



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Lingue e Letterature Europee e Americane  
Classe LM-37

Tesi di Laurea

*Análisis de la traducción italiana de  
“Mientras ellas duermen”  
de Javier Marías.*

Relatore  
Prof.ssa María Begoña Arbulu  
Barturen

Laureanda  
Gioia Minozzi  
n° matr.1131292 / LMLLA

Anno Accademico 2016 / 2017



*Ad Alessandro e alla mia  
famiglia, due anni dopo.*



## ÍNDICE

<b>Índice</b>	p.	5
<b>Introducción</b>	»	9
<b>Capítulo 1</b>	»	13
1.1. La traducción en la historia	»	13
1.2. Historia del termino traducción	»	14
1.3. El nacimiento de la traducción y la teoría de la traducción en el mundo latino	»	15
1.4. La traducción de la Biblia	»	17
1.5. La Edad Media	»	19
1.5.1. En Italia	»	19
1.5.2. En la Península Ibérica	»	20
1.6. El Renacimiento	»	21
1.6.1. En Italia	»	21
1.6.2. La traducción de la Biblia por Lutero	»	22
1.6.3. En Francia	»	24
1.6.4. En Inglaterra	»	25
1.7. Hacia la Ilustración, el Siglo XVII	»	25
1.7.1. En Francia	»	25
1.7.2. En Inglaterra	»	26
1.8. La Ilustración	»	28
1.8.1. En Francia	»	28
1.8.2. En Inglaterra	»	28
1.9. El siglo XIX	»	29
1.9.1. En Alemania	»	29
1.9.2. En Italia	»	30
1.9.3. En España	»	32
1.10. El siglo XX	»	32
1.10.1. Primera mitad	»	32
1.10.2. Segunda mitad	»	35

<b>Capítulo 2</b>	»	39
2.1. Definiciones de traducción	»	39
2.2. Posibilidad e imposibilidad de la traducción	»	40
2.3. Tipologías de traducción	»	42
2.4. Definición de Traductología	»	42
2.5. Conceptos clave	»	44
2.5.1. La equivalencia traductora	»	44
2.5.2. La unidad de traducción	»	45
2.5.3. La invariable traductora	»	46
2.5.4. El método traductor	»	46
2.5.5. Las técnicas de traducción	»	48
2.5.6. Estrategias de traducción	»	51
2.5.7. Los problemas de traducción	»	51
2.5.8. Errores de traducción	»	52
2.6. La figura del traductor: el traductor en la historia	»	53
2.7. Los conocimientos imprescindibles para un traductor: la competencia traductora	»	55
2.7.1. Adquisición de la competencia traductora	»	56
2.8. El trabajo del traductor en el derecho italiano	»	57
<b>Capítulo 3</b>	»	59
3.1. El autor, Javier Marías	»	59
3.1.1. Javier Marías novelista	»	61
3.1.2. Javier Marías periodista y autor de ensayos	»	63
3.1.3. Javier Marías traductor y traductólogo	»	64
3.2. El traductor, Valerio Nardoni	»	65
3.3. Características del relato	»	66
3.3.1. Tradición y fortuna del relato en España	»	66
3.3.2. La situación italiana	»	67
3.4. <i>Mientras ellas duermen</i>	»	68
3.4.1. Relatos y ímas	»	69
3.4.2. Relatos sobre la muerte	»	71
3.4.3. El tema del doble	»	74
3.4.4. Otros cuentos de la recopilación	»	76
<b>Capítulo 4</b>	»	79
4.1. Análisis paratextual	»	79
4.1.1. La portada	»	80
4.1.2. La traducción del título	»	80
4.1.3. La nota previa del autor, dedicatorias e índice	»	81

4.1.4. Notas del autor o del traductor	»	82
4.2. Análisis macroestructural	»	83
4.3. Análisis microestructural	»	84
4.3.1. La onomástica y los topónimos	»	84
4.3.2. La traducción de las interjecciones	»	85
4.3.3. Las elisiones	»	89
4.3.3.1. Algunos ejemplos de elisión de la puntuación y de las conjunciones	»	89
4.3.3.2. Elisiones de partes de frases más significativas	»	91
4.3.4. Préstamos y calcos	»	93
4.3.5. Adaptaciones	»	97
4.3.6. Fenómenos de amplificación	»	99
4.3.7. Fenómenos de transposición	»	100
4.3.7.1. Verbo → Sustantivo	»	100
4.3.7.2. Sustantivo → Verbo	»	102
4.3.7.3. Adjetivo → Sustantivo	»	103
4.3.8. Los equivalentes acuñados	»	105
4.3.9 Los fenómenos de ampliación lingüística	»	107
4.3.9.1. Ampliaciones necesarias	»	107
4.3.9.2. Ampliaciones con función de aclaración	»	108
4.3.9.3. Ampliaciones no necesarias	»	109
4.3.10. Traducción literal	»	110
4.3.11 Errores de traducción	»	111
4.3.11.1. Malinterpretación	»	111
4.3.11.2. Significado incorrecto	»	113
4.3.11.3. Otros tipos de errores	»	114
<b>Conclusiones</b>	»	117
<b>Bibliografía y recursos en línea</b>	»	121
<b>Riassunto dell'elaborato</b>	»	127





## INTRODUCCIÓN

El objetivo de nuestro trabajo es el análisis de la traducción italiana de la recopilación de relatos de Javier Marías *Mientras ellas duermen* (1990), publicada en Italia bajo el título de *Mentre le donne dormono* (2014) y realizada por parte del traductor Valerio Nardoni.

Las novelas y relatos del célebre escritor madrileño despertaron mi interés en 2016, cuando me dediqué a la lectura de su última novela, *Así empieza lo malo* (2014), novela que podríamos definir como cumbre de la narrativa del autor, puesto que en ella aparecen una serie de imágenes y motivos que remiten a obras publicadas anteriormente en un juego de intertextualidad que aprecié enteramente solo cuando leí algunas de las publicaciones anteriores del autor.

Es imposible trazar, en pocas líneas, un retrato de uno de los escritores más influyentes a nivel mundial, con una personalidad polifacética, y que no solo se dedica a la narrativa, sino también al periodismo, celebre es su columna *La zona fantasma* en *El País Semanal*, al ensayismo y a la traducción, tanto como traductor que como teórico de la disciplina. Precisamente la traducción tuvo influencia en la formación del autor y fue una fuente de inspiración para sus obras, recordamos que, por ejemplo, el protagonista de *Corazón tan blanco* (1992), la obra que convirtió Marías en una estrella a nivel mundial, es un intérprete. Por cierto, también el estilo del autor fue influenciado por parte de las experiencias de traducción, y no sería exagerado comparar el estilo de Marías con el de Marcel Proust, puesto que la escritura de los dos tiene muchos rasgos en común: la utilización de periodos muy largos, complejos, un ritmo lento y una serie de

digresiones e incisos que interrumpen el hilo de la historia y al mismo tiempo la dilatan<sup>1</sup>.

El estilo peculiar del autor es menos evidente en los relatos que, a causa de su naturaleza intrínseca, que tiende a la brevedad e intensidad, se prestan menos a periodos demasiado largos y divagaciones. Además, los relatos de *Mientras ellas duermen*, escritos a lo largo de tres décadas<sup>2</sup>, representan un interesante testimonio de la búsqueda antes, y del desarrollo después, del estilo personal del autor. La recopilación fue publicada por primera vez en 1990 y contaba con diez relatos. En 2000 se publicó una versión ampliada, con cuatro relatos más. En su primera recopilación de relatos<sup>3</sup>, el autor nos pone delante a una miríada de excéntricos personajes cuyas existencias limitan con lo fantástico y con acontecimientos sobrenaturales que, sin embargo, solo pueden existir en la fantasía del lector, puesto que el autor, en la mayoría de los cuentos, deja sus finales abiertos y en este intersticio se puede insertar la imaginación del lector.

La recopilación solo fue traducida al italiano en 2014, mucho más tarde con respecto a otros países de Europa: en Francia, por ejemplo, la obra fue traducida en 1991 con el título *Ce que dit le majordome*, mientras que en Inglaterra *While the Women are Sleeping* se tradujo en 2010. Este retraso está causado, según nosotros, por la falta de atención que tiene el mercado de los relatos en Italia, muchas veces desfavorecidos por parte de las mismas editoriales, a pesar de la calidad de las recopilaciones.

---

<sup>1</sup> Marías en su recopilación de ensayos *Literatura y fantasma* considera Proust, Cervantes y otros autores, como maestros en la “errabundia de los textos, o, si se prefiere, en la divagación, la digresión, el inciso, la invocación lírica, el denuesto y la metáfora prolongada [...]”. Marías (2001: 60).

<sup>2</sup> El primer relato de la recopilación (nos referimos a la edición ampliada publicada en 2000), «La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga», fue escrito en 1968, mientras que el último, «Serán nostalgias» fue escrito en 1998.

<sup>3</sup> Sigue la recopilación, *Cuando fui mortal* (1996) y *Mala índole, cuentos aceptados y aceptables* (2012), que recoge los relatos publicados en las dos recopilaciones anteriores y cuatro relatos más.

La esmerada traducción de *Mientras ellas duermen* fue realizada por parte de Valerio Nardoni, un joven traductor que, sin embargo, ya tiene en su *palmarès* la traducción de autores del calibre de Lorca, Salinas y, por supuesto, Marías<sup>4</sup>.

Por lo que se refiere a nuestra investigación, el trabajo se articula en cuatro capítulos. El primer capítulo ofrece una importante entrada en materia, trazando los orígenes y el desarrollo a lo largo de los siglos, de una de las disciplinas más antiguas del mundo, la traducción. Sigue un capítulo en el que, con un enfoque más científico se opera una distinción entre traducción, la práctica, y traductología, el saber teórico sobre la práctica traductora. Con respecto a la traductología analizaremos los conceptos claves de la disciplina, de acuerdo con las teorías de los más importantes traductólogos de las últimas décadas como Peter Newmark y Amparo Hurtado Albir, entre otros. Estos conceptos claves van a ser las herramientas que nos permitirán llevar a cabo nuestro análisis. El tercer capítulo introduce el autor, el traductor y la obra. Completan el capítulo algunas consideraciones sobre las características del relato y la difusión de las recopilaciones de relatos en España e Italia. Por último, el cuarto capítulo se centra en el análisis concreto de la traducción italiana, organizada según una estructura tripartita: análisis paratextual, macroestructural y microestructural. El análisis microestructural será llevado a cabo a través de algunos temas de contraste entre las dos lenguas y, sobre todo, a través de las técnicas de traducción más utilizadas por parte del traductor. Nos detendremos también en algunos errores que encontramos en la versión italiana e indicaremos posibles soluciones a los problemas encontrados.

---

<sup>4</sup> Además de haber traducido *Mientras ellas duermen*, Nardoni tradujo también, en 2010, la recopilación de ensayos *Miramientos*, que Marías había publicado en 1997.



# CAPÍTULO 1

## 1.1. La traducción en la historia

Asistimos, hoy en día y cada año más, a un gran incremento de las traducciones, que se acompaña a una necesidad de reflexión teórica acerca del traducir. Para conducir una reflexión en todo tipo de ámbito, es necesario partir desde los orígenes y por eso, en nuestro trabajo sobre la traducción, empezamos con una breve historia de la disciplina, algo que nos permitirá descubrir las características de la traducción hoy en día.

Como veremos, la mayoría de los autores citados en esta breve historia, no eran traductores de profesión, sino políticos, filósofos, escritores; de hecho, durante muchos siglos el trabajo del traductor fue considerado como un segundo trabajo, o una tarea que permitía a los letrados en exilio mantenerse. A veces, como afirma Nergaard, la traducción constituía una actividad complementaria, útil para la actividad de creación propia del escritor e importante reflexión acerca del propio lenguaje y estilo<sup>5</sup>.

Además, otro punto en común entre las reflexiones analizadas es que todas (salvo breves referencias) se ocupan de la traducción de obras literarias o sacras, excluyendo así la traducción científica y la traducción oral, o interpretación.

Sin embargo, antes de todo, nos parece necesario trazar una historia de la palabra “traducción”, palabra central en nuestro trabajo.

---

<sup>5</sup> Nergaard (1993: 13).

## 1.2. Historia del término “traducción”

Los griegos hacían una distinción entre la traducción escrita y oral. La traducción escrita se describía con tres términos: *metafero*, *metafrazo*, y *metagrafo*, mientras que para la traducción oral utilizaban el término *ermeneuo* y el nombre atribuido al traductor era lo de *ermeneus*, cuyo origen habría que buscarlo, según Folena en el dios griego Ermete, considerado el dios de los intérpretes o mediadores<sup>6</sup>.

En el mundo latino, la traducción oral se definía *interpretatio* y el traductor era el *interpres*. Para la traducción escrita, los romanos tenían dos términos: *elocutio*, para referirse a la elección de las palabras más correctas o *dispositio*, que se refiere a la disposición más oportuna de las palabras. Como veremos, en uno de los primeros testimonios de escritos acerca de la traducción, *De optimo genere oratorum*, Cicerón incluye otra distinción, entre *interpres* y *orator*. Además, los romanos introducen otros términos: *verto*, *converto*, *transverto*, *imitor*, *mutare*, este último, utilizado por Seneca y Quintiliano. Esta abundancia de términos para referirse a la actividad traductora muestra, como indica Folena, “como il fenomeno della traduzione sia per i Romani molto più importante, abituale e familiare che per i Greci”<sup>7</sup>.

En la Edad Media, la traducción se desarrolla tanto de manera vertical, de la lengua latina a la lengua vulgar, como de manera horizontal, entre las lenguas vulgares. Se establece el término latino *transferre*<sup>8</sup>, que dará origen, en las diferentes lenguas vulgares, a términos como *translatare* en italiano, *translater* en francés, *transladar* en español, o *transferir* en portugués.

Curioso es el caso de Francia, donde en la Edad Media, Marie de France (1160-1210), la primera traductora no anónima de la historia del país, utiliza diferentes términos para referirse a la traducción. En su prólogo a las traducciones de algunas fábulas de Esopo, traducidas del griego al latín, al inglés y al final en

---

<sup>6</sup> Folena (1991: 6).

<sup>7</sup> Folena (1991: 7).

<sup>8</sup> Folena (1991: 33), indica que el término *transferre* se utilizaba sobre todo en el latín notarial para indicar las traducciones del árabe al latín o del árabe a las lenguas vulgares.

romance, habla de *translater* para designar la traducción del griego al latín, y del latín al inglés; sin embargo, para la etapa final de la traducción, la del inglés al romance utiliza las locuciones *faire la rime* o *rimer en franceis*, *traiter en romanz* o de *l'engleis en romanz traire*. Otra locución utilizada es *metre en escrit en romanz*. Parece evidente, como indica Folena<sup>9</sup>, que Marie de France utilizaba el verbo *translater* para hablar de la traducción del griego al latín, mientras que las otras locuciones fueron utilizadas para referirse al proceso de vulgarización. Además, según Folena, las locuciones francesas fueron el punto de partida para la formación del verbo *romancier* y del compuesto *enromancier* en francés y de *romancear* en español<sup>10</sup>.

Como veremos con más detalle a continuación, a comienzos del siglo XV el humanista Leonardo Bruni introduce la forma *traducere*, que sigue siendo en uso en las lenguas romances. En esta época aparece también el tecnicismo *volgarizzare* en italiano y *romanzar* en español y el traductor oral se definía *turcimanno* o *trucimanno*, trujimán en español. Los últimos términos proceden del árabe *turğumān*.

Cabe señalar que hoy en día, el verbo italiano *tradurre*, traducir, tiene, en el lenguaje burocrático italiano, una acepción muy particular. De hecho, *tradurre* significa “trasladar a un detenido de una cárcel a otra”. Este significado muy particular, según el escritor y traductor Erri de Luca, califica la traducción como una actividad peligrosa, que no se configura como “un passaggio libero, ma un trasporto sorvegliato”<sup>11</sup>.

### **1.3. El nacimiento de la traducción y la teoría de la traducción en el mundo latino**

La traducción nace en una de las civilizaciones más antiguas del mundo, la de los egipcios. Tenía, antes de todo, una finalidad comercial y se daba de forma oral. Solo en un segundo momento los egipcios empezaron a dejar trazas escritas de sus

---

<sup>9</sup> Folena (1991: 16).

<sup>10</sup> Folena (1991: 17-18).

<sup>11</sup> De Luca (2001: 31).

traducciones, facilitados por el hecho de que en Egipto la escritura fue inventada muy pronto (los primeros jeroglíficos datan de 3.300 a. C.).

Además, no hay que olvidar que de este país nos llegó la Piedra de Roseta, una de las primeras traducciones de la humanidad. Descubierta en 1799 por el ejército de Napoleón, la Piedra lleva una inscripción realizada en tres escrituras distintas: jeroglíficos, demótico y griego. La comparación de estas tres escrituras permitió al arqueólogo francés Champollion (1790-1832) descifrar, en 1822, después de un largo trabajo de estudio, los jeroglíficos. Esta empresa demuestra que, como afirma Michaël Oustinoff, la traducción puede ser “la condition de survie d’une langue<sup>12</sup>”. De hecho, si la Piedra de Roseta, no hubiera comprendido la traducción de un texto escrito en jeroglíficos y demótico, hacia una lengua conocida como el griego, Champollion no habría sido capaz de descifrar la escritura de los faraones.

En Grecia la traducción tiene, como en Egipto, una finalidad política y comercial. Grecia está considerada el país donde nacieron todas las formas literarias, sin embargo, en los primeros siglos no se encuentra una traducción de tipo cultural. Este tipo de traducción fue utilizada por primera vez por los romanos, que primeros empezaron a mirar hacia la cultura griega, cuyas obras fueron traducidas al latín y sirvieron de inspiración para los poetas y escritores del imperio. Por lo tanto, como afirma Folena, “la traduzione artistica è cosa tutta latina”<sup>13</sup>. En la época romana, y más precisamente en 240 a. C. aparece entonces la primera traducción firmada, una traducción al latín de la *Odisea* de Homero, hecha por parte de un esclavo griego llamado Livius Andronicus. La traducción hecha por Livius es una traducción cuyo objetivo es adaptar a la lengua y a la cultura de llegada la obra de Homero, comprometiendo la fidelidad y, como afirma Nergaard ya con esta primera traducción es evidente la voluntad de enriquecer la lengua latina a través de la imitación de los modelos griegos<sup>14</sup>.

En 46 a. C., Cicerón (106 a. C.- 43 a. C.) escribe *De optimo genere oratorum*, una de las primeras reflexiones sobre la traducción y los problemas que plantea. En

---

<sup>12</sup> Oustinoff (2015: 9).

<sup>13</sup> Folena (1991: 8).

<sup>14</sup> Nergaard (1993: 26).



el texto, concebido como un prólogo a su traducción de los discursos de Esquines y Demóstenes (que nunca llegó), Cicerón critica la traducción literal y de este modo hace una distinción entre la figura del *interpres*, que traduce al pie de la letra, y la del *orator*, que traduce el sentido y dispone las palabras en la manera que resulta más apropiada a la lengua de llegada. Refiriéndose a la traducción de los diálogos de Esquines y Demóstenes que él hizo, afirma:

Y no los he traducido como mero interprete, sino como orador, con las mismas ideas y las correspondientes formas de expresión, con sus -digamos- figuras, aunque acomodadas las palabras a nuestra lengua. No he considerado necesario trasladar en ellos las palabras una a una, pero he mantenido el carácter de cada expresión, y su fuerza<sup>15</sup>.

El gran político y filósofo romano, dice haber traducido los diálogos no palabra por palabra, sino teniendo en cuenta el sentido global de la obra. De hecho, con su reflexión Cicerón da origen a una contraposición entre una traducción literal, palabra por palabra, y una traducción más libre, según el sentido de las palabras, de la que los teóricos de la traducción de nuestra época siguen hablando. Precisamente en estos conceptos el texto de Cicerón sigue siendo muy actual<sup>16</sup>.

#### **1.4. La traducción de la Biblia**

Una de las etapas más importantes de la traducción en occidente ha sido sin duda la etapa relativa a la traducción de la Biblia, la obra más traducida en la historia de la humanidad<sup>17</sup>. Representativo es el trabajo de San Jerónimo (347 - 419/420), que realizó, a finales de siglo IV, una traducción de la Biblia (la *Vulgata*), que contiene a su interior una revisión de las traducciones del Nuevo Testamento y una traducción *ex-novo* del Viejo Testamento<sup>18</sup>. Esta nueva traducción, realizada durante 15 años, y comisionada por Papa Damaso I, habría

---

<sup>15</sup> Traducción de *De optimo genere oratorum* por José Ignacio García Armendáriz en Lafarga (1996: 39).

<sup>16</sup> Nergaard (1993: 15-16).

<sup>17</sup> Hasta presente, como afirma Michaël Oustinoff (2015: 8), la Biblia ha sido traducida en 2233 lenguas.

