?

Aquí tiene cabida el llamado imperativo adverbial, precedido de *a*.

¡Niños, a la mesa!

¡A escardar cebollinos!

También las subordinadas adverbiales pueden aparecer sin el verbo regente.

Tú, cuando quieras. (EJ,152)

Ya sabéis que si por mí fuera hasta que os habierais el establecimiento. (CVS,15)

e) En algunos de los ejemplos anteriores hemos visto cómo son varios los componentes oracionales que permanecen tras la omisión del verbo. Aquí tenemos otras muestras en las que este hecho queda patente.

Yo de gachises bandera, así. (CVS,200)

Cuando no te salen las cosas como tú quieres, la rabieta y cataplán, todo a tierra. (HC,155)

Ferías más sosas, en mi vida. (EV,119)

Mejor las tres delante, ¿no? (NA,187)

8.2. OTRAS ELIPSIS

8.2.1. Omisión de otros componentes oracionales

a) Del sujeto.

No nos referimos, como es lógico, a los conocidos casos de elipsis de los pronombres personales o del sujeto fácilmente localizable en el contexto, sino a aquellos otros en los que no se expresa por su imprecisión, o en construcciones con *ser* para indicar un lugar o un tiempo.

Esta vez le ha dado llorona.

Es en la casa de al lado.

No importa.

b) Del atributo.

Deja eso ahora, no seas. (EV,45)

Ya está.

c) Del objeto directo y del suplemento, sobre todo cuando son fácilmente deducibles.

- ¿Nos quedaremos hasta muy tarde?

- Supongo.

No es gente de fiar, ya sabes.

No estoy muy seguro. Depende.

Di que porque eres mujer. (EJ,156)

d) Del objeto indirecto, sobre todo si es un pronombre átono.

¿Sentó bien la comida? (EJ,140)

e) De un adverbio circunstancial.

Tú estás de la cabeza, hija mía.

¿Os parece empezar por aquí?

f) De una expresión negativa, que queda reducida solamente al *no* que debía introducirla.

Yo esos métodos no. (EV,115)

Porque otra cosa no, pero porquerías de éstas.

8.2.2. Supresión de elementos del sintagma nominal

a) Se omiten con frecuencia sustantivos que se refieren a algo consabido, quedando reducido el sintagma al elemento modificador (adjetivo, determinante, modificador preposicional, etc.).

Comarero, dos de cerveza.

– *¿Cómo vamos con ese estomáquete?*

– *Como las propias.*

He cogido de las mejores.

b) Los determinantes, sobre todo el artículo, como ocurre, por ejemplo, en los refranes.

Agua que no has de beber, déjala correr.

También en el lenguaje publicitario.

Se vende casa en buena zona.

Y en el periodístico, donde hoy se están poniendo de moda expresiones rechazables como las siguientes:

El delantero avanzó por banda izquierda y entró en área.

Es normal la omisión del posesivo cuando se alude a algo consabido.

Me voy a casa.

Dile a mamá que irá más tarde.

c) Puede perderse el complemento preposicional de un nombre o de un adjetivo.

Señorita, tenga la bondad.

Si fuera usted tan amable...

d) Y una subordinada adjetiva.

Hija, por una vez. (EV,244)

¿Ejercicios? Ni falta. (EJ,25)

e) Suele ser vulgar la pérdida de la preposición *de* que une un núcleo y un modificador

Es un pedazo pan.

pero es un hecho casi normal cuando se trata, por ejemplo, de nombres de calles, plazas, etc.

La calle Serrano.

La plaza Mariano de Cavia.

8.2.5. De una partícula interrogativa o exclamativa

¡Cosa más fea! (EJ,17)

– *Oye, vas a ir esta tarde al centro.*

– *No lo sé, ¿por?*

8.2.4. De uno de los componentes de una perífrasis

Puede desaparecer el auxiliar en algunas perífrasis modales de infinitivo.

Llama a la puerta y pregunta si se puede.

¡Quién pudiera!

Más normal es que se pierda en las perífrasis de gerundio.

¿Dónde os habéis metido, todo el día esperando?

