



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale
Classe LM-38

Tesi di Laurea

*"Uno, nessuno e centomila" de Pirandello: análisis
de una traducción española (Acantilado, 2010).*

Relatore
Prof. Arbulu Barturen, María Begoña

Laureanda
Greta Innocenta
n° matr.1159569 / LMLCC

Anno Accademico 2017/2018

Índice

Introducción	pág. 1
Capítulo 1: La traducción, poderes y límites	
1.1. El acto de traducir como acto de <i>transpensar</i>	pág. 3
1.1.1. El reto de traducir	pág. 3
1.1.2. Recrear la sustancia del texto	pág. 5
1.1.3. El enfoque cultural	pág. 7
1.2. El papel del traductor	pág. 9
1.3. Breve paseo a través de la historia de la traductología	pág. 12
1.3.1. La traductología prescriptiva	pág. 14
1.3.2. La traductología descriptiva	pág. 14
1.3.3. La traductología inductiva	pág. 15
1.3.4. La traductología productiva	pág. 15
1.4. Los procesos de traducción	pág. 16
1.4.1. Las dos fases traductivas de García Yebra	pág. 16
1.4.2. El proceso de traducir según Newmark	pág. 18
1.5. Métodos y procedimientos de traducción	pág. 19
1.5.1. Métodos de traducción	pág. 20
1.5.1.1. La traducción palabra por palabra	pág. 20
1.5.1.2. La traducción literal	pág. 20
1.5.1.3. La traducción fiel	pág. 21
1.5.1.4. La traducción semántica	pág. 21
1.5.1.5. La adaptación	pág. 21
1.5.1.6. La traducción libre	pág. 21
1.5.1.7. La traducción idiomática	pág. 21
1.5.1.8. La traducción comunicativa	pág. 22
1.5.2. Los procedimientos de traducción	pág. 22
1.5.2.1. La transferencia	pág. 22
1.5.2.2. La naturalización	pág. 22
1.5.2.3. El equivalente cultural	pág. 23
1.5.2.4. El equivalente funcional	pág. 23
1.5.2.5. El equivalente descriptivo	pág. 23
1.5.2.6. La sinonimia	pág. 23
1.5.2.7. La traducción directa	pág. 24

1.5.2.8. Transposiciones	pág. 24
1.5.2.9. La modulación	pág. 24
1.5.2.10. La traducción reconocida	pág. 24
1.5.2.11. La etiqueta de traducción	pág. 25
1.5.2.12. La compensación	pág. 25
1.5.2.13. Reducción y expansión	pág. 25
1.5.2.14. Dobletes	pág. 25
1.5.2.15. Notas, adiciones y glosas	pág. 25

Capítulo 2: Pirandello y su mundo

2.1. La vida	pág. 27
2.2. Las obras. Peculiaridades e influencias	pág. 28
2.3. El estilo	pág. 31
2.4. El humorismo	pág. 33
2.5. Los personajes	pág. 33
2.6. El mundo, la reacción y la reconstrucción: la concepción de la vida según Pirandello	pág. 35
2.6.1. El momento del contacto con el mundo en <i>Uno, nessuno e centomila</i>	pág. 35
2.6.2. El momento de la reacción en <i>Uno, nessuno e centomila</i>	pág. 36
2.6.3. El momento de la reconstrucción en <i>Uno, nessuno e centomila</i>	pág. 36
2.7. Uno, nessuno e centomila: la obra y la forma	pág. 37
2.7.1. La trama	pág. 37

Capítulo 3: Análisis

3.1. La traducción como proceso de interpretación	pág. 40
3.2. Material utilizado y estructura del trabajo	pág. 41
3.3. Consideraciones preliminares	pág. 42
3.4. El traductor: José Ramón Monreal	pág. 43
3.5. La estructura y la traducción de los títulos	pág. 44
3.6. Las técnicas de traducción	pág. 45
3.6.1. Sinonimia	pág. 45

3.6.2. Transposiciones	pág. 49
3.6.2.1. Tipo 1: <i>unit-shift</i> y <i>clause-structure shift</i>	pág. 49
3.6.2.2. Tipo 2 y tipo 3	pág. 53
3.6.2.3. Tipo 4: <i>class shifts</i>	pág. 55
3.6.3. Equivalencia	pág. 57
3.6.4. Modulación	pág. 60
3.6.5. Equivalente cultural	pág. 63
3.6.6. Traducción reconocida	pág. 65
3.6.7. Adaptación	pág. 66
3.6.8. Explicitación	pág. 67
3.6.9. Omisión	pág. 73
3.6.10. Elisión de partes de frases o de frases enteras	pág. 76
3.6.11. Paráfrasis	pág. 81
3.6.12. Re-creación contextual	pág. 84
3.6.13. Dobletes	pág. 87
3.6.14. Notas a pie de página	pág. 88
3.7. Nombres propios	pág. 93
3.7.1. Antroponimia	pág. 94
3.7.1.1. La traducción de los antropónimos	pág. 95
3.7.1.2. La traducción de los antropónimos indeterminados	pág. 96
3.7.2. La traducción de los topónimos	pág. 98
3.8. Ambigüedades, descuidos y errores de traducción	pág. 100
3.8.1. Casos de errores de traducción extraídos del texto	pág. 101
3.8.1.1. Caso 1	pág. 101
3.8.1.2. Caso 2	pág. 103
3.8.1.3. Caso 3	pág. 105
3.8.1.4. Caso 4	pág. 107
Conclusión	pág. 110
Riassunto	pág. 113
Bibliografía	pág. 124
Sitografía	pág. 127

Introducción

La presente investigación tiene como objeto de estudio el análisis de la traducción española de la novela italiana *Uno, nessuno e centomila* de Pirandello, editada por Acantilado en 2010. En concreto, se analizan las técnicas de traducción que se han usado, las faltas de equivalencia funcional que se deben a omisiones, paráfrasis, descuidos o errores de traducción, y las elecciones estilísticas del traductor, prestando especial atención a los cambios innecesarios o no motivados.

El trabajo se presenta en tres capítulos. En el primero, al ser introductorio, se abordan los marcos de referencia que constituyen la fundamentación teórica. En particular, se presenta la disciplina de la traducción, se define el papel del traductor, se profundiza brevemente la historia de la traductología y se presentan las principales técnicas de traducción. Una fuente fundamental para esta parte y para la de análisis la constituye el *Manual de traducción* de Peter Newmark.

En el capítulo 2 —muy breve—, se introduce al autor, su estilo, a los personajes más importantes y el contenido de la obra.

En el tercero, para terminar, se expone el análisis efectuado. La metodología utilizada y la estructura del capítulo se especifican en la primera parte del mismo.

La decisión de analizar la traducción de esta novela se debe, principalmente, a mi interés por el autor y por su manera de expresarse. Pirandello no es alguien que escribe novelas simples, cuyas tramas son más o menos complicadas: sus obras se entrelazan con la psicología y con la investigación del alma y de la psique del ser humano, hay un mundo de sentidos detrás de sus palabras, sentidos que el lector tiene que descubrir para poder reflexionar y para poder aprender. Como afirmó Gabriel García Márquez, «traducir es la manera más profunda de leer», y es por ello por lo que

consideraba interesante analizar la traducción: quería descubrir, ver las técnicas que había utilizado el traductor, sobre todo a la hora de trabajar con pasajes cuyo sentido es mucho más profundo de lo que parece.

Capítulo 1: La traducción, poderes y límites

1.1. El acto de traducir como acto de *transpensar*

«Traducir es la manera más profunda de leer»

(Gabriel García Márquez)

Si el lenguaje fuera una simple nomenclatura para una serie de conceptos universales, traducir y aprender nuevos idiomas sería muy sencillo. Desafortunadamente, sabemos perfectamente que no es así. Cada idioma constituye un sistema muy complicado al que subyace una visión del mundo diferente y no es fácil colocarse en el medio de este universo lingüístico sin tener en cuenta la complejidad determinada por la naturaleza polifacética y multiforme de cada unidad.

1.1.1. El reto de traducir

Los lingüistas saben que las palabras miden diferentes pesos con respecto a quien las escucha, que pueden engendrar música si las combinaciones son ganadoras y que esta misma música puede desvanecer a la hora de trasladarla a otro idioma. ¿Cuál es la manera más adecuada, entonces, para comunicar con todo tipo de público? No es fácil contestar a esta pregunta. La traducción requiere una gran versatilidad, un conocimiento muy amplio en varios sectores y mucha experiencia. A pesar de todo esto, el primer paso que cualquier traductor debería hacer, es adentrarse en el texto, desentrañarlo y descomponerlo en factores simples, como haría un lector muy interesado.

Leamos la siguiente cita de la académica Susan Bassnett y centrémonos en la última oración del fragmento:

The translator, according to [Walter] Benjamin, works like an archaeologist putting together fragments of a vessel in order to restore it to its original shape, and has to reassemble it in such a way to incorporate the mode of signification of the original. If this task is accomplished, the translator has to bear the responsibility for the continued existence of the original but in another context. A translation, seen from this perspective, becomes the afterlife of a text, ensuring its existence in another time and place, effectively saving the text from extinction.¹

Traduzco al español la oración en la que quiero fijarme: *la traducción [...] asegura la existencia del texto de partida en otro tiempo y otro espacio.* Dicho de otra manera, la traducción confiere al texto original otra vida, una vida independiente. Esta afirmación es muy importante porque nos aleja de la idea generalizada que ve la traducción como mero trasplante formal lingüístico de párrafos y palabras y nos deja asomarnos a la verdadera esencia del trabajo de un traductor: la recreación de un espíritu y de una atmósfera que se asimilan entre sí y plasman otro mundo. Según Gendre, la traducción es un medio que une a dos universos que son diferentes no solo desde el punto de vista lingüístico, literario y cultural sino también por lo que concierne a su respectiva importancia². La traducción, de hecho, se presenta como una actividad diplomática que permite el conocimiento de lo que se desconoce y que, al mismo tiempo, permite la aceptación de la ajenidad del otro. La idea central es que la finalidad de la actividad traductológica no debería ser la de proporcionar un texto en otro idioma para los usuarios que no posean los conocimientos lingüísticos necesarios, sino la de acercar el lector a la dimensión cultural y a la unicidad del texto de partida.

¹ Bassnett (2013:13).

² Gendre (1996).

1.1.2. Recrear la sustancia del texto

Retomemos los conceptos anteriores para esclarecerlos en el siguiente párrafo. Como se ha dicho, la finalidad de la actividad traductológica debería ser la de acercar el lector a la unicidad del texto de partida. Teniendo en cuenta esta afirmación y basándonos en las aportaciones de Eco (2003), tratemos de pensar en cada texto como en una *sustancia*. Ahora bien, el sistema a través el que una lengua produce una sustancia, es decir, una expresión material bajo la forma de un texto, prevé ante todo una selección en un continuum material. Esta selección recae sobre dos elementos fundamentales: primero, sobre una forma de la expresión —forma que nos proporciona informaciones sobre la fonología, la morfología, el léxico y la sintaxis de una lengua— y segundo, sobre una forma del contenido —forma cuya sustancia se realiza como el *sentido* que asume un elemento en el proceso de enunciación—. Se infiere entonces que, mientras para la interpretación de un texto se necesita hacer recurso a los conocimientos lingüísticos que uno posee, para entender el sentido se necesita poner en acto un proceso mucho más complicado.

El primer paso consiste en intentar comprender el sentido literal del texto buscando las posibles ambigüedades. Supongamos ahora que, tras el primer análisis, el traductor avanza unas hipótesis relacionadas con el texto: ¿sigue siendo suficiente un conocimiento exclusivamente lingüístico para poder desentrañar la maraña y traducir de manera adecuada? Parece perfectamente claro que no. Tomemos el momento en que se hace recurso al conocimiento del mundo como el verdadero punto de partida para producir una buena traducción. Es necesario analizar todos los niveles textuales a los que una lectura profunda puede llevar y, paralelamente, hay que avanzar y descartar hipótesis. Hay que tener en cuenta también que más de una hipótesis puede ser correcta y que, a veces, los diferentes niveles de análisis se solapan. Dado que es justo este solapamiento —a nivel métrico,

simbólico, lingüístico y extralingüístico— lo que produce la *sustancia* del texto, podemos afirmar que es en el intento de recrear la misma mezcla de niveles que consiste el reto del traductor.³

Al acercarnos a las teorías traductológicas más recientes, descubrimos, en conformidad con lo que acabamos de explicar, que es erróneo suponer que el significado de una oración se compone de la suma de sus unidades léxicas. Teniendo en cuenta que cada texto es una sucesión de actos de habla cuyo significado depende también de la posición que estos actos ocupan en un marco de secuencias, «los traductólogos suelen insistir en que toda buena traducción debe producir en el lector el impacto adecuado al que produce el original».⁴

Centrémonos ahora en un concepto que aparece en casi todas las definiciones de traducción: el concepto de *equivalencia*. Compuesto de las palabras latinas «*aequus*» (igual) y «*valentis*» (que tiene valor), dicho término se emplea para hacer referencia a situaciones en las que se intenta recrear el valor —la esencia— de una cosa para que su correspondiente pueda, hasta cierto punto, sustituirla. Aunque desde Jakobson fueron muchos los autores que trataron el tema de la equivalencia en traducción, García Yebra propone otro término para designar el mismo concepto. Según el autor, «debemos observar [...] que el concepto de *equivalencia* es absoluto, en el sentido de que no admite ni más ni menos».⁵ Como no admite ni más ni menos, es un ideal que es imposible alcanzar en traducción por lo que sería más correcto hablar de *adecuación*: «es traducción adecuada la que resulta conveniente o apropiada para poner en la lengua receptora un texto determinado de la lengua original».⁶

Ahora bien, aunque resulta obligatorio reconocer que la reflexión de García Yebra es una aportación correcta y meticulosa, en este trabajo seguiré

³ Confróntese Eco (2003:48-56).

⁴ Véase Obolenskaya (2003:116).

⁵ Véase García Yebra (1994:384).

⁶ *Ibidem*.

hablando de *equivalencia* por una cuestión de fidelidad a los textos consultados.

Para cerrar este apartado, recapitulemos: el objetivo de un texto bien traducido es producir en su lector el mismo efecto que se produciría si este mismo lector pudiera entender el texto en el idioma original. Para alcanzar este objetivo, hay que tratar por separado la fuerza ilocucionaria de cada oración, es decir, la intención encubierta en cada oración por parte del emisor. En conclusión, mirando al arte de la traducción desde esta perspectiva, las palabras no son nada más que un vehículo para transportar sentidos, como un pequeño barco que une las costas de dos islas.

1.1.3. El enfoque cultural

Si nos quedamos con la metáfora del mar, el arte de traducir se podría comparar a un flujo de agua: es un continuo movimiento cuya dirección no se puede predecir, nunca es igual a su punto de partida y se enriquece de los elementos propios del lugar en el que fluye. Estos elementos propios, vinculados de manera específica a la realidad de la que forman parte, encienden el debate de los discursos traductológicos de los últimos años. Por un lado, la ideología proveniente de los Estudios literarios y de los enfoques postestructuralistas que insiste en la relevancia de la cultura para la traducción, llegando hasta el punto de definir la traducción como *fenómeno (inter)cultural*. Por otro lado, la ideología de origen lingüístico que solo habla de ‘aspectos culturales’ de la traducción. Queda claro que la diferencia entre las dos perspectivas es una diferencia estructural. En el primer caso, la cultura se considera no como elemento fundamental, sino como algo imprescindible: esqueleto y piel del texto y, por consiguiente, esqueleto y piel de su versión a otro idioma. En el segundo caso, en cambio, la cultura se considera como algo adicional que solo entra en escena para solucionar

problemas traductológicos que requieren un conocimiento extralingüístico. Consideremos la siguiente cita:

Cultura es todo aquello «que se debe conocer, dominar activamente y ser capaz de sentir, para poder juzgar si los que pertenecen a ella se comportan, en sus diferentes papeles, de acuerdo o de un modo diferente a lo que se espera de ellos».⁷

La reflexión sobre el concepto de cultura es una reflexión muy larga que abarca diferentes aspectos de lo cotidiano. No solemos concebir los textos escritos como productos propios de la cultura de quien los redacta y no solemos tener en cuenta que la percepción de la cultura reflejada quizás coincida solo con una pequeña parte de la realidad representada. Mientras no se conozca bien la cultura ajena, no se puede evitar que nuestro propio trasfondo cultural influya en la percepción de los fenómenos ajenos. Con respecto a la comunicación entre culturas, de acuerdo con los Estudios de Comunicación Intercultural (ECI), destacan mucho más las diferencias relativas al comportamiento global que las diferencias meramente lingüísticas. Mientras las primeras pueden originar malentendidos cuyos posibles efectos podrían afectar los contactos y las relaciones entre las personas, las segundas no tienen que ver de manera directa con la personalidad del actante.⁸

En conclusión, reconociendo la importancia que tiene la cultura en el proceso de traducción, podemos terminar esta sección afirmando que es el traductor quien debería orientarse mentalmente en el universo cultural que cada texto le proporciona.

⁷ Véase Göhring (1978:10; cit. en Reiss y Vermeer 1996:20).

⁸ Véase Witte (2005:28).

1.2. El papel del traductor

«Le traducteur est un écrivain d'une singulière originalité, précisément là où il paraît n'en revendiquer aucune. Il est le maître secret de la différence des langues, non pas pour l'abolir, mais pour l'utiliser, afin d'éveiller dans la sienne, par les changements violents ou subtils qu'il lui apporte, une présence de ce qu'il y a de différent, originellement, dans l'original.»⁹

Cualquier reflexión sobre la práctica de la traducción tiene que ver con la figura del traductor, figura cuya importancia se suele subestimar en favor de un enfoque demasiado centrado en el resultado de la actividad traductora misma. La teoría de la traducción debería reconocerle al traductor su lugar preeminente, ya que su papel es el puente que nos permite asomarnos a realidades ajenas.

Antes de seguir con nuestro intento de definir cuál es el papel del traductor, deberíamos preguntarnos si tenemos claro quién es el traductor. Según el lingüista inglés Roger Bell (1991), la manera más sencilla para contestar a esta pregunta sería la de afirmar que todos somos traductores porque todos nos comunicamos. Esta afirmación procede de la hipótesis según la cual el funcionamiento de la comunicación coincide con el funcionamiento de la traducción: así como todo el mundo, a la hora de comunicarse, recibe una señal que tiene que decodificar, el traductor, a la hora de enfrentarse a su texto, capta un mensaje global en un idioma y lo desarrolla en su cerebro. Aun admitiendo que esta comparación del traductor con el comunicador es una comparación correcta, hemos de reconocer que la equivalencia establecida no es completa. Primero, no se tiene en cuenta el hecho de que el traductor decodifica los mensajes para luego volver a codificar la misma sustancia bajo diferente forma. Segundo, hay que recalcar que un traductor trabaja con dos

⁹ Blanchot (2014:71).

idiomas y, por ende, con dos mundos aparte. Con esto en mente, podemos afirmar que sí, el traductor es un comunicador, pero ante todo es un intérprete de culturas, «con amplias posibilidades de alteración, reinterpretación y manipulación del sentido original»¹⁰.

A lo largo de los siglos, muchos fueron los sentidos que se asociaron a la tarea del traductor y muchas fueron, por tanto, las comparaciones que desde allí nacieron. Podríamos afirmar que los traductores son todo y nada al mismo tiempo. Son viajeros entre sentidos, son contrabandistas de palabras, son exploradores de culturas, son madres que entienden a sus hijos pequeños, son intérpretes de ideologías, son playas cuyos granos de arena no igualan el inmenso conocimiento que deben poseer, son vestidos de talla única para quedar bien a quien quiera, son cerebro y corazón, son habla y pensamiento. Los traductores son invisibles, son transparentes, ocupan sillones importantes pero escondidos en las últimas filas, son estrellas detrás de las nubes y son viento, viento caliente en un día de agosto del que tampoco te das cuenta. Muchos son los apelativos que se podrían usar para hacer referencia a esta tarea tan delicada y casi ninguno, en la mayoría de los casos, sería ni suficiente ni exhaustivo. Quizás sea este el colmo que nos permita entender lo complicado que es trabajar en este sector: incluso buscando palabras y palabras con sabiduría, se puede llegar hasta el punto de encontrar un montón de definiciones para quedarse igualmente con la idea de que ninguna haga justicia a su original.

Seguiremos aquí en el intento de definir al traductor desde diferentes perspectivas dando voz y espacio a varias interpretaciones.

El texto de Lawrence Venuti (2008) —*The Translator's Invisibility*— se ocupa del tema de la *invisibilidad* del traductor. Según Venuti, dicha invisibilidad tiene que ver con la manipulación de la lengua meta, es decir, con la capacidad del traductor de adaptar el contenido del texto original a la sintaxis

¹⁰ Carbonell Cortés (1997:60).

del texto traducido para que este pueda leerse con fluidez. Cuanto más fluida sea la traducción, más invisible será el traductor y más accesibles serán los «grandes pensamientos» presentes en el texto original. Bajo estas condiciones, el traductor se hace *invisible* porque produce un ilusorio efecto de transparencia: enmascarando y escondiendo su trabajo, todo el texto traducido resulta perfectamente «naturalizado», como si fuera original. Como resultado, al no encontrar ninguna muestra del trabajo de este autor invisible, el lector tiene acceso al contenido sin esfuerzo y puede orientar sus juicios solo hacia el autor del texto original¹¹.

En el trabajo del teórico de la traducción André Lefevere (2000), la práctica de la traducción puede vincularse con el concepto de *refracción*. De acuerdo con esta metáfora, el acto traductológico es un acto transformativo, como una (re)escritura cuya importancia ocupa un papel clave en la evolución de las culturas implicadas en el proceso.¹²

No cabe duda de que los traductores son profesionales del lenguaje. En cuanto profesionales, ellos son lingüistas, son competentes escritores, son diplomáticos y son eruditos por devoción.¹³ Al igual que los lingüistas, los traductores tienen que reconocer los matices de los idiomas con los que trabajan y, al mismo tiempo, tienen que manejar los coloquialismos, las frases hechas y las sutilezas encerradas en cada palabra. Al igual que los escritores, los traductores tienen que estar acostumbrados a trabajar solos durante muchas horas, leyendo y escribiendo cosas cuyo contenido no entiende la mayoría de la gente. Al igual que los diplomáticos, los traductores tienen que conocer las diferencias sociales y culturales y finalmente, al igual que los eruditos por devoción, tienen que conocer los conceptos básicos de los asuntos que tratan para comunicar con sus clientes.

¹¹ Venuti (2008:5).

¹² Véase Lefevere (1982:4-9).

¹³ Véase Caitlin, «Role of a Language Translator».

Un traductor es también un autor. A pesar de lo raro que pueda parecer esta afirmación, hay que reflexionar sobre el hecho de que, como se ha dicho, una buena traducción debería leerse como si fuera un texto original. Para cumplir con este objetivo, se necesitan mucha concentración y profesionalidad, al igual que un escritor que empieza a escribir desde cero.

De acuerdo con Claramonte¹⁴, el traductor es también un hermeneuta que practica el arte de interpretar. En otras palabras, el traductor debería ser capaz de leer entre líneas, olvidándose y saliendo de sí mismo para pensar con el otro. La traducción debe englobar no solo los idiomas sino también los mundos y las culturas que a estos mismos idiomas subyacen y pertenecen. En este contexto, la tarea del traductor es la de no limitarse a trabajar con la lengua sino de fundir horizontes y de ser consciente de sus aportaciones: «hay que crecer dentro de una lengua y acercarnos así a su mundo y a su orden espiritual; hay que vivir en ella»¹⁵.

1.3. Breve paseo a través de la historia de la traductología

Hoy en día traducir forma parte de la rutina diaria. No hace falta ser profesionales o tener un conocimiento muy elevado de varios idiomas para enfrentarse a esta actividad que más que nada representa la esencia de la globalización. Ya no existe un contenido público cuyo sentido no se pueda desvelar a la velocidad de un clic de ratón, con la misma facilidad con la que se abre un enlace en la pantalla. Pensemos en las redes sociales cuya más reciente funcionalidad prevé la opción «enseña traducción» bajo cada texto en lengua extranjera. Pensemos en el papel de las traducciones a la hora de difundir ideologías y reflexiones más allá de su lugar de nacimiento y pensemos en la gran cantidad de informaciones a las que podemos hacer recurso en cualquier momento. Cabe destacar que, a pesar de todas las ventajas que la actividad

¹⁴ Véase Vidal Claramonte (1997:103-108).

¹⁵ Vidal Claramonte (1997:105).

traductora aportó desde su comienzo, no siempre se le reconoció a esta disciplina un estatus propio.

Durante siglos, en Europa occidental la traducción se asoció a la idea de una traslación, es decir, a un proceso de transferencia interlingüística. En este período, desde la época clásica de la antigua Roma hasta los primeros años del siglo XX, no se puede considerar a la traducción como a un ámbito de investigación con su propia estructura teórica. El cambio de perspectiva llega en la segunda mitad del siglo XX, con la segunda guerra mundial. Debido también a la necesidad de negociar y de descubrir los códigos secretos de los enemigos, se empezó a pensar en la traducción de manera diferente. Esta renovada percepción de la actividad traductológica le abrió el camino a nuevos estudios sobre la traducción —los denominados *Translation Studies*— y esta se consolidó como disciplina académica.

Los *Translation Studies* —conocidos en español como *Estudios sobre la Traducción* o *Traductología*— a pesar de estar muy jóvenes, ya tienen su propia historia. El filósofo y traductor Ladmiral distingue entre cuatro etapas de *teoría de la traducción*, cada una correspondiente a un momento histórico diferente.¹⁶

Según el autor, dichas etapas se organizan según la cronología de una periodización que las indica no como *etapas filogenéticas* sino como *etapas ontogenéticas* de una progresión pedagógica. Para decirlo con otras palabras, no se trata de una jerarquía que tiene como objetivo establecer la evolución de la teoría traductológica a lo largo del tiempo, sino de una jerarquía de tipo didáctico en la que sigue quedando espacio para todo tipo de traductología.

Veamos en detalle la distinción diacrónica propuesta por Ladmiral distinguiendo entre:

- una traductología *prescriptiva*;
- una traductología *descriptiva*;

¹⁶ Véase Ladmiral (2001:21-46).

- una traductología *inductiva*;
- una traductología *productiva*.

1.3.1. La traductología prescriptiva

Forman parte de esta primera etapa —solo para citar unos de los más importantes— los trabajos de Walter Benjamin¹⁷, de Valery Larbaud¹⁸, de Ortega y Gasset¹⁹ y de George Steiner²⁰.

En este estadio *prelingüístico*, expresándonos en términos de Ladmiral, todos los trabajos tienen en común constituir una reflexión sobre el lenguaje que se puede definir ideológica o también filosófica. Se subraya además la presencia de un *pensamiento* propio con respecto al acercamiento literario a los problemas traductológicos.

Otra peculiaridad de la fase prescriptiva es la de considerar a la Lingüística como la «ciencia rectora» para la traductología. Desde este punto de vista, la traductología no es nada más que una «aplicación» de la lingüística misma, ya que de esta proceden las reglas y el método²¹.

1.3.2. La traductología descriptiva

Las obras póstumas a la segunda guerra mundial constituyen lo que Ladmiral llama *traductología descriptiva*. Lo que destaca de esta etapa es su espíritu de oposición respecto a la traductología prescriptiva y a la idea de la

¹⁷ Véase *The Task of the Translator* del 1923.

¹⁸ Véase «Épistémologie de l'écriture & Poétique de la traduction» en *Pour la poétique II* (1937), Gallimard, Paris.

¹⁹ Véase *Miseria y esplendor de la Traducción* (1937).