<sup>18</sup> Cuando San Jerónimo empezó la obra de revisión del Viejo Testamento, se dio cuenta de que las versiones existentes no eran muy fiables. El Santo decidió entonces utilizar los textos en hebreo para su traducción.

tenido que llegar a ser la única versión utilizada para transmitir el mensaje de Dios. En realidad, esta nueva traducción no fue utilizada antes del siglo II, como afirma Michel Ballard<sup>19</sup>; además, San Jerónimo fue duramente criticado por algunos cambios que él había aportado al texto sacro<sup>20</sup> y por consiguiente el Santo escribió una carta, *De optimo genere interpretandi* (395 o 396 d. C.), de gran importancia hoy en día, en la que defendía sus principios y sus elecciones y cuyo título nos recuerda el prólogo escrito por Cicerón. Como afirma Michel Ballard: “On peut dire que la lettre-traité de Jérôme est fondatrice en matière de traductologie”<sup>21</sup>.

En la carta, dirigida a Pammachio, senador Romano, Jerónimo admite que en su traducción pudo haber algunos errores, pero el sentido no fue comprometido. Dice también que en algunos pasajes no fue posible traducir al pie de la letra y fue entonces necesario alterar el orden de las palabras o el estilo. Además, rinde homenaje a sus maestros Cicerón y Horacio (que también se había fijado en la imposibilidad, a veces, de traducir literalmente), de los que cita algunos versos tomados de *De optimo genere oratorum* y de *Ars poetica*. A este propósito confiesa:

“Io per me non solo confesso, ma dichiaro a gran voce che nelle mie traduzioni dal greco in latino, eccezion fatta per i libri sacri, dove anche l’ordine delle parole racchiude un mistero, non miro a rendere parola per parola, ma a riprodurre integralmente il senso dell’originale. E di questo mio metodo ho a maestro Cicerone [...]”<sup>22</sup>.

Además, como añade Michel Ballard, “La traduction est présentée comme une inévitable dégradation, parce qu’on ne retrouve pas les mêmes moyens d’une langue à une autre. Le traducteur est crucifié entre la fidélité aux formes d’origines

---

<sup>19</sup> Ballard (1992: 45).

<sup>20</sup> Como recuerda Nergaard (1993: 30), San Agustín fue uno de los grandes acusadores de la traducción de San Jerónimo, aunque él no conocía el hebreo, la lengua, junto al arameo de la que Jerónimo tradujo. Además, San Agustín no apreciaba el estilo claro utilizado por Jerónimo.

<sup>21</sup> Ballard (2013: 28).

<sup>22</sup> San Jerónimo, «De optimo genere interpretandi» en Nergaard (1993: 66).

et les exigences de la langue d'arrivéé"<sup>23</sup>. El aporte del Santo fue seguramente muy importante y, de hecho, hoy en día, San Jerónimo es el patrono de los traductores.

## 1.5. La Edad Media

En la Edad Media, y sobre todo en la segunda parte de este periodo, empieza una intensa actividad traductora, impulsada por la llegada a Europa del árabe y por el nacimiento de las lenguas vulgares, lo que provoca, como afirma Nergaard, un "tracollo del greco e poi del latino come lingue unificatrici dell'ecumene conosciuta [...]"<sup>24</sup>. Por consiguiente, el centro de la actividad traductora y del pensamiento crítico sobre la traducción se aleja de Roma y se instala en otros lugares de la península italiana y en otros países de Europa y particularmente en España y Francia. Además, entre el siglo X y el siglo XII la traducción se hace sobre todo del latín a las lenguas romances, algo muy importante para el desarrollo y la estabilización de estas lenguas.

### 1.5.1. En Italia

En la Edad Media la península italiana conoce el primer traductor de poesía de su historia, el poeta Jacopo da Lentini (1210-1260), conocido también por ser el fundador de la *Scuola Poetica Siciliana*. De hecho, en la canción *Madonna dir vo voglio*, el poeta traduce algunas de las estrofas de una canción de Folchetto da Marsiglia, "aderendo fedelmente alla lettera, ma mutando del tutto la compagine métrica e la misura dei versi"<sup>25</sup>. En los primeros años del siglo XIII todavía no se daba el problema del traducir poesía con poesía, respetando la organización métrica del original, problema del que se empezará a discutir más adelante y que hará considerar a algunos críticos la traducción poética como algo imposible.

El primer literato en considerar la poesía como algo intraducible es Dante (1265-1321), que expresa sus ideas sobre el asunto en el *Convivio*, donde escribe: "E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e

---

<sup>23</sup> Ballard (1992: 48).

<sup>24</sup> Nergaard (1993: 31).

<sup>25</sup> Folena (1991: 25).

armonia”<sup>26</sup>. Dante subraya entonces la imposibilidad de traducir la poesía a causa de la dificultad en traducir la organización musical que hay bajo la creación poética.

Además de Palermo, bajo el reinado de Federico II, protector de las artes y de las letras, en la Italia medieval hubo otros importantes centros de traducción como por ejemplo Nápoles (s. IX, X), Amalfi (s. XI) y Pisa (s. XII). Como en la Península Ibérica, estos centros serán una importante zona de contacto entre Europa y el saber del mundo árabe<sup>27</sup>.

### 1.5.2. En la Península Ibérica

En la misma época, también en la Península Ibérica se desarrolla una intensa actividad traductora, a partir del norte del país, donde la inmigración de mozárabes empuja la producción de toda una serie de traducciones del árabe al latín de obras científicas escritas en el mundo árabe. Desafortunadamente no nos llegaron ni los nombres de los autores de estas obras, ni tampoco los de los traductores. Este fermento cultural atrajo a estudiantes de toda Europa y como demuestra Ballard, había incluso estudiantes de la famosa *École de Chartres* que perfeccionaban la traducción del árabe al latín<sup>28</sup>.

A partir del siglo XII será el sur de la península que acogerá una de las experiencias más importantes en el campo de la traducción en España: la fundación de la Escuela de Traductores de Toledo por parte del Rey Alfonso X el Sabio. Toledo era, en aquella época, una ciudad multicultural, en la que convivían las tres religiones monoteístas: cristianismo, islam y judaísmo. Fue también la primera grande ciudad musulmana conquistada por los cristianos en 1085. La presencia de personas pertenecientes a culturas tan diferentes empujó el desarrollo de una actividad traductora que permitió a toda Europa el descubrimiento de obras escritas en el mundo árabe en disciplinas como matemática, física, astronomía, astrología, sin olvidar la filosofía y muchas otras

---

<sup>26</sup> Dante, *Convivio*, citado en Folena (1991: 30).

<sup>27</sup> Ballard (1992: 68).

<sup>28</sup> Ballard (2013: 48).

materias. Los métodos de traducción utilizados en la escuela variaron en el tiempo, como demuestra el siguiente fragmento:

“En un primer momento un judío o un cristiano conocedor del árabe traducía la obra original al romance oralmente ante un experto conocedor del latín que, a continuación, iba redactando en esta lengua lo que escuchaba. Más tarde, en la época de Alfonso X, los libros fueron traducidos por un único traductor, conocedor de varias lenguas, cuyo trabajo era revisado al final, por un enmendador”<sup>29</sup>.

Por lo que se refiere a la manera de traducir de estos traductores, Ballard<sup>30</sup> afirma que, estudiando los prólogos de las traducciones producidas en el siglo XII, se desprende que los traductores a veces tenían carencias en el conocimiento de la lengua latina y, además, las traducciones se ponen en una óptica de “occidentalización” y “cristianización” del texto. Por el contrario, en el siglo XIII, bajo la guía de Alfonso X, las traducciones realizadas intentan ser lo más comprensibles posible, y se dejan influenciar por el original. Además, como afirma Ruiz Casanova, el trabajo de Alfonso el Sabio es fundamental para el desarrollo de la lengua española puesto que lleva a la introducción del “Castellano drecho”, una lengua refinada, resultado de un acoplo de términos latinos y árabes y de una elegancia estilística<sup>31</sup>.

## 1.6. El Renacimiento

Si en los últimos años de la Edad Media habían empezado a difundirse traducciones en las lenguas vulgares, con el Renacimiento regresa la traducción del griego al latín. Además, en esta época hay una gran producción de traducciones, y eso por una serie de factores entre los que no hay que olvidar la invención de la imprenta.

### 1.6.1. En Italia

En el Renacimiento se da la invención del término *traducere* por parte del humanista Leonardo Bruni (1370-1444) que lo utiliza por primera vez en una

---

<sup>29</sup> Universidad de Castilla la Mancha, “Presentación de la escuela de Traductores de Toledo”, disponible en la Web: <https://www.uclm.es/escueladetraductores/historia/> [06/01/17].

<sup>30</sup> Ballard (1992: 79).

<sup>31</sup> Ruiz Casanova (2000: 48).

carta al amigo Niccolò Piccoli escrita en septiembre de 1400 o 1404<sup>32</sup>, hay incertidumbre sobre la fecha de escritura. Este término dará origen a los verbos *tradurre* en italiano, *traducir* en español, *traduire* en francés etc. *Traducere* se impone “con un nuovo significato tecnico e con una connotazione marcatamente dinamica che mancavano ai suoi predecessori”, como afirma Gianfranco Folena<sup>33</sup>.

Además de haber inventado un término tan importante, Bruni nos deja una de las primeras reflexiones sobre la traducción después de la de San Jerónimo, en el tratado *De interpretatione recta*, escrito en 1420. Para subrayar su importancia, Folena ha definido el tratado de Bruni como “il primo specifico trattato moderno sulla traduzione e certo il più meditato e penetrante di tutto l’umanesimo europeo”<sup>34</sup>. En su tratado, Bruni insiste en la preparación del traductor, que tiene que conocer de manera perfecta la lengua de partida y su propia lengua y las dos culturas correspondientes. Además, el traductor debería intentar reproducir el estilo del autor cuya obra está traduciendo y debería traducir “con elegancia”, dado que “una traduzione volgare e goffa fa adirittura scomparire tutto ciò che rende lodevole e aggraziato il testo del primo autore”<sup>35</sup>. Además, no es de menor importancia intentar reproducir el ritmo y la prosodia del original. Precisamente esta última etapa está considerada, por el humanista, como la más complicada.

#### 1.6.2. La traducción de la Biblia por Lutero

En la época del renacimiento y más precisamente entre 1522 y 1534 se da otra traducción de la Biblia, esta vez a cargo de Martin Lutero. La traducción hecha por el teólogo alemán, según Nergaard no se puede definir ni literal, ni libre “Lutero sostiene che si debba talvolta mantenere rigidamente le parole, talaltra rendere soltanto il senso”<sup>36</sup>.

---

<sup>32</sup> Como subraya Michel Ballard (2013: 110), hasta 1404 los términos más utilizados para hablar de traducción eran: *vertere*, *convertere*, *interpretari*, *latine reddere* etc.

<sup>33</sup> Folena (1991: VII).

<sup>34</sup> Folena (1991: 60).

<sup>35</sup> Leonardo Bruni, «De interpretatione recta», en Nergaard (1993: 86).

<sup>36</sup> Nergaard (1993: 36).

El teólogo, en 1530 escribe su célebre *Sendbrief vom Dolmetschen*, o *Circular acerca del traducir*, una carta donde responde a las críticas recibidas por parte de los “papistas” por haber insertado en su traducción de la Biblia una palabra (*allein* en *Romanos III, 28*) que no aparece ni en el original griego y ni tampoco en la versión en latín. Lutero explica su elección demostrando que sí, en la traducción ha sido añadida la palabra *allein*, con el significado de *solamente*, precisamente porque la palabra está implícita en el contexto y además la lengua alemana necesita esta palabra en aquel contexto para marcar aún más la idea de la negación. Y añade: “Pues yo quería hablar alemán, no latín ni griego, cuando me propuse traducir al alemán”<sup>37</sup>. Lutero se pone entonces en contra de una traducción literal, y afirma:

“Pues no hay que preguntar a las letras de la lengua latina como debe hablarse alemán, tal como hacen esos asnos (los papistas), sino hay que preguntárselo a la madre de familia en su casa, a los niños en la calle, al hombre corriente en el mercado, y mirarles a la boca para ver como hablan y traducir de acuerdo con ello; entonces sí que lo entienden y se dan cuenta de que les están hablando en alemán”<sup>38</sup>.

El mérito de Lutero está también en el haber sido el “fundador” de la lengua alemana moderna. En una Alemania dividida en diferentes estados y donde había diferentes variedades dialectales, Lutero crea una única variedad (tomando elementos de los diferentes dialectos) de manera que por una parte la Biblia es comprensible en cada esquina del país y, por otra parte, se funda una nueva manera de hablar que dará origen al alemán de hoy en día. Refiriéndose a los sostenedores del Papa declara: “sin embargo, bien se ve que de mi traducción y mi alemán aprenden a hablar y escribir alemán y de este modo me roban mi lengua, de la que antes poco sabían [...]”<sup>39</sup>. A propósito de la Biblia de Lutero el filósofo alemán Franz Rosenzweig (1886-1929) afirmó: “si è slegata dalla vita di fede del suo autore ed è diventata il libro fondamentale non solo di una Chiesa, il che significherebbe poco, bensì della lingua nazionale stessa”<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> Traducción de «Sendbrief vom Dolmetschen» por Pilar Estelrich en Lafarga (1996: 123).

<sup>38</sup> Lafarga (1996: 123-125).

<sup>39</sup> Lafarga (1996: 117).

<sup>40</sup> Rosenzweig en Nergaard (1993: 36).

El gran escritor y poeta alemán Goethe (1749-1832), elogió la traducción bíblica de Lutero en su obra *Dichtung und Wahrheit* (1811-1813). Goethe define la traducción del teólogo alemán como simple y adecuada a transmitir el mensaje de Cristo a un público muy vasto. Al mismo tiempo critica las ediciones de la Biblia hechas por los eruditos y afirma: “Esas traducciones críticas que compiten con el original en el fondo solo sirven para que los eruditos se entretengan mutuamente”<sup>41</sup>.

### 1.6.3. En Francia

En el mismo periodo, un humanista francés, Étienne Dolet (1509-1546), escribe un pequeño tratado, que tendría que haber formado parte de una obra más amplia acerca de la lengua francesa, *La manière de bien traduire d'une langue en autre* (1540), en el que se trazan las cinco reglas para bien traducir. Para comenzar, es necesario que el traductor conozca muy bien las obras y el estilo del autor que tiene que traducir. Además, es imprescindible para el traductor tener un conocimiento excelente de la lengua de partida y de la lengua de llegada. En el tercer punto Dolet afirma que habría que evitar traducir palabra por palabra; admite que en su época hay traductores que traducen línea por línea o verso por verso, pero añade: “par laquelle erreur ils dépravent souvent le sens de l'auteur qu'ils traduisent, et n'expriment la grâce et perfection de l'une et l'autre langue”<sup>42</sup>. El cuarto punto se refiere a las lenguas vulgares; Dolet aconseja al traductor del latín a una de estas lenguas que evite términos demasiados parecidos al latín y poco consagrados por el uso, en su traducción. Por último, el traductor debería intentar cuidar el estilo de la traducción, para dar al lenguaje cierta armonía. Como podemos observar, el tratado de Dolet tiene puntos en común con la carta del Humanista italiano Bruni. Sin embargo, como subraya Nergaard<sup>43</sup>, el tratado de Dolet, a diferencia de los escritos de Bruni, se ocupa también de las

---

<sup>41</sup> Goethe, «Dichtung und Wahrheit», en Lafarga (1996: 379).

<sup>42</sup> Étienne Dolet, «La manière de bien traduire d'une langue en autre», en Lafarga (1996: 150-155).

<sup>43</sup> Nergaard (1993 : 35).



lenguas vulgares como “la française, l’italienne, l’espagnole, celle d’Allemagne, d’Angleterre”<sup>44</sup>.

Como podemos observar, aunque el tratado de Étienne Dolet haya sido escrito hacia mitad del siglo XVI, sus consejos siguen siendo válidos a la hora de empezar la traducción de una obra. Además, Dolet es una figura importante en el ámbito de la traducción en Francia, dado que ha sido él quien introdujo los términos *traducteur* et *traduction* en esta lengua.

#### 1.6.4. En Inglaterra

La época isabelina representa la primera gran era de las traducciones en Inglaterra. El objetivo de estas traducciones era sobre todo transmitir el saber de las civilizaciones más antiguas. Por eso, como subraya Ballard<sup>45</sup>, el estilo de estas traducciones es bastante libre: hay que transmitir conocimientos, y en la forma la más elegante posible. Hay también, por supuesto, traducciones de obras literarias, clásicos latinos y griegos y religiosas. De hecho, en 1522 se empieza la primera traducción al inglés del *Nuevo Testamento*, por parte de William Tyndale (1490-1536), publicada a partir de 1525 en Colonia. Su versión será acusada de no ser fiel al original por parte de la Iglesia; no obstante, Tyndale empezó la traducción del *Viejo Testamento*, obra que no conseguirá terminar a causa de su condenación a la hoguera<sup>46</sup>.

### 1.7. Hacia la Ilustración, el Siglo XVII

#### 1.7.1. En Francia

El siglo XVII y en parte el siglo XVIII están caracterizados, sobre todo en Francia, por las *belles infidèles*<sup>47</sup>, traducciones que se adaptan al estilo y al gusto

---

<sup>44</sup> Étienne Dolet, «La manière de bien traduire d’une langue en autre», en Lafarga (1996: 152).

<sup>45</sup> Ballard, (1992: 126).

<sup>46</sup> Como subraya Ballard (1992: 127), hay que esperar hasta 1611, bajo el reinado del Rey James I para que Inglaterra tenga su versión autorizada, utilizada durante tres siglos.

<sup>47</sup> El término, como explica Ballard (2007: 147), fue inventado por el filólogo Gilles Ménage que, en 1654 dijo, refiriéndose a las traducciones de Luciano hechas por Perrot d’Ablancourt, “Elles me rappellent une femme que J’ai beaucoup aimée a Tours, et qui était belle mais infidèle”. Además, el termino ha dado el título a una obra muy importante del lingüista francés Georges Mounin que, en 1955, publica *Les belles infidèles*.

de la época aun a riesgo de que el mensaje transmitido resulte diferente del original. De hecho, estas traducciones son conocidas por ser elegantes, pero incorrectas. Hay que recordar que el siglo XVII es el siglo de Louis XIV, el siglo en el que se funda l'Académie Française, y el siglo en el que los franceses quieren que su propia lengua llegue a ser el nuevo latín, una lengua reconocida universalmente.

Además, los traductores de este periodo eligen como ejemplo las declaraciones de Cicerón y por lo tanto el enfoque no está en el reproducir las mismas palabras del original sino en provocar en el lector de la traducción el mismo efecto percibido por el lector del original; de ahí que se justifiquen una serie de modificaciones del texto original para adecuarlo al nuevo público de lectores. El traductor más importante de esta corriente ha sido el francés Nicolas Perrot d'Ablancourt (1606-1664). Además de las *belles infidèles*, en la primera mitad del siglo XVII se difunde también la práctica de publicar traducciones sin el nombre del traductor, y al no haber leyes que protejan el derecho de autor, los plagios se realizaban muy a menudo.

### 1.7.2. En Inglaterra

En Inglaterra, el poeta y traductor John Dryden (1631-1700) expone sus ideas sobre la traducción en el prólogo a su versión de las *Epístolas* de Ovidio, publicada en 1680. En este prólogo-tratado, Dryden deja de proponer una división binaria de la manera de considerar las traducciones, que se dividían entre libres y literales, e indica tres maneras de traducir que corresponden a tres tipos de traducciones: la metáfrasis, la paráfrasis y la imitación. Esta tripartición aparece también en el pensamiento de Goethe, como veremos enseguida.

Dryden describe la metáfrasis como “turning an author word by word, and line by line, from one language to another”<sup>48</sup>. La paráfrasis, llamada también traducción libre, se califica como una manera de traducir donde “the author is kept in view by his translator, so as never to be lost, but his words are not so strictly

---

<sup>48</sup> Dryden, «Prologue to Ovid's Epistles», en Lafarga (1996: 182).

followed as his sense; and that too is admitted to be amplified, but not altered”<sup>49</sup>. Por última, en la imitación, el traductor “assumes the liberty, not only to vary from the words and sense, but to forsake them both as he sees the occasion; and taking only some general hints from the original, to run division on the groundwork, as he pleases”<sup>50</sup>. En el prólogo, Dryden expone las carencias de metáfrasis e imitación, escogiendo como mejor método la paráfrasis, un tipo de traducción más cercano al espíritu y al sentido del texto. Por el contrario, según él, la metáfrasis es un método muy difícil, y a veces el resultado carece de elegancia, mientras que la imitación es la mayor injusticia que se puede hacer al original.

En la Inglaterra de finales del siglo XVII encontramos también las primeras mujeres traductoras. Entre ellas destaca la figura de Aphra Behn (1640-1689), la primera mujer en vivir de su propio trabajo como escritora de novelas (muy conocida es su novela *Oroonoko*, publicada en 1688) y traductora. Entre sus traducciones se encuentran tanto obras de ficción como obras científicas, cuya traducción hubo de exigir mucho más trabajo por parte de Behn. Alison Martin, en su estudio sobre las traducciones de Aphra Behn, explica como la autora inglesa consideraba las traducciones:

“For Behn, translation was always a creative undertaking involving the expansion and amplification of originals, the public and prominent display of her name on the title-page, sometimes even without the name of the original author, to gain credit for her own work. But translation, and particularly the translation of scientific writing, also enabled her to reflect on modes of female enquiry and to motivate female readers to be more greatly aware of the knowledge exchanges taking place around them”<sup>51</sup>.