– *¿Qué haces?*

– *Aquí, descansando.*

8.3. LA INTERRUPCIÓN ORACIONAL

Se trata de un hecho, muy abundante en la lengua coloquial, consistente en un corte de la secuencia oracional, que no llega a desarrollarse formalmente por completo.

La interrupción puede obedecer a dos causas diferentes:

a) Interrupción obligada por falta de recursos lingüísticos o por una vacilación momentánea respecto de lo que se iba a decir. El hablante suspende por un instante su discurso e intenta continuarlo, a veces con ayuda del interlocutor.

– *Pues Moscú es una cosa delorme, grande, ¿no? No tiene una... Si hay una palabra que no la encuentro ahora.*

– *Una unidad, una...*

– *Fisonomía... propia... (HCM,155)*

b) Interrupción voluntaria. El hablante no estima necesario completar la oración porque está seguro de que van a entenderlo, y de este modo la expresión se torna más enfática y sugerente.

El caso que aquí nos interesa es el segundo, en el cual, aunque la secuencia queda formalmente incompleta, no ocurre lo mismo con el mensaje, puesto que el hablante, con ayuda de la entonación suspendida y de los factores situacionales, puede captar fácilmente su significado. Los elementos omitidos suelen ser, por otra parte, bastante triviales y previsibles.

9. EL CARÁCTER ITERATIVO

La repetición de palabras, frases o ideas es también algo consustancial a la lengua hablada. En aparente contradicción con el concepto de economía lingüística que acabamos de revisar, su presencia obedece al inevitable énfasis expresivo que de manera más que ocasional invade el discurso de los hablantes. La iteración es, sin duda, un potenciador de la expresión.

No todas, sin embargo, obedecen a igual causa. Pueden ser de naturaleza mecánica, producto de un temperamento nervioso o de una excitación momentánea; de carácter propiamente lingüístico, como las que se deben a la dinámica dialogal o las que se enmarcan en fórmulas preestablecidas, y otras que iremos viendo en las páginas que siguen.

9.1. ITERACIONES ESENCIALMENTE ENFÁTICAS

9.1.1. De insistencia en el señalamiento de alguien o de algo

a) Repeticiones conscientes para que lo mencionado quede bien claro al oyente. Es frecuente que lleven intercalado algún elemento apelativo

Mi criterio por lo menos es ése, ¿eh?, mi criterio. (EJ,173)

Unas benditas, le digo que son unas benditas. (HC,55)

Estáis empeñados en esperar, solamente en esperar. (NA,235)

b) Para acentuar enfáticamente un concepto sensorial de cantidad, medida, distancia, etc., se repiten adverbios y adjetivos de sentido cuantitativo.

¿Te gusto mucho, mucho? (NA,77)

Era un tipo muy bajito, muy bajito.

c) La reiteración de adverbios y circunstanciales conlleva una intención aclaratoria en lo referente al espacio o al tiempo.

Día y noche, sin tregua, día y noche. (EV,55)

Allí, allí, donde estuvimos la otra noche, ¿te acuerdas? Pues allí.

10. EL ORDEN DE LAS PALABRAS

¿Existe lo que podríamos denominar un orden lógico de las palabras dentro de la construcción sintáctica? Dicho orden consistiría en una secuencia en la que el elemento determinante sigue al determinado, es decir, primero el sujeto, seguido del verbo y los complementos, según el grado de integración en este último: directo o regido, indirecto, circunstanciales, etc. Del mismo modo, cada núcleo de un sintagma iría siempre precedido del determinante y seguido de los modificadores semánticos.

Esta ordenación, que en principio es teórica, aparece con alguna frecuencia en la lengua escrita. Sin embargo, en la oral, existe una fuerte tendencia a la tematización o topicalización, es decir, a anteponer aquel elemento que por el motivo que fuere se considera más reseñable. Al margen de las restricciones que impone el propio sistema, y que llevarían a construcciones ininteligibles o extravagantes, la claridad de las desinencias de nuestra lengua permite multitud de combinaciones, cosa que no sucede, por ejemplo, en el inglés y el francés, idiomas que no gozan del mismo apoyo de sus morfemas flexivos. El hablante coloquial aprovecha esta circunstancia y establece un orden subjetivo basado en factores semánticos, afectivos, apelativos, entonativos, contextuales, etc., que se superponen a los puramente sintácticos. Es decir, es el *yo* emotivo y volitivo quien realiza en cada discurso el encadenamiento más adecuado a su propósito comunicativo, ello sin olvidar la existencia de unos hábitos de construcción fraseológica que impulsan a actuar, también en este aspecto, con cierto mecanicismo.