²⁰ Véase *After Babel. Aspects of Language and Translation* (1975). Oxford University Press, New York-London,.

²¹ Ladmiral subraya que incluso hoy en día se sigue incorporando la traductología a otros campos de búsqueda, sobre todo en Alemania. Ladmiral (2001:34).

sumisión a la lingüística. Forman parte de esta categorización los trabajos de Jean-Paul Vinay y Jean Darbelnet²² y de Michel Ballard²³.

Dentro de la reflexión relacionada con la traductología descriptiva, LADMIRAL distingue entre dos planteamientos metodológicos fundamentales para la teoría de la traducción. El primer planteamiento es lo de los «*contrastivistes*»²⁴, los que privilegian un enfoque lingüístico basado en el trabajo a nivel de textos y de lenguas en contacto. El segundo planteamiento es lo de los que contribuyen a la «traductología productiva», los *traductólogos*. Estos últimos adoptan una metodología más libre. A pesar del planteamiento adoptado, todos los trabajos correspondientes a esta etapa comparten la idea de la traducción como resultado de la actividad traductológica. La ventaja de este enfoque *a posteriori* es que, a través de análisis lingüísticas más o menos comparativas de los textos ya existentes, la consideración de la traducción como producto puede contribuir al perfeccionamiento lingüístico.

1.3.3. La traductología inductiva

La *traductología inductiva* o *traductología científica* se basa en la psicología cognitiva y su objetivo es estudiar los procesos psicolingüísticos que se activan en el cerebro de los traductores. LADMIRAL define esta traductología como la «traductología del futuro»²⁵ porque todavía hay mucho que investigar con respecto a este asunto tan profundo y complicado.

1.3.4. La traductología productiva

LADMIRAL parte del presupuesto que, si la traductología inductiva es la traductología del futuro, la traductología productiva es la «traductología del

²² Véase *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (1981). Ophyris, Gap.

²³ Véase *La traduction: de l'anglais au français* (1987). Paris, Nathan.

²⁴ LADMIRAL (2001:35-36).

²⁵ Confróntese la definición original de LADMIRAL: «traductologie de demain» (2001:40).

presente»²⁶. A este tipo de traductología no le importa elaborar un discurso científico sobre la traducción entendida como producto y tampoco le importa investigar la traducción como actividad en sí. El objetivo de esta teoría es formar un conjunto de conceptos y principios que puedan ayudar y facilitar la práctica de la traducción.

La perspectiva de Mona Baker (2001) es que, para los que se ocupan de traducción, ha llegado el momento de reconocer todos los intereses que la traducción comparte con la lingüística y con otras disciplinas para poderse juntar y enriquecer el debate intelectual al que estamos asistiendo hoy en día.

1.4. Los procesos de traducción

En esta sección me propongo exponer las teorías de Valentín García Yebra²⁷ y de Peter Newmark²⁸ con respecto al funcionamiento del proceso de traducción.

1.4.1. Las dos fases traductivas de García Yebra

De acuerdo con el filólogo, el proceso de traducción consta siempre de dos fases: primero, una fase de *comprensión* del texto original, y segundo, una fase de *expresión* de su contenido en la lengua de llegada. Una oración que bien describe el funcionamiento de esta teoría es la siguiente: hay que «decir *todo y solo* lo que dice el original, y decirlo *lo mejor posible*»²⁹.

Para decir *todo y solo lo que dice el original*, se supone el conocimiento profundo de la lengua del original, es decir, el conocimiento de su léxico y de los matices de las palabras. Como es sabido, ni un nativo tiene un conocimiento completo de su idioma, ya que los idiomas están vivos y en continuo desarrollo.

²⁶ Confróntese con la cita original de Ladmiral: «traductologie d'aujourd'hui» (2001:43).

²⁷ García Yebra (1994:312-321).

²⁸ Newmark (1999:36-50).

²⁹ García Yebra (1994:312).

A pesar de esta deficiencia, lo fundamental para un traductor es aprender a discernir en la red de posibles interpretaciones, incluso utilizando de manera inteligente los recursos imprescindibles a su disposición (diccionarios, corpus, etc.). Recapitulando: para aproximarse lo más posible a la comprensión de un texto, se necesita conocer mucho de la lengua en que está escrito. A este conocimiento, incluso según lo que hemos visto en los apartados anteriores con respecto al concepto de traducción y cultura, el traductor debe asociar una cultura enciclopédica lo más amplia posible.

Superada la fase de la comprensión, como la lengua de llegada suele ser la lengua materna del traductor, se supone que la fase de la expresión debería ser más fácil. Pues no es así. A veces es más fácil hacer recurso a nuestras competencias pasivas de hablantes que a las activas. La dificultad de la expresión se da tanto en la traducción de la poesía, como en la traducción de obras en prosa, aunque en menor grado. Ya sabemos que el traductor, para resultar un buen traductor, debería ser invisible. Este es, por decir así, el problema: el traductor no tiene la libertad para expresarse como quiera porque está vinculado estrechamente no solo a una equivalencia semántica, sino también estilística. Pensemos en todas las frases hechas, los refranes y los juegos de palabras que emplean a menudo los hablantes de todo el mundo. Casi nunca las estratagemas que usa una lengua para expresar su contenido coinciden de forma exacta con las de los demás. Pensemos ahora en un ensayo escrito en inglés y comparémoslo con otro escrito en italiano. Queda claro que el problema principal al que enfrentarse en este caso sería más un problema de estructura sintáctica porque las dos lenguas no admiten la misma manera para encadenar las oraciones. Mientras en italiano una oración de cuatro líneas puede ser una oración perfecta, el inglés no admitirá nada similar y viceversa.

Resumiendo: la fase de la expresión, aunque pueda parecer lo contrario, es la fase más difícil entre las que forman el proceso de la traducción. En esta fase, el traductor tiene que ser ante todo un buen escritor. Si el autor original se expresa correctamente en su lengua, el traductor tiene que hacer lo mismo.

1.4.2. El proceso de traducir según Newmark

La descripción del proceso de traducción por parte de Newmark es una descripción de tipo operativo, más elaborada que la de García Yebra. El objetivo de esta teoría es «prestar un servicio al traductor»³⁰.

De acuerdo con el autor, primero, el método de traducción debe ser «natural» desde el punto de vista gramatical y léxico. Segundo, la traducción «debe someterse a discusión. [...] Tiene un factor invariable, en su aspecto referencial y pragmático, que no se puede definir con precisión: depende de los requisitos y coacciones que el original impone»³¹.

Resulta fundamental, en esta perspectiva, tener en cuenta el concepto de niveles, que son:

- El nivel textual;
- El nivel referencial;
- El nivel de cohesión;
- El nivel de naturalidad.

Cada uno de estos niveles coincide con una etapa del proceso. Veamos de manera puntual en qué consiste cada etapa.

El *nivel textual* es el nivel básico, el nivel de la traducción literal de la lengua de partida en lengua de llegada. Es el momento en que se actúan unas «conversiones» de manera intuitiva y mecánica: al leer el texto de partida, se buscan los equivalentes disponibles en la lengua meta.

El *nivel referencial* es un nivel fundamental tanto para la comprensión del texto cuanto para el proceso de reproducción. Este nivel se basa «en la aclaración de todas las dificultades lingüísticas y, allí donde convenga, en la

³⁰ Newmark (1999:37).

³¹ Newmark (1999:38).

información complementaria extraída de la “enciclopedia”, símbolo [...] de cualquier obra de consulta o manual»³².

El *nivel de cohesión* es un nivel más global porque presenta una imagen general del texto que tiene en cuenta bien la estructura y bien el talante del texto. Por lo que concierne a la estructura, el primer nivel de análisis prevé la comprobación del uso adecuado de los conectores: estas unidades lingüísticas tienen que unir las oraciones y determinar la dirección del texto. El segundo nivel de análisis relativo a la cohesión es el talante del texto. Este «factor dialéctico» lleva consigo rastrear el hilo del pensamiento para reconocer la diferencia entre los matices de las palabras en determinados contextos. «El nivel cohesivo es un regulador que garantiza la coherencia y gradúa el énfasis»³³.

El *nivel de naturalidad* es un nivel generalizado que vincula la teoría de la traducción a su práctica. Este nivel debe garantizar que la traducción tenga sentido y que suene de modo natural. «La naturalidad es fácil de definir, pero muy difícil de concretar. El uso natural comprende una variedad de modismos, estilos o registros, determinados en primer lugar por el “marco” del texto [...], y luego por el autor, el tema, el lector»³⁴.

Cabe señalar que los cuatro niveles, a pesar de ser distintos, tienen una influencia recíproca. Lo importante es que todos hagan referencia directa al texto y que se tenga en cuenta el nivel de la realidad, tanto simulada como real. Aunque no exista una receta para definir el concepto de exactitud en traducción, el objetivo debería ser de buscar una correspondencia muy cercana al texto original.

1.5. Métodos y procedimientos de traducción

³² Newmark (1999:41).

³³ Newmark (1999:43).

³⁴ Newmark (1999:45).

Antes de analizar los métodos y los procedimientos de traducción, empecemos por preguntarnos la diferencia entre los dos. La diferencia es muy básica y consiste en el hecho de que los métodos están en relación con textos completos y los procedimientos con oraciones o unidades lingüísticas más pequeñas.

1.5.1. Métodos de traducción

Se suele distinguir entre los métodos que ponen énfasis en la lengua de partida y los métodos que ponen énfasis en la lengua de llegada. Forman parte del primer grupo la *traducción palabra por palabra*, la *traducción literal* y la *traducción fiel*. Forman parte del segundo grupo la *adaptación*, la *traducción libre* y la *traducción idiomática*. Se colocan en el medio la *traducción semántica* y la *traducción comunicativa*.³⁵

1.5.1.1. La traducción palabra por palabra

Como indica su mismo nombre, es una traducción interlineal en la que se traducen las palabras una a una. Este tipo de traducción puede servir para entender la mecánica de la lengua original o como primer nivel de análisis de un texto.

1.5.1.2. La traducción literal

En este tipo de traducción, las palabras siguen traduciéndose una a una pero se intenta transformar las construcciones gramaticales de la lengua de partida en los equivalentes más cercanos en la lengua de llegada.

³⁵ Véase Newmark (1999:69-72).

1.5.1.3. La traducción fiel

Este tipo de traducción intenta recrear las intenciones del autor del texto original también en el texto de llegada. Para realizar este intento, se requiere la reproducción del significado contextual exacto del original dentro de los límites impuestos por las estructuras gramaticales de la lengua meta.

1.5.1.4. La traducción semántica

Lo que distingue este tipo de traducción de la precedente es el hecho de tener más en cuenta el nivel de naturalidad³⁶ del texto de la lengua original. Además, la traducción semántica es más flexible y admite la empatía intuitiva del traductor hacia el original.

1.5.1.5. La adaptación

La adaptación es una forma de traducir bastante libre en la que se pasa la cultura de la lengua de origen a la cultura de la lengua de llegada y se vuelve a escribir el texto.

1.5.1.6. La traducción libre

Este método de traducción, denominado también «traducción intralingual», reproduce el contenido del original sin preocuparse de su forma. Podría definirse más como una paráfrasis.

1.5.1.7. La traducción idiomática

³⁶ Confróntese Newmark (1999).

Este tipo de traducción intenta reproducir la esencia del texto original añadiendo coloquialismos y modismos. El efecto es lo de distorsionar los matices del significado.

1.5.1.8. La traducción comunicativa

La traducción comunicativa tiene como objetivo lo de reproducir el texto original tanto con respecto a su lenguaje como a su contenido.

1.5.2. Los procedimientos de traducción

Conocer cuáles son los procedimientos de traducción resulta muy útil a la hora de analizar una traducción. Veamos cuáles son los más importantes según Newmark³⁷.

1.5.2.1. La transferencia

Este procedimiento consiste en transferir una palabra perteneciente a la lengua original en la lengua meta. La palabra transferida se convierte en préstamo. Ejemplos de transferencia al español son: *cappuccino*, *pasta*, *saudade*, etc.

1.5.2.2. La naturalización

Este procedimiento coincide básicamente con la transferencia pero incluye una etapa más: en este caso se adapta el préstamo a la morfología y a la pronunciación de la lengua meta. Ejemplos de naturalización al español son: «líder», «cheque», «gol», etcétera.

³⁷ Véase Newmark (1999:117-132).

1.5.2.3. El equivalente cultural

Es la traducción más próxima de un término cultural de la lengua de origen con otro término cultural propio de la lengua meta.

Ejemplo: el término francés *baccalauréat* tiene su correspondiente en español en el término *selectividad*.

1.5.2.4. El equivalente funcional

Este procedimiento consiste en utilizar una «palabra culturalmente neutra y añadir, a veces, un nuevo término específico».³⁸

Ejemplo: *baccalauréat*: «examen de selectividad francés».

1.5.2.5. El equivalente descriptivo

Este expediente consiste en describir lo que se debería traducir en lugar de traducirlo directamente.

Ejemplo: el equivalente descriptivo de *samovar* es «vasija rusa de cobre con hornillo interior».

1.5.2.6. La sinonimia

Este procedimiento prevé que se busque un equivalente cercano en la lengua meta para una palabra de la lengua original. Se hace recurso a la sinonimia cuando una palabra no tiene un equivalente claro y se usa sobre todo con adjetivos y adverbios de cualidad.

Ejemplo: *kind person*: «*persona amable*».

³⁸ Véase Newmark (1999:120).

1.5.2.7. La traducción directa

García Yebra denomina «traducción directa» a lo traducción literal de colocaciones, de nombres de organizaciones y de los componentes de palabras compuestas.

Ejemplo: *supermarket* «supermercado», *NATO* «OTAN», etc.

1.5.2.8. Transposiciones

Existen varios tipos de transposiciones. El primer tipo se suele realizar de forma automática en el cambio del singular al plural (*information*: «informaciones», *advice* «consejos»). El segundo se suele utilizar cuando una estructura gramatical de la lengua de partida no existe en la lengua de llegada (*Juan tiene que...*: «Marco deve»). Forman parte del tercer tipo de transposición los casos en que la traducción literal no sería imposible pero causaría una falta de naturalidad en la lengua meta (*Il ne tardera pas à rentrer*: «Él volverá pronto»).³⁹

1.5.2.9. La modulación

La modulación es una variación que introduce un cambio en las categorías del pensamiento, es decir, un cambio de perspectiva (*He's extremely intelligent*: «No tiene nada de tonto»).⁴⁰

1.5.2.10. La traducción reconocida

³⁹ Para un estudio más detallado sobre las transposiciones, véase Newmark (1999:123-125).

⁴⁰ Para un estudio más detallado sobre la modulación, véase Newmark (1999:125-126).

Es norma general que, si ya existe una traducción reconocida o comúnmente aceptada de un término institucional, hay que utilizarlo. Ejemplo: *Volumengesetz der Gase* (Gay-Lussac): «ley de dilatación de los gases».

1.5.2.11. La etiqueta de traducción

Es un tipo de traducción provisional, generalmente de un término institucional nuevo. La etiqueta de traducción debería figurar siempre entre comillas. Ejemplo: *herital language*: «lengua de herencia».

1.5.2.12. La compensación

Este procedimiento se suele usar cuando la traducción causa una pérdida de significado, de efectos sonoros o del efecto pragmático.

1.5.2.13. Reducción y expansión

La reducción y la expansión son dos procesos translatorios que se pueden llevar a cabo de forma intuitiva así como pueden ser el resultado de una elección *ad hoc*. Lo que los acomuna es la presencia de una transposición.

1.5.2.14. Dobletes

Los dobles, tripletes y cuatripletas son el resultado de una combinación de dos, tres o cuatro de los procedimientos que acabamos de mencionar para solucionar un solo problema de traducción.

1.5.2.15. Notas, adiciones y glosas

Forman parte de este último procedimiento todas las informaciones adicionales que un traductor puede añadir a su versión.

Capítulo 2: Pirandello y su mundo

2.1. La vida

Luigi Pirandello nació el 28 de junio de 1867 en la ciudad italiana de Girgenti (Agrigento). Dramaturgo, novelista y escritor de relatos cortos, Pirandello fue uno de los autores italianos más importantes de todo el siglo XX.

Hijo de Caterina Ricci Gramitto y de Stefano Pirandello, heredó de su padre un fuerte espíritu patriótico y anticlerical. Pirandello recibió su educación básica en su propio hogar como todos los demás niños acomodados de ese período. De acuerdo con la voluntad de su padre, estudió en un instituto técnico, para aprender los conocimientos necesarios para luego poder llevar los negocios familiares en calidad de perito mercantil. Muy pronto se dio cuenta de que tenía una inclinación literaria y en 1886 empezó su carrera universitaria en la facultad de Derecho y Letras de la Universidad de Palermo. En 1887 se mudó a la facultad de Letras de la Universidad de Roma y terminó su carrera en la Universidad de Bonn, en Alemania, donde se doctoró el 21 de marzo de 1891 con una tesis sobre el dialecto siciliano titulada «Voci e suoni del dialetto di Girgenti».

En 1894 Pirandello se casó con Antonietta Portulano, hija de un socio de negocios de su padre Stefano. En 1897 una inundación provocó daños irreparables en las minas de azufre de la familia de Pirandello y su situación económica, hasta este momento muy acomodada, cambió radicalmente. En este momento el autor empezó a ejercer la docencia en una Escuela de Magisterio y se dedicó a dar clases particulares.

En 1934 Pirandello recibió el premio Nobel de literatura y murió dos años después, el 10 de diciembre de 1936.⁴¹

⁴¹ Para la redacción de la biografía confróntese “Luigi Pirandello: breve biografia e opere principali in 10 punti” al enlace <https://dueminutidiarte.com/2017/06/28/luigi-pirandello-breve-biografia-opere/> y la

2.2. Las obras. Peculiaridades e influencias

En la obra de Pirandello están todas las intuiciones, todas las angustias, todas las sombras, todos los resplandores, del «alma desencantada» de la civilización occidental. Y esto basta como prueba de su genialidad.⁴²

En un período lleno de escepticismo, esperanzas y decepciones, las obras de Pirandello son la expresión de la espiritualidad y de la cultura de su tiempo. Su voz se define como la más auténtica, incisiva y representativa de la época⁴³.

Para la crítica, Pirandello había de considerarse como un escritor *irregular*. No era común, de hecho, enfrentarse a una figura polifacética como la suya. Pirandello era un literato que solía considerar su propia actividad como una actividad existencial y no académica, era un autor que centraba todas sus operaciones de vida y de cultura en la búsqueda de la verdad y de la espontaneidad y, sobre todo, era un hombre que no creía en las apariencias.⁴⁴

Los movimientos culturales más importantes de su período, el *Verismo* y el *Decadentismo*, influyen mucho en las obras del escritor.

El *Verismo* es una tendencia literaria de la segunda mitad del siglo XIX, surgida por un lado como reacción a las formas demasiado almibaradas del Romanticismo y por otro lado como desarrollo de uno de los caracteres más universales e interesantes del Romanticismo mismo, es decir, la exigencia de un arte que interpretara la vida misma.

aportación de Campailla “Luigi Pirandello, la vita e l’opera” en el prologo de la versión italiana de Pirandello (2015:19-24). Véase también Munafò (1979:15-19).

⁴² Véase Mariátegui, “El caso Pirandello”.

⁴³ Véase Munafò (1979:23).

⁴⁴ Véase Bonanate (1972:14-15).

Podemos afirmar que Pirandello pertenece a los exponentes del Verismo por su manera de mirar a las cosas sin fijarse en las apariencias sino en su esencia más profunda.⁴⁵ Gracias a los preceptos del Verismo, Pirandello logra describir no solo la vida de sus personajes, sino también todo el mundo en que ellos se mueven y viven sus aventuras. Cabe subrayar, sin embargo, que Pirandello no está completamente satisfecho de la lección impartida por el Verismo y que su adhesión es una adhesión limitada⁴⁶.

El *Decadentismo*, llamado también *simbolismo*, representa una experiencia cultural muy interesante. Es una corriente artística, filosófica y literaria que indaga en la subconsciencia del hombre según una perspectiva muy pesimista. Podemos considerar a Pirandello, junto con Pascoli y D'Annunzio, como al mayor intérprete de la sensibilidad reflejada en Italia por el Decadentismo. Este movimiento cultural tenía como objetivo la exploración y al mismo tiempo la evaluación del subconsciente, considerado como la verdadera esencia del individuo frente a la realidad física, sometida a la mutabilidad y al engaño.

Pirandello deduce su actitud humorística a partir de la intuición decadentista sobre la condición del hombre: los hombres no saben comprender «questa realtà tutta nostra e solo nostra, individualissima, di cui noi siamo gelosi [...], una realtà che non ammette violenze dall'esterno e che invece è continuamente “offesa” dagli “altri”, che la giudicano “ognuno a suo modo”»⁴⁷. Otro aspecto fundamental del Decadentismo que se refleja en la obra de Pirandello es el *fragmentarismo*. El fragmentarismo es una concepción de la literatura que permite la creación de la obra literaria a través de un conjunto de fragmentos, imágenes y situaciones desatadas entre sí⁴⁸: «la realtà è mutevole,

⁴⁵ Véase Munafò (1979:23-28).

⁴⁶ Véase Bonanate (1972:56).

⁴⁷ Munafò (1979:29).

⁴⁸ Véase Veres Cortés, “Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura”.

varia, frantumata in mille, in “centomila” aspetti e “forme” diverse; [...] la personalità si sfalda e si sdoppia»⁴⁹.

Es necesario recalcar que la posición de Pirandello frente a la corriente del Decadentismo es una posición muy singular porque, si por un lado el *misterio* de la condición humana y del subconsciente lo fascinan, por otro lado estos mismos aspectos se analizan en la concepción del autor bajo la luz de la ironía, luz que no subraya la seriedad de los problemas de la vida.

El arte de Pirandello engloba otros aspectos propios del período histórico, como la *alienación*, el *simbolismo* y el *esteticismo*. La *alienación* causa la pérdida de un «centro» en los personajes de Pirandello, razón por la que estos mismos personajes se ven perdidos en la inmensidad de su propio ser; el *simbolismo* empuja al autor a encerrar en cada uno de sus protagonistas un significado simbólico que los convierte en arquetipos; el *esteticismo*, por último, se refleja en la constante identificación de la vida en el arte, considerada como la más pura y perfecta de las actividades humanas⁵⁰.

Otras influencias muy relevantes en las obras de Pirandello son las del *freudismo* y del *existencialismo*. Con respecto al freudismo, destaca el hecho de que, según muchos literatos, el fondo freudista en el arte de Pirandello estaba presente incluso antes de que el autor italiano leyera las investigaciones de Freud. Como subraya José Carlos Mariátegui: «En un tiempo en que la tesis de Freud era apenas notoria a un público de psiquiatras, Pirandello y Proust —por no citar sino dos nombres sumos— presentan en su obra, rasgos bien netos de freudismo»⁵¹.

Otra filosofía cuyos elementos se encuentran en las obras de Pirandello es la filosofía de Soren Kierkegaard, llamada *existencialismo*. La teoría del filósofo danés se basa en la importancia de la existencia, cuestión fundamental

⁴⁹ Véase Munafò (1979:30).

⁵⁰ Confróntese Munafò (1979:31).

⁵¹ Véase Mariátegui, “El freudismo en la literatura contemporánea”.

en el ser humano y opuesta a la esencia.⁵² Munafò subraya que, aunque Pirandello no se puede considerar un existencialista *stricto sensu*, no cabe duda de que muchos elementos de la sensibilidad del existencialismo pertenecen a su manera de escribir y expresarse.⁵³

2.3. El estilo

El estilo de Pirandello es un estilo muy espontáneo, que quiere representar la esencia de las cosas y sobre todo «lo que no se ve» mirando desde fuera. Pirandello no se fija en las convenciones ni busca un refinamiento formal. No es que su lenguaje no incluya términos elevados y cultos sino que, como atestiguan las numerosas interjecciones presentes en *Uno, nessuno e centomila*, el objetivo principal de sus obras es buscar la proximidad con el lector. Su manera de escribir es muy natural y, si por un lado demuestra su habilidad expresiva, por otro lado desvela su intento de desnudar el alma de las palabras.⁵⁴

Para Pirandello la lengua es algo diferente del estilo porque el estilo coincide con la creación de la forma y no con la forma de las sensaciones:

Io creerò un cane [...] quando l'immagine di quel cane, sensazione o impressione oggettivata, cesserà di essere un simbolo dell'oggetto in me, [...] e sarà visione voluta, voluta per se stessa, e dunque libera perché ha solo in se stessa il suo fine. Io non posso negare il cane come oggetto [...], oggetto che io contemplo in me ma che non creo. Quando diventerà

⁵² Confróntese la entrada “existencialismo” en el diccionario en línea de Wikipedia al enlace: <https://es.wikipedia.org/wiki/Existencialismo>.

⁵³ Véase Munafò (1979:34).

⁵⁴ Confróntese Munafò (1979:85-86).

creazione? [...] quand'esso comincerà a volersi in me e [...] diventerà azione.⁵⁵

Aunque el discurso de Pirandello siempre es muy concreto, hay veces —muy pocas— en las que el autor deja libre espacio a las digresiones poéticas. A continuación vemos un ejemplo extraído de la novela.

Era anche lei - lo sentivo bene, ora che non la avevo più in casa - era anche lei *un punto vivo* in me. Io l'amavo, non ostante lo strazio che mi veniva dalla perfetta coscienza di non appartenermi nel mio stesso corpo come oggetto del suo amore. Ma pur la dolcezza che a questo corpo veniva dal suo amore, la assaporavo io, cieco nella voluttà dell'abbraccio; anche talvolta ero quasi tentato di strozzarla vedendole, tra le umide labbra convulse, come una smania di sorriso o di sospiro, tremare uno stupido nome: *Gengè*.⁵⁶

En el texto encontramos también una influencia procedente del dialecto de Sicilia, como en el caso de la oración «M'ero messo anche per medico»⁵⁷ que no es una oración correcta desde el punto de vista gramatical. Es interesante fijarse en la traducción de la versión española «Estudié también para médico»⁵⁸ porque de esta observación podemos deducir el difícil trabajo del traductor implicado en esta tarea: no solo tiene que *transpensar* del italiano al español, sino también tiene que interpretar expresiones cuya claridad es fuente de incertidumbre incluso para un nativo italiano que desconoce el dialecto sureño y muchos términos de la época caídos en desuso.

⁵⁵ Confróntese Pirandello, “Arte e scienza” disponible al enlace http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/pirandello_arte_scienza.htm.

⁵⁶ Pirandello (2015:339-340).

⁵⁷ Pirandello (2015:344).

⁵⁸ Pirandello en la traducción de Monreal (2010:176).

2.4. El humorismo

El humorismo es la forma más propia del pesimismo de Pirandello. Pirandello usa el humorismo como arma para reaccionar al hecho de que los hombres no son conscientes de su condición muy triste y amarga. A los hombres el escritor les toma el pelo, los destruye e intenta enseñar, a través de sus palabras, la diferencia entre lo que ellos son y lo que quieren demostrar de sí mismos a los demás.

Para Pirandello, el humorismo representa un auxilio para analizar la personalidad del ser humano y para resaltar sus metamorfosis. Este auxilio permite demostrar que las cosas no son como aparecen y que las personas, bajo las máscaras que llevan puestas en las diferentes situaciones de la vida, siempre pueden desvelar otras actitudes y peculiaridades.

La manifestación más patente del humorismo de Pirandello es la risa. Pensemos, por ejemplo, en la reacción que provoca en el protagonista Vitangelo Moscarda la risa de su mujer Dida, donde Moscarda se vuelve hasta violento. Pirandello se burla de la presunción de los hombres que creen que la vida está basada en unas ideas, tradiciones y reglas fijas y usa la risa como medio para desenmascarar la verdad⁵⁹.