Seguramente las traducciones de Aphra Behn permitieron a las mujeres de la época de entrar en contacto con obras científicas que de otra manera no habrían podido leer (hay que tener en cuenta que la *Royal Society of London* estaba prohibida a las mujeres y seguirá siéndolo hasta 1945), sin embargo, su manera de

---

<sup>49</sup> Dryden, «Prologue to Ovid’s Epistles», en Lafarga (1996: 182).

<sup>50</sup> Dryden, «Prologue to Ovid’s Epistles», en Lafarga (1996: 182).

<sup>51</sup> Martin, Alison E. “No Tincture of Learning?»: Aphra Behn as (Re)Writer and Translator”, [en línea]. Disponible en la Web: <https://www.ucl.ac.uk/translation-studies/translation-in-history/documents/Martin-Aphra-Behn-pdf> [11/01/2017].

traducir a veces se alejaba del original y se acercaba a la que Dryden habría llamado imitación.

## 1.8. La Ilustración

### 1.8.1. En Francia

En este periodo, en Francia, se da la publicación de la obra maestra de la Ilustración, prototipo para todas las obras del mismo género que siguieron: l' *Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. La obra nace de un proyecto de traducción de la *Cyclopedia or Universal Dictionary of the arts and sciences* (1723) d'Éphraïm Chambers, proyecto elaborado por el traductor alemán Gottfried Sellius (1704-1767) junto al escritor inglés John Mills (1717-1786/1796). Dado el débil conocimiento que Mills poseía de la lengua francesa, y los escasos resultados en las primeras traducciones, el editor Le Breton decidió confiar el proyecto, en 1746, a un grupo de intelectuales muy conocidos de la época y entre ellos, Denis Diderot (1713-1784) et Jean le Rond d'Alembert (1717-1783). La obra, exigió un trabajo durante muchos años, de hecho, el último volumen se publicó en 1762.

El artículo sobre la traducción y versión contenido en la *Encyclopédie*, fue escrito por Nicolas Beauzée (1717-1789), y aparece en el volumen XVI publicado en 1765. Beauzée califica la versión como un proceso más literal y vinculado al original, mientras que la traducción se ocupa más de las ideas que contiene el texto y se preocupa de expresarlas de la manera más adecuada a la lengua de llegada, como si esas ideas se hubieran concebido sin tomarlas de un original. Según él, en la traducción “il n'y faut rien ajouter, il n'y faut rien changer ; ce ne serait plus ni *version*, ni *traduction* : ce serait un *commentaire*”<sup>52</sup>.

### 1.8.2. En Inglaterra

Hacia finales del siglo XVIII, en Inglaterra Alexander Fraser Tytler miembro de la Royal Society y jurista de profesión, escribe la obra *Essay on the Principles of Translation* (1790). El ensayo está conocido sobre todo por sus tres máximas:

---

<sup>52</sup> Beauzée, «Traduction, version», en Lafarga (1996 : 260).

- I. That the Translation should give a complete transcript of the ideas of the original work.
- II. That the style and manner of writing should be of the same character with that of the original.
- III. That the Translation should have all the ease of original composition<sup>53</sup>.

Como podemos ver, en el ensayo del traductor inglés la traducción es tan central que se personifica. Además, como afirma Michel Ballard, el ensayo tiene un carácter científico y abarca todos los problemas que engendra el proceso de traducción: el estilo, el género, los problemas lingüísticos y culturales<sup>54</sup>.

## **1.9. El siglo XIX**

### 1.9.1. En Alemania

En la Alemania de finales de siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, hay una importante reflexión sobre la traducción, que se empieza a considerar como un problema hermenéutico y a mitad entre filosofía y lingüística. En este periodo se dan muchas traducciones sobre todo de los filósofos latinos y griegos y eso, como afirma Nergaard se pone en un intento de “accrescimento della propria lingua e della propria cultura”<sup>55</sup>, el mismo intento que había tenido Lutero al traducir la Biblia. Entre los escritores y traductores más importantes de esta época, hay Schleiermacher y Goethe, cuyos escritos sobre la traducción analizaremos enseguida. La manera de considerar la traducción por parte de los dos letrados tiene puntos en común, y como afirma Nergaard: “tutti [...] seppure in maniera diversa, sottolineano la traduzione come incontro fra lingue e culture, un incontro in cui il lettore si dovrebbe sforzare di venire incontro alla diversità del testo e della lingua straniera”<sup>56</sup>.

En 1813, Schleiermacher (1768-1834) publica “Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens”. Un ensayo en el que, el filósofo alemán expone, según su propio punto de vista, los dos tipos de traducción que se pueden tener. El

---

<sup>53</sup> Tytler, «Essay on the Principles of Translation», en Lafarga (1996: 294).

<sup>54</sup> Ballard (2013: 133).

<sup>55</sup> Nergaard (1993: 41).

<sup>56</sup> Nergaard (1993: 41-42).

primer tipo es una traducción orientada al autor, en el que el lector se desplaza para conocer el original; el segundo tipo, en cambio, es una traducción orientada al lector en la que el texto original se adapta a la lengua y al contexto de llegada. De todas formas, según Schleiermacher solo el primer tipo de traducción es auténtico.

Además, en *Noten und Abhandlungen zu bessern Veständnis des west-östlichen Divans* (1819), Goethe desarrolla su pensamiento con respecto al ensayo *Zu brüderlichem Andenken Wielands* (1813)<sup>57</sup>, y habla de tres tipos de traducciones que pueden existir simultáneamente en la historia de una cultura. Las traducciones del primer tipo nos permiten conocer el extranjero desde nuestra propia perspectiva, y la forma más congenial a este tipo de traducción es la prosa; las traducciones del segundo tipo, que Goethe llama “parodísticas”, en cambio, toman el sentido de las ideas ajenas a nuestra cultura para reproducirlas mediante ideas propias a nuestra lengua. Esta es la manera de traducir de los franceses, que adaptan los textos a su propia lengua y cultura. Por último, en la tercera época, se desea que la traducción sea idéntica al original de manera que la traducción no sea un sustituto del original, sino que lo represente enteramente. Esta es según él el nivel más alto que se puede alcanzar y según él este método es el que utilizan los traductores alemanes.

### 1.9.2. En Italia

Después de las contribuciones de Schleiermacher y Goethe, el siglo XIX ve la publicación de otro texto muy importante para la teoría de la traducción: el ensayo “*De la manière de traduire et de l'utilité des traductions*”<sup>58</sup>, escrito por Germaine de Staël (1766-1817) y publicado en la revista *Bibliothèque universelle de Genève*. El mismo ensayo, traducido por Pietro Giordani (1774-1848)<sup>59</sup>, se publica en la

---

<sup>57</sup> En la obra, Goethe habla de dos tipos de traducción, una en la que el autor del original se acerca al público extranjero y otra que exige que el público extranjero se acerque al original. Precisamente en este concepto podemos ver como que el pensamiento de Goethe y de Schleiermacher se aproximan.

<sup>58</sup> Mme de Staël, «De la manière de traduire et de l'utilité des traductions», en Lafarga (1996: 366-377).

<sup>59</sup> Aunque había traducido el ensayo de Mme de Staël, Pietro Giordano se ponía en contra de la apelación hecha por la célebre *salonnière* suiza y expone sus ideas en el artículo “*Un italiano risponde al discorso di Mme de Staël*”, publicado en la *Biblioteca Italiana* en abril de 1816. En su

*Biblioteca italiana*. La obra se pone en el medio de la polémica “clásico-romántica”, que se estaba desarrollando en los primeros años del siglo XIX en Italia. De hecho, en aquellos años, los escritores italianos se demostraban demasiado atados al Neoclasicismo y a los clásicos latinos y griegos, mientras que en Inglaterra y Alemania se empezaba ya a ver el nacimiento de una nueva sensibilidad, la del romanticismo. Mme de Staël critica la literatura italiana de comienzos del siglo XIX, acusándola de ser demasiado anticuada y estéril e invita los escritores a mirar hacia otros países de Europa, donde la literatura se había renovado (la referencia es a Inglaterra e Alemania); aconseja también la traducción de las obras escritas en estas lenguas.<sup>60</sup>.

Tras la exhortación de Mme de Staël en la Italia de la primera mitad del siglo XIX hay diferentes escritores que se dedican a las traducciones. Entre ellos Vincenzo Monti (1754-1828), traductor de Homero, Ugo Foscolo (1778-1827), que empieza una traducción de la *Iliada*, Michele Leoni (1776-1858), Giulio Carcano (1812-1884) y Andrea Maffei (1798-1885) se dedican en cambio a las obras de Shakespeare.

Otro gran literato que se interesa al problema de la traducción es Giacomo Leopardi (1798-1837). El poeta de Recanati expone sus ideas sobre la traducción en la obra *Zibaldone di pensieri*, un diario personal que incluye toda una serie de apuntes y reflexiones sobre varios asuntos (de hecho, la palabra *zibaldone* indica una mezcla de varias cosas) escritas entre 1817 y 1832 y publicadas en 1890. Una de las mejores reflexiones del poeta sobre la traducción se encuentra en las primeras páginas del tercer volumen de la obra:

“Molte volte noi troviamo nell’autore che traduciamo, p. e. un greco, un composto una parola che ci pare ardità, e nel renderla ci studiamo di trovargliene una che equivalga, e fatto questo siamo contenti. Ma spessissimo quel tal composto o parola comechè sia, non solamente era ardità, ma l’autore la formava allora a bella posta, e però nei lettori greci faceva quell’impressione e risaltava nello scritto come fanno le parole nuove di zecca, e come noi italiani fanno quelle tante parole dell’Alfieri, per esempio

---

respuesta, Giordani rechaza el consejo de Mme de Staël de mirar hacia otras literaturas, dado que la literatura italiana, imitando la literatura latina y griega, ya había alcanzado la perfección y, por lo tanto, imitar otras literaturas habría ofuscado y arruinado el resultado.

<sup>60</sup> Mme de Stael celebra las traducciones de las obras del poeta griego hechas por Vincenzo Monti (1754-1828). Monti tradujo la *Iliada* en 1810 y la *Odisea* entre 1805 y 1829.

spiemontizzare ec. ec. Onde tu che traduci, posto ancora che abbi trovato una parola correspondentissima proprissima equivalentissima, tuttavia non hai fatto niente se questa parola non è nuova e non fa in noi quell'impressione che faceva nei greci"<sup>61</sup>.

Como podemos notar, el poeta italiano está interesado por la recepción pública de una obra traducida y por el efecto que una traducción tiene que suscitar en el lector, que en un mundo ideal tendría que ser el mismo efecto percibido por el lector del original. Afirma que, aunque un traductor haya encontrado la palabra perfectísima y que corresponda al original, su oficio no es suficiente si la palabra no provoca en los italianos los mismos efectos que había provocado en los lectores griegos. Su enfoque parece más concreto que teórico, y se dirige al destinatario de una obra traducida.

### 1.9.3 En España

En el siglo XIX en España, predominan las traducciones del francés, también cuando se trata de traducir obras escritas en una lengua de partida diferente. Por consiguiente, como subraya Ruiz Casanova, las introducciones escritas por parte de los traductores de este periodo, se centran en los temas de la fidelidad de la traducción<sup>62</sup>. Además, en este siglo asistimos a una emigración en masa de literatos, sobre todo hacia Francia o Inglaterra, tras la llegada al poder del soberano absolutista Fernando VII. La traducción se convierte entonces en un sustento material para el autor exiliado, y en una manera de estar en contacto con la comunidad y con la lengua madre. Uno de los traductores exiliados más célebres de esta época fue José María Blanco-White que, además de traducir hacia su propia lengua, practicó la traducción inversa, del español al inglés, algo que requiere dotes extraordinarias<sup>63</sup>.

## 1.10. El siglo XX

### 1.10.1. Primera mitad

En la primera mitad del siglo XX Italia vive la experiencia de un régimen autoritario, el fascismo. A diferencia de lo que se podría pensar, como afirma

---

<sup>61</sup> Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, en Lafarga (1996: 384).

<sup>62</sup> Ruiz Casanova (2000: 401).

<sup>63</sup> Ruiz Casanova (2000: 404-407).



Christopher Rundle, en un clima de censura, en los años treinta se publicaron en Italia más traducciones que en otros países de Europa, y surgieron series enteras de libros traducidos, publicadas por las editoriales más famosas como Mondadori, Treves o UTET y dedicadas al gran público<sup>64</sup>. Esta oleada de traducciones provocó polémicas y las editoriales fueron acusadas de favorecer las obras extranjeras. Sin embargo, esas polémicas no provocaron, en un primer momento, la intervención del régimen, que en cambio se manifestó a partir de 1936, con la conquista de Etiopía y la fundación del Imperio y el consiguiente endurecimiento de la política autárquica. En 1937, como explica Rundle, los editores fueron obligados a informar el *Ministero della Cultura Popolare* sobre las obras que querían traducir y el año siguiente se vieron obligados a tener la autorización del mismo ministerio<sup>65</sup>. Con el comienzo de la guerra las cosas empeoraron y además de imponer medidas cada vez más estrictas en materia de traducciones (como por ejemplo la prohibición de vender novelas de misterio, las más traducidas), se prohíbe la venta de libros escritos por autores judíos.

En los mismos años, el filósofo italiano Benedetto Croce (1866-1952), autor del célebre *Manifesto degli intellettuali antifascisti* (1925), realiza también algunas reflexiones acerca de la traducción. Por ejemplo, en el ensayo, “L’intraducibilità della rievocazione”<sup>66</sup>, publicado en *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* (1936), Croce explica cuáles son los ámbitos de aplicación de su concepto de la imposibilidad de la traducción, concepto ya expresado en el ensayo “Indivisibilità dell’espressione in modi o gradi e critica della retorica” (1902). El filósofo delimita la imposibilidad de traducir a la poesía. Por lo que se refiere a la prosa, la traducción es posible, siempre que no se trate de una prosa literaria, dado que “La prosa letteraria, come ogni altra forma di letteratura, ha di più di un’elaborazione di carattere estetico, che pone al tradurre lo stesso non superabile ostacolo che gli pone la poesia”<sup>67</sup>.

---

<sup>64</sup> Rundle (2004: 65).

<sup>65</sup> Rundle (2004: 71).

<sup>66</sup> Croce, «L’intraducibilità della rievocazione», en Nergaard (1996: 215-220).

<sup>67</sup> Croce, «L’intraducibilità della rievocazione», en Nergaard (1996: 217).

En España, la historia de la traducción en el siglo XX se caracteriza por un antes y un después de la victoria de Francisco Franco en la Guerra Civil. Al contrario de lo que se verifica en Italia bajo el régimen de Mussolini, en España, como afirma Ruiz Casanova, las traducciones están sometidas a una censura muy fuerte<sup>68</sup> y reglamentadas por parte de la ley de prensa de Ramón Serrano Suñer (1938). Por consiguiente, en los años de la dictadura, será muy importante el trabajo de los escritores y traductores de América Latina, que gozan de una mayor libertad con respecto a sus colegas españoles.

Entre las reflexiones sobre la traducción escritas en este periodo destaca la del filósofo español José Ortega y Gasset (1883-1955) que, en 1937, publica el artículo “Miseria y esplendor de la traducción” en el diario de Buenos Aires *La Nación*. El artículo tiene una forma de diálogo y está basado en una conversación que Ortega y Gasset tuvo con algunos intelectuales y lingüistas franceses durante uno de sus viajes a París en el periodo de la Guerra Civil. El filósofo explica, ante todo en que consiste la miseria de la traducción; acepta la idea de que hay obras que se pueden traducir y otras que no se pueden traducir y califica la traducción como algo utópico, como cualquier actividad humana. Además, añade también que los textos científicos son más fáciles de traducir porque no están compuestos de una lengua, sino de una terminología compartida por las personas del mismo entorno, “De aquí que sea más fácil traducir estos libros de una lengua a otra. En realidad, los de todos los países están ya escritos casi integralmente en la misma”<sup>69</sup>.

Según Ortega y Gasset hay dos niveles de dificultad que hacen que la traducción se considere como algo utópico: en primer lugar, el estilo peculiar de cualquier lengua, un estilo difícil de imitar en otra lengua, y además el estilo propio de cada autor. En frente de estas dificultades el mal traductor cree que la traducción sigue siendo posible, mientras que el buen traductor toma conciencia de estas limitaciones y el resultado será una aproximación del original, aunque en esta aproximación puede haber diferentes niveles de perfección que se pueden alcanzar.

---

<sup>68</sup> Ruiz Casanova (2002: 456-457).

<sup>69</sup> Ortega y Gasset, «Miseria y esplendor de la traducción», en Lafarga (1996: 473).

Si el traductor parte de este presupuesto, hará una buena traducción. El esplendor de la traducción se encuentra en este principio, y además Ortega y Gasset aprecia también los dos tipos de traducción (orientada al lector o al autor) individuados por Schleiermacher. El filósofo introduce también la idea de que una traducción es un género literario aparte, con reglas y finalidades propias. Concluye diciendo:

“Es cosa clara que el público de un país no agradece una traducción hecha en el estilo de su propia lengua. Para esto tiene de sobra con la producción de los autores indígenas. Lo que agradece es lo inverso: que llevando al extremo de lo inteligible las posibilidades de su lengua trasparezcan en ella los modos de hablar propios al autor traducido”<sup>70</sup>.

### 1.10.2. Segunda mitad

En la segunda mitad del siglo XX, el escritor italiano Italo Calvino (1923-1985) publica algunos artículos sobre la traducción, hoy reunidos en la obra *Mondo scritto e mondo non scritto*, realizada por Mario Barenghi. En «Sul tradurre», Calvino, en calidad de colaborador de la editorial Einaudi, responde a una crítica<sup>71</sup> dirigida a la traducción de *Passage to India*, de E. M. Forster, hecha por Adriana Motti. El artículo, escrito en 1963, es muy interesante porque, además de funcionar como defensa del trabajo del traductor, nos proporciona importantes informaciones sobre el mercado editorial en la Italia de la posguerra y del *boom* económico<sup>72</sup>. A continuación, Calvino admite que hay malas traducciones, y eso se debe al hecho de que sí hay más jóvenes que conocen las lenguas extranjeras en la Italia de los sesenta, pero “sempre in meno sono quelli che nello scrivere in italiano si muovono con quelle doti di agilità, sicurezza di scelta lessicale, d’economia sintattica, senso dei vari livelli linguistici, intelligenza insomma dello stile [...]: le doti appunto in cui risiede il singolare genio del traduttore”<sup>73</sup>. El autor concluye su artículo diciendo que sí, hay malos traductores, pero hay también malos críticos,

---

<sup>70</sup> Ortega y Gasset, «Miseria y esplendor de la traducción», en Lafarga (1996: 477).

<sup>71</sup> La crítica, formulada por Claudio Gorlier, había sido publicada en la revista de artes figurativas y literatura, *Paragone*. Gorlier criticaba la traducción al italiano del título y el uso del término *affatto* en sentido negativo.

<sup>72</sup> Calvino admite que el mercado editorial italiano es en constante expansión, aunque tiene retraso con respecto a otros países europeos, y deja entender que la causa habría que buscarla en los acontecimientos históricos que afectaron al país en la primera mitad del siglo XX.

<sup>73</sup> Calvino, «Sul tradurre», en Barenghi (Ed.) (2002: 49).

que dan juicios equivocados y no saben utilizar el lenguaje de la forma más adecuada.

En “Tradurre è il vero modo di leggere un testo”, informe escrito en 1982 para un congreso sobre la traducción, Calvino califica la traducción como un milagro, y afirma la imposibilidad de traducir la poesía, de acuerdo entonces con lo que había escrito, en el mismo siglo, Benedetto Croce y con otros teóricos que lo habían precedido.

Después el autor habla de sus sensaciones al leer algunas traducciones de sus obras. Calvino habla de una sensación de otredad, como si no estuviera leyendo algo que él mismo había escrito, y aunque las traducciones que le proporcionaban eran muy fieles al sentido, comunicaban algo distinto del original. De allí la tesis según la cual traducir es el verdadero modo de leer un texto:

“Tradurre è il vero modo di leggere un testo; questo credo sia stato detto già molte volte; posso aggiungere che per un autore il riflettere su una traduzione d’un proprio testo, il discutere col traduttore, è il vero modo di leggere se stesso, di capire bene cosa ha scritto e perché”<sup>74</sup>.

Como se desprende de esta cita, para el escritor italiano la relación entre autor y traductor es fundamental, y un traductor que no tiene dudas sobre la obra que tiene que traducir, no es un buen traductor. Además, otra relación muy importante es aquella entre el traductor y el editor, que tiene que revisar el trabajo y, si es posible, mejorarlo.

Por último, Calvino afirma la dificultad de traducir la lengua italiana, y en esto es uno de los pocos teóricos hasta aquí presentados, en hacerlo, dado que en general los teóricos, como hemos visto, se interesaban en la intraducibilidad de un particular género textual o de las obras en lengua latina. Calvino dice que por ejemplo en español se pueden construir frases similares al italiano, pero el espíritu se transforma en lo contrario.

---

<sup>74</sup> Calvino, «Tradurre è il vero modo di leggere un testo», en Barengi (Ed.) (2002: 87).