Recoger y clasificar todas las posibilidades de ordenación existentes es prácticamente imposible, pero en las páginas que siguen intentaremos hacerlo con las que tienen una presencia más acusada y destacable en la realidad del coloquio, basándonos en todo momento en las alteraciones que muestran con respecto al aludido orden lógico.

10.1. INVERSIÓN VERBO-SUJETO

La anteposición del verbo al sujeto, alterando el orden normal de los miembros oracionales, se produce con harta frecuencia, y no sólo en la lengua coloquial, por un deseo de destacar el proceso por encima del protagonista del mismo. El hecho es digno de mención sobre todo en las enunciativas, ya que en otras modalidades es lo habitual y lo reseñable es, como veremos, la ordenación contraria.

10.1.1. En oraciones atributivas

Se dan en ellas varias posibilidades.

a) Verbo + predicativo + sujeto. Por su expresividad, es típicamente coloquial.

Es un buen sitio éste. (NA,53)

Parecen de señoras las conversaciones que tienen. (EV,45)

La fórmula es habitual cuando el sujeto es una subordinada sustantiva

Será mejor que te calles.

Es preferible no hacer caso.

b) Predicativo + verbo + sujeto. La anteposición del predicativo o atributo provoca también la del verbo atributivo al sujeto.

Chica, un retaco no eres. (EJ,65)

Carmelo Gil García me llamo yo. (EJ,79)

Esta sucesión se adapta perfectamente a la exclamativas sin partícula.

¡Apañados van éstos!

Pero bueno es mi padre. (EV,20)

c) Predicativo + objeto directo + verbo. Se produce en las oraciones transitivas con predicativo de objeto para destacar la aportación semántica de éste. El objeto directo suele ser un pronombre átono.

Descompuesta me pones. (EJ,238)

Desesperada te veo. (EJ,277)

10.1.2. Sujeto + verbo en las interrogativas

En esta modalidad lo normal es la anteposición del verbo al sujeto –al igual que en otras, como las exclamativas y las optativas– por lo que es la colocación del sujeto en primer término, sobre todo en las interrogativas totales; lo que puede llamar la atención. Suele producirse en locuciones en segunda persona, para reforzar lo apelativo de la pregunta.

¿Tú has oído lo que me ha dicho?

¿Usted no se ha dado cuenta de lo que está pasando aquí?

En las parciales puede anteponerse incluso a la partícula.

Pero, entonces, tú, cuándo piensas ponerte a estudiar?

10.2. OTRAS POSICIONES DEL SUJETO

a) Anteposición del sujeto de una subordinada, que se coloca por delante de la proposición principal en un claro ejemplo de tematización.

Los sastres, lo primero que miran es el traje que llevamos. (HC,132)

El mal donde está es más arriba. (LC,153)

La anticipación del verbo principal puede otorgarle la apariencia de un falso objeto directo, función que en realidad desempeña toda la proposición subordinada a la que pertenece.

Mirar ésta, el canuelo que tiene. (EJ,53)

Verás hoy éstos, adónde van a ir. (EJ,170)

b) Sujeto intercalado entre los miembros de una perífrasis.

Deben ustedes ser más puntuales.

Nos han estado éstos contando el altercado. (EJ,60)

c) Entre una preposición y su término, hecho eminentemente popular, rayano con el vulgarismo, que se produce cuando el término es un infinitivo.

No sé, chica. Pasó sin yo darme cuenta.

Lo que hay que hacer para uno ganarse la vida!

d) Entre un adverbio de negación y el verbo, siempre que dicho adverbio no sea *no*, dada su integración en el verbo.