Io vedo come un labirinto, dove per tante vie diverse, opposte, intricate, l'anima nostra si aggira, senza più trovar modo di uscirne. E vedo in questo labirinto un'erma che da una faccia ride, e piange dall'altra, ride anzi da una faccia del pianto della faccia opposta.⁶⁰

2.5. Los personajes

⁵⁹ Véase Munafò (1979:98-99).

⁶⁰ Pirandello (1906). Confróntese la prefacción de “Erma Bifronte”.

Los personajes de Pirandello representan casos límite de la vida. Provocadores, introvertidos, paranoicos, en unas palabras: la personificación de la exageración. La elección de casos límite se considera una estratagema del escritor para empujar sus lectores hacia la reflexión. Sus lectores tienen que ver, observar, convencerse, identificarse y sobre todo alejarse de sus protagonistas. El objetivo de Pirandello es ayudar a los seres humanos a quitarse la máscara que tienen puesta para no cometer los mismos errores que cumplen sus protagonistas en sus obras.

Citando a Cità, «Si noti subito che il personaggio esige il diritto di ritagliarsi un suo spazio, uno spazio reale, per così dire, tenendo però conto che la realtà è una delle cose più effimere, più vaghe e fuggevoli che ci siano»⁶¹. Si pensamos en *Uno, nessuno e centomila*, podemos confirmar la veracidad de esta afirmación. Cuando Vitangelo Moscarda se da cuenta de que los defectos que su mujer ve en él existen de verdad, la única cosa que desea es quedarse solo en casa, para poderse mirar en el espejo y para poder observar con tranquilidad la nueva realidad a la que tiene que enfrentarse:

Cuando me ponía delante de un espejo, se producía como un parón en mí; se acabó la espontaneidad, cada uno de mis gestos se me antojaba a mí mismo fingido o un remedo. Yo no podía verme vivir.⁶²

El espejo representa un elemento fundamental en el romance porque es el único instrumento que permite la observación de la realidad tal y como es y todo el espacio se quiebra en frente de esa imagen reflejada.⁶³

Los personajes de Pirandello, al ser personajes autónomos, se asumen la responsabilidad de juzgar a sí mismos y a los demás. Estos personajes poseen

⁶¹ Véase Sità (2009:116).

⁶² Pirandello (2010:24) en la traducción de Monreal.

⁶³ Confróntese Sità, “Frammenti di tempo e spazio in alcuni personaggi di Pirandello”.

los aspectos problemáticos de la vida del autor y son expresión de su interioridad.

2.6. El mundo, la reacción y la reconstrucción: la concepción de la vida según Pirandello

Pirandello concibe la vida de la misma manera en la que concibe las relaciones sociales. Según el autor, en la vida siempre pasamos por tres fases. En un primer momento, nos acercamos al mundo que nos rodea y lo observamos sin preguntar. En un segundo momento, nos enfrentamos a la decepción, buscamos unas explicaciones y reaccionamos, cada uno según su personalidad. En un tercer momento, finalmente, llega la reconstrucción: el tiempo y la situaciones solucionan nuestro drama y nos dejan en la ilusión de que podemos aceptar la realidad.⁶⁴

2.6.1. El momento del contacto con el mundo en *Uno, nessuno e centomila*

El momento del contacto con el mundo es el momento en el que el protagonista de la novela, Vitangelo Moscarda, se da cuenta de que las relaciones humanas solo se basan en un contraste entre las apariencias (la forma) y la realidad propia de cada uno (la vida). Basta una observación de su mujer Dida sobre la forma de su nariz para que Vitangelo empiece a cuestionarse sobre su misma identidad. Lo que Vitangelo era hasta ese momento, una vida entera de «yo», ya no existe. Mejor dicho, no existe solo ese «yo» que él conocía, sino un montón de otros «yo» desconocidos y para conocer. El inicial rechazo de las palabras de su mujer se convierte pronto en una ocasión para reflexionar, para observar *la cuestión* y para observarse a sí mismo, a través de su nariz.

⁶⁴ Munafò (1979:38).

2.6.2. El momento de la reacción en *Uno, nessuno e centomila*

El momento de la reacción es también el momento de la búsqueda de explicaciones:

Ahora bien, volviendo al descubrimiento de esos leves defectos, me sumí, así pues, de inmediato, en la reflexión de que no conocía bien —¿era posible?— ni siquiera mi propio cuerpo, todo aquello que me pertenecía de forma más íntima: la nariz, las orejas, las manos, las piernas.⁶⁵

Durante esta búsqueda, el protagonista explora también la psiquis humana y hace unas amonestaciones a sus lectores: «La soledad no está nunca con vosotros; está siempre sin vosotros, y solo es posible con un extraño alrededor [...] al cesar toda afirmación de vosotros mismos, cese a su vez la intimidad misma de vuestra conciencia»⁶⁶.

Moscarda empieza a elaborar la novedad y reacciona a su manera, por un lado haciendo notar otros defectos a sus amigos, por un lado hablando de manera filosófica y profunda con su lector.

La vida está en la transformación y la muerte en la estaticidad: el protagonista solo puede comprenderlo a través del caos —el caos originado por su nariz torcida— porque sin este caos no hubiera conocido la locura y sin esta locura no hubiera podido darse cuenta de las máscaras que llevamos en frente de los demás y en frente de nosotros mismos.

2.6.3. El momento de la reconstrucción en *Uno, nessuno e centomila*

⁶⁵ Pirandello (2010:14) en la traducción de Monreal.

⁶⁶ Pirandello (2010:22) en la traducción de Monreal.

El momento de la reconstrucción es el momento en el que se vuelve a la ilusión: el hombre no puede dejar de buscar una *forma* para su *vida*: «se l'uomo non trovasse, o almeno non tentasse, uno sbocco, una soluzione a quel drammatico vivere così, cadrebbe nella follia o nel suicidio»⁶⁷. Añade Munafò: «L'uomo tende naturalmente ad una soluzione, tende a dar forma al Caos, armonia al disordine, anche se poi la forma sarà la morte, anche se il tentativo è destinato a fallire»⁶⁸.

2.7. Uno, nessuno e centomila: la obra y la forma

Uno, nessuno e centomila no es una simple novela cuya trama deja un buen recuerdo a su lector. Es una novela psicológica, llena de introspección y de ocasiones para reflexionar. Las referencias que unen Vitangelo Moscarda al propio Luigi Pirandello son muchísimas: en las más pequeñas circunstancias y particularidades podemos encontrar huellas de la biografía del autor.

El estilo es muy elevado, domina la parataxis con oraciones en algunos casos muy largas. La puntuación es discutible y basada principalmente en el uso de las comas. Podemos notar una redundancia de adjetivos y continuas repeticiones e inferencias a lo largo de todo el texto. El lector —los lectores— está al centro del interés del autor: Pirandello escribe como si estuviera contando la historia de Vitangelo Moscarda a un amigo suyo y lo corroboran las continuas interjecciones y referencias al lector. El lenguaje es de fuente filosófica, las descripciones son muy pormenorizadas y hay que leer atentamente para poder entender los matices de significado.

2.7.1. La trama

⁶⁷ Munafò (1979:54).

⁶⁸ Munafò (1979:55).

La historia de Vitangelo Moscarda empieza en el momento en que su mujer Dida le hace notar que tiene la nariz torcida, un detalle de sí mismo del que nunca se había dado cuenta antes de ese momento. Este pequeño particular es el estímulo que produce en el protagonista unas reacciones a cadena relacionadas con el enfrentarse a ese «yo» tan lejano del «yo» al que solía mirar en el espejo cada día.

Otro factor determinante que ceba su locura es el momento en que Moscarda piensa en su padre y en su profesión y se da cuenta de que no es hijo de un banquero sino de un usurero. Consideradas todas estas premisas —la nariz torcida y tener un padre con una profesión no tan respetable—, Moscarda se vuelve loco porque empieza a preocuparse no de la manera en la que él se ve a sí mismo, sino de la(s) manera(s) en que todos los demás siempre lo ven y lo han visto.

Con el propósito de destruir las ideas que los demás han relacionado a su persona, Moscarda cumple una serie de acciones sin sentido: desahucia a Marco di Dio y a su mujer para luego regalarles una casa él mismo, quiere liquidar el banco de su familia, contesta de forma inusitada y mucho más.

Tras una tentativa de homicidio de Moscarda por parte de Anna Rosa, una amiga de su mujer Dida, Moscarda termina su historia contándonos que vive en una residencia de ancianos con muchas limitaciones y subrayando que ya no quiere tener ningún nombre para no tener que asociar a este nombre ningún recuerdo: «Un nombre no es más que eso, una inscripción funeraria. Adecuada para los muertos. Para quien ha concluido. Pero la vida no concluye. Y no sabe de nombres»⁶⁹.

Al descubrir que no somos «uno» sino «cien mil», solo podemos convertirnos en «ninguno» — igual que Vitangelo Moscarda en la última fase de su vida— porque no nos queda otra opción que aceptar la visión de los demás, es decir, nuestras otras cien mil diferentes personalidades.

⁶⁹ Pirandello (2010:221) en la traducción de José Ramón Monreal.

Una poética digresión de matiz bucólico es el cierre que Pirandello elige para concluir, si no la vida, por lo menos su testamento literario.

Capítulo 3: Análisis

3.1. La traducción como proceso de interpretación

Como ya hemos subrayado en el capítulo 1, la traducción es un arte complejo, polifacético y dependiente de las elecciones de las personas implicadas en el proceso traductológico. Si pidiésemos a unos cinco traductores que tradujeran un texto cualquiera, por ejemplo, las cinco propuestas de traducción serían muy diferentes entre sí y no por esto con diferentes niveles de corrección. Con respecto al resultado de la actividad traductológica, podemos afirmar que el texto traducido emerge casi siempre «como una entidad dinámica, resultante de una elección motivada de estrategias traductológicas»⁷⁰ dependientes tanto de las diferencias entre los sistemas lingüísticos cuanto de las elecciones poéticas de los autores.

En traducción, todo se juega alrededor de las interpretaciones: el autor escribe según su propia visión del mundo, el lector interpreta la visión del mundo del autor según la suya y el traductor —que forma parte de la categoría de los lectores también—, al plantear una intervención sustancial en el texto de partida, construye otra visión del mundo que otros lectores interpretarán a su vez. El resultado de todas estas operaciones de interpretación y de manipulación consiste en el hecho de que el lector de la obra traducida llega a «contemplar el mundo del autor a través del prisma del traductor, ya que en su traducción se manifiesta su visión de la cultura a la cual pertenece el texto origen»⁷¹.

Creo que es interesante analizar y profundizar la relación triádica que se forma entre autor, lector y traductor. Esta tricotomía nos permite tener en cuenta la complejidad de la disciplina de la traducción y sus implicaciones, tanto positivas cuanto negativas. Hemos de reconocer que hay veces en las que

⁷⁰ Schnell y Rodríguez (2009:263-281).

⁷¹ Ibidem.

las elecciones del traductor pueden originar faltas de rigor científico, cambios al sentido del texto o ambigüedades, de la misma manera en que pueden mejorar el texto y conferir a este una mayor elegancia formal. No existen reglas fijas que indiquen a un traductor la manera más adecuada para traducir. Esto es absolutamente cierto. No existe una guía de calidad que explique cómo tratar los varios problemas de traducción que cada obra literaria puede originar y no hay soluciones más correctas que otras: «[...] los traductores son vulnerables, [...] las buenas traducciones pueden tolerar y toleran varios errores»⁷².

3.2. Material utilizado y estructura del trabajo

Para mi análisis comparativo he utilizado la versión de *Uno, nessuno e centomila* en la edición de 2015 y la traducción del 2010 *Uno, ninguno y cien mil* de José Ramón Monreal. Aunque la versión italiana resulta más reciente, he de subrayar que es una reimpresión de la obra original del 1927 de Pirandello, en una edición que reúne, además de la novela, otras obras del autor.

Siguiendo las pautas descritas por Newmark en el apartado «cómo comparar la traducción con el original»⁷³, he agrupado las técnicas de traducción y los problemas traductológicos bajo encabezamientos generales. Tras un primer momento en el que he organizado los puntos para discutir en tablas, he desarrollado los elementos pertenecientes a la misma categoría en conjunto para producir una descripción sistemática.

El capítulo trata el empleo de las diferentes técnicas de traducción y los problemas inherentes al léxico. La elección de la categorización de los ejemplos extraídos del texto —fundamento y punto de partida del análisis— siempre está corroborada por la presentación de fuentes bibliográficas reconocidas.

⁷² Newmark (1999:252).

⁷³ Newmark (1999:253).

3.3. Consideraciones preliminares

El presente trabajo no quiere ser una crítica a la obra del traductor, sino —citando a Newmark otra vez— una interpretación de las intenciones y de los procedimientos traslatorios utilizados.⁷⁴ Mi intento es, además de discutir y justificar los objetivos del traductor, sugerir las posibles razones detrás de las elecciones estilísticas, formales, y relativas al contenido.

Al tratarse de un texto literario, la función del lenguaje en el texto de partida es tanto *expresiva* como *apelativa*, es decir, a Pirandello le importa expresar su actitud a través de sus palabras y, al mismo tiempo, atraer al lector. Por consiguiente, el foco del texto se centra tanto en la forma como en la accesibilidad. Consideradas estas premisas funcionales, hemos de tener en cuenta que la traducción de un texto con estas características debería de adoptar la perspectiva del autor original buscando, al usar los diferentes métodos de traducción, un efecto equivalente que mantenga la fuerza ilocucionaria y perlocucionaria de la novela en conjunto.

Cabe subrayar que la tarea del traductor, en el caso de la presente novela, no es una tarea fácil. El italiano usado por Pirandello es el italiano propio de su época: consideremos, por ejemplo, que en muchas palabras Pirandello usa la *j* en lugar de la *i*. Hemos de reconocer que no siempre se puede entender inmediatamente la *intentio auctoris* y que es fácil perder el hilo del discurso, debido también a la falta de comas y al abuso de la parataxis. La traducción de José Ramón Monreal es una traducción en castellano actual, llena de locuciones y de expresiones idiomáticas. Monreal no usa un lenguaje elevado pero sabe manejarse muy bien entre las descripciones detalladas, las digresiones poéticas y el lenguaje filosófico de Pirandello. El traductor, además, mantiene el estilo de la narración oral a través de una equivalencia de interjecciones y de referencias a lo largo de todo el texto. Son muy pocos los

⁷⁴ Newmark (1999:252).

casos en los que el traductor cumple una «re-creación textual»⁷⁵ traspasando los límites del subtexto y son muy pocos también los que yo propongo aquí como errores de traducción.

Cierro al apartado relativo a las consideraciones preliminares con la pregunta de un traductólogo de la Universidad de Göttingen que considero un buen punto de partida para cualquier tipo de análisis.

What concepts and methods and methods are most promising for this research problem, in this particular case, which is part of such and such corpus involving such and such literature, language and cultural pair, and located at that particular moment in time?⁷⁶

3.4. El traductor: José Ramón Monreal

Muy pocas son las noticias biográficas relativas a José Ramón Monreal disponibles en la Web. El traductor nació en Calaceite, un municipio de la comarca de Matarraña, en la provincia de Teruel, en 1954. En la página Web oficial del editor Acantilado leemos las siguientes informaciones:

Ha sido director literario de las colecciones «Libro Amigo» y «Narradores de Hoy» de editorial Bruguera de 1978 a 1984, y durante seis años editor de Planeta Internacional. De su labor como traductor cabe destacar las versiones de clásicos franceses del siglo XIX (Chateaubriand, Zola, Balzac, Maupassant y Flaubert). Ha vertido también al español las *Cartas a su hijo* de Lord Chesterfield e *Inferno de Strindberg*, así como a algunos clásicos italianos (Ippolito Nievo, Luigi Capuana, Federico De Roberto) y a escritores sicilianos (Pirandello, Sciascia, Goliarda Sapienza).⁷⁷

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Frank (1989:88).

⁷⁷ Confróntese el siguiente enlace: <http://www.acantilado.es/persona/jose-ramon-monreal/>.

3.5. La estructura y la traducción de los títulos

Uno, nessuno e centomila se presenta dividido en ocho capítulos que Pirandello denomina *libros*. Cada uno de los ocho libros, está dividido a su vez en unas subpartes, de número variable, cada una con su título y un número romano.

El traductor mantiene la división y la denominación de *libros* y traduce sin actuar particulares cambios. En la siguiente tabla podemos observar a la izquierda cómo se presentan los títulos del *Libro primo* de la versión italiana, y a la derecha cómo se presentan los del *Libro primero* de la versión española.

<i>Libro primo</i>	<i>Libro primero</i>
I. Mia moglie e il mio naso	I. Mi mujer y mi nariz
II. E il vostro naso?	II. ¿Y vuestra nariz?
III. Bel modo di essere soli	III. ¡Bonita manera de estar solos!
IV. Com'io volevo esser solo	IV. De cómo quería estar yo solo
V. Inseguimento dell'estraneo	V. Persecución del extraño
VI. Finalmente!	VI. ¡Por fin!
VII. Filo d'aria	VII. Una corriente de aire
VIII. E dunque?	VIII. Y, entonces, ¿qué?

En todos los casos, los títulos son sintagmas nominales no muy extensos y sin determinantes. El ejemplo de la división del *Libro primero* es ejemplificativo de todos los otros *libros* que siguen la misma estructura y repartición. El traductor traduce según el método de la traducción literal.

3.6. Las técnicas de traducción

3.6.1. Sinonimia

Con respecto al procedimiento de traducción que Newmark denomina «sinonimia» el análisis de la traducción al español nos plantea una cuestión muy interesante. Como leemos en Newmark:

La sinonimia es imprescindible para un traductor. Así que tendrá que contemporizar con ella para cuando lleguen fragmentos más importantes del texto, fragmentos del significado, traducirlos con más exactitud y precisión.⁷⁸

Ahora bien, fijémonos en los siguientes ejemplos:

Ejemplo 1	
Così volevo io esser solo. Senza me. Voglio dire senza quel me ch'io già conoscevo, o che credevo di conoscere. [...] e già quest'uno, o il bisogno che sentivo di restar solo con esso, di mettermelo davanti per conoscerlo bene e conversare un po' con lui, mi turbava tanto, con un senso tra di ribrezzo e di sgomento . (2015:245)	Así quería yo estar solo. Sin mí. Quiero decir sin ese yo que ya conocía, o que creía conocer. [...] Y este uno, o la necesidad que sentía de permanecer solo con este, de ponerle delante de mí para conocerlo bien y conversar con él, me turbaba sobremanera, con una sensación entre de rechazo y de espanto . (2010:23)

Ejemplo 2

⁷⁸ Newmark (1999:121).

<p>Non riconobbi in prima me stesso. Ebbi l'impressione d'un estraneo che passasse per via conversando. Mi fermai. Dovevo essere molto pallido. Firbo mi domandò:</p> <p>- Che hai?</p> <p>- Niente, - dissi. E tra me, invaso da uno strano sgomento che era insieme ribrezzo, pensavo: «Era proprio la mia quell'immagine intravista in un lampo [...]?» (2015:246)</p>	<p>Al principio no me reconocí a mí mismo. Tuve la impresión de ver a un extraño que pasaba por la calle charlando. Me detuve. Debía de estar muy pálido. Firbo me preguntó:</p> <p>—¿Qué te pasa?</p> <p>—Nada— respondí yo. Y dentro de mi, embargado por un extraño espanto que era al propio tiempo repugnancia, pensaba:</p> <p>«¿Era realmente mi imagen la que he entrevisto en un relámpago? [...]» (2010:24)</p>
---	---

Como podemos observar, el traductor no sigue la elección terminológica del autor. Pirandello usa dos veces los mismos términos (*sgomento* y *ribrezzo*) en él mismo capítulo, de una página a otra, para referirse a su estado de ánimo —siempre el mismo— debido al descubrimiento del *otro* presente en su cuerpo. El traductor, en cambio, cumple unos cambios interesantes. Veamos. En el primer caso, el término *ribrezzo*, definido en el diccionario de italiano en línea Treccani como «Moto improvviso e violento di repulsione o di schifo, d'orrore o di raccapriccio, suscitato da una impressione fisica, o anche morale»⁷⁹, se traduce como *rechazo*. En el segundo caso, por otra parte, se traduce como *repugnancia*, término que corresponde a la traducción literal del término italiano.⁸⁰

⁷⁹ Véase la entrada “ribrezzo” al siguiente enlace: <http://www.treccani.it/vocabolario/ribrezzo/>.

⁸⁰ Confróntese la entrada “ribrezzo” a los siguientes enlaces, correspondientes respectivamente al diccionario en línea del Corriere della Sera y al diccionario en línea Hoepli: http://dizionari.corriere.it/dizionario_spagnolo/Italiano/R/ribrezzo.shtml,

Cabe preguntarse por qué el traductor ha empleado este procedimiento de traducción solo en un caso. Esta elección resultaría más clara en el caso de la traducción de un término con más de una acepción empleado más veces en el texto. Aunque la palabra *ribrezzo* no es polisémica, podemos justificar la elección del traductor si nos fijamos en el efecto causado por el *ribrezzo*, es decir, el rechazo, sin tener en cuenta el carácter imprevisto de la sensación.

Fijémonos en otro ejemplo.

Ejemplo 3	
<p>Ma che! Ma che! Non li travisava lei, non li rimpiccioliva lei i miei pensieri e i miei sentimenti. No, no. Così travisati, così rimpiccioliti come le arrivavano dalla bocca di Gengè, mia moglie Dida li stimava sciocchi; anche lei, capite?</p> <p>E chi dunque li travisava e li rimpiccioliva così? Ma la realta di Gengè, signori miei! Gengè, quale era sel l'era foggiao, non avere se non di quei pensieri [...]. Sciocchino ma carino. Ah sì, tanto carino per lei! Lo amava così: carino sciocchino. (2015:274)</p>	<p>¡Pero qué va!, ¡qué va! Ella no los tergiversaba, no empequeñecía mis pensamientos ni mis sentimientos. No, no. Mi mujer Dida, así tergiversados, así empequeñecidos, tal como le llegaban de la boca de Gengè, los consideraba necios. También ella, ¿comprendéis?</p> <p>¿Quién, pues, los tergiversaba y empequeñecía así? ¡Pues, la realidad de Gengè, señores! Gengè, tal como ella se lo había forjado, no podía sino tener aquellos pensamientos [...]. Tonto pero simpático. ¡Ah, sí, tan queridito para ella! Ella le quería así: tontito y queridito. (2010:66)</p>

El ejemplo 3 es aún más interesante que los ejemplos anteriores. Primero, cabe precisar, para una mejor comprensión del texto en las tablas, que Gengè es un apelativo con el que Dida, la mujer del protagonista, llama a

http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano-Spagnolo/parola/R/ribrezzo.aspx?query=ribrezzo.

Vitangelo Moscarda. Procediendo ahora con el análisis, como podemos observar fijándonos en los sustantivos en negrita, Pirandello solo usa dos términos: *sciocchino* y *carino*. En la versión del traductor, en cambio, no hay ningún paralelismo. *Sciocchino* es diminutivo de «sciocco» pero, mientras *sciocco* significa «persona, priva o scarsamente dotata di intelligenza, avvedutezza e buonsenso»⁸¹, *sciocchino* y los demás diminutivos (*scioccherello*, *scioccherellino*)⁸² se usan como adjetivos y sustantivos «di tono scherzoso e affettuoso»⁸³. La elección del traductor de usar *tonto* no refleja el matiz cariñoso del texto original pero puede que sea debida al conector adversativo «ma» (en español «pero») que introduce el término siguiente. El adjetivo introducido por el conector adversativo en cuestión es *carino*, traducido como *simpático*. Ahora bien, un italiano sabe que *carino* no tiene una traducción literal porque se puede utilizar con respecto a cosas y personas, con respecto a aspectos exteriores e interiores, como sinónimo de muchos adjetivos. En este caso en particular, la intención de Pirandello podría ser tanto la de subrayar que la manera de ser «sciocchino» del protagonista del pasaje (Vitangelo Moscarda) resultaba agradable para su mujer, cuanto la de subrayar como a su mujer le gustaba su aspecto físico. Traducir *carino* con *simpático* es una elección perfectamente respetable que sin embargo no constituye la única opción posible. Otros términos que el traductor hubiera podido emplear son: *amable*, *bonito*, *lindo*, *mono*, etc.

Como se ve, la segunda vez que Pirandello emplea *carino*, el traductor lo traduce al español con *queridito*, diminutivo de «querido». Fijémonos en la definición de querido según el Diccionario de la Real Academia Española:

1. Adj. Antepuesto a un nombre, como fórmula de cortesía para dirigirse a una persona de manera cordial o afectuosa, oralmente o por escrito. *No, mi querido amigo. Queridos hijos.*

⁸¹ Confróntese la entrada “sciocco” en el diccionario en línea Treccani al siguiente enlace: <http://www.treccani.it/vocabolario/sciocco/>.

⁸² Ibidem.

⁸³ Ibidem.

2. 2. adj. U. como vocativo para dirigirse afectuosamente a una persona de confianza. *Anda, querida, no le des más vueltas.*⁸⁴

Si pensamos en un correspondiente de «querido» en italiano según la definición expuesta arriba, pensamos en «caro», que en esta acepción no tiene ningún diminutivo. Surge la duda de que este sea un error de traducción porque *queridito* se traduciría al italiano más como *caro, dolcezza, tesoro, tesoruccio* y otros adjetivos vueltos a subrayar el amor y el cariño. Esto explicaría también por qué en el primer caso el traductor traduce *carino* como *simpático* y luego emplea un sinónimo (si no consideramos el suyo como un error de traducción).

También con respecto a *sciocchino* no quedan muy claras las elecciones del traductor. Como hemos visto antes, en el primer caso se traduce como *tonto* y en el segundo, sin embargo, se traduce como *tontito*. Al respecto conviene decir que no hay paralelismo entre el uso de los diminutivos por parte de Pirandello y por parte del traductor.

3.6.2. Transposiciones

La *transposición* —denominada *shift* por Catford⁸⁵— es un procedimiento de traducción en el que se produce un cambio de categoría gramatical de una palabra sin por esto cambiar el sentido de la oración.

3.6.2.1. Tipo 1: *unit-shift* y *clause-structure shift*

Newmark (1999) distingue entre diferentes tipos de transposición. El primer tipo lo realiza el traductor de forma automática a la hora de cambiar el singular por el plural o a la hora de cambiar la posición de los adjetivos. En la terminología de Catford, sin embargo, el tipo de transposición que tiene que ver con el cambio del singular al plural se conoce como *unit-shift* y el cambio

⁸⁴ Véase la entrada “querido” al siguiente enlace: <http://dle.rae.es/?id=Uo1X6Ql>.

⁸⁵ Véase Newmark (1999:122).

relacionado con la posición de los adjetivos se conoce como *clause-structure shift*⁸⁶.

En nuestro análisis comparativo encontramos muchos ejemplos de *clause-structure shift*. Antes de ver los ejemplos de forma detallada, leamos la siguiente cita:

A structure is defined as the patterned way in which a unit is made up of lower-rank units. A structure shift thus occurs when the target structure contains different classes of elements or else when it contains the same classes of elements, but arranges them differently.

87

Como acabamos de ver, una transposición a nivel estructural no produce cambios sustanciales en la oración por lo que podemos considerarla como una simple reorganización de los elementos constituyentes de la misma.