Las reflexiones que acabamos de comentar pertenecen a épocas en las que la traductología todavía no se consideraba como una parte de la lingüística y más precisamente de la lingüística aplicada, ni como una disciplina autónoma. Son las épocas del periodo pre-científico de la traducción. Además, estas reflexiones estaban hechas, muy a menudo, por letrados, lo que determina que la mayoría de ellas se refirieran a la traducción literaria. A partir de los años sesenta la disciplina empieza a tener un desarrollo más científico y en los años ochenta adquiere un estatuto propio, de hecho, se acuña el término *Translation Studies*, a partir del título de la obra de la traductóloga inglesa Susan Bassnet.

En este primer capítulo analizamos algunos testimonios que forman parte de la fascinante historia de la traducción. La naturaleza de nuestro trabajo no permitió, desafortunadamente, detenerse demasiado en ellos. En cambio, en el capítulo que sigue nos centraremos en algunos conceptos teóricos acerca de la traducción y en una definición y caracterización de la traductología, la disciplina que se ocupa del estudio de la traducción.



## CAPÍTULO 2

### 2.1. Definiciones de traducción

En los años ochenta, Peter Newmark, uno de los estudiosos más célebres de la disciplina, definió la traducción como un arte en la que, sin embargo, siempre hay que tener en cuenta una pérdida en el significado:

“Translation is a craft consisting in the attempt to replace a written message and/or statement in one language by the same message and/or statement in another language. Each exercise involves some kind of loss of meaning due to a number of factors. It provokes a continuous tension, a dialectic, an argument base on the claims of each language. The basic loss is on a continuum between overtranslation (increased detail) and undertranslation (increased generalization)”<sup>75</sup>.

Por su parte, Eugene Nida, introduce la cuestión del estilo en su propia definición: “tradurre sta nel riprodurre nella lingua d’arrivo l’equivalente più prossimo al messaggio della lingua di partenza, in primo luogo in termini di significato, in secondo luogo in termini di stile”<sup>76</sup>.

Gérard Genette nos deja, según nuestra opinión, una de las definiciones de la traducción más fascinantes de la historia. De hecho, el crítico literario francés, describe la traducción a través de la imagen de un palimpsesto, un manuscrito antiguo en el que todavía se pueden entrever trazas de la escritura antes presente y que fue borrada artificialmente (los palimpsestos darán el título a su obra más célebre, *Palimpsestes*). Por consiguiente, según Genette, se definen palimpsestos todas las obras, las traducciones, derivadas de una obra anterior a través de una

---

<sup>75</sup> Newmark (1986: 7).

<sup>76</sup> Eugene Nida en la introducción a Apel (1993: 23).

transformación o de una imitación<sup>77</sup>. Esta definición nos parece fascinante porque subraya el hecho de que, bajo cualquier texto, y sobre todo las traducciones, siempre se esconden trazas del original, trazas que solo los lectores más atentos sabrán detectar.

En los años 2000, Umberto Eco definió la traducción con la célebre fórmula “dire quasi la stessa cosa”. Si según Eco, cuando se traduce, es imposible decir la misma cosa en otra lengua, lo que sí es posible es decir *más o menos* la misma cosa. Por consiguiente, según el semiólogo italiano, y esta es la parte central de su reflexión, la traducción está basada en un proceso de negociación con el texto original y su autor, con la cultura de llegada, con los lectores y con las editoriales<sup>78</sup>.

Por su parte, la autorizada teórica de la traducción Hurtado Albir, define la traducción como un saber hacer, una habilidad práctica<sup>79</sup> que es al mismo tiempo un acto de comunicación (en cuanto permite la circulación de informaciones entre personas que hablan lenguas diferentes), una operación entre textos (tantos orales como escritos) y un proceso mental que presupone la comprensión de un texto en una lengua de partida y la expresión del mismo en otra lengua<sup>80</sup>. Según la autora, la traducción se configura entonces como “un proceso interpretativo y comunicativo consistente en la reformulación de un texto con los medios de otra lengua, que se desarrolla en un contexto social y con una finalidad determinada”<sup>81</sup>.

## **2.2. Posibilidad e imposibilidad de la traducción**

A lo largo de la historia, varios autores reflexionaron acerca de la posibilidad o imposibilidad de la traducción. Por ejemplo, como vimos, tanto Croce como Calvino consideraban imposible la traducción de la poesía y Ortega y Gasset veía la traducción como algo utópico.

---

<sup>77</sup> Genette (1982: 16).

<sup>78</sup> Eco (2003: 18).

<sup>79</sup> Hurtado Albir (2016: 25).

<sup>80</sup> Hurtado Albir (1996: 157).

<sup>81</sup> Hurtado Albir (2016: 41).



Newmark en su descripción de la traducción que acabamos de comentar, define esta actividad como un intento (*an attempt*); la utilización de esta palabra por parte del autor no nos garantiza el hecho de que la traducción se pueda realizar y además la traducción está descrita como una tarea que puede llevar a una pérdida en el significado. La práctica traductora tiene entonces algunos límites según el teórico. A este propósito, Hernández Guerrero y Peña señalan tres tipos de límites que pueden determinar la intraducibilidad de un texto<sup>82</sup>:

- límites *interlingüísticos*, se plantean cuando el aspecto formal del lenguaje es importante y buscado por el autor del original (por ejemplo, en juegos de palabras o ambigüedades intencionadas);
- límites *intertextuales*, se encuentran cuando el original suscita asociaciones con textos anteriores (juego de la intertextualidad);
- límites *referenciales*, se refieren a la presencia, en el original, de referencias culturales o espacio-temporales a la cultura de partida. Estos contenidos, pueden ser de difícil comprensión para los lectores de una traducción.

En cambio, según García Yebra, la traducción es posible, puesto que es una actividad que se ha practicado durante más de dos mil años y que ha enriquecido innumerables culturas. La única preocupación del teórico se refiere a la calidad de algunas traducciones, pero esta motivación no sería suficiente para declarar la imposibilidad *tout court* de la práctica traductora<sup>83</sup>. Mounin también defiende la posibilidad de la traducción en su obra *Les belles infidèles*<sup>84</sup>, afirmando que la traducción es posible en cuanto es necesaria. A esta afirmación añade su motivación, basada en la constatación de que muchas de las teorías sobre la imposibilidad de la traducción vienen del pasado, y de épocas en la que la cultura estaba reservada a una minoría de la población. Como afirm Mounin, esta minoría

---

<sup>82</sup> Guerrero y Peña (1994: 35-36).

<sup>83</sup> Hernández Pollux, «Entrevista a Valentín García Yebra», en *Nueva Revista*, Universidad de la Rioja, junio de 1999. Disponible en la Web <http://www.nuevarevista.net/articulos/entrevista-valentin-garcia-yebra> [01/05/2017].

<sup>84</sup> Mounin desecha las razones semánticas, morfológicas, fonéticas y estilísticas en favor de la imposibilidad de la traducción. Véase Mounin (1994: 27-53).

en general hablaba las lenguas más importantes de aquel entonces, de allí que estas personas no necesitaran traducciones. Hoy en día sería impensable que todo el mundo hablara tantas lenguas extranjeras y, por consiguiente, la traducción es algo imprescindible<sup>85</sup>. Además, el traductólogo francés resume las diferentes posiciones acerca de la imposibilidad de la traducción afirmando: “Tous les arguments contre la traduction se résument en un seul: elle n’est pas l’original”<sup>86</sup>.

### 2.3. Tipologías de traducción

Hay diferentes tipos de traducción; Jakobson, por ejemplo, en su artículo “On linguistic aspects of translation” (1959) identifica tres tipos de traducción: la *traducción intralingüística (rewording)*, algo cercano a la paráfrasis, la *traducción intersemiótica (transmutation)* o interpretación de los signos lingüísticos mediante sistemas de signos no lingüísticos y la *traducción interlingüística (translatio proper)*, la verdadera traducción entre lenguas diferentes, el tipo de traducción del que nos ocuparemos<sup>87</sup>. Hurtado Albir, por el contrario, propone clasificar las traducciones según cuatro variables: la tipología (traducción técnica, jurídica, económica, etc.), la modalidad de traducción (traducción escrita, simultánea, consecutiva, susurrado, etc.), las clases de traducción (traducción natural, profesional, pedagógica, etc.) y los métodos de traducción (traducción comunicativa, literal, libre, filológica)<sup>88</sup>.

### 2.4. Definición de Traductología

La Traductología (o Teoría de la traducción, las denominaciones pueden variar) es la disciplina que se hace cargo de estudiar la traducción y se configura entonces como una saber teórico sobre la práctica traductora. El termino es bastante reciente, dado que fue introducido en 1972 por parte de Brian Harris, un investigador canadiense, durante el Coloquio de Lingüística que tuvo lugar en el mismo año en Canadá. Sin embargo, el termino no pone de acuerdo a todos los académicos; por ejemplo, Peter Newmark, en *Approaches to translation*, rechaza

---

<sup>85</sup> Mounin (1994: 27).

<sup>86</sup> Mounin (1994: 13).

<sup>87</sup> Jakobson «On Linguistic Aspects of Translation» en Schulte y Biguenet (1992: 145).

<sup>88</sup> Para la lista completa véase Hurtado Albir (2016: 94).

los términos *traductology* or *translatology*, afirmando que los dos términos parecen demasiado pretenciosos y, por consiguiente, prefiere la denominación de *Translation Theory*<sup>89</sup>. Hasta finales de los años sesenta, la teoría de la traducción se considera como parte de la lingüística aplicada, disciplina que se define como “el conjunto de saberes, no necesariamente coherentes entre sí ni intercomunicantes, parcialmente desarrollados a partir de la lingüística teórica, y relacionados con actividades humanas en que el lenguaje, no como sistema sino como discurso, es la parte primordial”<sup>90</sup>. Estos saberes son, según Hernández Guerrero y Peña, la didáctica de lenguas, la traducción, la patología del lenguaje, la lexicografía y la retórica<sup>91</sup>. Sin embargo, Holmes, en 1972, reivindica el estatuto autónomo de la disciplina y en los años ochenta la disciplina alcanza su plena autonomía, aunque hoy en día, como subraya Hurtado Albir, sigue habiendo autores que la consideran parte de la lingüística aplicada, como por ejemplo Newmark<sup>92</sup>. De todas formas, como afirman Bassnett y Lefevere “the growth of Translation Studies as a separate discipline is a success story of the 1980s. The subject has developed in many parts of the world and is clearly destined to continue developing well into the twenty-first century”<sup>93</sup>.

La disciplina, según el mismo Newmark, tiene como objetivos los de determinar los métodos más adecuados para traducir diferentes tipologías de textos, formular principios y estrategias para la traducción y la resolución de problemas e introducir herramientas para la crítica de las traducciones<sup>94</sup>. Además, como subraya Hurtado Albir, la Traductología se caracteriza por su multidisciplinariedad, puesto que el traductólogo necesita conocimientos de sociología, historia, lingüística, antropología etc.<sup>95</sup>. Además, como es evidente, no hay que confundir la figura de traductólogo con la del traductor. Si hay casos de traductores que son al mismo

---

<sup>89</sup> Newmark (1986: 19).

<sup>90</sup> Hernández Guerrero y Peña (1994: 13-14).

<sup>91</sup> Hernández Guerrero y Peña (1994: 15).

<sup>92</sup> Hurtado Albir (1996: 156).

<sup>93</sup> Bassnet y Lefevere, introducción a *Contemporary Translation Theories* (1993), citado en Hurtado Albir (1996: 157).

<sup>94</sup> Newmark (1986: 19).

<sup>95</sup> Hurtado Albir (2016: 137).

tiempo traductólogos, en la mayoría de los casos estas dos figuras están separadas y la tarea principal del traductólogo es realizar una investigación sobre la traducción<sup>96</sup> (aunque Eco, en *Dire quasi la stessa cosa*, nos invita a desconfiar de los críticos de la traducción que nunca se pusieron manos a la obra).

## 2.5. Conceptos clave

Para la definición de los conceptos claves de la traducción, tomaremos sobre todo como referencia la obra magistral de Amparo Hurtado Albir, *Traducción y Traductología, introducción a la Traductología* (2001). La estudiosa indica como conceptos claves de la disciplina la equivalencia traductora, la invariable traductora, la unidad de traducción, el método traductor, las técnicas de traducción, las estrategias traductoras, los problemas de traducción y los errores de traducción. Muchos teóricos, a lo largo de las décadas, han intentado definir estos conceptos, lo que implica hoy en día, una convivencia de diferentes definiciones y divergencias acerca de las denominaciones; por consiguiente, la obra de Hurtado Albir es muy interesante porque, además de listar las diferentes posiciones, nos proporciona una serie de definiciones cuanto más precisas posibles.

### 2.5.1. La equivalencia traductora

La equivalencia traductora, junto a la invariable traductora y al método traductor han sustituido la clásica noción de fidelidad, un concepto que acompañó la historia de la traducción a partir de Cicerón. Varios estudiosos (al menos 40 son los que recoge Hurtado Albir<sup>97</sup>) intentaron dar una definición de equivalencia traductora, que, según Nida es el principio básico de la traducción, definido como “el equivalente natural más cercano en una situación determinada”<sup>98</sup>. Nida fue también el primer estudioso en hablar del carácter dinámico de la equivalencia en su obra *Toward a Science of Translating*, donde habla de una oposición entre una *Formal Equivalence* y una *Dynamic Equivalence*<sup>99</sup>. La primera, se centra en la forma y en el contenido del mensaje del original y, por consiguiente, el mensaje de

---

<sup>96</sup> Hurtado Albir (1996: 151).

<sup>97</sup> Véase Hurtado Albir (2016: 204).

<sup>98</sup> Nida, *Toward a Science of Translating* (1964), citado en Hurtado Albir (2016: 203).

<sup>99</sup> Nida (1964: 159-160).

la traducción tiene que ser lo más fiel posible a este mensaje. En cambio, con la equivalencia del segundo tipo asistimos a una adecuación del texto original a la cultura de llegada. Hurtado Albir por su parte, define la equivalencia traductora como una:

“Noción relacional que define la existencia de un vínculo entre la traducción y el texto original; esta relación se establece siempre en función de la situación comunicativa (receptor, finalidad de la traducción) y el contexto sociohistórico en que se desarrolla el acto traductor y, por consiguiente, tiene un carácter relativo, funcional y dinámico”<sup>100</sup>.

A propósito del carácter relativo de la equivalencia, según Hurtado Albir esta relatividad depende: del contexto lingüístico, textual, y sociohistórico, del género textual, de la finalidad y de la modalidad de la traducción.

### 2.5.2. La unidad de traducción

La unidad de traducción se refiere a la unidad con la que trabaja el traductor. El concepto puede parecer muy simple, pero a la hora de definir qué es la unidad de traducción no ha sido posible formular una definición unívoca. Las diferentes definiciones de las que disponemos, dependen del enfoque de cada autor y por eso tenemos concepciones de carácter lingüístico como la de Vinay y Darbelnet según quienes la unidad de traducción es “le plus petit segment de l’énoncé dont la cohésion des signes est telle qu’ils ne doivent pas être traduits séparément”<sup>101</sup>; concepciones textuales como la de Bassnet<sup>102</sup>, según quien la unidad principal es el texto; concepciones interpretativas como la de Ballard<sup>103</sup>, según quien las unidades de trabajo se encuentran en el proceso traductor y concepciones binarias, como las de Santoyo<sup>104</sup>, según quien las unidades se encuentran tanto en el texto de partida como en la traducción. Según Newmark “the sentence is the ‘natural’ unit of translation, just as it is the natural unit of comprehension and recorded thought”<sup>105</sup>.

---

<sup>100</sup> Hurtado Albir (2016: 308).

<sup>101</sup> Vinay y Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l’anglais* (1958), citado en Oustinoff (2016: 22).

<sup>102</sup> Bassnet, *Translation Studies* (1980), citado en Hurtado Albir (2016: 227).

<sup>103</sup> Ballard, «L’unité de traduction: essai de redéfinition d’un concept» (1993), citado en Hurtado Albir (2016 : 231).

<sup>104</sup> Santoyo, «A propósito del termino *translema*» (1983), citado en Hurtado Albir (2016: 232).

<sup>105</sup> Newmark (2003: 65).

Hurtado Albir define la unidad de traducción como “la unidad comunicativa con la que trabaja el traductor; tiene una ubicación textual, una compleja imbricación y una estructuración variable, y en su análisis conviene incorporar las relaciones extratextuales y los procesos cognitivos implicados. Existen macrounidades, microunidades y unidades intermedias”<sup>106</sup>. Hurtado Albir califica la unidad de traducción como una unidad que se encuentra en el texto cuya longitud puede variar. Por último, la imbricación entre las unidades está determinada por la coherencia y la cohesión internas al texto.

### 2.5.3. La invariable traductora

La invariable traductora se refiere al tipo de relación que hay entre la traducción y el texto original. Se configura como el resultado de la comprensión del texto original y el punto de partida para la reformulación en otra lengua. Según Hurtado Albir tiene cuatro características: un carácter no verbal, contextual, funcional y dinámico<sup>107</sup>.

### 2.5.4. El método traductor

La noción de método traductor se refiere, según Hurtado Albir, a la manera en la que un traductor se enfrenta al texto original y a partir de eso desarrolla su traducción, siguiendo algunos principios. A lo largo de los siglos, como vimos en nuestra breve historia de la traducción, a la hora de hablar del método traductor, la mayoría de los teóricos se refería a la dicotomía entre traducción literal y traducción libre<sup>108</sup>. Sin embargo, en los últimos años, estudiosos como Newmark, Toury o la misma Hurtado Albir, han llevado a cabo una reflexión más profunda con respecto a este tema y, por consiguiente, se acabó con la tradicional oposición entre traducción literal y traducción libre. Newmark<sup>109</sup> divide los métodos de traducción según el enfoque: en la lengua de partida o en la lengua de llegada. Los métodos fieles a la lengua de partida son:

---

<sup>106</sup> Hurtado Albir (2016: 234).

<sup>107</sup> Hurtado Albir (2016: 239).

<sup>108</sup> Hurtado Albir (2016: 242) señala otra oposición: entre traducción literal y traducción oblicua. La primera se da entre lenguas cercanas, mientras que la segunda se aplica a lenguas muy distantes entre sí.

<sup>109</sup> Newmark (2003: 45-47).

- *Word-for-word-translation*, en la que se conserva el orden de las palabras del original y las palabras se traducen individualmente teniendo en cuenta su significado más común;
- *Literal translation*, en la que las estructuras gramaticales de la lengua de partida se convierten en las estructuras más cercanas en la lengua de llegada;
- *Faithful translation*, reproduce el significado contextual del original teniendo en cuenta las estructuras de la lengua de llegada;
- *Semantic translation*, se diferencia de la traducción fiel en por su interés en el aspecto estético del texto de partida.

En cambio, los métodos cuyo enfoque se encuentra en la lengua de llegada son:

- *Adaptation*, la forma de traducción más libre en absoluto. Se utiliza sobre todo para la traducción de obras de teatro o poemas;
- *Free translation*, reproduce en contenido del original sin la forma. En general se configura una paráfrasis más larga con respeto al texto de partida;
- *Idiomatic translation*, reproduce el mensaje del original, pero introduce coloquialismos y modismos (aunque no aparezcan en el original);
- *Communicative translation*, intenta reproducir el mismo significado y efectos del original de forma que tanto el contenido como la lengua resulten aceptables y produzcan las mismas reacciones en los lectores de la traducción<sup>110</sup>.

A pesar esta variedad de métodos, Newmark subraya que, solo la traducción semántica y la traducción comunicativa cumplen con los dos objetivos principales de la traducción: precisión y economía<sup>111</sup>. Los dos tipos de traducción se diferencian, como acabamos de ver, por el tipo de enfoque y por algunas

---

<sup>110</sup> Otros métodos (útiles para finalidades específicas) sugeridos por parte del autor son: *Service translation*, *Plain prose translation*, *Information translation*, *Cognitive translation*, *Academic translation*. Véase Newmark (2003: 52-53).

<sup>111</sup> En *Approaches to Translation* (1981), el estudioso solo propone estos dos métodos, como métodos generales para la traducción. Véase Newmark (1982: 22-23).

características más: la traducción semántica se configura como más individual, sigue el pensamiento del autor, el traductor suele centrarse en los matices del significado, mientras que la traducción comunicativa se centra en la reexpresión del mensaje y en general se configura como más clara y simple para los lectores<sup>112</sup>.

La catalogación de Hurtado Albir se configura como la más reciente. La estudiosa española reduce los métodos con respecto a Newmark, e identifica cuatro métodos que responden a finalidades diferentes, puesto que es la finalidad que guía la selección de uno u otro método:

- Método *interpretativo-comunicativo*; se centra “en la comprensión y reexpresión del sentido del texto original, conservando la misma finalidad del original y produciendo el mismo efecto en el destinatario”.
- Método *literal*, que se ocupa de una traducción palabra por palabra o frase por frase de los elementos del texto original. El interés de este método se encuentra en la reproducción del sistema lingüístico de partida.
- Método *libre*, cuya finalidad no es transmitir el mismo sentido que el texto original, aunque se mantienen las mismas informaciones y funciones similares.
- Método *filológico*, método que se caracteriza por una añadidura de comentarios sobre elementos históricos, lingüísticos. Se dirige sobre todo a un público de estudiosos<sup>113</sup>.