Viejo, viejo, no soy; eso tampoco yo lo digo. (EJ,270)

10.3. ANTEPOSICIÓN DE OTROS ELEMENTOS ORACIONALES

a) Del objeto directo. Se produce tanto en las enunciativas como en las interrogativas y exclamativas. A veces se hace necesaria la presencia de un pronombre anafórico.

Gente de esa no queremos. (EV,105)

Esa fotografía hace tiempo que no la veía. (EV,54)

¡Vergüenza les había de dar! (LC,45)

En las negativas suele ir precedido de un *ni* intensivo.

¿Ni una broma tan chica se te puede gastar? (EJ,8)

Ni ganas de cenar tengo.

b) Del objeto indirecto. Es muy frecuente, aunque no exclusivo, cuando esta función es desempeñada por un pronombre, y también aquí suele introducirse el correspondiente anafórico.

Y a mí que este año no me parece que estemos en ferias. (EV,17)

A Sebastián se lo dices eso, si quieres. A mí me dejas vivir. (EJ,38)

A ti, ¿qué más te da? (CVS,9)

c) Del suplemento o complemento regido.

Pero de contrato de trabajo, ni hablar. (LC,84)

De cartas se harta una. (EV,19)

d) De un circunstancial, de cualquier tipo, en un intento de destacar el lugar, el tiempo, la causa, etc. por encima del propio proceso y su protagonista.

Tras de alguna andas tú. (EJ,12)

Sobre las cuatro y media o las cinco supongo yo que vendrá. (EJ,116)

Es bastante frecuente cuando la función es desempeñada por un adverbio.

¡Bien la has colocado! (LC,98)

Temprano empieza. (EV,16)

- Aprisa bebe usted.

- Aprisa va la vida. (CVS,197)

La anteposición a la proposición principal de un adverbio perteneciente a la subordinada provoca una falsa apariencia de modificación de la primera.

¡Todavía estoy viendo que te ganas un azote! (EJ,138)

Mucho veo que le gusta engordarlo. (EJ,322)

Los verbos sobre los que inciden *todavía* y *mucho* son *ganas* y *gusta*, y no los regentes *estoy viendo* y *veo*, como pudiera parecer.

e) De un comparativo. No es muy habitual, pero hay casos.

Como gata por brisas salía. (EJ,190)

¡Que yo no sé nada! Más que tú sé.

10.4. ANTICIPACIÓN DE SUBORDINADAS

No incidiremos en la anteposición a la principal de subordinadas como las temporales, condicionales, causales, etc., porque está dentro de la tectónica normal de nuestra lengua. Sí lo haremos con otras —sobre todo, las sustantivas— cuya anticipación al verbo regente respon-

de a motivos de expresividad o de la propia mecánica dialogal, que a menudo elimina nexos y se apoya en la entonación y las pausas.

a) De sustantivas en función de objeto directo. Es un hecho frecuente y no es raro que la subordinada pierda el elemento de relación. Tampoco falta la presencia de un *lo* anafórico.

¡Huy, que es celoso, se pone! (EJ,16)

No he venido a nada, te advierto. (EV,192)

¡Que te calles he dicho! (CVS,70)

b) De sustantivas en otras funciones.

Son casos más raros, pero podemos encontrar alguna en función atributiva.

Ayudarle, animarle en lo suyo, aunque sólo fuera. (EV,19)

De complemento preposicional de un verbo o de un sustantivo.

De marcharse ahora, ni hablar.

De salir corriendo tengo ganas.

De complemento indirecto, construidas con un relativo sin antecedente.

A quien madruga, Dios le ayuda.

10.5. ALTERACIONES EN EL ORDEN DE LOS PRONOMBRES ÁTONOS

Existe en la lengua hablada cierta aversión a la enclisis pronominal que no sólo ha provocado la desaparición de la misma en muchas construcciones (*díjeme, habláme...*), sino que aún hoy hace que el pronombre que debiera ir adosado al núcleo de una perifrasis se anticipe incluso al auxiliar. Es un fenómeno tan corriente que apenas se tiene conciencia de él.

Me quiero ir a casa.

Tú no te tenías por qué haber callado.