Destaca el cambio de la posición del adjetivo en los siguientes casos:

Ejemplo 1	
[...] realtà che io finora gli avevo dato, di stupidissimo uomo sempre soddisfatto di sé. (2015:342)	[...] realidad que yo hasta entonces le había dado de hombre rematadamente estúpido siempre satisfecho de sí mismo. (2010:173)

Ejemplo 2	
[...] nella barba folta , così rossa [...] (2015:280)	[...] en su poblada barba , tan pelirroja [...] (2010:78)

⁸⁶ Véase Basil y Jeremy (2004:145).

⁸⁷ Véase Cyrus, “Old concepts, new ideas: approaches to translation shifts”.

Ejemplo 3	
[...] era a tradimento, ora, una specie di ghigno muto e frigido [...] (2015:280)	[...] era ahora traicionera una especie de muda y fría mueca [...] (2010:78)

En el caso 1, la posposición del adjetivo resulta obligatoria por la presencia del adverbio *rematadamente* porque la secuencia «un rematadamente estúpido hombre» produciría un caso de caso de cacofonía. Con respecto al caso 2, la elección del traductor de anteponer el adjetivo *poblada* es una elección libre. Al consultar el CREA⁸⁸ las correspondencias por la secuencia «barba poblada» son 7 y las por la secuencia «poblada barba» son 5. Podemos deducir entonces que este adjetivo tiene libertad de colocación y que su anteposición o posposición respecto al sustantivo no realiza cambios semánticos. El caso 3 se puede considerar como un caso análogo al caso 2 o también como un caso de compensación: habiendo evitado la anteposición del adjetivo en algunas secuencias, el autor la introduce en otras para mantener el estilo del autor y también de la lengua italiana, que usa el adjetivo antepuesto más que la española.

Centrémonos ahora en el tipo de transposición que Catford denomina *unit-shift*. Leamos la siguiente cita y luego analicemos los casos encontrados tras el análisis.

By unit-shift we mean changes of rank - that is, departures from formal correspondence in which the translation equivalent of a unit at one rank in the SL is a unit at a different rank in the TL.⁸⁹

⁸⁸ Corpus de Referencia del Español Actual, disponible al enlace: <http://corpus.rae.es/creanet.html>.

⁸⁹ Basil y Munday (2004:146).

Como podemos deducir, es fácil reconocer este tipo de transposición porque solo hay que fijarse en el cambio del número de los sustantivos. Los resultados del análisis comparativo engloban tanto cambios del singular al plural, cuanto cambios del plural al singular.

Los siguientes son ejemplos de transposición del singular al plural.

Ejemplo 4	
Cominciò da questo il mio male . Quel male che [...] (2015:239)	Y así comenzaron mis males . Esos males que [...] (2010:14)

Ejemplo 5	
[...] io vidi (se non fu proprio tutta mia immaginazione) [...] (2015:241)	[...] yo vi (si es que no eran imaginaciones mías) [...] (2010:17)

Ejemplo 6	
E ogni cosa , finché dura, porta con sé la pena della sua forma [...] (2015:287)	Y todas las cosas , mientras duran, llevan consigo la pena de su forma [...] (2010:87)

Aquí tenemos, en cambio, ejemplos de transposición del plural al singular.

Ejemplo 7	
Perché vi pare che sia propriamente questione di gusti , o d' opinioni , o d'abitudine; (2015:261)	Porque os parece que en realidad es una cuestión de gusto , o de opinión , o de costumbre; (2010:48)

Ejemplo 8	
Istintivamente, avevo alzato le braccia [...] (2015:316)	Istintivamente, yo había levantado un brazo [...] (2010:133)

Mientras los cambios en los casos 4, 5 y 6, aunque no necesarios, contribuyen a mejorar la versión española, la elección del traductor en los ejemplos 7 y 8 resulta aparentemente inmotivada. Puede que el traductor haya intentado crear un paralelismo entre los sintagmas preposicionales «de gusto», «de opinión» y «de costumbre», cada uno introducido por la preposición *de* y cada uno con un sustantivo en la forma singular. La cuestión relativa al caso 8 es una cuestión diferente porque se produce un cambio semántico: mientras el protagonista de Pirandello, en el texto original había levantado *ambos los brazos*, en la versión traducida solo levanta uno.

3.6.2.2. Tipo 2 y tipo 3

El segundo tipo de transposición según la distinción de Newmark es el que se realiza cuando una estructura gramatical propia de la lengua fuente no existe en la lengua meta. «Estarían en este grupo [...] “acabar de” más infinitivo, la construcción francesa *venir de* más infinitivo [...] infinitivos italianos y españoles, y participios pasados españoles como “el enlatado”, “el barnizado”, etc.»⁹⁰

El tercer tipo es un tipo de transposición que afecta a estructuras que, aun permitiendo la traducción literal, resultan más naturales si se traducen de forma más libre.

He decidido agrupar los tipos 2 y 3 en el mismo apartado porque he encontrado casos que pertenecen a ambos tipos al mismo tiempo.

⁹⁰ Véase Newmark (1999:123).

Ejemplo 9	
Dopo un attento esame dovetti riconoscere veri tutti questi difetti. (2015:238)	Tras un atento examen hube de reconocer que todos estos defectos eran ciertos. (2010:12)

En este caso, para expresar la obligación del sintagma verbal *dovetti riconoscere*, el traductor ha preferido emplear la perífrasis modal de obligación «*haber de + infinitivo*» en lugar de una traducción literal del tipo *debi reconocer*. Cabe subrayar que el traductor hubiera podido elegir también «*tener que + infinitivo*» para expresar el mismo concepto. A pesar de la sinonimia que tienen las dos construcciones, la perífrasis construida con *haber de* «se sigue documentando en el tono formal, culto y elevado en el discurso de algunos hablantes»⁹¹. Esta pequeña diferencia de matiz semántico podría entenderse como un intento por parte del traductor de acercarse al estilo y al lenguaje elevado de Pirandello.

Ejemplo 10	
[...] mia moglie per consolarmi m'esortò a non affliggermene poi tanto, ché anche con essi, tutto sommato, rimanevo un bell'uomo. (2015:238)	[...] mi mujer [...] con el fin de consolarme me exhortó a que no me afligiera demasiado por ello, pues incluso con estos defectos seguía siendo , a fin de cuentas, un hombre apuesto. (2010:12)

El sentido del verbo italiano *rimanere* en el caso del ejemplo 10, es un sentido figurado. Una posible reformulación de la oración para entender mejor el significado de la misma podría ser la siguiente: *continuavo ad essere un*

⁹¹ Véase Díaz, “Las perífrasis modales de obligación “tener que + infinitivo” y “haber de + infinitivo”: variación e interferencia en el español de Barcelona”.

bell'uomo. Dicho lo anterior, se entiende por qué una traducción literal de *rimanere* con *quedar* (que sería su correspondiente) no sería apropiada y por qué la elección de la perífrasis «*seguir* + gerundio» resulte perfecta para hablar de una acción que continúa en el tiempo.

Ejemplo 11	
Ah, non ti basta quello che m'hai detto or ora? (2015:273)	¿No te basta con lo que acabas de decirme? (2010:65)

La locución adverbial *or ora* significa «proprio un attimo fa, da pochissimo»⁹². En el contexto del ejemplo 11, en particular, *or ora* se puede sustituir con el adverbio «*appena*». Ahora bien, aunque este adverbio se puede traducir literalmente («*apenas, casi no, solamente, solo*»⁹³), la construcción italiana del tipo *avere appena finito di* tiene su equivalente en español en la perífrasis aspectual «*acabar de* + infinitivo»⁹⁴.

3.6.2.3. Tipo 4: *class shifts*

La transposición que aquí llamamos «de tipo 4» suele parecerse a una reformulación. Catford denomina este procedimiento de traducción *class shift* y lo define de la siguiente manera: «Class shift occurs when the translation equivalent of an SL item is a member of a different class from the original item»⁹⁵. Forman parte de esta categorización los siguientes ejemplos.

⁹² Véase la entrada “or ora” en el *Dizionario Internazionale* en línea disponible al enlace <https://dizionario.internazionale.it/parola/or-ora>.

⁹³ Véase la entrada “appena” en el diccionario bilingüe italiano-español Hoepli, disponible al enlace http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano-Spagnolo/parola/A/appena.aspx?query=appena.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Basil y Munday (2004:146).

Ejemplo 12	
[...] vincendo il riso che mi provocavano le immagini di me avvocato o medico o professore. (2015:346)	[...] venciendo la risa que me producía el verme a mí mismo de abogado, médico o profesor. (2010:178)

Ejemplo 13	
[...] ritornando a me com'io volevo [...] (2015:346)	[...] volviendo conmigo como era mi deseo [...] (2010:178)

Queda claro en ambos casos el cambio llevado a cabo por el traductor. En particular, mientras en el primer caso la transposición afecta al sustantivo *immagini* que se convierte en verbo (*verme*), en el segundo caso el verbo (*volevo*) se convierte en predicado nominal y predicativo del objeto directo (*mi deseo*).

Expresándonos en palabras de Catford, el análisis de este tipo de transposición puede ser incluso más detallado si nos fijamos en una subclase de adjetivos: «those operating at M [modifier] and those operating at Q [quantifier] in Noungroup structure»⁹⁶. Basémonos en el ejemplo del lingüista a continuación y luego observemos el caso en la tabla. Catford compara la oración inglés «*a medical student*» con la oración francesa «*un étudiant en médecine*» y afirma que el adjetivo *medical* opera a nivel de modificador y que el sintagma preposicional *en médecine* opera a nivel de cuantificador.⁹⁷

Ejemplo 14	
Per una delle straducole a	Por una de las pendientes callejuelas

⁹⁶ Basil y Munday (2004:146).

⁹⁷ Ibidem.

sdrucchio [...] (2015:349)	[...] (2010:184)
-----------------------------------	------------------

Analizando el caso 14, podemos notar una situación análoga (aunque opuesta en términos) a la que acabamos de exponer arriba. En particular, podemos asociar —por ser ambos sintagmas preposicionales— el sintagma francés *en médecine* con el sintagma italiano *a sdrucchio*. De la misma manera, podemos asociar —por ser ambos adjetivos antepuestos al sustantivo en posición de modificador— el adjetivo inglés *medical* con el adjetivo español *pendientes*. Por consiguiente, podemos afirmar que el caso 14 forma parte de esa particular clase de transposiciones que solo opera a nivel de una determinada clase de adjetivos.

Vamos a cerrar el apartado relativo a las transposiciones con un último ejemplo muy parecido a otro presentado por Newmark en su manual.

Ejemplo 15	
[...] presto Anna Rosa sarebbe venuta su dall'orto. (2015:350)	[...] Anna Rosa no iba a tardar en subir de la huerta. (2010:185)

Es el caso de un cambio de un adverbio (*presto*) por un verbo (*no iba a tardar*). Al parecer, este caso podría entenderse como una modulación porque incluye también un cambio de punto de vista ya que en la versión traducida se niega el verbo.

3.6.3. Equivalencia

Ya hemos largamente hablado del tema inherente la equivalencia en traducción y podríamos convenir que todos los casos de análisis del presente capítulo podrían llevar la etiqueta de *equivalencia* antes de llevar la de cualquier otro procedimiento de traducción. Hecha esta premisa, conviene

subrayar que la equivalencia de la que vamos a tratar en esta sección es una equivalencia *stricto sensu*, es decir, una equivalencia por la que se va a presentar «la misma situación en diferentes términos»⁹⁸ sin por esto englobar bajo esta definición todas las estrategias de traducción.

Ejemplo 1	
E questo è un tavolino, che più tavolino di così non potrebbe essere. (2015:261)	Y esto es un velador, imposible que sea otra cosa. (2010:47)

La expresión italiana «*che più + adjetivo + (di così)*» asociada al verbo «potere» (generalmente en la forma impersonal *non si può*), es una expresión coloquial cuyo significado se puede parafrasear con el superlativo del adjetivo usado. Por ejemplo, si un hablante emplea la oración *più bianco di così non si può* refiriéndose a un objeto, está diciendo que el objeto en cuestión *está blanquísimo*. En el caso de la oración de Pirandello, sin embargo, como «tavolino» es un sustantivo y no un adjetivo, básicamente lo que el autor quiere decir es que es inequívoco que la mesita sea, como escribe el traductor, «otra cosa»⁹⁹. Esto no significa, sin embargo, que se podría haber traducido de forma más literal: *Y esto es un velador, más velador que esto, imposible*.

Otro caso que podemos poner bajo la etiqueta de *equivalencia* es el siguiente:

Ejemplo 2	
Paonazzo dalla violenza che faceva su se stesso per starmi a sentire, a questo punto scappò via. (2015:344)	Negro por lo violento que le resultaba tener que seguir escuchándome, en este punto salió pitando. (2010:176)

⁹⁸ Newmark (1999:128).

⁹⁹ Pirandello (2010:47) en la traducción de Monreal.

Como leemos en Núñez Román, «El campo semántico que expresa la “ira” o la “furia” suele ser rico en expresiones fraseológicas y tanto el español como el italiano presentan un amplio número de estas»¹⁰⁰. Si buscamos en el diccionario italiano Treccani la palabra *paonazzo*, leemos la siguiente definición: «1. agg. Di un colore viola piuttosto scuro [...] diventare p., in viso, per la collera, per la vergogna, ecc.»¹⁰¹. En italiano, entonces, el color morado se puede asociar a la rabia, al igual del negro (*essere incazzato/incavolato nero; essere di umore nero; essere nero di rabbia*)¹⁰², del verde (*essere verde dalla bile*)¹⁰³, y del rojo (*diventare/essere rosso come un gambero*)¹⁰⁴. En español, en cambio, la asociación explicitada para el italiano no vale para todos los colores: queda invariada la asociación con el rojo (rojo de ira)¹⁰⁵ y con el negro (estar/ponerse negro; ponerse negro de cólera)¹⁰⁶, pero por lo que concierne el morado la cuestión es muy interesante. Aunque el diccionario bilingüe Hoepli, bajo la entrada «paonazzo», sugiere la correspondencia entre las expresiones «diventare paonazzo in viso» y «ponérsele morado el rostro»¹⁰⁷, es importante subrayar que esta traducción es correcta solo desde el punto de vista literal. Cosa distinta es el plan semántico, donde la expresión «ponerse morado» no tiene nada que ver con la rabia. Según cuánto leemos en el Diccionario de la RAE, la locución verbal significa «hartarse de comida»¹⁰⁸. Acorde con las diferencias semánticas que acabamos de analizar, podemos concluir que la traducción literal de la expresión italiana resultaría incorrecta y que la

¹⁰⁰ Véase Núñez Román (2014:213).

¹⁰¹ Confróntese la entrada “paonazzo” en el diccionario en línea Treccani, disponible al siguiente enlace <http://www.treccani.it/vocabolario/paonazzo/>.

¹⁰² Véase Núñez Román (2014:224).

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Confróntese la entrada “paonazzo” en el diccionario bilingüe italiano-español Hoepli al siguiente enlace: http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano-Spagnolo/parola/P/paonazzo.aspx?query=paonazzo.

¹⁰⁸ Confróntese la entrada “morado” en el DRAE al siguiente enlace: <http://dle.rae.es/?id=Plr9pOR>.

equivalencia establecida por el traductor resulta, en cambio, una solución eficaz.

3.6.4. Modulación

El término *modulación* fue acuñado por Vinay y Darbelnet para hacer referencia al procedimiento de traducción en el que el traductor cambia el punto de vista o el enfoque en el que se centra el autor. Básicamente se puede considerar incluso como una transposición pero desde el punto de vista del contenido.

La modulación puede ser tanto obligatoria cuanto optativa. Es obligatoria en los casos de vacío léxico¹⁰⁹ en los que un término de la lengua fuente no puede ser traducido de forma adecuada sin usar más de un término en la lengua meta. Otros casos en los que este procedimiento resulta obligatorio es cuando una lengua no tiene voz pasiva y, obviamente, no es el caso del español.

En nuestro análisis, en general, la mayoría de los casos analizados corresponden a modulaciones optativas, es decir, a elecciones libres orientadas a la búsqueda de una traducción que quedara natural.

Ejemplo 1	
Sempre che ci avvenga di scoprire qualcosa che gli altri supponiamo non abbiano mai veduta, non corriamo a chiamare qualcuno perché subito la veda con noi? (2015:325)	Siempre que descubrimos algo que suponemos que los demás nunca han visto, corremos a llamar a alguien para que lo vea en seguida con nosotros. (2010:147)

¹⁰⁹ Newmark (1999:126).

A diferencia de la versión italiana en que la pregunta retórica de Pirandello forma parte de una elección estilística que tiene el objetivo de buscar un acercamiento al lector, en la versión traducida la forma de presentar el mensaje es diferente. La que Pirandello entiende como una manera para que el lector pueda reflexionar planteando la pregunta a sí mismo, en la versión traducida se convierte en una afirmación, casi en una ley general que el lector tiene que aceptar como verdadera.

Newmark distingue entre nueve diferentes tipos de modulación¹¹⁰:

1. Abstracto por concreto.
2. Causa por efecto.
3. Una parte por otra.
4. Inversión de términos;
5. Activa por pasiva.
6. Espacio por tiempo.
7. Intervalos y límites.
8. Cambio de símbolos.
9. Positivo por doble negativo/ doble negativo por positivo.

En nuestro análisis solo encontramos tres de los nueve tipos: el tipo 2, el tipo 3 y el tipo 5.

Veamos los casos de modulación *causa por efecto*.

Ejemplo 2	
<p>D'altra parte, il solo pensiero che mia moglie era in casa bastava a tenermi presente a me stesso [...] (2015:243)</p>	<p>Por otra parte, el solo hecho de pensar que mi mujer estaba en casa me impedía evadirme de mí mismo [...] (2010:20)</p>

Ejemplo 3

¹¹⁰ Newmark (1999:126).

Presunzione, comunque, di cui bisogna pagar la pena. (2015:286)	Presunción, de todos modos, que tiene un precio. (2010:87)
--	---

Ejemplo 4	
Appena mi tocco, mi manco. (2015:323)	Apenas me toco, no me hallo. (2010:144)

Ejemplo 5	
[...] a sorreggere l'impressione che ricevevano di me [...] (2015:311)	[...] a hacer soportable la impresión que yo les producía [...] (2010:125)

Con respecto a los cuatro casos presentados, sería más oportuno hablar de *efecto por causa*. Como vemos en el caso 2, es la imposibilidad de evadir de su persona que provoca en el protagonista el efecto de *quedarse con sí mismo*. De la misma manera, con respecto al caso 3, el hecho de que algo tenga un precio implica el pago de este precio. El caso 4, en cambio, es un caso un poco particular porque el verbo italiano *mancare*, al no tener una traducción literal en esta acepción, solo se puede traducir con *no hallar* o con *no encontrar*. Es una modulación obligatoria. El caso 5, merece un análisis más detallado. Si nos fijamos en la oración italiana, el sujeto del verbo *ricevevano* es el sujeto tácito de tercera persona plural *loro* (ellos) y el complemento objeto es el sintagma nominal *l'impressione*. En la traducción, en cambio, sin considerar el complemento objeto que siempre es el mismo —la impresión—, no solo cambia el verbo (*recibir* por *producir*) sino también el sujeto, que en este caso está representado por el pronombre fuerte explícito *yo*. Podemos avanzar la hipótesis según la cual una traducción más adecuada sería la siguiente: *a hacer soportable la impresión que yo les transmitía*. Sugiero el cambio del verbo

producir con el verbo *transmitir* porque Pirandello, en el texto original, subraya que los personajes *recibían* una impresión por parte del protagonista, casi de forma pasiva. En la versión traducida, en cambio, este matiz de significado no se mantiene.

Veamos ahora los casos de modulación *activa por pasiva*.

Ejemplo 6	
- Non temi, Gengè, che Anna Rosa possa esser malata? Non si fa più vedere da tre giorni , e l'ultima volta le faceva male la gola. (2015:243)	—¿No temes, Gengè, que Anna Rosa pueda estar enferma? No la vemos desde hace tres días , y la última vez le dolía la garganta. (2010:20)

Ejemplo 7	
Gengè era molto amato da mia moglie Dida. (2015:273)	Mi mujer Dida quería mucho a Gengè. (2010:66)

A pesar de la denominación usada por Newmark, hemos de volver a cambiar los términos de este tipo de modulación, como en el caso precedente. Los ejemplos 6 y 7 son casos de modulación *pasiva por activa*. El caso 6 es un caso de modulación obligatoria porque si traducimos de forma literal la expresión italiana «farsi vedere» —que tiene el sentido de *quedar*— obtenemos «hacerse ver» que no es una expresión agramatical pero que tiene un sentido completamente diferente. El ejemplo 7, en cambio, es un simple caso de verbo conjugado en forma pasiva en la lengua de partida que se conjuga en forma activa en la lengua de llegada.

3.6.5. Equivalente cultural

Haciendo otra vez referencia a las aportaciones de Newmark, hemos definido en el capítulo 1 el *equivalente cultural* como «la traducción aproximada de un término cultural de la lengua original por otro término cultural propio de la lengua de llegada».¹¹¹ Resulta ahora obligatorio introducir el concepto de *culturema*, noción reciente muy importante en traductología. Los culturemas son unidades fraseológicas propias de un país o de un ámbito cultural que los hablantes de una lengua utilizan a la hora de comunicarse¹¹². Según cuánto afirma Lucía Nadal, «los culturemas proceden de símbolos que los hablantes de una lengua llegan a conocer a través del aprendizaje de su propia cultura».¹¹³

Consideremos el siguiente ejemplo:

Ejemplo 1	
Non avete parlato turco , no. (2015:262)	No es que me habléis en chino , no. (2010:50)

La expresión italiana «parlare turco», conocida también en las variantes «parlare arabo» y «parlare turco» encuentra su equivalente cultural en el español «hablar en chino». En ambos los casos se menciona una lengua lejana, difícil de entender para un hablante que solo conoce la suya. De acuerdo con la observación de Lucía Nadal que hemos citado arriba, podemos considerar ambos componentes de esta equivalencia cultural —la versión italiana y la versión española— como culturemas, puesto que la elección de las lenguas en concreto para hacer referencia a las dificultades de comprensión se explica en la historia de cada país. El discurso relacionado con este concepto de dificultad de comprensión lingüística es muy interesante porque en la mayoría de las

¹¹¹ Newmark (1999:119).

¹¹² Véase la entrada “culturema” en Wikipedia disponible al enlace <https://es.wikipedia.org/wiki/Culturema>.

¹¹³ Confróntese Luque Nadal, “Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?”.

culturas no constituye un vacío léxico, es decir, tiene su traducción reconocida: Shakespeare acuñó la expresión «it's all Greek to me» para el inglés, expresión que hoy en día los hablantes ingleses utilizan cuando no entienden algo. Para los alemanes, en cambio, la lengua difícil de entender es el español: «Das kommt mit Spanisch vor».

3.6.6. Traducción reconocida

Como se lee en el capítulo 1, es norma general que «si la traducción de un término institucional es ya oficial o está comúnmente aceptada, hay que utilizarla»¹¹⁴. Leamos el siguiente ejemplo extraído del texto.

Ejemplo 1	
- Che potrei, anche presto, prendere una laurea di medico , per esempio, o di dottore in lettere e filosofia . (2015:344)	—Que podría, en poco tiempo, licenciarme en Medicina o sacarme la licenciatura en Filosofía y Letras . (2010:175)

La correspondencia entre las carreras universitarias italianas y españolas casi nunca es una correspondencia exacta porque los dos sistemas educativos son bastante diferentes. Mientras en Italia las denominaciones de las facultades relativas al sector humanístico son varias (*Facoltà di Lettere, Facoltà di Filosofia e scienze dell'educazione* solo para citar unos ejemplos), en España se conocen como *Facultad de Filosofía y Letras* «las facultades universitarias y departamentos universitarios dedicados a la docencia e investigación en los ámbitos denominados ciencias humanas o humanidades (mera abreviación de preferencia anglosajona), que en muchos casos disponen de facultades

¹¹⁴ Newmark (1999:127).

separadas, así frecuentemente Filología o Filosofía»¹¹⁵. Otro expediente que nos permite reconocer el procedimiento traductológico empleado como traducción reconocida es el empleo de las letras mayúsculas en la versión española. Como leemos en la sección Cultura del periódico en línea La Vanguardia:

La Fundación del Español Urgente recuerda que los nombres de las asignaturas, las licenciaturas, las diplomaturas y similares (Filología Hispánica, Enfermería, Administración y Dirección de Empresas, etc.) deben escribirse con mayúsculas iniciales en los sustantivos y adjetivos que los integran.¹¹⁶

En italiano, en cambio, no existe una regla que explicita el uso de las mayúsculas en ámbito universitario como para el español. Como se afirma en la *Grammatica* del italiano De Agostini: «Si usa *di preferenza* la maiuscola [...] per indicare discipline, corsi di studio e simili (es. facoltà di Lettere; Laurea in Filosofia)»¹¹⁷.

3.6.7. Adaptación

La línea de demarcación entre la equivalencia y la adaptación es una línea muy sutil, sobre todo si consideramos que varios estudiosos han utilizado los dos términos de manera indistinta para hacer referencia al mismo concepto. Lo que entendemos aquí por *adaptación* es el uso de un equivalente reconocido.

Ejemplo 1

¹¹⁵ Confróntese la entrada “Facultad de Filosofía y Letras” en Wikipedia al enlace https://es.wikipedia.org/wiki/Facultad_de_Filosof%C3%ADa_y_Letras.

¹¹⁶ Véase “Nombres de asignaturas y licenciaturas, con mayúsculas iniciales”.

¹¹⁷ *Grammatica* del italiano De Agostini (2011:191).

<p>[...] vi siete messo a giocare con l'amico Carlino detto Quintadecima. (2015:244)</p>	<p>[...] os pusisteis a jugar con vuestro amigo Carlino, llamado Lunallena. (2010:21)</p>
---	--

Este caso representa una cuestión controvertida porque podría representar un caso de *sinonimia* al mismo tiempo.

Si buscamos en el diccionario Treccani la palabra «Quintadecima» leemos que la locución es caída en desuso y que se refiere al «quindicesimo giorno dal novilunio»¹¹⁸, es decir, al plenilunio. El traductor hubiera podido usar la palabra *plenilunio* para recrear una equivalencia de significado, pero acaso ha elegido *Lunallena* porque es un término más común.

3.6.8. Explicitación

Aunque Newmark —cuya investigación ha sido fundamental para este análisis— no habla de explicitación en su manual, no he podido prescindir de la inclusión de este procedimiento de traducción.

Los autores pioneros de la definición de explicitación fueron Vinay y Darbelnet quienes la describieron como el procedimiento que se emplea cuando se quiere poner de manifiesto en la lengua de llegada lo que se sobreentiende en la lengua de partida¹¹⁹. Se debe sin embargo a Blum-Kulka y a su «hipótesis de la explicitación» lo que se considera el primer estudio sistemático del procedimiento. Según el autor, hay veces en las que las elecciones del traductor originan una versión del texto de llegada que es más redundante de la versión del texto de partida. Su tesis es la siguiente:

¹¹⁸ Véase la entrada “Quintadecima” en el diccionario en línea Treccani al enlace <http://www.treccani.it/vocabolario/quintadecima/>.

¹¹⁹ Véase Vinay y Darbelnet (1995:30-31).

The process of translation, particularly if successful, necessitates a complex text and discourse processing. The process of interpretation performed by the translator on the source text might lead to a TL text which is more redundant than the SL text. This redundancy can be expressed by a rise in the level of cohesive explicitness in the TL text. This argument may be stated as “*the explicitation hypothesis*” which postulates an observed cohesive explicitness from SL to TL texts regardless of the increase traceable to differences between the two linguistic and textual systems involved. It follows here that explicitation is viewed here as inherent in the process of translation.