#### 2.5.5. Las técnicas de traducción

Las técnicas de traducción se refieren a los procedimientos verbales concretos, visibles en el resultado de la traducción, para conseguir equivalencias traductoras<sup>114</sup>. Las técnicas se demuestran muy útiles a la hora de analizar y comparar traducciones y dependen del género al que pertenece el original (contrato, folleto turístico), del tipo (traducción técnica, literaria, etc.) y de la modalidad de traducción (traducción escrita, interpretación, etc.), de la finalidad

---

<sup>112</sup> Newmark (2003: 47-48).

<sup>113</sup> Para más informaciones véase Hurtado Albir (2016: 241-256).

<sup>114</sup> Hurtado Albir (2016: 256-257).



y del método escogido. Además, se catalogan en comparación con el original, se refieren a microunidades textuales, tienen un carácter discursivo y contextual y son funcionales<sup>115</sup>. Aunque las clasificaciones propuestas en las últimas décadas han sido varias, vamos a interesarnos por la clasificación hecha por Hurtado Albir, que nos parece la más completa, en cuanto incorpora toda una serie de propuestas hechas por parte de estudiosos como Delisle, Newmark<sup>116</sup>, Vinay y Darbelnet. Por consiguiente, las técnicas indicadas por parte de Hurtado Albir son<sup>117</sup>:

- *Adaptación*: se adapta un elemento cultural presente en el original, con un elemento de la cultura de llegada<sup>118</sup>;
- *Ampliación lingüística*: añadidura de elementos lingüísticos. Se contrapone a la *compresión lingüística*;
- *Amplificación*: introducción de precisiones en el texto traducido con respeto al original;
- *Calco*: traducción literal de una palabra o sintagma extranjero;
- *Compensación*: introducción en otra parte del texto de llegada de un elemento que en el original se encontraba en otro lugar;
- *Creación discursiva*: creación de una equivalencia efímera, imprevisible;
- *Descripción*: sustitución de un término por su descripción;
- *Elisión*: omisión de elementos del original en la traducción;
- *Equivalente acuñado*: utilización de un término o de una expresión reconocidos como equivalentes en la lengua de llegada;
- *Generalización*: utilización, en la traducción, de un término más neutro. Se opone a la *particularización*;

---

<sup>115</sup> Hurtado Albir (2016: 268).

<sup>116</sup> Con respeto a las técnicas listadas por Hurtado Albir, Newmark en *A Textbook of Translation*, añade la *sinonimia*: “this procedure is used for a SL word where there is no clear one-to-one equivalent, and the word is not important in the text”. Véase Newmark (2003: 84).

<sup>117</sup> Hurtado Albir (2016: 269-271).

<sup>118</sup> Newmark, además de un *Cultural Equivalent*, habla de un *Functional Equivalent*, utilizado cuando se traduce un término específico de la cultura de partida con un término más general. Por ejemplo, traducir *baccalauréat* con “French secondary school leaving exam”. La misma técnica se utiliza cuando no hay un equivalente en la cultura de llegada. Newmark (2003: 83).

- *Modulación*: cambio de enfoque, punto de vista, de categoría de pensamiento con respecto al original;
- *Préstamo*: introducción de una palabra o expresión del original en la traducción. Los préstamos pueden ser puros o adaptados<sup>119</sup>;
- *Sustitución*: se cambian elementos lingüísticos por elementos paralingüísticos;
- *Traducción literal*: traducción palabra por palabra;
- *Transposición*: cambio de categoría gramatical;
- *Variación*: cambio de elementos lingüísticos o paralingüísticos que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de tono textual, estilo, dialecto social etc.

A pesar de esta larga lista de técnicas, hay ocasiones en las que es necesaria la intervención del traductor. Esta intervención se suele manifestar en los umbrales del texto, en las partes que el teórico Genette definió *paratexte*: notas al pie de página, al final del capítulo o al final de la obra. A veces se encuentran también notas dentro del texto, lo que permite al lector no perder el hilo de la narración<sup>120</sup>. Además, las notas pueden ser de varia tipología, como subrayan Hernández Guerrero y Peña: notas *situacionales* (se refieren al entorno espacio-temporal de referencia), *etnográficas* (informaciones sobre la comunidad de referencia), *enciclopédicas* (datos e informaciones sobre varios asuntos del mundo exterior), *institucionales* (informaciones sobre las instituciones presentes en la comunidad de partida), *metalingüísticas* (informaciones sobre la traducción), *intertextuales* (señalan las posibles relaciones con otros textos) y *textológicas* (comentarios de naturaleza filológica)<sup>121</sup>.

---

<sup>119</sup> Newmark define las técnicas de adaptación de los préstamos, *Naturalisation*. "This procedure succeeds transference and adapts the SL word first to the normal pronunciation, then to the normal morphology (word-forms) of the TL". Newmark (2003: 82).

<sup>120</sup> Newmark (2003: 91-92).

<sup>121</sup> Catalogación hecha por Hernández Guerrero y Peña (1992: 37-38).

### 2.5.6. Estrategias de traducción

El concepto de estrategia, como afirma Hurtado Albir, todavía necesita estudios más detallados. De todas formas, la mayoría de las definiciones califican las estrategias como procedimientos esenciales para la solución de problemas que se plantean a la hora de traducir. Por ejemplo, Lörscher define las estrategias como: “a potentially conscious procedure for the solution of a problem which an individual is faced with when translating a text fragment from one language to another”<sup>122</sup>. Chesterman ejemplifica aún esta definición, afirmando “If a goal is the end point of a strategy, what is the starting point? The simple answer is: a problem”<sup>123</sup>. Hurtado Albir, en cambio, nos da una definición más completa y define las estrategias traductoras como “procedimientos, conscientes e inconscientes, verbales y no verbales, internos y externos, utilizados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el desarrollo del proceso traductor y mejorar su eficacia en función de sus necesidades específicas”<sup>124</sup>. Además, al contrario de las técnicas de traducción, las estrategias afectan el proceso y no el resultado, y por consiguiente no son visibles en el producto final.

También los intentos de clasificación de las estrategias han sido varios. Hönig distingue entre “micro estrategias”, procesos mentales controlados, y “macro estrategias”, procesos mentales no controlados; Chesterman hace una distinción entre “estrategias de comprensión”, referidas a la comprensión del original y “estrategias de producción”, referidas a la verdadera traducción<sup>125</sup>.

### 2.5.7. Los problemas de traducción

Como acabamos de ver, la noción de problema es esencial tanto para la definición de las estrategias de traducción como por lo que se refiere a los errores de traducción (de los que trataremos enseguida), que se configuran como el resultado de un problema que no se ha solucionado de manera adecuada. Como

---

<sup>122</sup> Lörscher (1991:76).

<sup>123</sup> Chesterman, *Memes of translation*, p. 89, citado en Gil-Bardají (2003: 55).

<sup>124</sup> Hurtado Albir (2016: 308).

<sup>125</sup> Citados en Gil-Bardají (2003: 53-55).

subraya Gil-Bardají<sup>126</sup>, en los estudios sobre la traducción, los problemas se han dividido en dos tipologías: los que dependen del texto original<sup>127</sup> y los que dependen de las capacidades del traductor<sup>128</sup>. Nord por su parte, distingue entre “problemas” y “dificultades” de traducción: los problemas se configuran como más universales, dado que pueden afectar cualquier traductor, mientras que las dificultades son más subjetivas y tienen que ver con un traductor en particular y con sus propias condiciones de trabajo y sus conocimientos<sup>129</sup>.

Hurtado Albir intenta una clasificación de los problemas de traducción, que divide en cinco tipologías<sup>130</sup>:

- Problemas *lingüísticos*, tienen que ver con el léxico y la sintaxis;
- Problemas *textuales*, tienen que ver con la coherencia y cohesión internas al texto, con el estilo, etc.;
- Problemas *extralingüísticos*, remiten a cuestiones de distancia cultural entre dos culturas;
- Problemas de *intencionalidad*, relacionados con las dificultades en la captación de la información del texto original;
- Problemas *pragmáticos*, tienen que ver con las características del destinatario, con el contexto en el que se realiza la traducción.

#### 2.5.8. Errores de traducción

Como vimos más arriba, un problema de traducción mal solucionado puede transformarse en un error de traducción. Como señala Hurtado Albir, hasta presente se han realizado muy pocos estudios alrededor de este asunto, así que resulte difícil definir los errores de traducción y clasificarlos. Por su parte la autora

---

<sup>126</sup> Gil-Bardají (2003: 27-29).

<sup>127</sup> Tenemos entonces, según Presas problemas intratextuales, extratextuales e intertextuales. Véase Presas (2000), citado en Gil Bardají (2003: 28).

<sup>128</sup> A este propósito Krings distingue: por un lado, entre problemas de recepción y problemas de formulación; y, por otro lado, entre problemas de competencia en L2 y problemas de competencia traductora. Véase Krings, citado en Gil Bardají (2003: 28).

<sup>129</sup> Nord, citada en Hurtado Albir (2016: 282).

<sup>130</sup> Hurtado Albir (2016: 288).

califica estos errores como “una equivalencia inadecuada para la tarea traductora encomendada”<sup>131</sup>.

Los errores de traducción se suelen dividir en dos grupos: los errores respecto al texto original y errores respecto a la lengua de llegada. Las dos tipologías de errores remiten a las dos fases básicas del proceso traductor: la comprensión del texto original y la reexpresión en la lengua de llegada.

A lo largo de las últimas décadas hubo intentos de clasificación de los errores de traducción. Por ejemplo, Nord individua tres tipos de errores: errores pragmáticos, errores culturales y errores lingüísticos<sup>132</sup>. Sin embargo, la catalogación más completa de los errores de traducción es probablemente la que fue realizada por Delisle. El estudioso distingue entre *Translation Errors* y *Language Errors*. Pertenecen a los errores de traducción, errores provocados por parte de una interpretación errónea del original:

“Nonsense, misinterpretation, incorrect meaning, calque, false friend, Anglicism, interference, loss, omission, under-translation, addition, over-translation, inappropriate paraphrase, transcoding, word-for word translation”<sup>133</sup>.

Por el contrario, las siguientes tipologías son errores de lengua: ambiguity (unintentional), barbarism, inappropriate expression, solecism, dequeísmo, leísmo, zeugma, (inappropriate) repetition<sup>134</sup>.

## 2.6. La figura del traductor: el traductor en la historia

Para la realización de este párrafo, tomaremos como referencia una de las obras más completas sobre este asunto: *Les traducteurs dans l'histoire* (2007), obra realizada por parte los profesores canadienses, Jean Delisle y Judith Woodsworth. Los dos autores determinan una serie de ámbitos en los que la influencia de los traductores ha sido fundamental. El primer ámbito indica la importancia de los traductores como inventores de alfabetos; a este propósito se cita el trabajo del

---

<sup>131</sup> Hurtado Albir (2016: 290).

<sup>132</sup> Nord (1996: 97).

<sup>133</sup> Delisle, Lee-Jahnke, Cormier (1999: 208).

<sup>134</sup> Delisle, Lee-Jahnke, Cormier (1999: 208).

traductor canadiense James Evans que, en el siglo XIX, se dedicó a la transcripción en letras latinas de los sonidos de la lengua de los *saulteaux*, una tribu del norte de América, dotando esta comunidad de un sistema de escritura y rescatando así la lengua del olvido<sup>135</sup>.

Después, Delisle y Woodsworth se centran en la contribución de los traductores al desarrollo y a la promoción de las lenguas nacionales. Con respecto a este asunto, mencionamos más arriba el trabajo de Lutero en favor de la lengua alemana<sup>136</sup>. Los autores citan el caso de los traductores suecos que, con su propia traducción de la *Biblia* (la denominada *Biblia de Vasa*, 1541), estandarizaron la ortografía sueca y difundieron un código de buen uso de la lengua<sup>137</sup>. Los traductores, como resulta evidente de estos ejemplos, muy a menudo se dedicaron a la traducción de obras religiosas. Por consiguiente, otro merito evidente es la difusión de los textos sagrados de las diferentes religiones<sup>138</sup>.

Los traductores han sido también fundamentales para el nacimiento de una literatura “nacional”. Por ejemplo, en Irlanda, después de la obtención de la independencia del Reino Unido en 1922, el ministerio de la Educación lanzó un concurso para la traducción de obras hacia la lengua irlandesa. Los objetivos del concurso eran de permitir a los irlandeses la lectura de obras modernas en su propia lengua, y de estimular la creatividad de los escritores locales a través de ejemplos literarios procedentes de otras naciones. No hay que olvidar que la historia de la lengua nacional de Irlanda es la historia de una serie de leyes en contra de su utilización, a partir de las invasiones de los normandos e ingleses en el siglo XII. Las estadísticas dicen que, a finales del siglo XIX, después de la Gran Hambruna, solo un 15% de la población hablaba irlandés, de ahí la necesidad de promover estos tipos de programas al alcanzar la independencia<sup>139</sup>.

---

<sup>135</sup> Delisle y Woodsworth (2007: 12).

<sup>136</sup> Véase § 1.6.2.

<sup>137</sup> Delisle y Woodsworth (2007: 42-43).

<sup>138</sup> Delisle y Woodsworth (2007: 171) definen los traductores como *propagateurs des religions*.

<sup>139</sup> Delisle y Woodsworth (2007: 81-82).

Vimos también que los traductores fueron fundamentales para la difusión de conocimientos científicos. Lo demuestra la Escuela de Toledo, y aun antes, en los siglos IX y X, la Escuela de Bagdad. En esta escuela se traducían hacia el árabe, la nueva lengua del imperio, textos científicos y filosóficos procedentes sobre todo de Grecia. Estas obras representaban el punto de partida para los investigadores árabes, para realizar nuevos descubrimientos; además, parte de las obras, como subrayan Delisle y Woodsworth estaban concebidas para fines didácticos, lo que requería una traducción más transparente<sup>140</sup>. Los traductores fueron igualmente importantes para la difusión de la cultura, no solo científica entre naciones diferentes y en la realización de diccionarios<sup>141</sup>.

## **2.7. Los conocimientos imprescindibles para un traductor: la competencia traductora**

La competencia traductora se define como “el sistema subyacente de conocimientos, habilidades y aptitudes necesarios para traducir”. Es distinta con respecto a las competencias que posee un hablante bilingüe, además, como subraya Hurtado Albir, no es necesario ser bilingüe para ser un buen traductor<sup>142</sup>, puesto que un traductor, junto a la competencia lingüística, tiene que desarrollar también toda una serie de subcompetencias que constituyen la competencia traductora. Kiraly, por su parte, distingue entre competencia traductora y competencia del traductor. La segunda, según el autor es más precisa, porque nos permite “distinguir entre los tipos más generales de competencia comunicativa en lengua extranjera que el traductor profesional comparte con el bilingüe, y las habilidades de traducción específicas del traductor profesional, que la mayoría de los bilingües no desarrollan naturalmente”<sup>143</sup>.

Sin embargo, la mayoría de los estudiosos modernos hablan de competencia traductora; esta competencia está compuesta, según Nord, por siete competencias:

---

<sup>140</sup> Delisle y Woodsworth (2007: 118-122).

<sup>141</sup> Delisle y Woodsworth (2007: 249).

<sup>142</sup> Hurtado Albir (2016: 29). La misma idea se encuentra ya en la obra de Nida, *Toward a Science of Translating*: “at the same time, merely having a knowledge of two languages is no guarantee that a person can function as a translator”. Véase Nida (1964: 145).

<sup>143</sup> Kiraly, citado en Gil-Bardají (2003: 80).

competencia lingüística, competencia cultural, competencia de recepción y análisis del texto, competencia de documentación, competencia de transferencia, de producción del texto y competencia de evaluación de la calidad de la traducción<sup>144</sup>.

En cambio, los traductólogos del grupo PACTE<sup>145</sup>, indican un conjunto de seis subcompetencias colocadas según una jerarquía establecida<sup>146</sup>:

- Competencia *comunicativa en las dos lenguas*, competencia de comprensión en la lengua de partida y competencia de producción en la lengua de llegada, junto a conocimientos pragmáticos, sociolingüísticos, textuales;
- Competencia *extralingüística*, conocimientos biculturales (sobre las dos culturas implicadas), enciclopédicos y sobre la materia que tiene que ser traducida;
- Competencia *profesional e instrumental*, conocimientos relativos al propio trabajo y a los instrumentos que el traductor tiene a su disposición;
- Competencia de *transferencia*, facilidad en pasar de un código a otro sin interferencias;
- Competencia *estratégica*, capacidad de resolver los problemas que se plantean utilizando estrategias de todo tipo;
- Competencia *psicofisiológica*, habilidad de aplicación de recursos psicomotores, cognitivos y actitudinales.

Como subraya Hurtado Albir, las competencias instrumentales, de transferencia, y estratégicas, son las que distinguen un traductor de una persona con conocimientos en lenguas extranjeras<sup>147</sup>.

### 2.7.1. Adquisición de la competencia traductora

Como subraya Hurtado Albir, hoy en día faltan estudios empíricos sobre la adquisición de la competencia traductora, estudios que probablemente serán

---

<sup>144</sup> Nord, citada en Hurtado Albir (2016: 385).

<sup>145</sup> El grupo PACTE (Grupo de trabajo sobre la competencia traductora, Universitat Autònoma de Barcelona), dirigido por parte de Hurtado Albir, está compuesto también por A. Beeby, L. Berenguer, D. Ensinger, O. Fox, N. Martínez Melis, W. Neunzig, M. Orozco y M. Presas.

<sup>146</sup> Grupo PACTE (2001: 40).

<sup>147</sup> Hurtado Albir (2016: 31).



llevados a cabo por el Grupo PACTE<sup>148</sup>. Hasta presente, las investigaciones de la estudiosa le permiten afirmar que la adquisición de la competencia traductora “como todo proceso de aprendizaje es dinámico y cíclico y consiste en un proceso de reestructuración y desarrollo desde un conocimiento novato (competencia pretraductora) a un conocimiento experto (competencia traductora) que requiere una competencia de aprendizaje”<sup>149</sup>.

## **2.8. El trabajo del traductor en el derecho italiano**

La ley 633 del 22 de abril de 1941 ("Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio") establece cuales son los derechos del traductor. Según la ley, el traductor beneficia, con su traducción, de verdaderos derechos de autor y, por consiguiente, goza de una serie de derechos morales y económicos. Los derechos morales comprenden el derecho a la paternidad de la traducción, lo que obliga al editor a poner el nombre del traductor en la portada, y el derecho de integridad, o sea, la prohibición del editor de aportar modificaciones en el texto traducido (en caso de modificaciones, estas deben estar aprobadas por parte del traductor). Los derechos morales, en cuanto derechos personales, no pueden ser cedidos (y siguen siendo válidos aun después la cesación de los derechos económicos), a diferencia de los derechos económicos (que se refieren a la publicación, venta de la traducción etc.), que en general el traductor cede, bajo remuneración, a una editorial.

El contrato estipulado por parte del traductor, así como establece la ley 633 se denomina “contratto di edizione di traduzione”, sin embargo, como subraya la *Associazione Italiana Traduttori e Interpreti*, hoy en día, existen también otras tipologías de contratos, lo que requiere una atención mayor por parte de los traductores, para que sus derechos sean reconocidos. En lo que se refiere a la retribución, el traductor puede escoger entre una remuneración fija, según la

---

<sup>148</sup> Hurtado Albir (2016: 408).

<sup>149</sup> Hurtado Albir (2016: 407). Los términos *novato* y *experto* vienen del estudio de Dreyfus y Dreyfus sobre la adquisición de la competencia traductora (1986). En este estudio se identifican cinco etapas en la adquisición de esta competencia: novato, aprendiz, avanzado, apto, perito y experto.

longitud del trabajo, una remuneración basada en las ventas o una fórmula mixta (un adelanto y después una remuneración según las ventas)<sup>150</sup>.

Después de esta necesaria aproximación teórica a la traductología, nos acercaremos, en el capítulo que sigue, al autor y a la obra al centro de nuestro análisis.

---

<sup>150</sup> Para más informaciones véase la página web de la *Associazione Italiana Traduttori e Interpreti*, <http://www.aiti.org/professione/diritto-dautore-del-traduttore> [24/04/17].

## CAPÍTULO 3

### 3.1. El autor, Javier Marías

Javier Marías Franco nace en Madrid el 20 de septiembre de 1951, cuarto hijo de Dolores Franco Manera, profesora, y de Julián Marías Aguilera, filósofo. Su padre fue uno de los intelectuales represaliados por parte del régimen de Francisco Franco, algo que lo obligó a frecuentes viajes a EE. UU. donde dio clases en las universidades del país; su familia lo acompaña en algunas estancias, así, por ejemplo, Javier Marías transcurre el primer año de su vida en Massachussets<sup>151</sup>. En Madrid el autor recibe una sólida educación en el Colegio Estudio (un instituto inspirado en la Institución Libre de Enseñanza) y en su propia casa, frecuentada por los intelectuales de la época. Talento precoz, a los 14 años escribe su primera novela, *La víspera*, que nunca ha sido publicada, y un relato, *La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga*, publicada primero en *El Noticiero Universal* de Barcelona (1968) y después en la recopilación de relatos *Mientras ellas duermen* (2000).