Distinto es el vulgarismo consistente en la anteposición del pronombre a un imperativo en el tratamiento de respeto, hecho propio de hablantes rústicos o poco letrados.

Se esté usted quieto, hombre.

Lo que no encuentren, lo pidan.

Más típica aún, en cuanto a la consideración vulgar, es la anteposición de los pronombres de primera y segunda personas —*me, te*— a *se*.

Me se ha perdido el perro.

Te se ha visto el plumero.

11. LOS VALORES EXPRESIVOS DE LAS PARTÍCULAS

La función lingüística de las partículas conjuntivas es la de establecer relaciones entre palabras, sintagmas y oraciones. Sin embargo, al estudiar la lengua coloquial puede observarse que con mucha frecuencia esta función se desvirtúa y adquieren nuevos matices, puesto que dejan de funcionar como nexos para convertirse en apoyos dialogales, en una especie de muletillas que los hablantes utilizan y repiten a lo largo del discurso conversacional. Se convierten, en definitiva, en palabras expletivas que sólo tienen sentido dentro del propio diálogo y que unas veces aportan connotaciones expresivas de deseo, rechazo, ironía, etc., mientras que otras se comportan como simples elementos de transición, sin apenas valor significativo.

Con todo, casi siempre perdura cierto carácter ilativo, más o menos acusado, en relación con el contexto, que los hace diferentes de las muletillas corrientes, las cuales se limitan a ser soportes de tipo interjectivo, apelativo o simplemente fraseológico.

Veamos cuáles son los más utilizados y sus principales clases y modalidades.

11.1. QUE

La gama de usos y valores de esta palabra, en sus vertientes conjuntiva y pronominal relativa, es enormemente amplia. Los que aquí nos ocupan no corresponden a ninguna de las anteriores, si bien están más cerca de la conjuntiva.

Son muy numerosas las oraciones independientes precedidas de *que* que pueblan el habla coloquial. La partícula puede entenderse, entonces, como un simple refuerzo o bien como producto de la elipsis de un verbo regente, explicación, esta última, que ya defendió Andrés Bello en su *Gramática*.

11.1.1. Que ilativo

Esta denominación, perteneciente a C. Hernández Alonso, se aplica al que encabeza expresiones que suponen una reacción de desacuerdo, protesta o reproche con respecto a las palabras del interlocutor, las cuales suelen ser en parte repetidas. La entonación es interrogativa-exclamativa.

- ¿Y cuál es ella...?

- ¿Que cuál es? Pues casi no lo digo de la vergüenza que me da. (EJ,191)

- ¿A dónde va a ir ese, si no tiene un duro?
- ¿Que no tiene un duro? Está forrado, el tío.

A veces pierde agresividad y se convierte en un leve comentario que es casi una reflexión.

Tienes que levantar el ánimo. Todo tiene arreglo en este mundo.

¡Que todo tiene arreglo! Eso quisiera yo.

11.1.2. Que narrativo

Muy utilizado en la narración oral y popular, introduce un fragmento de diálogo anterior que se pretende revivir. Es un recurso que proporciona mucha vivacidad y, a pesar de que la dependencia de un verbo dicendi elíptico parece clara, su presencia es totalmente innecesaria. Podría afirmarse que esta construcción está en la base del llamado estilo indirecto libre.

Ese, sólo caprichos y ganas de enredar. Que si hoy me compro esto, que si mañana lo vuelvo a vender. (EJ,46)

¡Así no hay quien pueda! ¡Y después que si bases de trabajo, y que si la Virgen! (LC,22)

Existen al respecto expresiones lexicalizadas que sustituyen y resumen la mención literal.

Que si patatín, que si patatán. Que si esto, que si lo otro, que si lo de más allá.

11.1.3. Que continuativo

Se trata de un enlace coloquial que relaciona vagamente lo que se dice con algo que ha dicho o preguntado el interlocutor, aunque en ocasiones parece un simple expletivo.

Puede aparecer encabezando una respuesta o una explicación, a veces apoyado en otros elementos, como el indefinido *nada*, expresiones adverbiales o elementos interjectivos.