120

Como acabamos de leer, no siempre la tendencia a explicitar surge de una diferencia sustancial entre las dos lenguas: hay veces en las que se puede interpretar como el resultado del natural trasplante lingüístico y de las interpretaciones del traductor.

Los casos de explicitación que encontramos en el texto forman parte de la última categoría descrita por Blum-Kulka, ya que, como sabemos, el italiano y el español son dos lenguas muy cercanas.

Unos años más tarde respecto a los estudios de Blum-Kulka, Séguinot (1988) se centró más en el concepto de explicitación y procuró una definición más puntual:

[...] to prove that there was explicitation, there must have been the possibility of a correct but less explicit or less precise version. This is the only way to distinguish between choices that can be accounted for in the language system, and choices that come about because of the nature of the translation process.¹²¹

¹²⁰ Blum-Kulka (1986:19).

¹²¹ Séguinot (1988:108).

Séguinot, entonces, insiste en la existencia de la explicitación solo frente a una versión —la versión original— con un menor nivel de corrección o de claridad. Clasificamos todos los ejemplos presentados bajo la etiqueta de *explicitación opcional*, según la categorización de Klaudy (2008) que la define como el resultado de elecciones y estrategias estilísticas. Estas explicitaciones —subraya Klaudy—son opcionales porque no son necesarias a la construcción de oraciones que resulten correctas desde el punto de vista gramatical.¹²²

Ejemplo 1	
- Uh che meraviglia! E non si sa, le mogli? Fatte apposta per scoprire i difetti del marito. (2015:238)	—¡Uh, pues vaya sorpresa! ¿No sabemos todos cómo son la mujeres? Están hechas que ni pintadas para descubrir los defectos del marido. (2010:13)

Pirandello, con su oración «non si sa, le mogli?», deja implícito su pensamiento para luego explicarlo en la oración siguiente. El traductor, en cambio, prefiere explicitar el tema ya desde el primer momento para que el lector no tenga dificultades en seguir el hilo de la digresión del protagonista. La explicitación llevada a cabo por el traductor prevé el empleo de una oración sustantiva con función de interrogativa directa, introducida por «cómo». Cabe subrayar que la fuerza ilocucionaria es la misma en ambos casos y que la única diferencia consiste en la forma —muy breve la primera, más elaborada la segunda— de presentar la erotema. Recordemos, como ya hemos visto en el capítulo 2 relativo a la obra, que Pirandello emplea un estilo coloquial y espontáneo, hablando como si el lector estuviera en su presencia. Veamos unos ejemplos más.

Ejemplo 2

¹²² Véase Klaudy (2008:106).

<p>E io, vedi? Il naso mi pende verso destra; ma lo so da me; non c'è bisogno che me lo dica tu; e le sopracciglia? Ad accento circonflesso! Le orecchie, qua, guarda, una più sporgente dell'altra; e qua, le mani: piatte, eh? E la giuntura storpiata di questo mignolo; e le gambe? Qua, questa qua, ti pare che sia come sia quest'altra? No, eh? [...]</p> <p>(2015:242)</p>	<p>Y, ¿ves?, yo la nariz la tengo torcida hacia la derecha; pero lo sé por mí mismo; no hace falta que tú me lo digas. ¿Y qué me dices de las cejas? ¡Las tengo en forma de acento circunflejo! Las orejas, mira, tengo esta más salida que la otra; y aquí tienes las manos, planas, ¿eh? Y la juntura deformada de este menique. ¿Y qué me dices de mis piernas? ¿Te parece que está es como la otra? No, ¿eh? [...]</p> <p>(2010:18)</p>
---	--

El fragmento de texto que constituye el caso 2 reúne varios ejemplos de explicitación opcional. En todas las partes de oración en negrita del texto original, las oraciones son sintagmas nominales donde el verbo queda sobreentendido. El traductor, en cambio, no deja nada a la imaginación del lector y plantea preguntas completas («¿Y qué me dices de las cejas?») con respuesta anexa, completa de forma análoga («Las tengo en forma de acento circunflejo»). Las oraciones en negrita de la versión original, además, constituyen expresiones anafóricas que toman como antecedente la oración inicial «[...] il naso mi pende verso destra»: los sintagmas siguientes forman parte —según la idea de espontaneidad del autor— de una cadena de inferencias.

Veamos otro ejemplo de explicitación opcional.

Ejemplo 4	
<p>Tanto più che, sì, io ero lì; presente e stipulante, in quello studio di</p>	<p>Máxime encontrándome yo allí, presente y como parte estipulante, en aquel</p>

<p>notaro, ma chi sa come e dove se lo vedeva lui, il signor notaro, quel suo studio; che odore ci sentiva diverso da quello che ci sentivo io; e chi sa come e dov'era, nel mondo del signor notaro, quella certa casa di cui io gli parlavo con voce lontana; e io, io, nel mondo del signor notaro, chi sa come curioso... (2015:303)</p>	<p>despacho de notario; pero quién sabe cómo y dónde lo veía él, el señor notario, aquel despacho suyo, qué olor sentía distinto al que sentía yo, y quién sabe cómo era y dónde estaba, en el mundo del señor notario, esa casa de la que le hablaba con voz remota; y yo, yo, en el mundo del señor notario, quién sabe lo curioso que resultaba... (2010:114)</p>
--	---

Como se ve, la primera palabra en negrita de la tabla es el participio presente del verbo *stipulare* (*estipular* en castellano). Tanto en italiano cuanto en español, dicho participio se puede usar incluso como sustantivo para hacer referencia a la parte que contrata con un prominente en un contrato. Lo dicho hasta aquí supone que la traducción literal de *stipulante* con *estipulante* sea correcta. Todo esto parece confirmar que la aclaración del traductor no es necesaria. Con respecto a la explicitación que cierra el ejemplo, en cambio, cabe precisar que es una aclaración que ayuda a comprender más lo que el original deja oscuro.

Veamos otro ejemplo más.

Ejemplo 5	
<p>Tanti ancora lo ricordano come un selvaggio, appena venuto dalla campagna a Richieri. Ricordano che fu accolto allora nello studio d'uno dei nostri più reputati artisti, ora morto; e che in poco tempo vi aveva</p>	<p>Muchos lo recuerdan aún como un salvaje, recién llegado del campo de Richieri. Recuerdan que fue aceptado por aquel entonces en el taller de uno de nuestros más reputados artistas, ya fallecido, donde en poco tiempo</p>

imparato a lavorare con molta perizia il marmo. Se non che il maestro, un giorno, volle prenderlo a modello per un suo gruppo che, esposto in gesso in una mostra d'arte, divenne famoso sotto il titolo <i>Satiro e fanciullo</i> . (2015:295)	aprendió a trabajar con gran destreza el mármol. Pero un buen día el maestro quiso tomarlo como modelo para un grupo escultórico que, exhibido en escayola en una exposición, alcanzó fama con el título <i>Sátiro y niño</i> . (2010:103)
--	---

No podemos definir la explicitación del caso que acabamos de presentar como una explicitación completamente opcional. Aunque el contexto del texto original es claramente el ámbito artístico —se habla de un *maestro que trabaja con gran destreza el mármol*—, la especificación que confiere el adjetivo *escultórico* permite leer el fragmento con mayor fluidez. En esta perspectiva, entonces, podemos afirmar que esta técnica de traducción contribuye a mejorar la calidad del texto original.

Vamos a cerrar la sección relativa a las explicitaciones con el ejemplo a continuación que constituye un ejemplo de *explicitación debida a la traducción*¹²³.

Ejemplo 6	
[...] ov'eravate andato a villeggiare per star vicino a quella cara Mimi [...] Oh, cara Mimi! Eccola, eccola a un'altra finestra che vi s'apre nella memoria... (2015:244)	[...] adonde fuisteis a veranear para estar cerca de la querida Mimi [...]. ¡Oh, querida Mimi!, ahí la tenéis asomada a otra ventana que se abre en vuestra memoria... (2010:22)

¹²³ Confróntese Viktor (2010:1-25).

Como leemos en Klaudy (2008), «Translation-inherent explicitation can be attributed to the nature of the translation process itself»¹²⁴. En otras palabras, hay veces en las que el proceso traductológico obliga a que se cumpla una explicitación para no crear casos de vacío léxico o semántico. El caso reportado es un ejemplo concreto porque no existe una traducción literal de la interjección «ecco» (en este caso juntada a la partícula pronominal *la* en posición enclítica). Esta interjección, usada por Pirandello en la acepción de llamar la atención del interlocutor, se traduce al español como «ahí la tenéis». Como la traducción literal del fragmento en negrita no quedaría perfectamente clara —sobre todo si consideramos la variación diacrónica entre el italiano del siglo XX y el castellano actual— el traductor prefiere recalcar que Mimì está *asomada* a la ventana de la memoria.

3.6.9. Omisión

La técnica de traducción conocida como *omisión* es una técnica de reducción del texto que se emplea cuando un elemento del texto en lengua original no se considera necesario para la comprensión global del texto. Mona Baker se expresa de la siguiente manera respecto a la omisión:

Esta estrategia puede sonar algo drástica, pero de hecho no hace daño omitir una palabra o una expresión en algunos contextos. Si el significado transmitido por una palabra o expresión no es lo suficientemente vital para el desarrollo del texto que justifique distraer al lector con largas explicaciones, los traductores pueden omitir y a menudo simplemente omiten traducir una palabra o expresión.¹²⁵

¹²⁴ Klaudy (2008:107).

¹²⁵ Mona Baker en Bustamante (2004:128).

Fijémonos en el ejemplo a continuación extraído del texto.

Ejemplo 1	
Che gioja in questa vana frescura, azzurra e verde, d'aria chiara di sole! Vi levate il cappellaccio grigio di feltro? Siete già sudato? (2015:266)	¡Qué alegría en este fresco vacío, azul y verde, de aire claro y de sol! ¿Os quitáis el sombrero gris de fieltro? ¿Estáis ya sudando? (2010:55)

Como podemos observar, el caso reportado en la tabla es un caso particular que no encaja perfectamente en la definición de arriba ni en la consideración de Mona Baker. La palabra en negrita, de hecho, está traducida: la omisión se opera, en este caso, a nivel de matiz semántico. El sufijo *-accio* del italiano es un sufijo peyorativo que, sobre todo en la lengua oral, se usa también con acepción irónica.¹²⁶ En este contexto, entonces, el uso de la palabra *cappellaccio* es vuelto a subrayar la inutilidad de llevar puesto el objeto —que es una fuente de calor, sobre todo al ser de fieltro—, ya que el día es, como Pirandello lo describe, soleado y de aire claro. El traductor omite la traducción del sufijo y traduce como si el sustantivo fuera en su grado normal. Acaso lo hizo para evitar explicitaciones o porque no lo consideraba relevante para la fuerza ilocucionaria de la oración.

Consideremos ahora otro ejemplo.

Ejemplo 2	
Mandato via. Chi? Il vostro amico? Credete sul serio d'aver mandato via lui ? Rifletteteci un poco.	Echado. ¿A quién? ¿A vuestro amigo? ¿En serio creéis que lo habéis echado? Reflexionad un poco. [...] Y no a vuestro viejo amigo, no; os

¹²⁶ Confróntese la parte de gramática “Peggiorativi, suffissi” en el diccionario en línea Treccani [http://www.treccani.it/enciclopedia/suffissi-peggiorativi_\(La-grammatica-italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/suffissi-peggiorativi_(La-grammatica-italiana)/).

<p>[...] Non il vostro vecchio amico, no, avete mandato via voi stesso [...] (2015:292-293)</p>	<p>habéis echado a vosotros mismos [...] (2010:95-96)</p>
--	--

El caso del ejemplo 2 es un caso diferente con respecto al caso de omisión voluntaria que hemos analizado antes.

La traducción crea un cambio de perspectiva frente a la intención original del autor. La pregunta «Credete sul serio d’aver mandato via lui?» deja entender que, sí, el protagonista ha echado alguien, pero alguien diferente respecto a lo que se cree. La oración que encontramos unas líneas después «Non il vostro vecchio amico, no, avete mandato via voi stesso» confirma la intuición que acabamos de describir. En la versión española, en cambio, lo que se entiende de la pregunta «¿En serio creéis que lo habéis echado?» es que el locutor está planteando una pregunta retórica por medio de la que pone en duda el hecho de que se haya echado o no a este *alguien* del que se habla. La diferencia entre las dos versiones, entonces, es que mientras en el original no cabe duda de que se haya echado alguien y lo que no se sabe es a *quién* se ha echado, en la versión traducida, lo que no se sabe es si de verdad se ha llevado a cabo la acción de echar o no. Aunque unas líneas después las dos versiones se ponen en paralelo («Y no a vuestro viejo amigo, no; os habéis echado a vosotros mismos»), el traductor hubiera podido hacer recurso a la reduplicación «¿En serio creéis que lo habéis echado *a él?*» para ayudar al lector a comprender el matiz del discurso retórico desarrollado en este fragmento.

Fijémonos ahora en «voi stesso», puesto en negrita en la tabla. En la versión italiana, el pronombre fuerte «voi» se usa como forma de cortesía singular y el adjetivo «stesso» concuerda con el antecedente singular al que se refiere. En la versión española, en cambio, hay un error de traducción: el traductor no se da cuenta de la forma de cortesía usada y traduce «voi» como

un simple pronombre de segunda persona plural. Lo confirma la forma plural del adjetivo «mismos», que no tiene antecedentes.

3.6.10. Elisión de partes de frases o de frases enteras

Insertamos este apartado dentro del discurso relativo a la omisión y al recorte de datos del texto original. Los ejemplos extraídos del texto que vamos a reportar a continuación constituyen faltas de equivalencia funcional porque no reportan las informaciones del texto de partida por completo.

Ejemplo 3	
<p>Non mi conoscevo affatto, non avevo per me alcuna realtà mia propria, ero in uno stato come di illusione continua, quasi fluido, malleabile; mi conoscevano gli altri, ciascuno a suo modo, [...] cioè vedevano in me ciascuno un Moscarda che non ero io, non essendo io propriamente nessuno per me; tanti Moscarda quanti essi erano, e tutti più reali di me <u>che non avevo per me stesso, ripeto, nessuna realtà.</u> (2015:272)</p>	<p>No me reconocía en absoluto, ... me encontraba como en un estado de fusión permanente, era casi fluido, maleable; me conocían los demás, cada uno a su manera, [...] cada uno de ellos veía en mí un Moscarda que no era yo, sin ser yo propiamente nadie para mí; tantos Moscarda como ellos eran, y todos más reales <u>que yo, que, repito, no tenía ninguna realidad para mí mismo.</u> (2010:64)</p>

Si miramos en la parte derecha de la tabla, queda patente la elisión de la oración en negrita de la parte izquierda «non avevo per me alcuna realtà mia propria». No se explica muy bien, a lo largo del texto, por qué el traductor ha decidido recortar esta oración, ya que, como podemos leer, el fragmento forma parte de una digresión que no tiene aspectos concretos. El protagonista, de

hecho, está tomando conciencia de la presencia de los otros *cien mil* «yo» presentes en sí mismo y lo está explicando a los lectores de la manera filosófica que le es propia.

Ahora bien, admitamos que el traductor haya considerado la oración en negrita como una oración redundante y que su elección forme parte del intento de construir un texto que se leyera con mayor fluidez. Incluso admitiendo esta hipótesis, sin embargo, resulta una incoherencia el hecho de que el traductor haya mantenido el verbo «repito» antes de introducir la oración «yo no tenía ninguna realidad para mí mismo». Me explicaré. En la versión italiana, Pirandello afirma —al comienzo y al final del fragmento reportado— que *no tiene una realidad para sí*. Antes de volver a decir la misma cosa por segunda vez, sin embargo, precisa: «repito». Con respecto a la versión española, en cambio, no se trata tanto de poner en discusión la elisión de la oración, cuánto de preguntarse por qué el traductor —tras tomar la decisión deliberada de reducir el cuerpo del texto— no lleva a cabo la reestructuración consiguiente.

El único ajuste que propongo a la traducción es la omisión del verbo *repito*:

No me reconocía en absoluto, me encontraba como en un estado de fusión permanente, era casi fluido, maleable; me conocían los demás, cada uno a su manera, [...] cada uno de ellos veía en mí un Moscarda que no era yo, sin ser yo propiamente nadie para mí; tantos Moscarda como ellos eran, y todos más reales que yo; que; ~~repito~~; no tenía ninguna realidad para mí mismo.¹²⁷

De esta manera, la *compensación* actuada al final del fragmento resulta una elección perfectamente razonada.

Veamos a continuación otros ejemplos de elisión.

Ejemplo 4

¹²⁷ Pirandello (2010:64).

<p>Parlavo con un amico: niente di strano: mi rispondeva; lo vedevo gestire; aveva la sua solita voce, riconoscevo i suoi soliti gesti; e anch'egli, standomi a sentire se gli parlavo, riconosceva la mia voce e i miei gesti. Nulla di strano, sì, ma finché io non pensavo che il tono che aveva per me la voce del mio amico non era affatto lo stesso di quello ch'egli si conosceva [...] (2015:278)</p>	<p>Hablaba con un amigo: nada de extraño: me respondía; lo veía gesticular; tenía su voz de costumbre, reconocía sus gestos de costumbre. Nada de extraño, sí; pero mientras yo no pensara que el tono que para mí tenía la voz de mi amigo no era en absoluto el mismo que él conocía [...] (2010:74)</p>
---	--

Ejemplo 5	
<p>E tanto per far subito qualche cosa, cominciai a tirar giù a bracciate i fascicoli e a buttarli sul tavolino. [...] protesi istintivamente una mano per sorreggermi al tavolino; sbarrai gli occhi: - Ma sì! Ma sì! - dissi.- Senza nessuna logica! Senza nessuna logica! così! E mi diedi a cercare tra quelle carte. Quanto cercai? Non so. (2015:313)</p>	<p>Y para no quedarme de brazos cruzados, empecé a coger todas las carpetas y a arrojarlas encima del escritorio. [...] Instintivamente alargué una mano para agarrarme a la mesa; abrí de par en par los ojos: —¡Pues sí! ¡Pues sí!—dije—. ¡Sin ninguna logica! ¡Sin ninguna logica! ¡Así! ¿Cuánto tiempo estuve buscando? No lo sé. (2010:129)</p>

Ejemplo 6

<p>Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Conviene ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concluso. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. (2015:375)</p>	<p>Un nombre no es más que eso, una inscripción funeraria. Adecuada para los muertos. Para quien ha concluido. Pero la vida no concluye. Y no sabe de nombres. (2010:221)</p>
---	---

Ejemplo 7	
<p>Ma tutto ciò che di noi sí può immaginare è realmente possibile, ancorché non sia vero per noi. Che per noi non sia vero, gli altri se ne ridono. È vero per loro. [...] Io mi trovai dunque, senza che ne sapessi nulla, innamoratissimo di Anna Rosa, e per questa ragione impigliato nell'accidente di quello sparo nella Badia come non mi sarei mai e poi mai immaginato. (2015:352-353)</p>	<p>Pero todo cuanto de nosotros cabe imaginar es realmente posible, aunque no sea verdadero para nosotros. Los demás se ríen de que para nosotros no sea verdadero. [...] Yo me vi, así pues, sin saber nada de ello, envuelto en el accidente de aquel disparo en la abadía como nunca en la vida me hubiera podido imaginar. (2010:189).</p>

El caso 4 es un caso de omisión no de una oración sino de un entero fragmento del texto, como demuestra la falta de la sección en negrita en la parte derecha de la tabla. Hemos de reconocer que esta omisión no afecta a la unidad del texto y que no es fundamental para la comprensión. Acaso el traductor considera este fragmento como redundante y prefiere cortarlo para no confundir al lector con digresiones demasiado largas.

Procedo ahora al análisis del caso 5. Quisiera insistir en el hecho de que todos los ejemplos reportados hasta ahora son sutilezas, es decir, cambios que no influyen mucho en la *visión del autor a través el prisma del traductor* que hemos mencionado al comienzo del capítulo. Podemos preguntarnos, esto sí, por qué el traductor ha optado por esta técnica de traducción en lugar, por ejemplo, de una paráfrasis o de una compensación en otros puntos del texto. Hecha esta premisa, aunque no apoyo completamente la omisión en este punto del texto, no considero esta falta de traducción como un daño para la versión traducida.

Con respecto al caso 6, aunque siguen siendo válidas todas las consideraciones anteriores, creo necesario recalcar que el traductor hubiera tenido que traducir la oración en negrita. La razón por la que considero inadecuada la omisión en este punto se basa en el hecho de que la oración recortada forma parte de una cadena de *inferencias*: (A) los nombres convienen a los muertos, a quien ha concluido→(B) el locutor está vivo y no concluye→(C) la vida no concluye→(D) la vida no sabe de nombres.

Para poder entender bien el ejemplo 7, resulta obligatorio contextualizar un poco el fragmento. En este punto de la novela, Vitangelo Moscarda ha sido víctima de un disparo en la Abadía Grande, por mano de Anna Rosa, una amiga de su mujer. Como la mujer de Moscarda estaba convencida de que su marido tenía una atracción para su amiga, se lo había dicho a Anna Rosa misma que, a su vez, se había convencido de esta realidad inexistente. Moscarda explica entonces que, aunque él no estaba de verdad enamorado de Anna Rosa, lo estaba en la versión de sí mismo construida por su mujer. Era esta la razón por la que se había encontrado víctima de aquel disparo.

Ahora bien, si observamos la versión italiana y la versión española nos damos cuenta de que hay dos omisiones. Ambas omisiones crean cambios de perspectiva. En particular, la falta de la segunda oración —«innamoratissimo di Anna Rosa»— cambia totalmente el sentido del fragmento original. Lo que el traductor escribe es que Moscarda se vio envuelto en el accidente sin saber por

qué. La intención originaria de Pirandello, en cambio, era explicar que Moscarda se vio enamorado de Anna Rosa sin saber nada y que era por esta razón que se había visto envuelto en el accidente. Era necesario traducir la oración para recrear el mismo sentido.

3.6.11. Paráfrasis

La paráfrasis, en las palabras de Newmark «ampliación o explicación del significado de un fragmento del texto»¹²⁸, es un procedimiento de traducción que procura una nueva forma para el mismo contenido. Aunque en su sentido de reconstrucción o explicación del texto pueda parecerse a la anotación o a la interpretación, difiere de estas últimas por no contener elementos adicionales ni juicios¹²⁹.

Analicemos los siguientes tres ejemplos de paráfrasis extraídos del texto.

Ejemplo 1	
<p>Vuoi sapere perché sia venuto a nascondermi qua? Eh, Bibì, perché la gente mi guarda. Ha questo vizio, la gente, e non se lo può levare. [...] Ah, Bibì, Bibì, come faccio? Io non posso più vedermi guardato neanche da te. Nessuno dubita di quel che vede [...](2015:323)</p>	<p>—¿Quieres saber por qué he venido a esconderme aquí? ¡Ah, Bibì!, porque la gente me mira. La gente tiene este vicio, y no se lo pueden quitar. [...]¡Ah, Bibì, Bibì! ¿Qué hacer? Yo no puedo ya soportar que me miren. Ni siquiera que lo hagas tú. <u>Temo incluso cómo lo haces tú ahora.</u> Nadie duda de lo que ve [...] (2010:144)</p>

¹²⁸ Newmark (1999:128).

¹²⁹ Confróntese Herbert, “La Paráfrasis Y Su Aplicación A *After Apple Picking*”.

Ejemplo 2	
Com'erano a posto, sicuri, seduti tutt'e due nel salottino chiaro in penombra; l'uno grasso e nero, affondato nel divano verde; l'altra [...] in punta in punta e di tre quarti sulla poltrona accanto , con una freccia di sole sulla nuca. (2015:327)	¡Que correctos, seguros, sentados los dos en la sala de estar de color claro en penumbra! El uno, gordo y moreno, hundido en el sofá verde; la otra [...] sentada en el mismo borde y de medio lado en el sillón próximo , con un rayo de sol que le daba en la nuca. (2010:149)

Ejemplo 3	
Alle mie sgridate, s'acculava , alzava e scoteva una delle due zampine davanti, sternutiva, poi con un'orecchia su e l'altra giù stava a guardarmi [...] (2015:356)	A mis regaños, se sentaba sobre sus cuartos traseros , alzava y sacudía una de las patitas delanteras, estornudaba a continuación, con una oreja levantada y la otra gacha, se quedaba mirándome [...] (2010:194)

El ejemplo 1 constituye un ejemplo de reformulación del texto. En particular, el traductor desentraña el fragmento en negrita «io non posso più vedermi guardato neanche da te» y lo reconstruye en dos oraciones más simples («Yo no puedo soportar ya que me miren. Ni siquiera que lo hagas tú.») usando la técnica de la inferencia. Si el español no poseyera, al igual que el italiano, la diferencia entre los verbos *ver* y *mirar*, podríamos clasificar la paráfrasis como una paráfrasis obligatoria, puesto que el sentido de la oración del texto de partida se basa en la oposición entre la percepción del protagonista

del mundo exterior a través de la vista¹³⁰ —expresada por *vedere*— y el acto voluntario que supone atención¹³¹ de la gente y de la perrita Bibi —expresado por *guardare*—. Aunque la paráfrasis no es obligatoria por falta de equivalencia de verbos, resulta necesaria porque la traducción literal «verme mirado por ti» no es una traducción natural. Cabe mencionar que, en este fragmento de texto, la traducción no se limita al uso de la paráfrasis como técnica de traducción, sino incluye también la adición de la oración subrayada «temo incluso como lo haces tú ahora». Acaso esta aclaración forma parte del proceso de deconstrucción de la oración original, con el objetivo por parte del traductor de presentar a sus lectores una versión sencilla de un concepto bastante abstruso en sí. A pesar de esto, la oración no era necesaria.

Con respecto al ejemplo 2, la paráfrasis se aplica ante todo a la *reduplicación expresiva* representada por «in punta in punta». Pirandello hace recurso varias veces a esta estrategia morfológica y sintáctica, sobre todo por lo que concierne los adjetivos —una bugia «piccola piccola» (2015:255), un pensiero «magro magro» (2015:256). El traductor siempre resuelve esta duplicación anteponiendo el adverbio «muy»: una mentira «muy pequeña» (2010:39), un pensamiento «muy simple» (2010:40). En el caso de «in punta in punta», la técnica usada es la *omisión*: solo se especifica que la mujer está sentada «en el mismo borde». Ahora bien, tras el recurso a una *explicitación* en que el traductor subraya que la mujer de que se habla está *sentada* —aunque se entiende perfectamente por el antecedente—, Monreal traduce la expresión «di tre quarti», diciendo que la mujer está «de medio lado». Aunque una traducción literal de la expresión no es imposible, la paráfrasis resulta obligatoria porque el sintagma «de tres cuartos» le sonaría muy raro a un nativo.

Para terminar, también el último ejemplo, el ejemplo 3, representa un caso de paráfrasis obligatoria porque la única manera para traducir el verbo

¹³⁰ Confróntese el “Diccionario español-italiano sobre los 5 sentidos” disponible al enlace <https://dictionariodelossentidos.weebly.com/mirar-y-ver.html>.

¹³¹ Ibidem.

pronominal italiano *accularsi* es hacer recurso a la definición misma del verbo que —como leemos en el diccionario Treccani— es la siguiente: «Mettersi a sedere per terra appoggiando la parte davanti del corpo sulle gambe anteriori»¹³², es decir, *sentarse sobre sus cuartos traseros*.