Estudia Filología Inglesa en la Universidad Complutense de Madrid y, para mantenerse, traduce guiones para su tío, el director de cine Jesús Franco, e interviene también como extra en algunas de sus películas. En los años de la universidad conoce a un personaje fundamental, un maestro, como lo definió, Juan

---

<sup>151</sup> Durante esta temporada Julián Marías enseñaba en la Universidad de Wellesley. Vivía con su familia en una casa en la que habían vivido antes el poeta Jorge Guillén y el escritor Vladimir Nabokov, según cuenta Javier Marías en el artículo «Fantasmas leídos». Véase Marías (2001: 30).

Benet<sup>152</sup>, e ingresa en el grupo que él había formado y que estaba compuesto por intelectuales de relieve de la época: Juan García Hortelano, Antonio Martínez Sarrión, Eduardo Chamorro, Vicente Molina Foix y Félix de Azúa.

Después de su graduación empieza a trabajar como asesor literario para la editorial Alfaguara y se dedica también a la traducción de obras para las editoriales Alfaguara y Alianza. En 1983 empieza a dar clases de literatura española y de teoría de la traducción en la prestigiosa Universidad de Oxford<sup>153</sup> y el año siguiente da cursos sobre el Quijote en el Wellesley College de Boston, institución en la que también su padre había dado clases. En 1986 se traslada a Venecia y durante algunos años vive entre la ciudad del norte de Italia y Madrid, donde enseña teoría de la traducción en la Universidad Complutense<sup>154</sup>.

Con el paso de los años Marías llega a ser uno de los autores más apreciados tanto en España como en el extranjero. Como testimonio de esta popularidad, en 1997 el autor se convierte en el cuarto rey de Redonda (con el nombre de Xavier I), una nación ficticia creada por el escritor fantástico británico M. P. Shiel<sup>155</sup>. En 2002 Marías funda incluso la editorial Reino de Redonda, sin duda la editorial más pequeña de España (cuenta con solo dos empleados, el mismo Marías y una editora), que se encarga de la publicación de autores desconocidos (o casi) y que merezcan la pena ser leídos, según afirma el mismo Marías<sup>156</sup>.

---

<sup>152</sup> Juan Benet (1927-1993), fue uno de los escritores más influyentes del siglo XX. Fue también ingeniero de caminos. Entre sus obras más famosas recordamos: la recopilación de relatos *Nunca llegarás a nada* (1961), el ciclo épico-lírico *Herrumbrosas Lanzas*, y la novela *En la penumbra* (1989).

<sup>153</sup> Estancia que inspiraría la novela *Todas las almas* (1989).

<sup>154</sup> Para más informaciones véase la biografía de Javier Marías, publicada por Reyes Miguel y Blanca Inés en la página Web <http://www.javiermarias.es/biografia/nuevabiografia.html> [09/06/17].

<sup>155</sup> El Reino imaginario de Redonda se sitúa en la isla deshabitada de Redonda, una dependencia de Antigua y Barbuda, en el Mar de los caribes. Matthew Shiell compró la isla en 1865, y pidió a la Reina Victoria de Inglaterra el título de Rey de Redonda. La soberana le concedió este título. Los soberanos siguientes fueron el hijo, Matthew Phipps Shiell, John Gawsworth, John Wynne-Tyson y, por último, Javier Marías, quien concedió títulos nobiliarios a Umberto Eco, Alice Munro y Claudio Magris, entre otros. Véase [https://es.wikipedia.org/wiki/Reino\\_de\\_Redonda](https://es.wikipedia.org/wiki/Reino_de_Redonda) [09/06/17].

<sup>156</sup> Véase <https://javiermariasblog.wordpress.com/2009/05/30/editorial-reino-de-redonda/> [09/06/17].

En junio de 2006 Marías fue elegido miembro de la Real Academia Española, en la que ocupa el sillón R (que perteneció a Fernando Lázaro Carreter) y en 2012 recibió el Premio Nacional de Narrativa, uno de los más altos reconocimientos de estado, por su novela *Los enamoramientos*. Sin embargo, el escritor decidió rechazar el premio porque no quería “ser etiquetado como autor ‘favorecido por este o aquel Gobierno’ ni ser involucrado en juegos políticos”. Además, otra motivación está relacionada con el hecho de que ni su padre, ni Juan Benet u otros autores que se lo habrían merecido habían sido galardonados y habían muerto sin este prestigioso reconocimiento<sup>157</sup>.

### 3.1.1. Javier Marías novelista

Javier Marías publica su primera novela, *Los dominios del lobo*, en 1971. Sigue *Travesía del horizonte* en 1972. Estas dos primeras obras son novelas de aventura, un homenaje a América y al cine de Hollywood, que poco tienen que ver con la literatura militante y “útil” que se solía publicar bajo el régimen de Francisco Franco. Por esa razón, como afirma Marías en el artículo «Desde una novela no necesariamente castiza», la crítica fue muy dura frente a sus primeras creaciones y Marías fue definido un escritor “anglosajonijodido”<sup>158</sup>. En cambio, en las obras escritas después de la caída del franquismo encontramos cierta experimentación, como en *El monarca del tiempo* (1978), obra en la que se mezclan narración, ensayo y teatro.

Como afirma Sandra Navarro Gil, *El hombre sentimental*, novela publicada en 1986 (Premio Herralde de Novela en 1986 y Premio Ennio Flaiano en 2000), es una obra clave en la trayectoria literaria del autor, puesto que en ella se experimentan, por primera vez, algunos de los rasgos de la prosa de Marías que se encontrarán en las obras publicadas a continuación. De hecho, por primera vez

---

<sup>157</sup> Winston Manrique Sabogal, «Javier Marías rechaza el Nacional de Narrativa por ‘Los enamoramientos’» en *El País*, 25 de octubre de 2012. Disponible en la Web: [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/21/actualidad/1334998646\\_622912.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/21/actualidad/1334998646_622912.html) [09/06/17].

<sup>158</sup> Marías (2001: 59).

aparece un narrador, casi siempre un hombre<sup>159</sup>, que reflexiona, en primera persona sobre un hecho pasado, que sigue teniendo relevancia en el presente. La narración avanza muy lentamente, y no siempre en un orden lineal, porque en ella se suman digresiones y asociaciones mentales que surgen en la mente del narrador<sup>160</sup>. Según la misma autora la prosa de Javier Marías es “la prosa del detenimiento, del afán por el detalle, que se centra en la morosidad de las reflexiones de un narrador que no tiene ninguna prisa por terminar su relato y que divaga, duda y fantasea a la vez que nos hace confidentes de su historia”<sup>161</sup>.

Es con la obra *Corazón tan blanco*, publicada en 1992, (Premio de la Crítica, Prix L’Oeil et la Lettre en 1993, IMPAC International Dublin Literary Award en 1997) con la que que Marías se convierte en una verdadera estrella mundial. La obra es importante también porque es el primer título sacado de las obras de Shakespeare (en este caso de *Macbeth*), un recurso que Marías utilizará para otras novelas: por ejemplo, los títulos *Negra espalda del tiempo* (1998) y *Así empieza lo malo* (2014), están inspirados por verso de *The Tempest* y por una frase de *Hamlet*<sup>162</sup>.

Marías se dedicó también a la escritura de relatos, de hecho, en 1990 publica *Mientras ellas duermen*, su primera recopilación de relatos (la edición fue ampliada en 2000) y en 1996 publica *Cuando fui mortal*, otra recopilación. Las dos recopilaciones fueron reunidas en el volumen *Mala índole, cuentos aceptados y aceptables*, publicado en 2012. Además, en 1989 Marías había publicado *Cuentos únicos*, una antología de diecinueve relatos de miedo (ampliada en 2004), escritos

---

<sup>159</sup> Únicas excepciones a esta predominancia de narradores masculinos son las voces de María Dolz narradora de *Los enamoramientos* (2011) y de la actriz porno del cuento «Menos escrupulos» (1994).

<sup>160</sup> Navarro Gil (2004: 190-191).

<sup>161</sup> Navarro Gil (2004: 192).

<sup>162</sup> Entre las obras escritas por parte del autor recordamos también *El siglo* (1983), *Todas las almas*, Premio Ciudad de Barcelona (1989), *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), Premio Fastenrath en 1995, Premio Rómulo Gallegos del bienio 1994-1995, Premio Femina en Francia a la mejor novela extranjera, Premio Arzobispo Juan de San Clemente de novela española en 1996 y Premio Letterario Internazionale Mondello-Cittá di Palermo en 1998, *Tu rostro mañana 1. Fiebre y lanza* (2002), *Tu rostro mañana 2. Baile y sueño*, (2004), *Tu rostro mañana 3. Veneno y sombra y adiós* (2007), publicados en un único volumen en 2009, *Los enamoramientos* (2011). Además, el autor acaba de publicar su decimoquinta novela, *Berta Isla* (septiembre de 2017).

en la lengua de Shakespeare por autores poco conocidos<sup>163</sup> y traducidos por parte del mismo Marías, junto a Alejandro García Reyes y a Antonio Iriarte.

Por lo que se refiere a la poética del autor, la recopilación de artículos *Literatura y fantasma*, publicada por parte de Marías en 1993, se revela muy interesante para intentar definirla. En el artículo «Errar con brújula» Marías explica su manera de trabajar, que consiste en una ausencia de “mapa”, de recorrido preestablecido, a la hora de empezar a escribir: “yo trabajo más bien con brújula, y no solo ignoro cual es mi propósito y de qué quiero o voy a hablar en cada oportunidad, sino que también desconozco enteramente la representación”<sup>164</sup>. Además, como subraya el autor, nunca vuelve atrás para modificar los conceptos, sino que se atiene a lo que ya ha sido escrito; eso le permite instalarse en la “errabundia”, en estas digresiones y divagaciones de las que hablamos más arriba y que forman parte integral del estilo del autor. Divagaciones que además fueron utilizadas muy a menudo por autores como Cervantes, Sterne, Proust o Benet, que Marías define “maestros en la errabundia de los textos”<sup>165</sup>.

### 3.1.2. Javier Marías periodista y autor de ensayos

Javier Marías colabora desde hace muchos años con los periódicos y revistas más importantes de España como *El País*, *ABC*, *Suplemento Semanal* o *Letras Libres*, entre otros. Además, cada semana publica su columna, *La zona fantasma*, en *El País Semanal*. La prensa es también el medio escogido para la publicación de algunos de sus relatos después reunidos en *Mientras ellas duermen*, según afirma el autor en la nota previa a la edición de 1990. Sus artículos más célebres, algunos de los cuales son verdaderos ensayos, se han ido recogiendo en diferentes volúmenes: *Pasiones pasadas* (1991), *Literatura y fantasma* (1993), *Vida del fantasma*, (1995) entre otros.

---

<sup>163</sup> Entre ellos, Martin Armstrong, Thomas Burke, Frank Norris y Wilfrid Ewart. Cada relato va precedido de una nota biográfica a través de la que Marías quiere dar relieve a estas figuras olvidadas por el sistema literario.

<sup>164</sup> Marías (2001: 108).

<sup>165</sup> Marías (2001: 109).

### 3.1.3. Javier Marías traductor y traductólogo

Javier Marías, como decimos más arriba, se dedicó tanto a la traducción como a la enseñanza de la teoría de la traducción. Por lo que se refiere a su actividad como traductor, Marías tradujo autores de la estatura de Thomas Hardy, Laurence Sterne (su traducción de *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy* le vale el Premio Nacional de Traducción en 1979), Vladimir Nabokov, William Faulkner, Robert Louis Stevenson, Joseph Conrad; Isak Dinesen, W. B. Yeats, W. H. Auden, y J. D. Salinger, entre otros. En cambio, como teórico de la traducción Marías publicó algunos textos en los que expresa sus ideas acerca de la traducción. Por ejemplo, en «Ausencia y memoria en la traducción poética», Marías nos proporciona su propia definición de traducción:

“Operación consistente en trasladar un significado dado de unos significantes a otros sin que lo primero se pierda o cambie, o lo haga en el menor grado posible: de tal manera, en cualquier caso, que ese significado original o inicial, tras la fabulosa modificación que supone su paso de una lengua a otra, siga siendo, empero y paradójicamente, el mismo; siga siendo, por expresarlo así, *reconocible*”<sup>166</sup>.

Si según Marías la traducción no tiene que llevar consigo un cambio en el significado, en otro artículo, «Shakespeare indeciso», el mismo autor se pregunta, a propósito de las obras de Shakespeare, cómo se puede entender de verdad al autor inglés, para después traducirlo de la manera más adecuada posible y sin cambios en el significado. En este sentido Marías hace una distinción entre los verbos “comprender” y “entender”. El primer verbo significa asumir, darse cuenta y por enterado, es interiorizar y hacerse cargo de lo que sucede o se dice, mientras que el segundo significa “volver a decir lo dicho con otras palabras”<sup>167</sup>. Según nuestra opinión, esta oposición entre comprender y entender existe no solo a la hora de traducir un autor como Shakespeare, sino también a la hora de traducir otros tipos de obras. Además, Marías considera la traducción como una tarea

---

<sup>166</sup> Marías (2001: 374).

<sup>167</sup> Marías (2001: 364).



creativa, puesto que el traductor crea en su lengua algo que no existe, o que solo existe en la memoria del traductor en otra lengua<sup>168</sup>.

Por cierto, la traducción tuvo una influencia en la carrera de escritor de Marías y según afirma el mismo en una entrevista publicada en el *País Semanal* del 10 de noviembre de 1996: “si a mí me preguntaran en una escuela de letras qué es lo que se debe enseñar, yo podría decir: traducir. Me parece el mejor ejercicio para un escritor”<sup>169</sup>.

### 3.2. El traductor, Valerio Nardoni

Valerio Nardoni nace en Livorno en 1977. A pesar de su joven edad, Nardoni ha demostrado sus talentos en una serie de ámbitos muy diferentes entre sí. Catedrático de lengua y literatura española en la Universidad de Modena y Reggio Emilia, se dedica también a la traducción, sobre todo de poesías, y a la escritura de obras de narrativa. Por lo que se refiere a su actividad de traductor, en 2014 tradujo, para la editorial Einaudi *Mentre le donne dormono*, la obra que es objeto de nuestra investigación. El año siguiente, por su traducción de los *Sonetti dell'amore oscuro* de Lorca, recibió el premio Achille Marazza junto al Premio LILEC por la traducción de *Amore, mondo in pericolo* de Pedro Salinas y en 2013 ya había recibido el premio Premio Gerald Parks por su traducción del *Romancero gitano* de Federico García Lorca. Es también el fundador del Premio internacional de poesía *Ciampi - Valigie Rosse*; en 2012 publicó la novela *Capelli Blu* y dos años después una recopilación de poemas, *Senso di facilità*<sup>170</sup>.

En una entrevista, Nardoni confiesa que su carrera como traductor es algo inesperado, puesto que la profesión que él había escogido al ingresar en la universidad era la de ingeniero. Después, el destino quiso algo distinto y, por consiguiente, el traductor se matriculó en la facultad de lenguas. Nardoni describe

---

<sup>168</sup> Marías (2001: 379).

<sup>169</sup> Entrevista a Javier Marías citada en Navarro Gil (2004:189).

<sup>170</sup> Curriculum vitae de Valerio Nardoni, disponible en la página Web: [personale.unimore.it/curriculum/index?id=8902](http://personale.unimore.it/curriculum/index?id=8902) [09/06/17].

la traducción como una “palestra quotidiana per la scrittura”, una búsqueda continua que le permite mejorar también sus capacidades como escritor<sup>171</sup>.

### 3.3. Características del relato

El relato es uno de los cuatro géneros narrativos, junto al microrrelato<sup>172</sup>, a la novela corta y a la novela. Comparte con el microrrelato algunas de sus características, como la brevedad y la intensidad, aunque estas características no se dan de la misma manera en los dos géneros (en el microrrelato la brevedad y la intensidad son máximas). Además, como subraya el profesor Valls, la intensidad no se sustenta desde el comienzo hasta el final del relato, sino que en el relato hay zonas de descanso y entonces una menor intensidad<sup>173</sup>.

La tradición del relato empieza con autores como Poe, Cortázar, Borges, Chéjov, Joyce, Isak Dinesen, Nabokov y continúa, hasta el presente con autores como Alice Munro y David Foster Wallace, entre otros<sup>174</sup>. Como podemos ver, algunos de los cimientos del género han sido traducidos por parte de Javier Marías, lo que podría explicar el interés del escritor madrileño hacia el relato.

#### 3.3.1. Tradición y fortuna del relato en España

El relato español, como afirma Fernando Valls en su introducción a la antología de relatos *Siglo XXI*, tiene diferentes momentos de auge en la historia literaria del país<sup>175</sup>. En los años cincuenta y sesenta se asiste a una primera oleada de escritores brillantes, como Ignacio Aldecoa, Ana María Matute, Juan Benet, entre otros. En estos años se descubren también autores de Latinoamérica como Vargas Llosa, García Márquez, Carpentier quienes consideran el relato como una forma

---

<sup>171</sup> Laura Rossiello, «Valerio Nardoni Da Capelli blu e Valigie Rosse», disponible en la Web: <https://www.edizionieo.it/review/3767> [09/06/17].

<sup>172</sup> Solo en los últimos años, catedráticos como Fernando Valls o Irene Andrés Suarez, reivindicaron el estatuto del microrrelato como género distinto. Este género, caracterizado por textos muy breves, nació, según Fernando Valls, cuando los escritores se dieron cuenta de que ni el relato, ni la novela u otras formas (como el aforismo) podían satisfacer sus necesidades de escritura. El microrrelato es diferente con respecto al relato por su brevedad, su concisión e intensidad. Véase Valls (2015).

<sup>173</sup> Pellicer y Valls (2010: 13-15).

<sup>174</sup> Valls (2016: 23-24).

<sup>175</sup> Pellicer y Valls (2010: 13-15).

prestigiosa, la forma más adecuada para todo tipo de experimentación. Así lo fantástico se incorpora al género<sup>176</sup>.

Sin embargo, en los años inmediatamente después de la caída del franquismo, se da en España un renacimiento del relato, renacimiento protagonizado por parte de autores como José María Merino, Luis Mateo Díez, Ignacio Martínez de Pisón, Cristina Fernández Cubas, Juan José Millás y, por supuesto, Javier Marías<sup>177</sup>. En los últimos años este género se sigue cultivando, como demuestran los textos recogidos por parte del profesor barcelonés, obra de escritores como Ángel Zapata, Pablo Andrés Escapa o Ignacio Ferrando, entre otros, pero, como subraya Valls es necesario un mayor interés por parte de la crítica y de las editoriales<sup>178</sup>. Hoy en día, en España solo dos editoriales se han especializado en la publicación de relatos: Menoscuarto y Páginas de Espuma. En cambio, se han instituido una serie de premios que sirven para llamar la atención del público hacia el género: el premio NH Vargas Llosa, el premio Setenil y el Premio Ribera de Duero<sup>179</sup>.

### 3.3.2. La situación italiana

La historia del relato italiano se remonta a la publicación del *Novellino*, una recopilación anónima de cien *novelle*, publicadas en 1525 en Bolonia. Algunos años después, entre 1549 y 1553, se publica una de las obras maestras de la historia de la literatura italiana, el *Decameron* de Giovanni Boccaccio, que se configura también como una recopilación de *novelle*. En tiempos más recientes, al final de los años setenta hubo en la península un renacimiento del *racconto*<sup>180</sup>, protagonizado por autores como Antonio Tabucchi, Goffredo Parise y Gianni Celati, entre otros.

En Italia, en estos últimos años destacan los relatos escritos por Andrea Camilleri, Sebastiano Vassalli o el mismo Antonio Tabucchi. Se están también

---

<sup>176</sup> Valls (2016: 27).

<sup>177</sup> Pellicer y Valls (2010: 13).

<sup>178</sup> Pellicer y Valls (2010: 20).

<sup>179</sup> Valls (2016: 30).

<sup>180</sup> Este renacimiento había sido precedido por parte de la obra de Cesare Pavese (1908-1950) quien, a lo largo de su corta vida, publicó diferentes recopilaciones de relatos como por ejemplo *Feria d'agosto* (1946), *Noite di Festa* (publicación póstuma en 1953).

difundiendo recopilaciones de relatos escritos por parte de diferentes autores. Sin embargo, como en España, también en Italia el relato sufre de una falta de atención por parte de las editoriales: como subraya Sonia Caporossi, “il racconto non vende”<sup>181</sup>, los lectores prefieren novelas, y por consiguiente los editores se dedican a la publicación de este tipo de literatura.

### **3.4. *Mientras ellas duermen***

La recopilación de relatos de Javier Marías fue publicada por primera vez en 1990 por parte de la editorial Anagrama y después en el año 2000 salió una edición ampliada. El título escogido por parte del autor procede del relato homónimo que forma parte de la recopilación. También en las otras dos recopilaciones de relatos publicadas por Marías, *Cuando fui mortal* (1996) y *Mala índole, cuentos aceptados y aceptables* (2012), el título procede de uno de los relatos.

La edición de 1990 contiene diez relatos: «La dimisión de Santiesteban» (1975), «El espejo del mártir» (1978), «Portento, maldición (1978), «El viaje de Isaac» (1978), «Gualta» (1986), «La canción de Lord Rendall» (1989), «Una noche de amor» (1989), «Un epigrama de lealtad» (1989), «Mientras ellas duermen» (1990), y «Lo que dijo el mayordomo» (1990).