- Y ella cómo se encuentra?

- Bien, señora, no se preocupe. Que ha bebido un poco, pero no es nada. (NA,11)

Que nada, que son otras costumbres, no hay que darle vueltas. (EJ,148)

Además, que con eso no sacamos nada en limpio. (NA,198)

Aparece también como introductor de una pregunta que se hace necesario repetir por no haberla entendido el oyente. Dicha pregunta se reitera en ocasiones en forma enunciativa.

- Oiga, ¿yo valgo veintidós pesetas?

- ¡Eh?

- Que si yo valgo veintidós pesetas. (LC,103)

- ¿Sabes que me han dado el traslado?

- ¿Cómo has dicho?

- Que me han dado el traslado, que me voy.

Es también el *que* que, precedido de *a*, da lugar a frases reafirmativas, a menudo en forma de pregunta.

A que se mete allí. (EJ,111)

¿A que tenía yo razón?

11.1.4. Que de información y advertencia

Se emplea, seguido de un verbo en indicativo, para informar de algo o para avisar o advertir a alguien. A diferencia del continuativo, no marca una transición por no depender de palabras anteriormente dichas. Una vez más podría suponerse la elipsis de un verbo regente. Hay ejemplos en que domina el carácter informativo.

¡Alicia!, que hay una chica que pregunta por ti. (EV,191)

¡Miguel!, ¡Alicia!, ¡que estamos aquí! (EJ,19)

En otros se percibe un tono de advertencia, incluso de reprensión.

Que yo no voy a cenar, eh. (NA,46)

Oiga, don Mario, que de aquello no bajo un real. (LC,144)

Sebas, que no está bien lo que haces. (CVS,21)

El énfasis puede llevar a la reiteración de *que* ante expresiones iguales o complementarias.

Que muy bien, Manuel, pero que muy bien. (HC,20)

Que es un servicio completo, que tú me buscas la ruina. (CVS,9)

11.1.5. Que exhortativo y desiderativo

Encabeza expresiones de deseo, ruego o mandato, con el verbo en subjuntivo. Podrían suponerse elididos verbos como *quiero*, *pido*, *ruego*, etc., pero la gramaticalización es tan fuerte que no es necesario sobreentenderlos.

Que se persone aquí en esta mesa, pero inmediatamente. (EJ,211)

Que tengas suerte mañana, Antonio. (CVS,12)

Que no se piense más. (EJ,71)

En segunda persona coincide con la forma de imperativo, pero aporta un énfasis mayor, por lo que se usa para reafirmar una orden.

- Te has quedado callada. Mirame.

- No me pasa nada.

- ¡Que me mires!

11.1.6. Que de refuerzo

Que puede ser empleado como un refuerzo intensificador de otros elementos lingüísticos. Ya vimos en su momento cómo lo hace con los adverbios de afirmación y de negación.

Que sí, hombre, que sí.
Que no, que no quiero, que no tengo ganas.
Pues ahora sí que ha llegado la hora de bañarse. (EJ35)

La construcción del último ejemplo puede adquirir un valor irónico-negativo con un cambio de entonación.

Pues sí que estamos apañados.
Ahora sí que lo hemos acabado de arreglar.

La tendencia del hablante popular a reforzar sus asertos se extiende a oraciones encabezadas por un *qué* exclamativo, en las cuales nuestro *que*, enfático e innecesario, aparece ante el verbo.

¡Qué gordita que estás!
¡Qué casa que tienes!

Se emplea para subrayar un adverbio u otro tipo de circunstancial anticipado a la propia partícula.

Poco que nos íbamos a ir si se cayera.
Y además en aceite que vienen. (EJ103)

11.1.7. Que con valor de nexos expresivos

En los casos que vamos a citar, la partícula *que* no deja de ser un relacionante, pero lo es en sustitución de otras conjunciones y su uso en el habla coloquial obedece a la mayor expresividad que es capaz de aportar.

Es lo que sucede con el *que* condicional, que encabeza, en lugar de *si*, una prótasis en forma de interrogación retórica.

¿Que riñes? Pues santos pascuas. (EV19)
¿Que no quiere salir contigo? Peor para él.