3.6.12. Re-creación contextual

Bajo la categoría de re-creación textual he reunido los casos de traducción en los que el traductor ha traspasado los límites del texto con el fin de interpretar —en una «equivalencia no lexicalizada»¹³³— no lo que el escritor dice sino lo quiere decir¹³⁴. En otras palabras, esta categoría no constituye una técnica de traducción sino un encabezamiento general en el que pongo en conjunto todos los casos en los que el traductor ha considerado apropiada la elección de una reescritura *ex novo*. Veamos a qué me refiero con ejemplos concretos ordenados respectivamente según el nivel de extensión de la re-creación contextual.

Ejemplo 1	
Il fatto è che, pur essendo da alcuni anni a capo della diocesi, non era ancora riuscito a cattivarsi la simpatia, a conciliarsi la confidenza di nessuno. (2015:357)	El hecho es que, pese a llevar veinte años al frente de la diócesis, no había logrado ganarse todavía la simpatía ni conseguir la confianza de nadie. (2010:195)

El ejemplo 1 es un ejemplo de re-creación contextual muy contenida y no completamente exacta. Como podemos leer en la versión italiana, la indicación temporal que Pirandello nos da con respecto a los años de trabajo

¹³² Véase la entrada “acculare” en el diccionario en línea Treccani al enlace <http://www.treccani.it/vocabolario/acculare>.

¹³³ Delisle (2006:269).

¹³⁴ Confróntese Newmark (1999:257).

del personaje es una indicación muy aproximativa. «Alcuni anni» podría significar tanto tres años, como cinco, como diez. El traductor opta por la opción «veinte años», acaso por fundamentar más la observación siguiente, es decir, que tras tantos años de trabajo —veinte para ser precisos—, todavía no había logrado ganarse la simpatía ni la confianza de nadie.

Ejemplo 2	
<p>Firbo gli era sopra e gli gridava in faccia, scrollandolo furiosamente per quel braccio levato: - Ma che conosci? Che conosci? Tu neanche l' o conosci; eppure ti somiglia! (2015:307)</p>	<p>Firbo se le echaba casi encima y le gritaba a la cara, al tiempo que le sacudía furiosamente de aquel brazo alzado: —Pero, ¿qué sabrás tú? ¿Qué sabrás? ¡Si no sabes hacer ni la o con un canuto! ¡Y sin embargo bien que se te parece! (2010:121)</p>

El ejemplo 2 constituye un caso muy interesante. El fragmento de texto reportado en la tabla trata de una ofensa, la ofensa de Firbo a Moscarda. Firbo acusa Moscarda de ser ignorante y de no conocer nada, tampoco la letra *o*, que —a su decir— se parece mucho a él. Ahora bien, en la versión española se mantiene el mismo tono de ofensa pero, para subrayar la ignorancia de Moscarda, Firbo usa la expresión «no saber hacer la *o* con un canuto», que significa *ser completamente inútil*. Como se ve, el mensaje transmitido al lector es siempre el mismo: Moscarda es un imbécil. Considero interesante el hecho de que el traductor haya considerado necesario ampliar el texto original añadiendo una expresión no presente en el texto y propia de la cultura del texto de llegada manteniendo, sin embargo, el paralelismo con la «*o*» del texto de partida. Creo que la aplicación de este procedimiento tiene perfectamente en cuenta la pregunta de Frank que hemos planteado al comienzo del capítulo según que a la hora de traducir siempre debemos considerar los conceptos y los

métodos que más se adaptan al problema, en su particular contexto y según su lenguaje y contexto cultural.

Ejemplo 3	
Quanti conservano la beata regolarità delle esperienze non possono immaginare quali cose possono essere reali o verosimili per chi viva fuori d’ogni regola, come appunto quell’uomo lì. (2015:295)	Quienes viven felices llevando una vida normal no pueden imaginarse qué cosas pueden ser reales o verosímiles para quien vive al margen de toda regla, como ese hombre precisamente. (2010:102)

El ejemplo 3 podría considerarse, de manera muy sencilla, como una paráfrasis. Mi elección de ponerlo bajo la categoría de re-creación contextual depende de la definición de Newmark que, con respecto a la paráfrasis, afirma: «Se usa cuando el texto está ‘anonimo’ y está mal escrito o tiene omisiones e implicaciones importantes»¹³⁵. Como la parte de oración de la versión italiana que está en negrita no presenta estas características, podemos considerar «quienes viven felices llevando una vida normal» como un intento por parte del traductor de decir la misma cosa sin conservar el rigor formal del texto de partida.

Ejemplo 4	
Ebbi appena il tempo di notare lo sbalordimento di Quantorzo, che mi rividi davanti Stefano Firbo. Gli scorsi subito negli occhi che m’era diventato in pochi istanti nemico. [...] di quelle parole ero pronto a	Apenas si me dio tiempo de notar la perplejidad de Quantorzo, cuando de nuevo vi delante de mí a Stefano Firbo. En seguida advertí en sus ojos que en pocos instantes se había convertido en enemigo mío. [...] estaba dispuesto a

¹³⁵ Newmark (1999:128).

<p>chiedergli scusa. Com'egli [...] mi disse:</p> <p>- Voglio che tu mi renda conto di ciò che hai detto per mia moglie!</p> <p>M'inginocchiavi.</p> <p>- Ma sì! Guarda! - gli gridai, - così!</p> <p>E toccai con la fronte il pavimento.</p> <p>Ebbi subito orrore del mio atto, o meglio, ch'egli potesse credere con Quantorzo che mi fossi inginocchiato per lui. (2015:310)</p>	<p>pedirle excusas. [...] él me dijo:</p> <p>—¡Quiero que me des una explicación de lo que acabas de decir de mi mujer!</p> <p>Yo me arrodillé.</p> <p>—¡No faltaría más! ¡Mira!—le grité</p> <p>—, ¡mira cómo te la doy!</p> <p>Y toqué el suelo con la frente.</p> <p>Me horroricé al punto de lo que acababa de hacer, o mejor dicho, de que pudiera creer, con Quantorzo, que me había arrodillado por él. (2010:123)</p>
--	---

El ejemplo 4 constituye el caso de re-creación contextual más amplio que he encontrado a lo largo de todo el texto. El trocito de texto que podemos observar en la tabla, es un pasaje de la novela en que Moscarda actúa como un loco y da respuestas inmotivadas y sin mucho sentido. Esta premisa es fundamental para entender que la oración en negrita de la versión italiana no tiene mucho sentido en sí, si consideramos lo que está escrito antes y después. Ahora bien, el traductor ha tenido que mantener el mismo nivel de «falta de sentido» pero ha preferido mantenerlo recreando la locura del protagonista con otras palabras. Fijémonos en el hecho de que —incluso en este caso en el que debería darse al lector la imagen de un loco— el traductor hace recurso a una explicitación: en lugar de traducir «così» con «asì» escribe: «¡Mira cómo te la doy!», para que quede claro que la referencia es al antecedente «explicación», presente en la oración de Firbo, el otro locutor.

3.6.13. Dobletes

Cuando, a la hora de traducir, un solo procedimiento de traducción no resulta suficiente para solucionar un problema y se hace recurso a la combinación de dos procedimientos, estamos en frente de lo que Newmark llama *dobletes*.

Se encuentra bajo este encabezamiento un fragmento extraído del texto en el que el traductor ha puesto en marcha más de un cambio con respecto al original.

Ejemplo 1	
È bene che lei anzi si turi gli orecchi per non udire il terribile fragore d'una certa rapina sotto gli argini, oltre i limiti che lei, da buon giudice, s'è tracciati e imposti per comporre la sua scrupolosissima coscienza. [...] Che rapina? Eh, quella della gran fiumana, signor giudice! (2015:372)	Es más, hará bien incluso tapándose los oídos para no oír el terrible fragor de una cierta corriente arrolladora bajo los diques, más allá de los límites que usted, como buen juez, se ha trazado e impuesto para crearse su escrupolosísima conciencia. [...] ¿Que de qué corriente arrolladora le hablo? ¡Ah, de la de la gran inundación, señor juez! (2010:217)

Este ejemplo no necesita una contextualización porque podemos notar muy fácilmente las técnicas empleadas por el traductor si nos fijamos en las partes en negrita. El doblete, en particular, está compuesto por una *re-creación contextual* más una *explicitación*. Como se habla de diques, el traductor prefiere quitar el sustantivo *rapina* por el sintagma nominal *corriente arrolladora*. En las líneas siguientes, luego, Monreal no solo mantiene su cambio —como es normal—, sino también hace recurso, como le es propio, a una explicitación: «¿Que de qué corriente arrolladora le hablo?».

3.6.14. Notas a pie de página

Las notas forman parte del conjunto de elementos que acompañan al texto principal de una obra. Este conjunto es conocido como *paratexto*¹³⁶. Aunque los paratextos —títulos, prólogos, notas, citas, etc.— son los elementos de los que se podrían extraer los primeros indicios respecto a la traducción y a sus características, en los estudios de traducción se suelen situar en una posición liminal respecto al cuerpo del texto, en otras palabras, no se suele atribuirles mucha importancia¹³⁷. Citando a Toledano Buendía:

Es importante percibir que mientras buena parte de los elementos que configuran el texto son de carácter temporal (aparecen en un momento del relato), los paratextos son de naturaleza fundamentalmente espacial: no se definen por una función en el decurso del relato sino por un lugar en el libro. Las notas del traductor son esos lugares en los que éste deja oír su voz de manera explícita y abierta, identificándose como tal y marcando distancias con el autor principal, frecuentemente a través de una nota a pie de página propiamente dicha y ocasionalmente con cualquier otro recurso paratextual (especialmente en notas aclaratorias al principio o al final del texto) con el que dejar constancia de su parecer o proceder. Son espacios en los que el traductor emerge con el fin de anotar y mediatizar el texto sin la cobertura de su habitual invisibilidad y que de alguna manera interrumpen el fluir de la lectura.¹³⁸

En paralelo con lo que acabamos de leer, podemos afirmar que la posición de los estudiosos de traducción con respecto al uso de las notas por parte del traductor es fuente de discusión. Por un lado, los que —como

¹³⁶ Confróntese la entrada “paratexto” en Wikipedia al enlace <https://es.wikipedia.org/wiki/Paratexto>.

¹³⁷ Véase Toledano Buendía, “¿Qué hay tras las ‘notas del traductor’?”.

¹³⁸ Véase Toledano Buendía, “¿Qué hay tras las ‘notas del traductor’?”.

Buendía—opinan que nada debería interrumpir la lectura y están en contra de los elementos que son fuente de distracción. Por otro lado, los que —como Peter Newmark y Christiane Nord— prefieren que los elementos adicionales queden separados con respecto al texto, para que el lector pueda distinguir claramente entre los dos¹³⁹.

Según la distinción espacial de Genette¹⁴⁰, las notas —por su característica de aparecer a finales del texto— pertenecen a la categoría espacial de los *peritextos*.

Hemos de reconocer que hoy en día las notas a pie de página son muy comunes en todos tipos de texto, sobre todo en los textos de literatura, y que pueden constituir —como indica su misma definición— un importante auxilio para el lector, ya que permiten adquirir informaciones añadidas.

Examinemos el uso de la notas en la traducción de Monreal.

Encontramos la primera nota al pie de la página 17 de la versión traducida, cuando el traductor introduce por primera vez el topónimo «Richieri». El traductor escribe «[...] me atrevería a jurar que durante varios días seguidos en la noble ciudad de Richieri yo vi a un número muy considerable de conciudadanos míos» (2010:17) y —en correspondencia de Richieri— puntualiza: «Topónimo imaginario frecuente en la obra de Pirandello. (N. del T.)» (2010:17).

La segunda nota, sin embargo, no es una puntualización como la primera, sino una paráfrasis. Observemos. Pirandello escribe:

Col tempo, morto mio padre, divennero i sedili delle comari del vicinato, le quali [...] si scioglievano sulle spalle i capelli lustrati d'olio per «**cercarsi**» **in capo**, come fanno le scimmie tra loro.
(2015:258)

¹³⁹ Véase Valverde Xinia, “Las notas al pie en la traducción de *Fifty Shades*”.

¹⁴⁰ Genette (1997:5).

A continuación, en cambio, las palabras del traductor:

Con el tiempo, muerto mi padre, se convirtieron en asientos para las vecinas del barrio, las cuales [...] se soltaban alegres sobre los hombros sus cabellos relucientes de aceite para «**buscarse**» en la **cabeza** igual que hacen los monos entre sí. (2010:43)

Aunque, como podemos observar, la traducción que Monreal elige por este punto del texto es una traducción literal, en correspondencia de la palabra *cabeza* encontramos la siguiente nota: «Es decir, despiojarse. (N. del T.)». (2010:43) Este punto se puede destacar una vez más observando cómo el traductor siempre se asegura de que su lector entienda todo lo que escribe sin ambigüedades.

La tercera nota procede de la traducción de la oración italiana «Come in una grammatica d'**Orlendorf**». (2015:294) El traductor, primero sigue su política de mantenimiento de los antropónimos —que trataremos en el apartado siguiente— que resulta en la traducción «Como en una gramática de **Orlendorf**.» (2010:101), y luego añade una hipótesis personal «Quizás Heinrich Gottfried Ollendorf (1803:1865), autor de un método para aprender lenguas extranjeras en seis meses.». (2010:101) La aclaración de Monreal testimonia que su tarea de traductor y su aplicación de los procedimientos de traducción se aleja de su conocimiento personal. Acaso una corrección operada a nivel del epitexto¹⁴¹ hubiera podido encender el debate inherente la posibilidad del traductor de mejorar el texto de partida.

La cuarta nota es una aclaración histórica que Monreal añade para facilitar su lector a la hora de comprender la referencia del texto. Pirandello escribe:

Se Giulio Cesare era lui soltanto là dove voi l'ammirate, quando non era più là, dov'era? Chi era? Nessuno? Uno qualunque? E chi?

¹⁴¹ Genette (1997:5).

Bisognerà domandarlo a Calpurnia sua moglie, o a **Nicomede re di Bitinia**. (2015:296)

El mismo pasaje, en castellano, está escrito de la siguiente manera:

Si Julio César era él solo en esos momentos en que vosotros lo admirais, cuando no estaba en ellos, ¿donde estaba? ¿Quién era? ¿Nadie? ¿Uno cualquiera? ¿Quién?

Habría que preguntárselo a Calpurnia, su mujer, o a **Nicomedes, rey de Bitinia**. (2010:104-105)

En correspondencia de Nicomedes, rey de Bitinia, el traductor presenta unas informaciones más: «Hijo de Nicomedes III, amante de César, por lo que refiere Suetonio en su *Vida*, XLIX.». (2010:105) Tal vez el traductor consideraba necesaria esta información para que —excepción hecha por Julio César— su lector pudiera tener bien claras las relaciones de parentesco entre los personajes históricos mencionados. Nótese que, de hecho, Pirandello había especificado que Calpurnia era la mujer de César y no había dicho nada con respecto a Nicomedes, a parte de su papel de rey de la Bitinia.

La última nota del traductor constituye una ayuda más para el lector que se enfrenta a la complicada lectura de *Uno, nessuno e centomila*.

Escribe Pirandello, en unas de sus digresiones:

Ah, il piacere della storia, signori! Nulla più riposante della storia. Tutto nella vita vi cangia continuamente sotto gli occhi; [...] Tutto determinato, tutto stabilito, all'incontro, nella storia: per quanto dolorose le vicende e tristi i casi, eccoli lì, ordinati [...] e voi vi riposavate ammirando come ogni effetto seguiva obbediente alla sua causa con perfetta logica e ogni avvenimento si svolgeva preciso e coerente in ogni suo particolare, col signor **duca di Nevers**, che il giorno tale, anno tale, ecc. ecc. (2015:303)

Observemos ahora la traducción:

¡Ah, el placer de la Historia, señores! Nada más tranquilizador que la Historia. Todo en la vida cambia de continuo ante nuestros ojos; [...] Por lo contrario, en la Historia, todo está determinado, todo está establecido: por dolorosos que puedan ser los avatares y tristes los acontecimientos, ahí están, por lo menos, ordenados; [...] era un descanso ver cómo cada efecto seguía obediente a su causa con una lógica perfecta y todo acontecimiento se desarrollaba preciso y coherente en cada uno de sus detalles, con el señor **duque de Nevers**. que el día tal del año tal, etcétera, etcétera. (2010:114)

La nota del traductor, la última que encontramos, es en correspondencia del *duque de Nevers* —en negrita—, por el que escribe: «Alusión a *Los novios* de Manzoni, cap. V y XXVIII.». (2010:114) Esta anotación del traductor se explica si pensamos en el hecho de que, como Manzoni forma parte de la cultura italiana, no es implícito que un lector de la cultura de llegada entienda inmediatamente la referencia sin hacer unas investigaciones miradas. A este propósito, una vez más, el traductor soluciona la posible duda de su lector.

3.7. Nombres propios

Antes de estudiar la transferencia de los nombres propios del texto de origen al texto de llegada, cabe incluir unos aspectos teóricos, para tener una mayor diversidad de enfoques.

La enciclopedia libre en línea Wikipedia define los nombres propios como los «sustantivos que se usan para designar a personas, lugares, eventos, empresas o cosas con un nombre singular»¹⁴². Los nombres propios, entonces,

¹⁴² Confróntese la entrada “nombre propio” al enlace https://es.wikipedia.org/wiki/Nombre_propio.

comprenden diferentes categorías y poseen «características específicas que lo distinguen de los otros miembros de la categoría nominal, es decir, de los nombres comunes»¹⁴³. Estas características incluyen la falta de definitización contrastiva y de número gramatical contrastivo y la posibilidad de combinarse libremente con los adjetivos¹⁴⁴.

Si consideramos la definición de Aixelá que los etiqueta como «culture-specific items»¹⁴⁵, los nombres propios se pueden considerar como indicios de transmisión cultural¹⁴⁶. Desde un punto de vista fonológico, sin embargo, cuando los nombres propios se incorporan al sistema lingüístico de la cultura meta, sufren una evolución que «se produce normalmente en la dirección de integrar y naturalizar los fonemas extranjeros, aunque también es posible la coexistencia parcial durante cierto tiempo de los dos sistemas fonológicos»¹⁴⁷.

La rama de la lexicografía que estudia los nombres propios se conoce como *onomástica*. En este trabajo, vamos a centrarnos en dos de sus subcategorías: la antroponimia y la toponimia.

3.7.1. Antroponimia

Con respecto a los antropónimos, hay dos rasgos que destacar: su *carácter clasificador* —que permite aportar informaciones relativas a la identidad sexual, al origen geográfico, a la pertenencia a un determinado grupo social y a la edad—, y su *potencial simbólico* —que permite conferir determinados valores poéticos, culturales y étnicos—. Otras funciones prototípicas desempeñadas por los nombres propios de persona son las siguientes: tienen un *carácter deíctico* porque establecen un vínculo único entre

¹⁴³ Véase Espinal, “Criterios específicos para la traducción de los nombres propios al catalán”.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ Aixelá (1996).

¹⁴⁶ Véase Gonzalez Royo, “La traducción de la interculturalidad: narrativa contemporánea italiano/español. De Romanzo criminale a Una novela criminal”.

¹⁴⁷ Véase Espinal, “Criterios específicos para la traducción de los nombres propios al catalán”.

una entidad y su denominación, desempeñan una *función vocativa* (y en algunos casos incluso descriptiva), y pueden entrañar un *contenido connotativo*.

148

3.7.1.1. La traducción de los antropónimos

Hoy en día, los antropónimos no se suelen adaptar y tampoco traducir: simplemente se incorporan a la lengua de llegada tal y como son en la lengua de partida. Constituyen una excepción los nombres de los personajes ilustres que se han estado adaptando desde la antigüedad hasta el siglo XX.¹⁴⁹

Lyons afirma:

La traducción de nombres personales es todavía más compleja, ya que, aunque exista un equivalente bien establecido, no siempre parece adecuado utilizarlo. A un inglés llamado James normalmente no se le dirigirían en francés llamándole Jacques, sino James, pues el carácter británico de su nombre forma, como si dijéramos, parte esencial de él.¹⁵⁰

La selección de antropónimos presentes en la novela *Uno, nessuno e centomila* no es muy amplia pero encontramos los mismos nombres propios varias veces a lo largo del texto. Los protagonistas clave de la historia, *Vitangelo Moscarda* y su mujer *Dida* son los primeros personajes a los que se enfrenta el lector de la novela. En conformidad con los fundamentos teóricos que hemos descrito unas líneas arriba, el traductor opta por una transposición total de los nombres de persona. Se mantienen invariados los siguientes antropónimos ficticios no motivados: *Quantorzo*, *Stefano Firbo*, *Marco di Dio*,

¹⁴⁸ Véase Ozaeta Gálvez (2002:235).

¹⁴⁹ Véase Moya (1993:234).

¹⁵⁰ Lyons (1980:210).

Michelina y *Anna Rosa*. Se adaptan, en cambio, los siguientes nombres de personajes ilustres:

Giulio Cesare (2015:296)

Julio César (2010:104)

Nicomede (2015:296)

Nicomedes (2010:105)

Vittorio Emanuele III (2015:300)

Victor Manuel III (2010:110)

Duca di Nevers (2015:303)

Duque de Nevers (2010:114)

Vale la pena hacer una pequeña digresión sobre los casos del apelativo *Gengè* y del nombre propio de la perrita *Bibì*.

Si nos fijamos en el acento grave de la última letra de ambos los antropónimos y consideramos que el español solo tiene acentos agudos, podemos observar una falta de adaptación fonológica y gráfica que prueba la transliteración aplicada. Con respecto al apelativo *Gengè*, el traductor traduce a pie de página la nota del autor en la que se introduce el lector al origen del nombre. Esta nota, a mi parecer, se puede considerar tanto una prueba de fidelidad del traductor cuanto una ayuda para el lector castellano que puede reconocer la transliteración inmediatamente.

A propósito del simbolismo fónico, que ha sido un tema ampliamente debatido, tanto la imagen sonora como el código ortográfico pueden suscitar connotaciones, siendo innegable la capacidad sugestiva del nombre propio. Así, los antropónimos pueden transmitir valores expresivos de sensualidad, comicidad, sonoridad o exotismo, que constituyen una limitación, pero también un reto para el traductor.¹⁵¹

3.7.1.2. La traducción de los antropónimos indeterminados

¹⁵¹ Véase Ozaeta Gálvez (2002:239).

Otros casos dignos de mención son aquellos en que figuran apelativos reservados a personas indeterminadas. Para solucionar ambos problemas traductológicos que se presentan en el texto, el traductor aplica el procedimiento de traducción de la *equivalencia*. Examinemos el primer caso en concreto.

Ejemplo 1	
Conosco Tizio . (2015:287)	Conozco a Fulanito . (2010:88)

Tizio y *Fulano* son, respectivamente, las dos maneras en las que la cultura italiana y la cultura española hacen referencia a personas indeterminadas o a personas cuyo nombre no se conoce o no se recuerda. Así como en italiano *Tizio* se suele acompañar con «Caio, Sempronio e Martino» a la hora de indicar más de una persona, de manera análoga en español se conoce la tríada *Fulano, Mengano, Zutano y Perengano*.¹⁵²

Otra expresión que se usa a menudo para hacer referencia a personas indeterminadas, es la expresión italiana «Tal de' Tali». Como se lee en Wikipedia, «Tal dei tali (o anche tal de' tali) è un'espressione della lingua italiana per riferirsi a una persona ipotetica. L'espressione si usa per definire un personaggio sconosciuto o di dubbia importanza»¹⁵³. Leamos el siguiente ejemplo extraído del texto.

Ejemplo 2	
[...] dal signor Tal dei Tali e dalla signora Tal dei Tali [...] (2015:289)	[...] de don Fulanito de tal y de doña Menganita de tal [...] (2010:91)

¹⁵² Emmanuele (1949:486).

¹⁵³ Confróntese la entrada “Tal dei Tali” en la enciclopedia en línea Wikipedia al enlace https://it.wikipedia.org/wiki/Tal_dei_tali.

Como se ve, las formas en negrita del español presentan variación de género y número y sufijación apreciativa¹⁵⁴ (el sufijo -ito/a, en este caso). En particular, se usa la expresión *don Fulanito/a de tal* «cuándo se desea expresar la precisión (nombre y apellido (s)) con que se designa a una persona»¹⁵⁵.

3.7.2. La traducción de los topónimos

Principalmente, hemos de tratar el asunto inherente a los topónimos con una distinción entre *topónimos* y *exotopónimos*. Definimos *topónimo* el nombre propio de un lugar, mientras definimos *exotopónimo* el nombre de un lugar tomado «de una lengua diferente a la lengua autóctona de dicho lugar, por ejemplo *Burdeos* por *Bordeaux* o *Londres* por *London*»¹⁵⁶.

En *Uno, nessuno e centomila*, la lista de los nombres propios de lugares es una lista bastante corta que incluye desde las referencias más locales (nombres de calles y de plazas), hasta las de dominio público global.

Examinemos las referencias más locales:

- | | |
|--|---|
| 1. Corso di Porta Vecchia | 1. Corso di Porta Vecchia (2010:59) |
| (2015:269) | |
| 2. [...] piazzetta dell'Olivella | 2. Piazzetta dell'Olivella (2010:59) |
| (2015:269) | |
| 3. Via del Crocefisso , numero 24 | 3. Via del Crocefisso , número 24 |
| (2015:300) | (2010:110) |

¹⁵⁴ Véase Casado Velarde, “Las formas fulano, mengano, zutano, perengano y su funcionamiento como ordenadores del discurso”.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Véase Borja Galan & Ferrari Cerisuelo, “Análisis de los criterios de traducción de topónimos y gentilicios de los países de las Naciones Unidas al español y al catalán” a la página 647.

4. **Via dei Santi** (2015:317)

4. **Via dei Santi** (2010:133)

Como podemos notar, no solo no se traducen los topónimos: tampoco se traducen las denominaciones de *plaza* y *calle*. Cabe subrayar que tampoco hay glosas ni notas al pie de página. Fijémonos en el ejemplo 2. Mientras en la versión original el término *piazzetta* se escribe con minúscula (como es normal por un nombre común), en la versión traducida se escribe con mayúscula, como si formara parte del nombre propio del lugar. Lo mismo pasa con los ejemplos 3 y 4, donde la palabra *via* —como nos hace notar la falta de acento agudo en la letra *i*— se conserva en la forma italiana.

El único caso en el que se opta por la traducción es el caso en el que Pirandello nombra una región junto a un continente:

[...] in **Lapponia** o nel centro [...] en **Laponia** o en el centro de dell'**Africa** [...] (2015:287) **África** [...] (2010:87)

Es fácil deducir que el traductor ha optado por la forma tradicional solo en el caso de topónimos conocidos. Podemos clasificar estos casos bajo la siguiente clasificación de la RAE:

Topónimos con forma tradicional plenamente vigente en español, que, no obstante, aparecen con cierta frecuencia en los medios de comunicación con nombres o grafías propios de otras lenguas. Se prefiere la forma española, a no ser que haya caído en desuso o se haya producido un cambio de denominación: Amberes (no Antwerpen ni Anvers), Ciudad del Cabo (no Cape Town), Milán (no Milano) o Nueva York (no New York).¹⁵⁷

¹⁵⁷ Véase la página “Tratamiento de los topónimos” al enlace <http://www.rae.es/diccionario-panhispanico-de-dudas/que-contiene/tratamiento-de-los-toponimos>.

3.8. Ambigüedades, descuidos y errores de traducción

El asunto inherente a los errores de traducción se remite al concepto de la evaluación de traducciones. Evaluar una traducción significa tener en cuenta no solo el resultado del análisis o de la búsqueda de errores de carácter lingüístico, sino también el individuo implicado en la traducción y el proceso desarrollado para alcanzar un determinado resultado.¹⁵⁸

El error en traducción ha sido abordado desde diferentes perspectivas. Ya que, como dice Hurtado Albir «existe una amplia literatura sobre el análisis de errores»¹⁵⁹, leamos una definición genérica de error de traducción y luego veamos las aportaciones más significativas de los lingüistas con respecto al tema.