En la edición ampliada se añaden cuatro relatos: «La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga» (1968), «El fin de la nobleza nacional» (1978), «En la corte del rey Jorges» (1991) y «Serán nostalgias» (1998). Como podemos notar, esta edición se incluye el primer relato escrito por parte de Marías, escrito cuando Marías tenía solo 14 años y publicado algunos años después en el periódico barcelonés *El Noticiero Universal*. También otros relatos habían sido publicados anteriormente en diferentes diarios del país, un medio a través del que habían seguramente alcanzado un público muy vasto y heterogéneo.

---

<sup>181</sup> Sonia Caporossi «La rinascita del racconto come genere letterario in Italia: un’opportunità, un atto di coraggio». Disponible en la Web: <https://criticaimpura.wordpress.com/2015/06/03/la-rinascita-del-racconto-come-genere-letterario-in-italia-unopportunita-un-atto-di-coraggio/> [09/06/17].

La edición italiana, *Mentre le donne dormono*, fue publicada en 2014 por parte de la editorial Einaudi. Esta edición está compuesta por doce relatos, todos los que aparecen en la primera edición, más «La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga» y «Serán nostalgias». No se han traducido «El fin de la nobleza nacional» y «En la corte del rey Jorges», quizás para razones editoriales. Analizaremos enseguida el contenido de los relatos presentes en la versión italiana de la recopilación, agrupándolos según algunos temas comunes.

#### 3.4.1. Relatos y fantasmas

Tres relatos de la recopilación tienen que ver con la presencia de fantasmas: «La dimisión de Santiesteban», «Una noche de amor» y «Serán nostalgias». La “figura” del fantasma es central en la obra de Marías, dado que se encuentra en diferentes escritos del autor y llega a ser casi un doble del autor, según afirma Elide Pittarello<sup>182</sup>. En estos relatos, como subraya Valeria Possi, siempre hay un objeto mediador entre los vivos y los fantasmas: en «La dimisión de Santiesteban» este objeto es una carta de dimisión, en «Una noche de amor» un paquete de cartas “escritas como por alguien que hubiera muerto ya cuando las escribía”<sup>183</sup>, y en «Serán nostalgias» el fantasma aparece solo cuando una mujer lee en voz alta, a través de la mediación de la lectura entonces<sup>184</sup>.

«La dimisión de Santiesteban» cuenta la historia de un profesor inglés que se traslada a Madrid para enseñar en el Instituto Británico. Su vida transcurre tranquila, entre el trabajo, las clases particulares de inglés y el estudio de la lengua española, hasta que, en marzo de aquel año, el portero todo servicio del Instituto tiene que operarse a las cataratas. Por consiguiente, los profesores tienen que quedarse a turno en el Instituto hasta las nueve de la tarde, para cerrar las puertas. Cada viernes entonces, el profesor Derek Lilburn tiene que respetar esta consigna y además debe acordarse, el lunes siguiente, de retirar del corcho las cartas de dimisión que el señor de Santiesteban, un fantasma, cuelga cada noche, según le explica Mr. Bayo, su superior. Lilburn a lo largo de las semanas se apasionará

---

<sup>182</sup> Elide Pittarello en Marías (2012: 422).

<sup>183</sup> Marías (1993: 144).

<sup>184</sup> Possi (2014: 130-131).

tanto por esta misteriosa historia que llegará hasta dormir en el Instituto para tener un contacto con el fantasma, sin tener éxito. Sin embargo, durante su último día de permanencia en el Instituto, decide, después de haber asistido a la misma escena innumerables veces (la puerta del despacho que se abre, siete pasos de ida, ocho de vuelta y la puerta que se vuelve a cerrar), de protagonizar él mismo la escena. ¿El resultado final? El año siguiente, no solo la carta de dimisión tendrá una firma, sino dos, una de un hombre inglés y otra de un hombre español. El final del relato deja entonces entender al lector que, tras repetir la escena, también el Profesor Lilburn se había transformado en un fantasma que, por una razón inexplicable, tiene que dimitir día tras día.

«Una noche de amor» es un relato que, como lo que acabamos de comentar, tiene que ver con los fantasmas, aunque aquí hablaríamos más correctamente de espíritus, y con lo fantástico. De hecho, el protagonista, un hombre insatisfecho con su propia vida conyugal, tanto que se ve obligado a buscar un “alivio físico” en las prostitutas, encuentra algunas cartas pertenecidas al padre, enviadas por parte de una mujer, Mercedes, una pasión tardía, se supone. Esta mujer, que no sabemos si está viva o no (aunque propendemos por esta segunda alternativa), empieza a enviar cartas al hijo de su pareja reclamando la incineración del cuerpo del hombre, para que después los dos puedan reunirse. El protagonista realiza lo que esta mujer misteriosa le pide, y al cabo de algunos días, y de una noche de amor irrepetible con su mujer, recibe otra carta, que el hombre no se atreve a abrir y que, sin embargo, tiene el mismo perfumen que su padre solía ponerse. Nos encontramos delante a un final feliz, por cuanto inexplicable sea.

Por último, «Serán nostalgias»<sup>185</sup> habla de una joven, Elena, que cada noche se dedica a la lectura de un libro a una mujer acomodada de Veracruz que, a causa de

---

<sup>185</sup> El relato se configura como la variante mejicana de otro relato «No más amores» (que, en cambio, tiene lugar en EE. UU.), escrito tres años antes e incluido en la recopilación *Cuando fui mortal* (1996). La única diferencia entre los dos relatos (en los que se utiliza el mismo íncipit y frases internas) es que en «Serán nostalgias» se desarrolla con más detenimiento la figura del fantasma, apenas esbozada en el primer relato.

su edad no consigue leer por su cuenta<sup>186</sup>. En este relato la literatura funciona como intermediario entre las dos mujeres en vida y el fantasma de un hombre, un tal Emiliano Zapata, asesinado cuando tenía treinta años. Elena consigue descubrir su identidad tras algunos brincos que el fantasma daba cuando la joven pronunciaba algunas palabras relacionadas con su muerte y que se encontraban en los libros que ella leía. Después de la muerte de la vieja dueña de casa, Elena sigue leyendo obras al fantasma de Zapata, hasta que el espíritu deja de presentarse en la casa de Veracruz. La razón de este comportamiento es que al fantasma no le gustaba la voz de Elena, una voz que había cambiado a lo largo de los años y se había transformado en una voz de mujer madura. El relato se cierra con un compromiso entre los dos: cada miércoles se encontrarán para leer juntos; esta cita semanal será la que tendrá en vida a Elena.

#### 3.4.2. Relatos sobre la muerte

El tema de la muerte, tanto evidente, como sospechada, se encuentra en otros tres relatos de la recopilación: «La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga», «El viaje de Isaac» y «Mientras ellas duermen».

Como es evidente desde el título, «La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga», primer relato escrito por Javier Marías cuando solo tenía 14 años, nos habla tanto de la vida, como de la muerte de este banquero madrileño. El relato está narrado en primera persona, por parte del mismo Marcelino, un año después de su muerte, ocurrida el 22 de noviembre de 1956 y está dividido en tres micro capítulos, en los que abunda la elipsis: el primer capítulo habla del primer aniversario de su muerte, el segundo se centra en su existencia ordinaria, mientras que el último habla de las circunstancias que llevaron a Marcelino a la muerte. Este relato habríamos podido también insertarlo entre los relatos que tienen que ver con la presencia de fantasmas, puesto que Marcelino no está en vida y realiza su narración desde su

---

<sup>186</sup> La historia, según afirma Marías en el artículo «Fantasmas leídos», fue inspirado por parte del caso de Molly Morgan Muir, una anciana de Rye que, durante toda su vida tuvo encuentros con un fantasma, en su casa, cuando ella se ponía a leer varias obras en voz alta. Este testimonio fue recogido en los años treinta del siglo XX por parte de Lord Halifax y Lord Rymer. Véase Marías (2001: 32-34).

tumba, en el cementerio, tumba que le permite ver su mujer Esperancita cada mes y sus hijos cada dos. Según afirma el protagonista, “esta es mi vida y mi muerte, donde no hay nada”<sup>187</sup>.

Este relato, y el tema del muerto que, desde su tumba, ve a las personas que le visitan, han inspirado, en tiempos más recientes al escritor Fermín López Costero que, en el microrrelato “Los aparecidos”, cuenta de un hijo que sufre al tener que quedarse solo, en su lápida, cuando sus padres se van del cementerio<sup>188</sup>.

«El viaje de Isaac» cuenta la historia de una macabra profecía hecha por parte de un mendigo al militar Isaac Custardoy, padre de un amigo del narrador, por el hecho de haberle negado una limosna. Según la profecía: tanto Isaac Custardoy, como su hijo mayor y el hijo mayor de su hijo morirán, antes de haber cumplido cincuenta años, lejos de su casa. La profecía se revela correcta para el padre, que muere durante un viaje en barco hacia España, y el hijo mayor que muere a Marruecos. Sin embargo, este último no tuvo hijos y, por consiguiente, la profecía no pudo realizarse en su entereza. Este aspecto fascina al narrador, que transcurre casi toda su vida en el intento de explicar esta falta de cumplimiento de la profecía, hasta que lee en la Biblia la historia de Isaac, cuyo nacimiento fue anunciado por parte de Yahvé muchos años antes de que este naciera. El narrador nos deja entonces entender que la profecía podría realizarse en el futuro.

Otro relato que tiene que ver con el tema de la muerte, quizás en este caso se trate de una muerte sugerida, es el relato que da el título a la entera recopilación: «Mientras ellas duermen». El relato, dedicado a Elide “Daniella” Pittarello, profesora en la Universidad de Venecia, “por sus tantos conocimientos útiles”<sup>189</sup>, es una verdadera obra de arte, y lo demuestra también el hecho de que el director de cine Takeshi Kitano decidió rodar una película basada en el relato, película que se estrenó el pasado 16 de junio en España. El relato está ambientado en Menorca, “la isla perdida de ingleses”<sup>190</sup>, donde dos parejas se encuentran: la primera está

---

<sup>187</sup> Marías (2000: 9).

<sup>188</sup> Fermín López Costero en Valls (2012: 98).

<sup>189</sup> Marías (1993: 167).

<sup>190</sup> Marías (1993: 169).



compuesta por el narrador y su mujer, Luisa<sup>191</sup>, mientras que la segunda está formada por parte de una mujer muy joven, Inés, acompañada de su novio, un abogado barcelonés treinta años mayor que ella, Viana. Esta pareja cataliza la atención de Luisa y del narrador que los observa a través de su “sombbrero visivo”<sup>192</sup>. La pareja es indudablemente singular: Inés transcurre todo su tiempo mirando su cuerpo a través de un espejo, mientras que Viana filma segundo por segundo sus movimientos: es el “espectáculo de la adoración”<sup>193</sup>, según afirma el autor.

Una noche, mientras que las dos mujeres están supuestamente durmiendo en sus habitaciones, Viana y el narrador tienen una conversación cerca de la piscina del hotel. A la pregunta del narrador acerca de su comportamiento en la playa, Viana responde que va filmando todo el día a su pareja porque “va a morir, y quiero tener guardado su último día, el último en todo caso, para poderlo recordar de veras, para volverlo a ver en el futuro cuantas veces quiera”<sup>194</sup>. La muerte de Inés parece inevitable, no porque la joven tenga una enfermedad grave, sino porque Viana, que se enamoró de Inés cuando la joven tenía solo siete años, no podría soportar su envejecimiento. Además, al llegar al final del relato nos asalta la duda de que algo malo podría haber ya pasado a la joven mujer, algo que, de cualquier modo, el narrador ya nos había sugerido al comienzo del relato cuando había afirmado “durante tres semanas los vi a diario y ahora no sé qué habrá sido de ellos.

---

<sup>191</sup> Luisa no es un nombre casual en la trayectoria literaria de Javier Marías. De hecho, Luisa es el nombre de la mujer del narrador del *best-seller* *Corazón tan blanco* (1992), de diferentes personajes de los relatos de la recopilación de 1996 *Cuando fui mortal* («Domingo de carne», «Cuando fui mortal»), de uno de los personajes de *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994) y aparece también en *Los enamoramientos* (2011). Cabría preguntarse si se trata del mismo personaje en todas las obras (lo que es sin duda posible, dado que Luisa casi siempre actúa como la compañera del protagonista, una compañera silenciosa pero indispensable en el desarrollo de los acontecimientos), un estudio que, sin embargo, nos llevaría fuera de nuestro propósito y que, de todas formas, resultaría muy interesante de realizar.

<sup>192</sup> La búsqueda, en la playa, de personajes curiosos en los que fijarse será también objeto del relato «Domingo de carne», incluido en la recopilación *Cuando fui mortal* (1996). Sin embargo, en este relato, el protagonista mira a los bañistas a través de unos prismáticos. La expresión “espectáculo de la adoración” regresa, en cambio, en el relato «Todo mal vuelve», incluido también en la recopilación *Cuando fui mortal*.

<sup>193</sup> Marías (1993:170).

<sup>194</sup> Marías (1993: 185).

*Probablemente no vuelva a verlos, al menos a ella [...]*<sup>195</sup>. Este relato nos deja entonces, otra vez con una duda difícil de resolver<sup>196</sup>.

### 3.4.3. El tema del doble

Otro tema clásico de la narrativa es, por supuesto, el tema del doble. Este tema se encuentra ya en las obras de autores latinos, como por ejemplo en la comedia *Menaechmi* (finales III siglo a. de C.) de Plauto; sin embargo, es a lo largo del siglo XIX que el tema alcanza su cumbre, con las novelas de Stevenson, (*The Strage Case of Dr Jeckyll and Mr Hyde*, 1886), Wilde (*The Picture of Dorian Gray*, 1890) o Maupassant (*Le Horla*, 1886-1887), entre otros. Marías se ensaya con este tema en dos relatos: «Gualta» y «La canción de Lord Rendall».

El narrador de «Gualta», el madrileño Javier Santín, narra de su encuentro, durante una cena de trabajo en Madrid, con el barcelonés Xavier de Gualta, que se revela ser su doble. No solo los dos se parecen como dos gotas de agua, sino que tienen también las mismas ideas y aficiones. La única diferencia entre los dos son sus esposas, aunque el narrador subraya “pero en realidad ellas no son parte de nosotros, como tampoco nosotros de ellas”<sup>197</sup>. El resultado de tener delante un duplicado tan fiel provoca un sentimiento de repugnancia en Javier, que intenta todo lo posible para transformarse en un ser totalmente diferente. Así empieza a llegar tarde a su trabajo, a portarse mal con sus colegas. Todo eso lo llevará a arruinar su carrera laboral junto a sus relaciones personales y a su matrimonio, mientras que Xavier continuará su vida sin haberla cambiado. El relato termina con las preguntas angustiosas de Javier a sí mismo, sobre por qué ha tenido que ser él “quien tuvo que renunciar a su biografía”<sup>198</sup>.

Con este relato Marías nos proporciona su propia idea sobre el tema clásico del doble. Su inspiración procede, es evidente, de los maestros del doble que el

---

<sup>195</sup> Marías (1993: 167). El subrayado es nuestro.

<sup>196</sup> Además, en la novela *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), Marías incluye en las esquelas que el protagonista lee a diario, la muerte de un tal Alberto Viana, de 55 años. Cabría preguntarse si se trata del mismo Viana del cuento, lo que es cierto es que los dos comparten el mismo nombre y apellido y la misma edad.

<sup>197</sup> Marías (1993: 119).

<sup>198</sup> Marías (1993: 125).

protagonista menciona al comienzo del relato: Poe, Wilde y Stevenson. Además, no podemos dejar de lado la elección “no casual”, nos parece, de los nombres de los protagonistas: Javier Santín se llama como nuestro autor, además los dos viven en la capital española y Xavier es el nombre con el que a veces Marías se firma, sin olvidar que su nombre como Rey de Redonda es Xavier I. En este relato entonces, encontramos un “triple doble”, y la posible voluntad del autor de homenajear el tema, poniéndose en primera persona dentro de la ficción.

El relato «La canción de Lord Rendall» va precedido de una nota del autor en la que Marías explica que el relato fue escrito en inglés por parte de James Ryan Denham, un autor desconocido, y que él mismo lo tradujo. En realidad, el relato fue escrito por el mismo Marías, que inventó esta figura literaria, tanto como Alessandro Manzoni utilizó el recurso del antiguo manuscrito hallado, para escribir los “Promessi Sposi” (1827)<sup>199</sup>. Además, en este relato se mezclan al mismo tiempo el tema del doble y de la muerte.

El relato trata de un soldado que, tras luchar en el frente durante la segunda guerra mundial, regresa a su casa. Allí Tom quiere recobrar el tiempo perdido con su mujer Janet, y su hijo Martin que tenía solo un mes cuando él se fue. Sin embargo, al llegar cerca de su casa alcanza ver, a través de las ventanas, Janet acompañada de otro hombre y oye al mismo tiempo el llanto de un niño recién nacido (que no podía entonces ser Martin). Poco después el hombre, vuelve la cara y “fue entonces, al agacharse, cuando le vi la cara. Su cara era mi cara. El hombre que estaba allí, en mangas de camisa, era exactamente igual que yo”<sup>200</sup>. Desde la ventana el narrador asiste, impotente, como en una película, al hecho de que su doble asesine brutalmente a Janet, dejándola en la cama sin vida. Después el asesino se dirige a la cuna del niño, Tom (un nombre no casual), que de repente deja de llorar. El relato, como otros que acabamos de analizar, se cierra “en medias res”, con dos asesinatos y un inquietante doble. Es otra vez el lector quien tiene que imaginarse la continuación de la historia.

---

<sup>199</sup> Aun antes el mismo Miguel de Cervantes había utilizado la figura inventada del historiador musulmán Cide Hamete Benengeli para dar más autenticidad a su Don Quijote.

<sup>200</sup> Marías (1993: 135).

Este último relato nos llama a la memoria un relato escrito, en tiempos más recientes, por parte de Ignacio Ferrando, «Roger Lévy y sus reflejos», en el que el protagonista deja su pueblo natal y a su prometida para alistarse. Al final de la guerra regresa y encuentra a su doble que conduce la vida que él habría conducido, si no hubiera ido al frente; por consiguiente, habrá un enfrentamiento entre el protagonista y su doble en el que los dos acabarán con sus vidas. Como en el microrrelato que citamos más arriba, no podemos saber si los autores se inspiraron en estos relatos escritos por Javier Marías, lo que sí es cierto es que el autor ha dejado y está dejando una huella considerable en la historia de la literatura española<sup>201</sup>.

#### 3.4.4. Otros relatos de la recopilación

«El espejo del mártir» es la ocasión para hablar de la grandeza del ejército. El narrador, un coronel, cuenta la historia del capitán Louvet, a otro militar, antes de que este último sea condenado al exilio. El capitán Louvet se define como un hombre “quijotesco”, partido entre las armas y las letras, que llega a protagonizar la campaña de Napoleón en Rusia. Sin embargo, sus estrategias se revelan erróneas: los soldados no siguen a Louvet durante un ataque y, por consiguiente, el militar cabalga solo hacia el enemigo. ¿Por qué lo hizo? ¿Hay que considerarlo un traidor o un loco? El narrador nos deja otra vez con un final abierto; es el lector quien tiene que imaginar lo que pudo pasar al capitán Louvet.

«Portento, maldición» es la historia de una convivencia imposible entre un padrino, el narrador, y su ahijado, un cantante de ópera gordo y descuidado, al que le falta el equilibrio y por eso cae muy frecuentemente al suelo de manera cómica. Marías no explica el lector el motivo de esta convivencia, solo podemos percibir la intolerancia del narrador, dividido entre sentimientos contrastantes: el odio-temor vividos a diario a lo largo de la imposible convivencia con el ahijado y la envidia-admiración hacia la carrera del tenor. El relato se configura así como una introspección en el ánimo del narrador que quizás pueda llevar el lector a una reflexión sobre sí mismo.

---

<sup>201</sup> Ignacio Ferrando en Pellicer y Valls (2010: 423-438).

El protagonista de «Un epigrama de lealtad» es el escritor y poeta John Gawsworth, coronado Rey de Redonda en 1947. En este relato Marías transforma la figura del escritor inglés, que se convierte en un mendigo borracho que, junto a otros mendigos, mira hacia el escaparate de una librería de Londres especializada en la venta de libros antiguos. En particular los hombres se fijan en un pequeño libro de poesías de Dylan Thomas, *Epigrama de lealtad*, que había pertenecido supuestamente al mendigo borracho quien habla enseguida con el librero, Lawson, y le confirma ser el verdadero Gawsworth. Sin embargo, el librero no cree en esta versión y hecha a los mendigos de la librería, aunque después se avergüenza de su actitud y se da cuenta de que aquel ejemplar, con una firma en original de Gawsworth, podía ser vendido a un precio mucho más alto. Vuelve a llamar al mendigo que, sin embargo, no reaparece. El relato se configura entonces como una reflexión acerca del oportunismo del librero y de la sociedad en general.