Sin embargo, el subordinante no siempre es interrogativo. Puede ser también enunciativo, en cuyo caso el subordinado va precedido de *y* o adopta forma yuxtapuesta.

Que te pillen copiando y no apruebas en tu vida.
Que lo supiera yo ahora. Se iba a enterar.

El mismo énfasis aporta en la sustitución de partículas coordinantes, sean copulativas:

Corre que te corre.
Busca que te busca.

disyuntivas:

Quieras que no, al final se saldrá con la suya.

o adversativas:

Ha sido ése, que no el otro.

11.2. PUES

La partícula *pues* suele actuar en la construcción sintáctica como conjunción consecutiva o causal. Sin embargo, en el habla diaria tiene un abundante uso como expletivo o simple muletilla. Es fácil observar la gran cantidad de personas que parecen incapaces de comenzar a hablar sin un "pues" como apoyo.

No obstante, en muchos de estos casos conserva cierta capacidad de unión, de continuidad con lo dicho o pensado. Teniendo en cuenta este aspecto, veamos las principales facetas de su empleo.

11.2.1. Pues continuativo a comienzo de discurso

Aparece encabezando la intervención de un hablante a modo de vago enlace con lo anterior o como simple apoyo. Lo encontramos en distintas situaciones.

a) Iniciando una respuesta o una réplica.

- *¿Por qué no me esperaste?*
- *Pues porque no acababas de llegar.*
- *El mundo da muchas vueltas y no se puede ser tajantes.*
- *Pues lo que es en esto, yo se lo puedo asegurar.*

En estos casos es frecuente que vaya seguido de un vocativo o, como restando importancia a lo que se dice, del indefinido *nada*.

Pues hijo, ¡mi que tuvieras veinte años! (LC179)

- *Leopoldo me ha hablado mucho de vosotros.*
- *Pues nada, a quitarle a Leopoldo el título de benjamín de la panda.*

Puede constituirse en apoyo de réplicas cortas y contundentes.

- *Habrás terminado hasta los narices.*
- *Pues claro.*

b) Se sitúa también al comienzo de un relato.

Pues resulta que venía yo el otro día del dentista y de pronto me encuentro con mi amiga Luci.

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 arrotondarono 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 abbattono 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'Italià», 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 polylinguistique 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 linguistique qu'est la prose, et au premier chef le roman, se caractérise par une certaine *informaté*, 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 scure 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 esperpento, 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 risollevarsi 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 "Tintas", 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 sforbicate 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", rifugiandosi 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 Cesco 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 Monferrato, 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 angoscianti 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 Alfanhuí*, 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* (*Caperucita 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; *Campos de Nijar*, Barcellona, Seix Barral, 1960.

contemporanea della traduzione italiana lascia intendere come Goytisolò 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, Goytisolò 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 Salasachs, 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' Associazioni 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- li 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 inespreso, 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] romanzo di Hortelano appare deludente sul piano formale e fundamentalmente acritico di fronte alla materia trattata, se non assurdo («*la borghesia madrilenia non è a quel modo*», mi diceva con rabbia uno dei più intelligenti intellettuali madrileni di sinistra)», Rosa Rossi, *Julián 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 «Il manifesto letterario della giovane generazione spagnola», Josep Maria Castellet, *L'ora del lettore: Il manifesto 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 “novela 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 “LEuropa 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, come 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*, Argalía, 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» anarchici gli organizzatori dell'impresa*, “Corriere della Sera”, 30 de septiembre 1962.

ficiencia, bensí la toleranza e il dolore. 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 juego 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, Ferrer,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 aluda 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 diacríticas 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 ampliaciones: «camicie militari» (en lugar de «camicie blu/azzurre», más preciso pero poco transparente), «baschi con la nappa» («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 romanesco, 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 1*, 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 original⁶², 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 Repetto⁶³ como Clementelli⁶⁴ 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 reimpressiones 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 Muñoz Muñoz, 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 Lericci, 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. lv-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, pubblicitista, 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.

Bibliografía

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*, en 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), Lericì, 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), Lericì, 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), Lericci, 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.
- Télez 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.