De modo genérico, se puede definir el error de traducción, (aquél que se detecta en un texto, en tanto que traducción) como una ruptura de las reglas de coherencia de un TT, sean éstas de tipo gramatical, de combinabilidad léxica, congruencia semántica o de conformidad al conocimiento del mundo y de la experiencia acumulada. Son estos tres últimos aspectos lo que aparentemente puede suscitar incomprensión e incluso desacuerdo a los ojos de los que han elaborado una traducción que se entrega corregida, y en la que por ello se intentan detectar los posibles errores.¹⁶⁰

Jean Delisle habla de *faute* de traducción y propone una distinción entre *fautes de langue* (errores de lengua) y *fautes de traduction* (errores de traducción). Mientras un error de lengua es un error dependiente del

¹⁵⁸ Confróntese Hurtado (2004:156).

¹⁵⁹ Hurtado (1993:95).

¹⁶⁰ Véase Cruces Colado (2001:814).

desconocimiento de la lengua de llegada¹⁶¹, un error de traducción es debido a una interpretación errónea del texto de partida.¹⁶²

La distinción propuesta por Hurtado Albir ve los errores clasificados en tres tipos. Forman parte del primer tipo los *errores de comprensión* —los más graves—, del segundo los *errores de expresión* y del tercero los *errores de método*. Según la autora, estas tres categorías no constituyen compartimentos estancos sino pueden estar perfectamente imbricados.¹⁶³

House establece una diferencia entre los errores de traducción (*covertly erroneous errors*) y los errores lingüísticos (*overtly erroneous errors*) y subraya que, mientras los primeros son errores *encubiertos*, los segundos son errores *patentes*¹⁶⁴. Con respecto a los errores de traducción, Nord adopta la misma perspectiva de House. Sin embargo, mientras House considera estos errores como una falta de equivalencia funcional, Nord considera su gravedad como una gravedad relativa, dependiente «de la perspectiva funcional con que se mire»¹⁶⁵. Para la autora, «una traducción será correcta en la medida en que funcione en la lengua y la cultura de llegada»¹⁶⁶.

3.8.1. Casos de errores de traducción extraídos del texto

3.8.1.1. Caso 1

E io non lo sapevo e, non sapendolo,	Y yo no lo sabía, y al no saberlo, creía
--------------------------------------	--

¹⁶¹ Faute de langue: “Erreur qui figure dans le «texte d’arrivée» et qui est attribuable à la méconnaissance de la «langue d’arrivée» ou de son maniement.

Note 1. Les «ambiguïtés» non délibérées, les «barbarismes», les fautes d’orthographe, d’accord ou de ponctuation, les «impropriétés», les mauvaises collocations, les «répétitions» abusives et les «solécismes» sont fautes de langues.

Note 2. Une faute de langue révèle une maîtrise insuffisante du «vocabulaire», de la grammaire ou des techniques de rédaction.” (Delisle, Lee-Jahnke, Cormier 1999:39).

¹⁶² Faute de traduction: “Erreur qui figure dans le «texte d’arrivée» et qui est attribuable soit à la méconnaissance où à la mauvaise application des «principes de traduction», des «règles de traduction» ou des «procédés de traduction», soit à l’«interprétation» erronée d’un segment du «texte de départ», soit à un «défaut de méthode».” (Delisle, Lee-Jahnke, Cormier 1999:39)

¹⁶³ Véase Hurtado (1993:249).

¹⁶⁴ Waddington (2000:178).

¹⁶⁵ Waddington (2000:179).

¹⁶⁶ Tolosa Igualada (2013:29).

<p>credevo d'essere per tutti un Moscarda col naso dritto, mentr'ero invece per tutti un Moscarda col naso storto; e chi sa quante volte m'era avvenuto di parlare, senza alcun sospetto, del naso difettoso di Tizio o di Caio e quante volte perciò non avevo fatto ridere di me e pensare:</p> <p>- Ma guarda un po' questo pover'uomo che parla dei difetti del naso altrui!</p> <p>Avrei potuto, è vero, consolarmi con la riflessione che, alla fin fine, era ovvio e comune il mio caso, il quale provava ancora una volta un fatto risaputissimo, cioè che notiamo facilmente i difetti altrui e non ci accorgiamo dei nostri.</p> <p>(2015:240)</p>	<p>que para todos era yo un Moscarda con la nariz recta, cuando, por el contrario, para todos yo era un Moscarda con la nariz torcida; y quién sabe cuántas veces había hablado, inocentemente, de la nariz defectuosa de Fulanito y de Menganito y cuantas veces por eso no había hecho reír a los demás y pensar:</p> <p>«¡Pero mira a ese pobre hombre que habla de los defectos de la nariz ajena!»</p> <p>Verdad es que hubiera podido consolarme pensando que, al fin y al cabo, mi nariz era normal y corriente, lo cual venía a demostrar una vez más un hecho archisabido, o sea, que notamos fácilmente la paja en el ojo ajeno pero no la viga en el propio.</p> <p>(2010:16)</p>
---	---

El fragmento de texto presente en la tabla forma parte del momento inicial de la novela, momento en que Moscarda se da cuenta de que tiene la nariz torcida y empieza una larga digresión filosófica.

Fijémonos en la oración en negrita. Pirandello escribe que Moscarda hubiera podido consolarse pensando en el hecho de que su caso —lo de tener una nariz torcida— era un caso normal y corriente, puesto que todo el mundo tiene defectos. Ahora bien, en la traducción de Monreal, la palabra italiana *caso* se confunde con *naso* y resulta la siguiente traducción: «mi nariz era normal y corriente». Centrémonos en la última parte del fragmento:

<p>Avrei potuto, è vero, consolarmi con la riflessione che, alla fin fine, era ovvio e comune il mio caso, il quale provava ancora una volta un fatto risaputissimo, cioè che notiamo facilmente i difetti altrui e non ci accorgiamo dei nostri.</p>	<p>Verdad es que hubiera podido consolarme pensando que, al fin y al cabo, mi nariz era normal y corriente, lo cual venía a demostrar una vez más un hecho archisabido, o sea, que notamos fácilmente la paja en el ojo ajeno pero no la viga en el propio.</p>
--	--

Tras una lectura atenta, nos damos cuenta de que el sentido de lo que el autor escribe en el texto de partida es que el hecho de que sepamos que todo el mundo tiene defectos puede consolarnos a la hora de pensar en los nuestros. En la traducción, sin embargo, se pierde el sentido original y se lee algo que no tiene mucho sentido: ¿cómo puede una nariz «al fin y al cabo normal y corriente» demostrar que es más fácil notar los defectos ajenos que los propios?

De acuerdo con las aportaciones de los lingüistas que hemos mencionado arriba, podemos afirmar que el ejemplo 1 constituye un caso de *error de traducción patente*, debido a una errónea interpretación del texto de partida, que no cumple con los requisitos básicos de equivalencia funcional que se piden a una traducción.

3.8.1.2. Caso 2

<p>E allora la pregai che, almeno, non si trattenesse tanto dalla sua amichetta, se davvero era ammalata di gola: - Un quarto d'ora, non più. Te ne scongiuro. M'assicurai così che fino a sera non sarebbe rincasata. (2015:249)</p>	<p>Y entonces le rogué que, al menos, no se entretuviera mucho en casa de su querida amiga, si de veras le dolía la garganta: —Un cuarto de hora, no más. Te lo juro. Me aseguré así de que no volviera hasta el atardecer. (2010:28)</p>
--	--

El fragmento reportado, muy irónico, reporta las palabras de Moscarda en referencia a su mujer Dida. Dida quiere ir a ver una amiga suya que tiene dolor de garganta y Moscarda —que quiere quedarse solo en casa para mirarse en el espejo la nariz torcida—, consciente de que su mujer nunca hace lo que él le pide, le ruega que no se quede mucho en casa de su amiga para estar seguro de que haga lo contrario.

En la versión original, se reportan las siguientes palabras de Moscarda: «Un quarto d’ora, non più. Te ne scongiuro». Como leemos en el diccionario en línea Treccani, el verbo *scongiurare* tiene la siguiente definición:

scongiurare v. tr. [der. di congiurare, col pref. s-(nel sign. 5)]. - 1. [chiedere ardentemente in nome di persone o sentimenti sacri o cari: ti scongiuro in nome dei tuoi figli, per amore di Dio; vi scongiuro di tacere]¹⁶⁷.

Si nos fijamos en la tabla, podemos notar que la traducción no coincide con el original. Como es sabido, *jurar* no es el correspondiente de *scongiurare*, puesto que el primero significa afirmar o negar algo. El único modo para interpretar el cambio del verbo *scongiurare* —sinónimo de *rogar*— con el verbo *jurar* adoptado por el traductor, es pensar en una modulación semántica. En otras palabras, el cambio solo tendría sentido si las palabras fueran pronunciadas por Dida, la mujer de Moscarda. Admitamos que el traductor haya pensado en una modulación semántica. Lo que debemos preguntarnos en este caso es si se sigue manteniendo el efecto irónico. Si es Dida que jura a su marido que no va a tardar más de un cuarto de hora, ¿de qué manera Moscarda se ha asegurado de que ella no volviera antes del atardecer? Me explicaré. Todo rueda alrededor del verbo *assicurarsi*. Leamos su definición en la acepción usada por

¹⁶⁷ Confróntese la entrada “scongiurare” en el diccionario Treccani al siguiente enlace http://www.treccani.it/vocabolario/scongiurare_%28Sinonimi-e-Contrari%29/.

Pirandello: «c. intr. pron. Accertarsi di qualche cosa: *voglio assicurarmi che tutto proceda regolarmente; si assicurò di aver chiuso la porta; assicurati della veridicità della notizia.*¹⁶⁸». Como podemos notar, el verbo implica —por su definición— que su sujeto tenga un papel activo en el desarrollo de la acción. Ahora bien, en el texto de partida todo queda claro: ya que Moscarda sabe que su mujer hace todo lo contrario de lo que él dice, le pide que haga lo contrario de lo que él quiere y así se *asegura* de que no vuelva. En el texto de llegada, en cambio, se pierde el papel activo y el efecto irónico: el hecho de que un sujeto *A jure* algo a un sujeto B no implica que el sujeto B se haya *asegurado* de la cosa en cuestión.

El error de comprensión del caso 2 es un *error encubierto* que produce ambigüedad y no contribuye a la equivalencia funcional del fragmento traducido con el original.

3.8.1.3. Caso 3

<p>Sapevo poi da Anna Rosa che tutte le suore dei cinque monasteri della città, tranne quelle ormai decrepite della Badia Grande, lo odiavano per le crudeli disposizioni emanate contro di loro appena insediatosi vescovo, cioè che non dovessero più né preparare né vendere dolci o rosolii, [...]e non più ricamare, neanche arredi e paramenti sacri [...]. Il suo predecessore, l'Eccellentissimo Monsignor</p>	<p>Sabía, además, por Anna Rosa, que todas las religiosas de los cinco monasterios de la ciudad, salvo las ya decrépitas de la Abadía Grande, le detestaban por las crueles disposiciones dictadas en su contra tan pronto como había asumido la sede obispal, es decir, que no podían preparar ni vender dulces o rosolis [...] y que no podían bordar, ni siquiera ajuares y paramentos sacerdotales [...]. Su antecesor, el excelentísimo monseñor Vivaldi, bien</p>
--	---

¹⁶⁸ Confróntese la entrada “assicurare” en el diccionario en línea Treccani al siguiente enlace <http://www.treccani.it/vocabolario/assicurare/>.

<p>Vivaldi, benvisto a tutti, con tutti alla mano, avrebbe senza dubbio cercato il modo la maniera d'accomodare ogni cosa, salvando banca e coscienza, per accontentare me, ma anche Firbo e Quantorzo e tutti gli altri. (2015:358)</p>	<p>visto por todo el mundo, que los tenía a todos en el bolsillo, habría buscado sin duda la forma de lograr una conciliación, salvando el banco y la conciencia, para contentarme a mí y también a Firbo, a Quantorzo y a todos los demás, (2010:197)</p>
---	---

Como se lee, el fragmento reportado habla de dos obispos. El primer obispo mencionado, monseñor Partanna, es el obispo actual y se conoce por ser muy cruel y por sus severas disposiciones. Unas líneas después, en cambio, se menciona al obispo, antecesor de monseñor Partanna, monseñor Vivaldi. Este último se conoce por su actitud benévola y por su capacidad de poner a todo el mundo de acuerdo.

Tras esta introducción contextual, fundamental para entender el caso que estamos a punto de analizar, fijémonos en las partes en negrita «con tutti alla mano» y «los tenía a todos en el bolsillo». Si buscamos la definición de la locución *alla mano*, leemos lo siguiente: «Pronto da esibire, da estrarre, da prendere in mano. [...] Altro sign.: Riferito a una persona, semplice, cordiale, facile da avvicinare.»¹⁶⁹. A pesar de la anteposición de «con tutti», la interpretación que encaja con nuestro caso es justo la segunda, la de persona sencilla, amable y disponible, y lo confirma la comparación con el obispo Partanna. Como es sabido, la locución española «tener a alguien en el bolsillo» no tiene una acepción positiva, por lo que entendemos que el traductor ha interpretado de manera errónea el texto de partida. En particular, si leemos con atención, podemos notar que la anteposición de «con tutti» que hemos mencionado antes puede producir ambigüedad, ya que se podría entender que

¹⁶⁹ Confróntese la entrada “alla mano” en el *Dizionario dei modi di dire* disponible al siguiente enlace: <http://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/M/mano.shtml>.

todo el mundo estaba a disposición del obispo. En realidad no es así. Recordemos que el italiano en el que está escrito el texto de partida no coincide con el italiano actual y que hay muchos casos en los que Pirandello usa palabras o expresiones en desuso.

Podemos clasificar el caso 3 como un caso de *error patente*, debido a una errónea comprensión del texto fuente, que se traduce en una falta de equivalencia que afecta tanto el sentido original cuanto la reformulación en la lengua meta.

Con el intento de alcanzar la equivalencia funcional, propongo la siguiente traducción:

Su antecesor, el excelentísimo monseñor Vivaldi, bien visto por todo el mundo y **muy cercano a los demás**, habría buscado sin duda la forma de lograr una conciliación [...].

3.8.1.4. Caso 4

<p>L'ospizio sorge in campagna, in un luogo amenissimo. Io esco ogni mattina, all'alba, perché ora voglio serbare lo spirito così, fresco d'alba, [...]. E l'aria è nuova. E tutto, attimo per attimo, è com'è, che s'avviva per apparire. Volto subito gli occhi per non vedere più nulla fermarsi nella sua apparenza e morire. Così soltanto io posso vivere, ormai. Rinascere attimo per attimo. Impedire che il pensiero si metta in me di nuovo a lavorare, e dentro mi</p>	<p>El hospicio se alza en el campo, en un lugar muy ameno. Yo salgo todas las mañanas, al amanecer, porque ahora quiero conservar el espíritu así, fresco al amanecer, [...]. Y el aire es nuevo. Y todo, instante a instante, es como es, y cobra vida para manifestarse. Aparto en seguida la mirada para no ver detenerse ya nada en su apariencia y morir. Sólo puedo vivir ahora. Renacer momento a momento. Impedir que el pensamiento se ponga a trabajar de nuevo en mi interior, y rehaga dentro de mí el vacío</p>
--	---

<p>rifaccia il vuoto delle vane costruzioni. [...] Pensare alla morte, pregare. C'è pure chi ha ancora questo bisogno, e se ne fanno voce le campane. Io non l'ho più questo bisogno, perché muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori. (2015:375)</p>	<p>de las vanas construcciones. [...] Pensar en la muerte, rezar. No faltan aún quienes sienten esta necesidad, una necesidad de la que se hacen eco las campanas. Yo ya no la tengo; porque muero a cada instante y renazco nuevo y sin recuerdos: vivo y entero, no ya en mí, sino en todas las cosas de fuera. (2010:222)</p>
--	--

El fragmento que constituye el caso 4 forma parte del último apartado de la novela, el apartado en el que Moscarda regala a sus lectores una larga digresión poética de inspiración bucólica, con la que concluye su historia. Tras todas las aventuras, las locuras y los descubrimientos, Moscarda vive en un hospicio, en un lugar ameno en el que ha aprendido a no pensar ya en las apariencias que lo convierten en «ninguno», sino a vivir según las frescas «cien mil» personalidades que nacen en él cada momento y en cada amanecer.

Hemos de considerar muy atentamente la introducción contextual y luego hemos de fijarnos en la oración italiana «Così soltanto io posso vivere, ormai». Lo que Moscarda quiere decir con estas palabras es que la única manera en la que puede vivir es apreciando la vida —como hemos dicho antes— en sus cien mil variantes, sin volver a sufrir «el vacío de las vanas construcciones». Consideremos ahora la traducción: «Sólo puedo vivir ahora». Queda claro que no podemos definir esta afirmación como una afirmación equivalente a la del texto de partida. El sentido de la oración en castellano es que el protagonista sólo puede vivir en ese momento, en la nueva condición de su vida que va describiendo. Quisiera insistir en el hecho de que Moscarda no habla de la vida como algo contrapuesto a la muerte: para el protagonista la vida adquiere sentido gracias al hecho de morir cada instante y poder renacer

nuevo sin recuerdos («perché muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori.»).

Podemos clasificar esta oración como un error de traducción *patente* debido más a un error de expresión que a un error de comprensión.

En lugar de «sólo puedo vivir ahora», propongo la siguiente traducción: «Ya solo yo puedo vivir así.». Aunque la palabra italiana «ormai» no tiene traducción directa al castellano, me parece oportuno subrayar que el sentido de lo que Moscarda quiere decir es un sentido positivo: su nueva condición le da la posibilidad de vivir una vida nueva y vivir no es la única cosa que le queda por hacer (como se entiende, en cambio, de la traducción de Monreal).

Conclusión

La presente tesis tuvo como objetivo el análisis de la traducción de la obra *Uno, nessuno e centomila* de Pirandello, editada por Acantilado en 2010.

Tras una parte teórica de introducción a la disciplina de la traducción y al papel del traductor, me he fijado en la aplicación de las técnicas de traducción, he comprobado que se mantuviera el nivel de exactitud referencial y pragmática y he detectado los errores de traducción, intentando considerar las razones que llevaron al traductor a equivocarse o a alejarse de las palabras del texto original.

Con respecto al traductor y al texto traducido pude observar los siguientes aspectos. Primero, las técnicas de traducción privilegiadas son la modulación, la transposición y la explicitación. Segundo, en algunos casos se ha interpretado mal al autor porque se han omitido pasajes del texto que eran necesarios para transmitir el mensaje original o no se ha leído con suficiente atención el texto de partida. Tercero, se ha moderado el nivel medio-alto del lenguaje de Pirandello añadiendo rasgos de coloquialismo. Con respecto al último punto, por ejemplo, he de subrayar que el traductor ha empleado a menudo la traducción idiomática y que hubiera podido evitar los casos de leísmo.

No hay problemas particulares del texto de la lengua de partida que el traductor haya tenido que solucionar. Opino que hubiera tenido que ser más preciso a la hora de utilizar sinónimos: no estoy de acuerdo con el empleo de diferentes palabras para traducir el mismo término repetido varias veces a lo largo del texto, sobre todo si este se usa siempre con la misma acepción. La mayoría de las explicitaciones cumplidas estaban de más porque no se debían a casos de vacío léxico ni semántico. En cambio, considero la mayoría de los casos de recreación contextual pruebas de destreza por haber traspasado los

límites del texto de la manera adecuada, dentro de los límites de la licencia traslatoria.

Considero este trabajo de análisis como una ventana abierta que me ha permitido mirar al mundo de la traducción desde una perspectiva diferente.

El análisis comparativo y la lectura profunda de ambas versiones de la novela me han permitido leer el texto entre líneas, centrándome incluso en aspectos en los que no me habría fijado si no hubiera tenido que buscar las sutilezas y comprobar que el mensaje transmitido era el mismo, en cada fragmento y con cada palabra.

La redacción de esta tesis ha sido un reto no solo por la complejidad del texto de partida sino incluso por el hecho de que el texto de llegada no está escrito en mi idioma nativo. Creo que un análisis comparativo es una prueba para un lingüista experto de idiomas: es una ocasión para verificar el nivel de conocimiento de las lenguas con las que trabaja y es una ocasión para mejorar y ahondar en los asuntos de los que no posee informaciones suficientes, ampliando sus conocimientos, tanto de su propia lengua como de la extranjera. Un análisis comparativo, además, permite constatar que el papel del traductor es un papel complicado: un papel que depende no solo de la correcta aplicación de las reglas, de las técnicas y de las estrategias más o menos conocidas en el mundo de la traducción, sino sobre todo de la manera de mirar a las cosas, cada uno según su propia ideología y según el filtro de su cerebro y de sus experiencias.

Como hemos podido observar en el texto, hay elecciones del traductor que no es fácil explicar. Hay casos, por ejemplo, en los que se omiten palabras, conceptos o frases enteras y no siempre podemos ni sabemos explicar el porqué de la omisión. Acaso porque en la consideración del fragmento de texto analizado por parte del traductor, ese elemento específico no encontraba un lugar adecuado. Acaso por un descuido o una falta de atención. Otro traductor hubiera podido emplear técnicas de traducción diferentes, perspectivas diferentes y estilos diferentes. Con otro traductor habiéramos podido tener que

discutir otros errores de traducción u otros fragmentos del texto, pero este trabajo de análisis sería diferente.

Riassunto

Il complesso mondo della traduzione

Se il linguaggio fosse solo un'etichetta atta a diffondere una serie di concetti universali, tradurre sarebbe molto semplice e apprendere nuove lingue richiederebbe ben poco sforzo. Nella consapevolezza che la realtà è ben diversa da questa immagine semplicistica, in virtù del fatto che ogni lingua costituisce un sistema a sé stante al quale corrisponde una determinata visione del mondo, possiamo affermare che non è possibile collocarsi nel mezzo di due universi linguistici senza considerarne la complessità e la natura multiforme.

Abbandonare la convinzione secondo cui la traduzione consiste in una mera traslazione linguistica di parole e paragrafi è il primo passo da compiere per avvicinarsi a quella che è la vera essenza di quest'attività. Bisognerebbe, di fatto, guardare alla disciplina come ad un'attività diplomatica il cui scopo è, non tanto quello di divulgare testi in lingua straniera che non potrebbero essere compresi altrimenti, quanto piuttosto quello di avvicinare il lettore alla dimensione culturale e all'unicità del testo di partenza.

La traduzione è una sfida che richiede una gran versatilità, una conoscenza che spazia in vari settori e soprattutto molta esperienza. È necessario pensare al testo originale come ad una matassa da sbrogliare, della quale bisogna analizzare tutti i livelli testuali, in modo minuzioso. Il traduttore deve immergersi nel groviglio di informazioni che gli si presenta dinnanzi, deve essere abile nell'identificazione dei singoli elementi che lo compongono e deve dare prova della sua maestria nel momento in cui ricompono lo stesso groviglio, con gli stessi nodi, seppur sotto differente forma.

Un concetto fondamentale nel campo della traduzione è il concetto di *equivalenza*. Composto dalle parole latine "aequus" (uguale) e "valentis" (che ha valore), il suddetto termine si usa per far riferimento a situazioni nelle quali

l'obiettivo è ricreare il valore originario del testo di partenza - la sua *essenza*, per dirla con le parole di Umberto Eco - di modo da produrre nel lettore del testo tradotto lo stesso impatto che si avrebbe se lo stesso lettore potesse comprendere il testo originale. Se guardiamo alla traduzione da questa prospettiva, le parole non sono altro che un veicolo per trasportare significati, come una zattera che unisce le coste di due isole. Sta al traduttore, che della zattera in questione decide la direzione, saper virare nei momenti opportuni e sapersi destreggiare in mezzo agli ostacoli.

La figura del traduttore

Qualsiasi riflessione inerente la traduzione ha a che vedere con la figura del traduttore, figura sottovalutata e della quale si è dibattuto molto e molto a lungo. Un traduttore deve essere *invisibile*, deve farsi interprete di culture, deve essere un competente linguista, scrittore e diplomatico. Un traduttore deve essere un autore e al contempo un ermeneuta; deve fungere da ponte tra i mondi che mette in comunicazione e deve saperne fondere gli orizzonti; un traduttore, infine, deve saper crescere dentro le lingue con cui lavora, vivendo in esse.

Ma in cosa consiste, per la precisione, il lavoro di un traduttore? Per spiegarlo in maniera concisa usiamo le parole di García Yebra, che afferma che una buona traduzione deve dire “*tutto e solo* quello che dice l'originale e dirlo nel miglior modo possibile”¹⁷⁰. Per dire *tutto e solo* quello che dice l'originale, si suppone che il traduttore posseda una conoscenza approfondita della lingua del testo originale, in modo da cogliere anche le sfumature delle parole e i significati sottesi a determinate espressioni o locuzioni.

Le tecniche di traduzione

¹⁷⁰ García Yebra (1994:312).

La conoscenza delle tecniche di traduzione alle quali può fare ricorso un traduttore costituisce un prerequisito fondamentale per svolgere una buona analisi di traduzione. Sono stati molti i teorici che hanno proposto una lista più o meno esaustiva delle suddette tecniche, tutte basate sul principio generale dell'equivalenza. Nello specifico, per il presente lavoro di analisi, mi sono basata sulla ricerca delle seguenti tecniche proposte da Newmark: trasposizione, naturalizzazione, equivalente culturale, equivalente funzionale, equivalente descrittivo, sinonimia, traduzione diretta, trasposizione, modulazione, compensazione, riduzione ed espansione e note a piè di pagina.¹⁷¹

Pirandello: tra l'uomo e l'autore

In un periodo di scetticismo, speranza e delusione, le opere di Pirandello si fanno espressione della spiritualità e della cultura dell'epoca. Per la critica, Pirandello è da considerarsi tra gli scrittori *irregolari*, uno di coloro che facevano della propria attività un qualcosa di esistenziale, continuamente orientato alla ricerca della verità e della spontaneità.

Lo stile di Pirandello è il risultato di una serie di influenze proprie del periodo, dal Verismo al Decadentismo, dal freudismo all'esistenzialismo. L'autore non bada alle apparenze e si allontana dalle convenzioni e dalla raffinatezza formale: il suo unico scopo è far sì che il lettore veda, attraverso il suo modo di scrivere naturale e spontaneo, la nuda anima delle parole. Il suo discorso è sempre molto concreto e lascia poco spazio alle digressioni poetiche, seppur con poche piacevolissime eccezioni.

Una caratteristica distintiva dello stile di Pirandello è senza dubbio l'umorismo, 'arma' per mezzo della quale l'autore analizza la personalità dell'essere umano e ne risalta le metamorfosi. Forte della convinzione che nulla

¹⁷¹ Newmark (1999:117-130).

è come appare, Pirandello si prefigge l'obiettivo di usare le sue opere per smascherare le molteplici personalità che uno stesso uomo mette in campo nelle più svariate situazioni della vita, senza far vedere la sua vera essenza e le sue peculiarità.

I personaggi di Pirandello rappresentano casi limite della vita: provocatori, paranoici, logorroici. In poche parole, la personificazione dell'esagerazione.

Uno, nessuno e centomila

Lo stile

Uno, nessuno e centomila non è un semplice romanzo da consigliare ai lettori perché la sua trama lascia un buon ricordo o per la singolarità delle espressioni usate. È un romanzo psicologico, con molteplici spunti di riflessione mascherati da momenti di follia. Lo stile dell'opera nello specifico è alquanto elevato. L'uso della punteggiatura è discutibile, la paratassi molto frequente. L'aggettivazione è ridondante, le ripetizioni e le inferenze fanno da colonna portante all'intera struttura del testo. Il lettore è al centro di tutto: Pirandello scrive come se stesse raccontando la storia di Vitangelo Moscarda a un suo amico e lo testimoniano le continue interiezioni e i continui richiami. Il linguaggio è di matrice filosofica, le descrizioni molto particolareggiate.

La trama

Uno, nessuno e centomila è la storia di Vitangelo Moscarda, un uomo con il naso storto che non ha mai fatto caso ai suoi difetti. Il giorno in cui, tramite un commento distratto di sua moglie, ne prende coscienza, è il giorno in cui comincia la sua odissea. La consapevolezza del suo naso storto apre la porta alla scoperta di centomila altri sé di cui ignorava l'esistenza e lo inchioda

all'accettazione della realtà: gli altri non ci vedono come noi vediamo noi stessi.

La sua crisi d'identità, costellata da una serie di pazzie volte ad allontanarsi dalla più comune visione di se stesso condivisa dalla comunità, lo porta a trasformarsi in nessuno. Le peripezie varie di cui Moscarda si fa protagonista, lo portano ad accettare la sua stessa incompletezza, fino alla rinuncia e all'abbandono del suo "uno", ormai divenuto "nessuno", agli altri sconosciuti "centomila".

Analisi: materiale utilizzato e impostazione del lavoro

Per il presente lavoro di analisi, mi sono basata su un'edizione italiana di *Uno, nessuno e centomila* del 2015 e su una traduzione spagnola del 2010, di José Ramón Monreal. Sebbene la versione italiana risulti postuma alla traduzione, è importante sottolineare che la prima è solo una ristampa dell'edizione originale dell'opera del 1927, in un libro che contiene anche altre opere dell'autore.

Seguendo le istruzioni stilate da Newmark in una sezione denominata "come confrontare la traduzione con l'originale"¹⁷², ho utilizzato le tecniche di traduzione come macrocategorie e ho raggruppato ed analizzato i vari casi di analisi in congiunto.

Considerazioni preliminari

Il presente lavoro non vuole essere una critica al lavoro del traduttore, quanto piuttosto un'interpretazione delle intenzioni e dei procedimenti di traduzione utilizzati, nel tentativo di individuare le possibili ragioni che hanno determinato le scelte stilistiche, formali e relative al contenuto.

¹⁷² Newmark (1999:253).

Trattandosi di un testo letterario, la funzione del linguaggio utilizzato nel testo di partenza è tanto *espressiva* quanto *appellativa*: a Pirandello interessa che le sue parole si facciano espressione del suo pensiero e al contempo che siano in grado di attrarre il lettore che, secondo la sua concezione, in quelle stesse parole dovrebbe riconoscersi.

Fatte queste premesse funzionali, dobbiamo tenere presente che la traduzione di un testo con le suddette caratteristiche, al fine di mantenere la forza illocutoria e perlocutoria del romanzo originale, dovrebbe adottare la prospettiva dell'autore.

Bisogna riconoscere che il compito del traduttore, nel caso del presente romanzo, non è un compito affatto semplice. In primo luogo, l'italiano usato da Pirandello non coincide con le forme dell'italiano attuale. In secondo luogo, non sempre è immediata la comprensione dell'*intentio auctoris* ed è facile perdersi nei meandri delle digressioni e dei monologhi, che sono veri e propri flussi di coscienza. La traduzione di José Ramón Monreal è una traduzione in spagnolo attuale, piena di locuzioni ed espressioni idiomatiche. A grandi linee, possiamo affermare che il traduttore mantiene l'equivalenza con il testo originale e che sono pochi i casi di ambiguità e discordanza risultanti dall'analisi contrastiva.

La struttura

Uno, nessuno e centomila si presenta diviso in otto capitoli che Pirandello denomina *libri*. Ogni capitolo presenta un'ulteriore suddivisione in sottocapitoli, di numero variabile, ognuno con un proprio titolo e numerato secondo la numerazione romana. Tutti i titoli si distinguono per essere sintagmi nominali molto brevi e senza determinante.

Tecniche di traduzione

È impossibile condensare in poche pagine l'innumerabile quantità di tecniche di traduzione utilizzate nella traduzione dell'opera. Mi limiterò, nel presente riassunto, a delineare un quadro generale dei procedimenti più usati e dei casi più interessanti.

L'utilizzo della tecnica della *sinonimia*, tecnica imprescindibile per i frammenti che richiedono una maggiore esattezza nella traduzione, è, nel caso della nostra analisi contrastiva, causa di ambiguità. Le scelte terminologiche del traduttore non vanno di pari passo con quelle dell'autore e risultano per molti versi immotivate.

La *trasposizione*, tecnica di traduzione che prevede un cambio di categoria grammaticale, è una tecnica alla quale il traduttore fa ampiamente ricorso. Nel testo sono presenti quasi tutti i tipi di trasposizione esistenti, dal cambio di numero dei sostantivi, al cambio della posizione degli elementi nella frase, dalle perifrasi alle traduzioni dettate da esigenze di stile.

Di pari passo con gli svariati casi di *trasposizione*, troviamo altrettanti casi di *modulazione*, procedimento di traduzione basato nella variazione della forma e del punto di vista che permette di rendere lo stesso concetto da una differente prospettiva. Dei nove casi di *modulazione* descritti da Newmark, nel testo tradotto risultano solo i seguenti: la modulazione *causa per effetto* e la modulazione *attiva per passiva*. Tutti i casi riportati sono casi di modulazione optativa, non dettati da esigenze stilistiche ma derivanti dalle scelte dell'autore.

È interessante il caso dell'*equivalente culturale* di “non avete parlato turco”¹⁷³ che, come dice lo stesso termine, consiste nella sostituzione dell'elemento culturale della lingua di partenza con un elemento culturale equivalente proprio della lingua d'arrivo, nella fattispecie con “no es que me habléis en chino”.

I casi di *traduzione riconosciuta*, che hanno a che vedere con la traduzione di termini che hanno un equivalente riconosciuto nella cultura della

¹⁷³ Pirandello (2015:262).

lingua verso cui si traduce, nel caso del testo preso in esame sono ben pochi e si basano sulla traduzione delle facoltà universitarie.

L'*esplicitazione*, procedimento al quale si ricorre quando si vuole rendere esplicito ciò che nel testo originale è sottinteso, è una tecnica della quale Monreal - il traduttore della versione presa in esame - abusa largamente. Sebbene secondo l'*ipotesi dell'esplicitazione*, vi sono casi in cui l'esplicitazione è la naturale conseguenza del trasferimento di informazioni dal testo A al testo B, possiamo classificare tutti i casi analizzati come casi di *esplicitazione opzionale*.

La tecnica di riduzione del testo conosciuta come *omissione* è una tecnica che si utilizza quando il testo originale presenta delle parti che il traduttore reputa non necessarie ai fini della comprensione del testo. Monreal fa ricorso tanto all'omissione di elementi singoli quanto all'*elisione* di parti di frase o di frasi intere. Tutti gli esempi di riduzione testuale riportati non contribuiscono al raggiungimento dell'equivalenza funzionale.

La *parafrasi*, procedimento opposto alle tecniche di riduzione, consiste nell'ampliare o nello spiegare il significato di un frammento di testo. Sebbene possa confondersi con l'annotazione o con l'interpretazione, si distingue da queste ultime perché non contiene elementi addizionali né giudizi.

La categoria denominata *re-creación contextual* (ricreazione contestuale), non è una vera tecnica di riduzione. L'espressione proviene da Newmark e viene usata nell'analisi come categoria atta a raggruppare tutti i casi nei quali il traduttore ha considerato appropriata, ai fini della traduzione, la scrittura *ex novo* di un determinato frammento di testo.

L'esempio che troviamo riportato come casi di studio sotto l'etichetta *dobletes*, invece, è un caso in cui il traduttore ha utilizzato più di una tecnica di traduzione per frammento di testo preso in esame.

Le *note a piè di pagina*, parte del congiunto di elementi conosciuto come *paratesto*, sebbene costituiscano una tecnica molto comune in tutti i tipi di testo, in *Uno, nessuno e centomila* si presentano in numero decisamente

ridotto. La prima nota specifica che il toponimo “Richieri” è un toponimo immaginario molto frequente nelle opere di Pirandello. La seconda nota è una parafrasi *obbligatoria*, conseguente a una traduzione letterale. La terza nota è una supposizione del traduttore che, dopo aver mantenuto l’antroponimo tale e quale alla versione originale, preferisce specificare che probabilmente il riferimento al linguista citato è errato. Il fatto che la specificazione si trovi nella nota a piè di pagina è un punto a favore del traduttore perché una correzione operata direttamente a livello dell’*epitesto* sarebbe potuta essere causa di un dibattito inerente la facoltà del traduttore di migliorare o meno il testo di partenza. La quarta ed ultima nota, infine, è un aiuto per il lettore per comprendere il riferimento letterario ai Promessi Sposi di Manzoni, riferimento non immediato.

Onomastica: toponimi e antroponimi

La traduzione dei nomi propri costituisce una questione controversa perché, per quanto esistano equivalenti riconosciuti, non sempre la traduzione risulta adeguata a ricoprire lo stesso valore deittico e connotativo che ha il nome della versione originale. La convenzione prevede che gli antroponimi, fatta eccezione per i nomi di personaggi illustri, non si traducano e che i toponimi rimangano invariati se costituiscono riferimenti locali e sconosciuti. Nel caso di *Uno, nessuno e centomila*, la convenzione viene perfettamente rispettata: il nome di Vitangelo Moscarda, così come quello di tutti gli altri personaggi citati, non subisce alcuna modifica. È interessante rimarcare che non vengono tradotti nemmeno i soprannomi, che rimangono invariati anche a livello grafico. *Gengè*, per esempio, conserva l’accento grave anche nella versione spagnola, sebbene sia risaputo che la lingua spagnola ammette solo accenti acuti. I nomi di personaggi illustri, invece, vengono resi con l’equivalente riconosciuto nella cultura della lingua meta, anche perché non avrebbe senso fare altrimenti. Per quanto concerne i toponimi, la particolarità

riscontrata risiede nel fatto che non solo non viene tradotta la referenza locale, ma vengono mantenute anche le denominazioni di “piazzetta” e “via”, che vengono rese con la lettera maiuscola, come se fossero parte integrante del toponimo. L’unica traduzione è quella di Africa e Lapponia che, essendo una regione e un continente, posseggono ovviamente un equivalente proprio e riconosciuto.

Errori di traduzione

La sezione relativa agli errori di traduzione è stata redatta tenendo in conto i contributi di Jean Delisle, che distingue tra *errori di lingua* ed *errori di traduzione*, di Hurtado Albir, che propone una distinzione tra *errori di espressione*, *errori di comprensione* ed *errori di metodo* e di House, che distingue tra *errori visibili* ed *errori nascosti*.

Conclusione

Questo lavoro di analisi, basato su una lettura meticolosa di entrambe le versioni, mi ha permesso di leggere tra le righe e di concentrarmi su aspetti che non avrei potuto individuare altrimenti.

La redazione di questa tesi è stata una sfida, non solo per la complessità del testo originale ma soprattutto perché non è il testo tradotto ad essere nella mia lingua madre.

Ho avuto l’occasione per mettere alla prova le mie conoscenze linguistiche e per approfondire temi dei quali non possedevo informazioni sufficienti. Ho potuto constatare, inoltre, quanto sia difficile il compito del traduttore: non si tratta solo di applicare tecniche e strategie, ma soprattutto di tenere in considerazione il filtro che viene spontaneo applicare, quali esseri umani, alla luce delle personali ideologie ed esperienze di vita. Lungi dal giudicare i parametri di giusto e sbagliato, considero la traduzione di Monreal

come un ottimo tentativo di avvicinarsi all'estro creativo di Pirandello e della sua profondità.

Bibliografía

- Aixelá, Javier Franco (1996): «Culture-specific items in translation» en *Translation, Power, Subversion*. Multilingual Matters, Clevedon.
- Autores Varios, (2011): *Grammatica essenziale, strumenti per lo studio delle lingue. Italiano*. De Agostini, Novara.
- Baker, Mona (2001): «Pragmatica della comunicazione interculturale e false dicotomie in traduzione» en *La traduzione, teorie e metodologie a confronto*. Led, Milán.
- Basil, Hatim y Munday, Jeremy (2004): *Translation: An Advanced Resource Book*. Routledge, Londres y Nueva York.
- Bassnett, Susan (2013): *Translation*. Routledge, Londres y Nueva York.
- Bell, Roger (1991): *Translation and Translating*. Longman, Londres y Nueva York.
- Blanchot, Maurice (1971): «Reprises» en *Amitié, N.R.F.*, págs. 69-73.
- Blum-Kulka, Shoshana (1986): «Shifts of Cohesion and Coherence in Translation» en *Interlingual and Intercultural Communication: Discourse and Cognition in Translation and Second Language Acquisition Studies*. Gunter Narr Verlag, Tübingen.
- Bonanate, Mariapia (1972): *Luigi Pirandello*. Borla Editore, Turín.
- Bustamante, Cecilia (2004): *Arí: análisis lingüístico y evaluación de las traducciones de Huasipungo al inglés*. Editorial Abya Yala.
- Campailla, Sergio (2015): «Luigi Pirandello, la vita e l'opera» en *Uno, Nessuno e Centomila*. Newton Compton Editori, Roma.
- Cantoro, Umberto (1954): *Luigi Pirandello e il problema della personalità*. Casa editrice Nicola Ugo Gallo, Bolonia.
- Carbonell Cortés, Ovidio (1997): «Del conocimiento del mundo al discurso ideológico: el papel del traductor como mediador entre culturas» en *El papel*

del traductor. Ediciones colegio de España, Biblioteca de traducción, Salamanca.

Cortázar, Julio (1978): «Translate, traduire, tradurre, traducir» (mayo, junio, 1995) en vol. VI de *Obras completas*. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona.

Culler, Jonathan (1976): *Saussure*. Fontana/Collins, Glasgow.

Delisle, Jean/ Lee-Jahnke, Hannelore/ Cormier, Monique (1999): *Terminologie de la Traduction: Translation Terminology. Terminología de la Traducción. Terminologie der Übersetzung*. John Benjamin Publishing Company, Amsterdam.

Delisle, Jean (2006): *Iniciación a la traducción: enfoque interpretativo, teoría y práctica*. Facultad de Humanidades y Educación, Caracas.

Eco, Umberto (2003): *Dire quasi la stessa cosa, esperienze di traduzione*. Bompiani, Milán.

Emmanuele, E. (1949): *Grammatica Spagnola*. Ed. Pironti e Figli, Napoles.

Ferrante, Luigi (1965): «Validità di «Uno, nessuno e centomila»» en *Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana. Storia e antologia della critica*. Le Monnier, Florencia.

Flora, Francesco (1947): «Il dualismo vita-forma e l'umano delle passioni» en *Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana. Storia e antologia della critica*. Le Monnier, Florencia.

Frank, A. P. (1989): *Towards a cultural History of Literary Translation*. De Gruyer, Berlín/Nueva York.

García Yebra, Valentín (1994): *Traducción: historia y teoría*. Editorial Gredos, Madrid.

Gendre, Renato (1996): «Tradurre e altro» en *Traduzione, dalla letteratura alla macchina*. Bulzoni Editore, Roma.

Genette, Gérard (1997): *Paratexts: Thresholds on Interpretation*. Cambridge University Press, Cambridge.

- Hatim, Basil y Munday Jeremy (2004): *Translation: An Advanced Resource Book*. Routledge, Londres Y Nueva York.
- Hurtado, Albir (1993): *La enseñanza de la traducción*. Universitat Jaume I.
- Hurtado, Albir (2004): *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Cátedra, Madrid.
- Klaudy, Kinga (2008): «Explicitation» en *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge, Londres.
- Koller, Werner (1995): «Il concetto di equivalenza e l'oggetto della traduttologia» en *La traduzione, teorie e metodologie a confronto*. Led, Milano.
- Ladmiral, Jean-René (2001): «Les 4 âges de la traductologie. Quelle théorie pour la pratique traduisante?» en *Teoría, didáctica e prassi della traduzione*. Liguori Editore, Salerno.
- Lefevre, André (1982): «Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature» en *Modern Languages Studies*, 12, págs 3-20.
- Lyons, J. (1980): *Semántica*. Teide, Barcelona.
- Müller, Bernd-Dietrich (1991): «Die Bedeutung der interkulturellen Kommunikation für die Wirtschaft» en *Interkulturelle Wirtschaftskommunikation*. Iudicium, págs 27-51, Múnich.
- Munafò, Gaetano (1979): *Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana, Storia e antologia della critica*. Le Monnier, Firenze.
- Newmark, Peter (1999): *Manual de traducción*. Ediciones Catedra, Madrid.
- Nida, Eugene y Taber, Charles (1969): *The Theory and Practice of Translation*. Brill, Leiden.
- Obolenskaya, Julia (2003): «La adecuación y la equivalencia de la traducción: ¿la cuestión de terminología o la oposición conceptual?», en *Una mirada al taller de San Jerónimo. Bibliografías, técnicas y reflexiones en torno a la traducción*. Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores - Universidad Complutense de Madrid, págs 115-124, Madrid.

- Pirandello, Luigi (1906): *Erma Bifronte, Novelle*. Treves, Milán.
- Pirandello, Luigi (2010): *Uno, ninguno y cien mil*. Traducción de Monreal, José Ramón. Acantilado, Barcelona.
- Pirandello, Luigi & Campailla Sergio (al cuidado de) (2015): *Uno, nessuno e centomila*. Newton Compton Editori, Roma.
- Reiss, Katharina y Vermeer, Hans J. (1996): *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Akal Ediciones, Madrid.
- Sánchez, Alberto Ruy (2013): *Una introducción a Octavio Paz*. Fondo de cultura económica, Madrid.
- Séguinot, Candance (1988): «Pragmatics and the Explicitation Hypothesis» en *TTR Traduction, Terminologies, Rédaction*. 1.2, págs. 106-114.
- Tolosa Igualada, Miguel (2013): *Don de errar. Tras los pasos del traductor errante*. Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Venuti, Lawrence (2008): *The translator's invisibility. A history of translation*. Routledge, Londres y Nueva York.
- Vidal Claramonte, Carmen África (1997): «El traductor como hermeneuta» en *El papel del traductor*. Ediciones colegio de España, Biblioteca de traducción, Salamanca.
- Vinay, Jean-Paul y Darbelnet, Jean (1995): *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. John Benjamin Publishing.
- Waddington, Christopher (2000): *Estudio comparativo de diferentes métodos de evaluación de traducción general (inglés-español)*. Comillas, Madrid.

Sitografía

- Becher, Viktor. “Towards a More Rigorous Treatment of the Explicitation Hypothesis in Translation Studies” en *Trans-kom 3* (2010) núm. 1, págs 1-25. [en línea]. [02 de octubre de 2018]. Disponible en la Web:

http://www.trans-kom.eu/bd03nr01/trans-kom_03_01_01_Becher_Explicitatio_n.20100531.pdf.

Borja Galán, A. & Ferrari Cerisuelo, M. “Análisis de los criterios de traducción de topónimos y gentilicios de los países de las Naciones Unidas al español y al catalán” en *Fòrum de Recerca*, núm. 16, págs 646-663 [en línea]. Universitat Jaume I [08 de octubre de 2018]. Disponible en la Web: http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/77287/fr_2011_6_7.pdf?sequence=1.

Casado Velarde, Manuel. “Las formas fulano, mengano, zutano, perengano y su funcionamiento como ordenadores del discurso” [en línea]. Universidad de La Coruña [08 de octubre de 2018]. Disponible en la Web: http://www.ignaciodarnaude.com/textos_diversos/Fulano,mengano,zutano,perengano,M.Casado%20Velarde.pdf.

Cruces Colado, Susana. “El origen de los errores de traducción” en *Écrire, traduire et représenter la fête* (2001), págs. 813-822 [en línea]. Universidad de Vigo [10 de octubre de 2018]. Disponible en la Web: https://www.uv.es/~dpujante/PDF/CAP3/B/S_Cruces_Colado.pdf.

Cyrus, Lea. “Old concepts, new ideas: approaches to translation shifts” [en línea]. Universidad de Münster, 2009 [28 de septiembre de 2018]. Disponible en la Web: <https://pdfs.semanticscholar.org/104e/c012ad4c87eb124b0fff49e52ebd5ed7c171.pdf>.

Díaz, Eva Martínez. “Las perífrasis modales de obligación “tener que + infinitivo” y “haber de + infinitivo”: variación e interferencia en el español de Barcelona” [en línea]. Universidad de Barcelona, 2002 [28 de septiembre de 2018]. Disponible en la Web: https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/1713/01.EMD_1de6.pdf.

Espinal, Teresa. “Criterios específicos para la traducción de los nombres propios al catalán”. [en línea]. Universidad Autónoma de Barcelona [08 de

octubre de 2018]. Disponible en la Web: <http://www.euskaltzaindia.net/dok/euskera/50014.pdf>.

Gonzalez Royo, Carmen. “La traducción de la interculturalidad: narrativa contemporánea italiano/español. De *Romanzo criminale* a *Una novela criminal*” en *Synergies Tunisie* (2011), núm. 3, págs. 85-106. [en línea]. Universidad de Alicante [08 de octubre de 2018]. Disponible en la Web: https://gerflint.fr/Base/Tunisie3/gonzalez_royo.pdf.

Hilsen, Herbert. “La Paráfrasis Y Su Aplicación A *After Apple Picking* de Robert Frost”. [en línea]. [04 de octubre de 2018]. Disponible en la Web: <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/6387/1/la%20parafrasis.pdf>.

Luque Nadal, Lucía. “Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?” [en línea]. Universidad de Córdoba, 2009 [01 de octubre de 2018]. Disponible en la Web: http://elies.rediris.es/Language_Design/LD11/LD11-05-Lucia.pdf.

Mariátegui, José Carlos. “El caso Pirandello” [en línea]. [27 de septiembre de 2018]. Disponible en la Web: https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el_alma_matinal/paginas/el%20caso%20pirandello.htm.

Mariátegui, José Carlos. “El freudismo en la literatura contemporánea” [en línea]. [27 de septiembre de 2018]. Disponible en la Web: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/el-freudismo-en-la-literatura-contemporanea.html>.

Moya, Virgilio. “Nombres propios: su traducción” en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* (1993), núm. 12, págs. 233-248. [en línea]. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria [08 de octubre de 2018]. Disponible en la Web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=91799>.

Nicholson, Caitlin. “Role of a language translator” [en línea]. [29 de agosto de 2018]. Disponible en la Web: <https://lingualinx.com/blog/role-language-translator/>.

Nord, Christiane. “El error en la traducción: categorías y evaluación” en *Estudis sobre la traducció*, págs. 91-107 [en línea]. [10 de octubre de 2018]. Disponible en la Web: <http://studylib.es/doc/5709695/el-error-en-la-traducci%C3%B3n--categor%C3%ADas-y-evaluaci%C3%B3n>.

Núñez Román, Francisco. “La expresión fraseológica de la ira en italiano y en español: un estudio cognitivo” en *Philologia Hispalensis* (2014), vol. 28/3-4, págs. 213-233. [en línea]. Universidad de Sevilla [01 de octubre de 2018]. Disponible en la Web: [http://institucional.us.es/revistas/philologia/vol.%2028%20\(3_4\)/Vol.%2028_3-4%20\(2014\)_12_Nu%C3%B1ez.pdf](http://institucional.us.es/revistas/philologia/vol.%2028%20(3_4)/Vol.%2028_3-4%20(2014)_12_Nu%C3%B1ez.pdf).

Ozaeta Gálvez, Rosario. “Los antropónimos: nociones teóricas y modalidades de transferencia” en *Epos* (2002), núm. XVIII, págs. 233-255. [en línea]. UNED, Madrid, [08 de octubre de 2018]. Disponible en la Web: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-EAD1323D-2467-4B1D-A97C-F4BAD111F9B3&dsID=Documento.pdf>.

Pirandello, Luigi. “Arte e scienza” [en línea]. [01 de octubre de 2018]. Disponible en la Web: http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/pirandello_arte_scienza.htm.

Polenta, Stefano. “Dialogicità conflittuale e disidentità in Pirandello” en *Monologhi interiori e disidentità*, págs. 27-46 [en línea]. Junio de 2008 [13 de Septiembre de 2018]. Disponible en la Web: <https://u-pad.unimc.it/retrieve/handle/11393/38878/645/Stefano%20Polenta%20-%20Dialogicit%C3%A0%20conflittuale%20e%20disidentit%C3%A0%20in%20Pirandello.pdf>.

Schnell, Bettina y Rodriguez, Nadia (2009): “Análisis contrastivo de traducciones como aproximación a la enseñanza de la traducción literaria” en *Mutatis Mutandis* (2009), vol. 2, Núm. 2., págs. 263-281 [en línea]. [03 de octubre de 2018]. Disponible en la Web:

<https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/article/view/2521/2572>.

Sità, Michele. “Frammenti di tempo e spazio in alcuni personaggi di Pirandello” en *Études Romanes de Brno* (2009), vol. 30, págs. 115-124 [en línea]. [28 de septiembre de 2018]. Disponible en la Web: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/114825/1_EtudesRomanesDeBrno_39-2009-1_12.pdf?sequence=1.

Toledano Buendía, Carmen. “¿Qué hay tras las ‘notas del traductor’?”. [en línea]. Universidad de La Laguna [04 de octubre de 2018]. Disponible en la Web: <https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/4892/Toledano.pdf?sequence=1>.

Valverde Xinia, Jara. “Las notas al pie en la traducción de *Fifty Shades*” en *Letrae* (2017), vol. 1, núm. 61, págs. 181-202. [en línea]. Universidad Nacional, Costa Rica [04 de octubre de 2018]. Disponible en la Web: <http://revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/9989>.

Veres Cortés, Luis. “Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura” en *SPHERA PUBLICA, Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación* (2010), Núm. 10. [en línea]. [01 de octubre de 2018]. Disponible en la Web: <http://sphaera.ucam.edu/index.php/sphaera-01/article/view/96/110>.

Witte, Heidrun. “Traducir entre culturas. La competencia cultural como componente integrador del perfil experto del traductor” en *Sendebär, revista de traducción e interpretación* (2005), vol. 16, págs 27-58 [en línea]. [06 de septiembre de 2018]. Disponible en la Web: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/sendebär/article/view/1045/1243>.

“Luigi Pirandello: breve biografía e opere principali in 10 punti” [en línea]. [12 de septiembre de 2018]. Disponible en la Web: <https://dueminutidiarte.com/2017/06/28/luigi-pirandello-breve-biografia-opere/>

“Nombres de asignaturas y licenciaturas, con mayúsculas iniciales” en *La Vanguardia* [en línea]. [27 de septiembre de 2018]. Disponible en la Web: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110114/54101204769/nombres-de-asignaturas-y-licenciaturas-con-mayusculas-iniciales.html>.

“Note per una didattica sulla storia della traduzione” [en línea]. [09 de agosto de 2018]. Disponible en la Web: <http://tdtc.bytenet.it/comunicati/didatticadellatraduzione.pdf>.

“Pirandello” [en línea]. Milano, Corriere della Sera. 21 de noviembre de 2017 [13 de septiembre de 2018]. Disponible en la Web: <http://www.lettere.uniroma1.it/sites/default/files/413/Pirandello%20bozze%20Grandangolo.pdf>.