Por último, «Lo que dijo el mayordomo» es un relato inspirado por un hecho real que ocurrió a Marías durante un viaje a Nueva York, cuando se quedó encerrado dentro de un ascensor con un mayordomo. El relato es la transcripción de la conversación ocurrida entre los dos. A partir de esta conversación descubrimos el deseo de venganza que anima al mayordomo, experto en magia negra, en contra de la mujer de su señor, una mujer fría e interesada solo al dinero, que, después de haber dado a la luz a una hija con una enfermedad muy grave, la abandonó al cuidado de sus mayordomos, sin interesarse por la criatura. Fue precisamente el mayordomo que Marías había encontrado en el ascensor quien se hizo cargo de la cremación y de la sepultura de la niña. Al final del relato los dos hombres salen del ascensor y descubrimos que Marías decidió escribir el relato para dar una advertencia a esta mujer:

“en todo caso mi conciencia estará más tranquila si le brindo la posibilidad, por remota que sea, de precaverse, sin por ello sentirme tampoco como un delator hacia la persona del mayordomo que tanto contribuyo a apaciguarme y a aligerar mi espera dentro del ascensor”<sup>202</sup>.

---

<sup>202</sup> Marías (1993: 206).



## CAPÍTULO 4

Nuestro objetivo para este capítulo será analizar la traducción italiana de *Mientras ellas duermen*, según un esquema que combina cuatro tipos de análisis<sup>203</sup>:

- análisis intertextual, que comprende la presentación del original y de la traducción, elementos que acabamos de comentar;
- análisis extratextual y paratextual, o sea análisis de los elementos extratextuales (editor, destinatario, versiones de la traducción, si existentes- que ya comentamos), y de los elementos paratextuales;
- análisis macroestructural, cuyo objetivo es comprobar si se ha mantenido la misma estructura del original;
- análisis microestructural: análisis de las técnicas utilizadas por el traductor y de la manera en la que se han solucionado los problemas de traducción.

La traducción italiana de la que disponemos es muy reciente, dado que fue publicada en 2014. Por lo tanto, la lengua utilizada por el traductor no sufre el paso del tiempo y entonces no encontramos, en general, términos arcaicos o una sintaxis desusada, lo que podría pasar con una traducción realizada en otras décadas.

### 4.1. Análisis paratextual

Para nuestro análisis de la traducción italiana de los relatos de Marías, consideramos que no solo hay que tener en cuenta el texto traducido, sino también

---

<sup>203</sup> Metodología sugerida por Lambert y Van Gorp.

la manera en la que los elementos del paratexto de la obra han sido “trasladados” a la cultura meta. No podemos saber en este caso si las elecciones en términos de portada, hayan sido hechas por el traductor o por el editor, de todas formas, estas elecciones nos permiten formular algunas reflexiones acerca de la obra.

#### 4.1.1. La portada

Aunque como decimos en Italia “un libro non si giudica dalla copertina” es indudable, que la cubierta es, hoy en día, un elemento muy importante a la hora de escoger un libro (los demuestran también los 626.000 resultados de la búsqueda en google.it<sup>204</sup>). Por consiguiente, hoy en día los gráficos y los editores trabajan juntos para encontrar la cubierta lo más cautivadora posible para los lectores.

Tanto la edición española de 1990 como la de 2000 presentan en la cubierta la imagen de una pintura de Veronese, *El sueño de Santa Elena* (1575-1578) y no *La visión de Santa Elena* como está indicado tanto en la versión italiana como en la versión española<sup>205</sup>. La versión italiana propone la misma imagen con respeto a la versión española, es decir, esta pintura que representa la Santa que duerme, en el interior de la que nos parece una morada veneciana. La pintura fue escogida por parte de Marías, imaginamos<sup>206</sup>, para subrayar el papel pasivo de las mujeres en la novela, y además la figura durmiente retoma el título, estas “ellas”, mujeres, que están durmiendo.

#### 4.1.2. La traducción del título

El título es la primera cosa que el lector ve, a veces aun antes de leer el nombre del autor, por consiguiente, los títulos tienen que ser muy atractivos. Además, los títulos pueden tener la función de comunicarnos algunas informaciones sobre la obra o de proporcionarnos una clave de interpretación de la misma. Como afirma Laurence Malingret, hay diferentes modos de traducir el

---

<sup>204</sup> “Importanza della copertina di un libro”, búsqueda realizada el 15 de junio de 2017.

<sup>205</sup> Cuadros muy diferentes también en términos de colocación, de hecho, *La visión de Santa Elena* se encuentra en los Museos Vaticanos, mientras que *El sueño de Santa Elena* se encuentra en la National Gallery de Londres.

<sup>206</sup> Muy a menudo las obras del autor tienen, al menos en sus primeras ediciones, una pintura en la portada.



título de una obra extranjera: la no traducción (o traducción parcial), la traducción literal y la adaptación o la sustitución, en la que el nuevo título no tiene una correspondencia directa con el título original<sup>207</sup>.

Es evidente que en nuestro caso el traductor utilizó la traducción literal para el título de la recopilación de relatos de Marías, aunque con una pequeña variación. De hecho, el título español, *Mientras ellas duermen*, no explicita quien está durmiendo: podrían ser dos novias (como en el relato homónimo), cinco amigas, o incluso dos animales... solo sabemos que este sujeto es femenino y plural. Por el contrario, el título italiano, *Mentre le donne dormono*, explicita que son individuos femeninos los que están durmiendo. Esta elección se explica teniendo en cuenta el hecho de que, si bien en italiano existe el pronombre personal sujeto *esse* (equivalente a ellas), este último solo se utiliza para hablar de animales o cosas y, de todas formas, es bastante desusado. Por consiguiente, las traducciones *Mentre esse dormono*, o incluso *Mentre loro dormono*, habrían sido imposibles, dado que en el segundo ejemplo el pronombre *loro* puede referirse tanto a individuos masculinos como a individuos femeninos y la intención de Marías era referirse a individuos femeninos<sup>208</sup>.

#### 4.1.3. La nota previa del autor, dedicatorias e índice

Tanto en la versión española publicada en 1990 como en la publicada en el año 2000 aparece una nota previa escrita por parte de Marías, en la que el autor explica la procedencia de los relatos y da algunas indicaciones sobre la lectura, por ejemplo, se aconseja leer los relatos de atrás adelante<sup>209</sup>. En la edición de 2000 se añade una posdata del autor en la que se explica la procedencia de los cuatro relatos que se han incluido en la edición ampliada.

---

<sup>207</sup> Malingret (1988: 400-405).

<sup>208</sup> Los traductores franceses de la recopilación eligen, en cambio, la sustitución del título del original, que es también el título de uno de los relatos, con el título de otro relato. Por consiguiente, la versión francesa se intitula *Ce que dit le majordome*. La elección de otro título no es una elección sin consecuencias puesto que modifica, en cierto modo, la jerarquía de los textos y además impone un diferente orden de lectura.

<sup>209</sup> Marías (1993: 9).

En la edición italiana tanto la nota previa, como la posdata no se traducen. Sin embargo, pensamos que estos breves textos, que funcionan casi como una introducción, en los que el autor proporciona algunos consejos sobre cómo leer la obra, habrían merecido ser traducidos. Por ejemplo, el consejo citado más arriba nos parece muy interesante a la hora de ponerse a leer, y quizás a algún lector italiano le hubiera gustado empezar desde el último relato.

Con respecto a las dedicatorias<sup>210</sup>, tenemos que subrayar un error por parte del traductor. De hecho, la dedicatoria del relato «Una noche de amor», dedicado a la poetisa española Blanca Andreu (1959- ), no se traduce. Pensamos que se trate de un desliz del traductor que, sin embargo, va en contra de la voluntad del autor. Hay que decir que las dedicatorias son algo muy personal, y en la mayoría de los casos solo interesan a la persona a la que la obra está dedicada, de todas formas, este error representa una pérdida importante de informaciones que el original proporciona a sus lectores y por eso pensamos que habría sido necesario un mayor cuidado.

Por lo que se refiere al índice, su posición cambia entre las dos versiones, de hecho, en el original se encuentra justo después la nota previa, mientras que en la traducción italiana ha sido desplazado al final, siguiendo la norma francesa según la que el índice siempre se encuentra al final. Además, en el índice español se explicita la fecha de primera publicación de los relatos, información que, sin embargo, no se incluye en la versión italiana, y que nos parece importante para comprender la evolución del estilo del autor puesto que los relatos abarcan un periodo de treinta años.

#### 4.1.4. Notas del autor y del traductor

En el original no encontramos notas escritas por Marías que, si es necesario, utiliza el prólogo a sus relatos para proporcionar al lector algunas informaciones útiles.

---

<sup>210</sup> El relato «La dimisión de Santiesteban» está dedicado a Juan Benet, «La canción de Lord Rendall» a Julia Altares, «Un epigrama de lealtad» a Montse Mateu, «Una noche de amor» a Blanca Andreu, «Mientras ellas duermen» a “Daniella” Pittarello, «Lo que dijo el mayordomo» a Domitilla Cavalletti.

En la versión italiana, solo aparecen dos notas del traductor. La primera es una nota enciclopédica que se encuentra al interior del relato «Mientras ellas duermen»: esta nota es muy útil para el lector italiano porque proporciona algunas informaciones sobre una obra clásica de la literatura catalana, el *Manelic*, citada por el autor y que quizás no esté tan conocida en Italia.

La segunda nota es una nota de carácter metalingüístico y se encuentra al pie de página del relato «Serán nostalgias». La nota sirve para explicar el término *guajiro*, nombre con el que se designa una “persona que vive y trabaja en el campo o que procede de una zona rural” en el español de Cuba<sup>211</sup> que el traductor, cuya fidelidad a la obra es máxima, decidió dejar en el texto. Nardoni asocia entonces este término a la palabra italiana *contadino*, sin ulteriores especificaciones que crearían confusión, dado que, el protagonista del relato procede de México y no de Cuba.

## 4.2. Análisis macroestructural

La traducción italiana mantiene el mismo orden, en la presentación de los relatos con respecto a la edición española del año 2000. Única diferencia, como anunciamos más arriba es que en versión italiana no se traducen los relatos «El fin de la nobleza nacional» y «En la corte del rey Jorges».

Por lo que se refiere a la traducción de los títulos de los relatos, en general se han traducido con fidelidad. La única modificación que hemos observado se da en el relato «La dimisión de Santiesteban», cuyo título se traduce en «Le dimissioni di Santiesteban». El traductor escoge el plural, pensamos, porque la presencia fantasmal del señor de Santiesteban deja, a lo largo del cuento, numerosas cartas de dimisiones. Sin embargo, esta modificación va en contra de las ideas del autor, que escogió el singular para el título de su relato, singular que se mantiene, por ejemplo, en la traducción francesa de la recopilación<sup>212</sup>.

---

<sup>211</sup> DLE [en línea]: <http://dle.rae.es/?id=Je4ekL6Je5plah> [15/06/17].

<sup>212</sup> «La démission de Santiesteban», véase Marías (2007: 13).

### 4.3. Análisis microestructural

Para nuestro análisis microestructural de la traducción, nos centraremos en algunas áreas de contraste entre las dos lenguas, en las técnicas de traducción más utilizadas por el traductor y en los mínimos errores que hemos detectado al analizar la obra en detalle.

#### 4.3.1. La onomástica y los topónimos

Es evidente que la recopilación, al estar compuesta por doce relatos, cada uno un microcosmos por su propia cuenta, presenta una multitud de personajes con nombres diferentes. En las últimas décadas, la tendencia es la de no traducir los nombres propios, aunque tengan un equivalente en la lengua de llegada<sup>213</sup>, y esto para reforzar el extrañamiento del lector de la traducción. Nardoni sigue esta práctica y, por consiguiente, en el texto italiano encontramos los mismos personajes presentes en el original, con sus nombres y apellidos españoles o ingleses. Única excepción, la italianización de los nombres de grandes personajes históricos como *Napoleone* (mencionado en «El espejo del mártir»), o de los protagonistas de la Biblia como *Abramo*, *Sara*, *Isacco* (mencionados en «El viaje de Isaac»).

Otra consecuencia del análisis de una recopilación de relatos es la multiplicación de los lugares que acogen cada una de las situaciones presentadas en los relatos. Por lo que se refiere a la traducción de los nombres de lugar, tenemos dos posibilidades: la italianización, para las ciudades que tengan un equivalente en italiano (así encontramos *Londra*, *Barcellona*, *Mosca*, entre otras) o la conservación del nombre en lengua original, como en el caso de Swansea («La dimisión de Santiesteban»), Cambridge («La canción de Lord Rendall»), Gijón («Una noche de amor»), Fornells y San Sebastián («Mientras ellas duermen»), Veracruz y Chinameca («Serán nostalgias»), entre otros.

Un caso particular de intervención del traductor se da en los nombres de las calles:

---

<sup>213</sup> Ristenucci-Roudnicky (2008: 68).

#### «La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga»

“Estuve en aquella **escuela de Narváez** hasta los quince años, y entonces empezó la guerra, que pasó por mí como una cosa más en la vida”. Marías (2000: 7)

“Rimasi nella **scuola di calle de Narváez** fino a quindici anni, quando iniziò la guerra, che attraversò la mia vita come una cosa delle tante”. Marías (2014: 4)

#### «La dimisión de Santiesteban»

“[...] y finalmente regresaba a **Orellana** sobre las nueve y media o poco después, a tiempo de oír las noticias de la radio [...]”. Marías (1993: 16)

“[...] e infine tornava **nella calle de Orellana** verso le nove e mezzo o poco più, in tempo per sentire le notizie della radio [...]”. Marías (2014: 12)

“[...] el joven Lilburn pasaba los sábados y domingos encerrado en su apartamento **de Orellana** debatiéndose entre los caprichos y veleidades de las conjugaciones castellanas”. Marías (1993: 17)

“[...] il giovane Lilburn passava i sabati e le domeniche rinchiuso nel suo appartamento **della calle de Orellana** dibattendosi fra i capricci e le velleità delle coniugazioni castigliane”. Marías (2014: 13)

#### «Gualta»

“«Seguro que Gualta no es tan osado», pensé una noche mientras yacíamos – apresuradamente – sobre el techo de un quiosco **de Príncipe de Vergara**”. Marías (1993: 122)

“«Di sicuro Gualta non è così audace» pensai una notte mentre eravamo sdraiati – frettolosamente – sul tetto di un'edicola **in calle Príncipe de Vergara**”. Marías (2014: 101-102)

Como podemos notar en estos cuatro ejemplos, el traductor utiliza la técnica de la amplificación, añadiendo elementos lingüísticos que no están en el original, en este caso el término *calle*, que al mismo tiempo es un préstamo del español, puesto que el término italiano solo se utiliza para referirse a las estrechas calles de Venecia. Probablemente el traductor realizó estos añadidos para dirigirse a aquellas personas que, no teniendo conocimientos sobre la topografía de Madrid, no habrían podido juzgar si los topónimos Narváez, Orellana o Príncipe de Vergara se refirieran a una calle, a un barrio o más bien a un pueblo cercano a la capital española. Además, consideramos que la utilización de estos préstamos contribuye a la ubicación de los relatos en la realidad española y por consiguiente favorece la “desorientación” del lector extranjero, dando un toque de “exotismo”.

#### 4.3.2. La traducción de las interjecciones

La interjección se define como una “clase de palabras invariables, con cuyos elementos se forman enunciados exclamativos, que manifiestan impresiones,

verbalizan sentimientos o realizan actos de habla apelativos.”<sup>214</sup>. En general, las interjecciones se dividen en propias e impropias: las primeras están compuestas por elementos que no pertenecen al léxico común, como en el caso de las exclamaciones italianas *Ah! Eh! Boh!*, mientras que las segundas están compuestas por elementos que pertenecen a diferentes categorías gramaticales, como por ejemplo el nombre *Cavolo!* o el verbo *Zitto!*

Aunque las interjecciones pertenecen, sobre todo, a la lengua oral, en los relatos de Javier Marías aparecen algunos fenómenos de este tipo, sobre todo en los diálogos entre personajes o cuando el narrador entretiene un dialogo imaginario con el lector. Presentamos enseguida una selección de estos fenómenos, junto a la solución utilizada por el traductor:

#### «El espejo del mártir»

“- Anónimo. Así que no conoce usted el caso del capitán Louvet, del ejército francés... ¡**Pero hombre de Dios**, si es muy famoso!”. Marías (1993: 47)

“- Anonimo. Così lei non conosce il caso del capitano Louvet, dell’esercito francese... **Ma come si fa**, è così famoso!”. Marías (2014: 39)

Como podemos observar, la traducción italiana adapta la formula española y evita la mención de Dios, expresando la sorpresa del hablante hacia el desconocimiento del oyente, a través de la expresión “ma come si fa”. Probablemente no se trata de la elección más fiel al original, pero en general, según nuestra experiencia, las palabras referidas a la religión (por no decir las palabrotas, que son aceptables solo en algunas obras, muy pocas) se suelen encontrar en textos italianos con menor frecuencia con respecto a las versiones españolas. Al querer mantener la misma estructura del original (aunque con algunos matices diferentes en el significado) se habría podido optar por la formula “Ma benedetto da Dio, se è così famoso”<sup>215</sup> (que revela incluso una utilización muy coloquial de la lengua italiana), o bien “Ma Madonna santa, se è così famoso”.

---

<sup>214</sup> DLE [en línea]: <http://dle.rae.es/?id=LuxJvnO> [20/06/17].

<sup>215</sup> Trad. A.

### «Portento, maldición»

“Y de una vez por todas he de hacerme a la idea de que esta situación no es temporal, no se trata de algo pasajero, ¡**hélas!** lo voy a tener siempre conmigo [...]”. Marías (1993: 80).

“E una volta per tutte devo mettermi in testa che questa non è una situazione temporanea, non si tratta di qualcosa di passeggero, **ahimè!**: resterà sempre con me [...]”<sup>216</sup>. Marías (2014: 64).

Como podemos notar, en este caso Marías, autor de gran cultura, utiliza una interjección procedente del francés literario de antaño dado que se encuentra muy frecuentemente, por ejemplo, en la prosa de Chateaubriand, *l'enchanteur* del Romanticismo francés. Probablemente Marías escogió la expresión francesa porque la consideraba como más adecuada con respecto a su correspondiente español “desgraciadamente”, en cuanto ¡*Hélas!* describe perfectamente la tragedia y el dolor producido por la terrible experiencia de la convivencia entre los dos protagonistas del relato, el narrador y el ahijado tenor. Por su parte *Ahimè!* es una traducción fiel del francés y, como la interjección francesa, se encuentra más frecuentemente en la lengua literaria, con respecto a la lengua utilizada a diario<sup>217</sup>.

### «Gualta»

“[...] fumaba un JPS detrás de otro y no llevaba corbata, sino papillon; se palmoteaba los muslos al reír, hostigaba con los codos y decía frecuentemente «**hostia, tú!**». Marías (1993: 121)

“[...] fumava una JPS dopo l'altra e non portava la cravatta, ma un papillon; si dava delle pacche sulle cosce quando rideva, dava continue gomitate e diceva frequentemente «**cavolo, però!**». Marías (2014: 101)

Probablemente en este caso el traductor italiano decidió utilizar una interjección menos vulgar, de acuerdo con el concepto de que, en general, no se suele encontrar muchas palabrotas en los textos italianos, con respecto a “hostia”, cuyo correspondiente más vulgar podría haber sido, por ejemplo, *cazzo*.

### «Mientras ellas duermen»

“Lo que hago aquí (**bueno**, y allí) es no borrar la cinta de un día hasta que no ha pasado otro, no sé si me entiende”. Marías (1993: 183)

“Quello che faccio qui (**be'**, e là) è non cancellare la cassetta di un giorno finché non ne sia passato un altro, non so se mi capisce”. Marías (2014: 149)

---

<sup>216</sup> Marías (2014: 64).

<sup>217</sup> El diccionario de la lengua italiana Garzanti cita por ejemplo su uso en las obras de D'Annunzio. Para más información véase GARZANTI (2006: 73).

Aquí nos encontramos delante a un caso particular, dado que “bueno”, en este contexto funciona como marcador del discurso que valida lo dicho anteriormente introduciendo una matización<sup>218</sup>. Por su parte, la partícula *Be'*, escogida por el traductor italiano aquí desempeña la misma función y los dos marcadores, que en general se encuentran en la lengua oral, son posibles en este relato, porque hay un diálogo entre el narrador y Viana, el abogado barcelonés obsesionado por su pareja Inés. Además, consideramos que la frecuencia de los dos marcadores es la misma en las dos lenguas, lo que califica esta traducción como adecuada a la lengua de llegada.

“Lo grave es la adoración, mi adoración inmutable. Tan idéntica a si misma desde hace dieciséis años que no confié en que vaya a cambiar en el futuro próximo. **Y ay si cambiara**”. Marías (1993: 193)

“Grave è l’adorazione, la mia adorazione immutabile. Così identica a se stessa da sedici anni, che non credo proprio che cambierà nel prossimo futuro. **E guai se cambiasse**”. Marías (2014: 157)

En este párrafo la interjección propia “ay” resulta difícil de traducir al italiano, porque no tiene un correspondiente definido y sus usos son muy varios, como subraya su definición “expresión que se usa para indicar dolor, sorpresa, admiración o disgusto”<sup>219</sup>. Sin embargo, el traductor soluciona esta indeterminación utilizando la interjección impropia *guai*, el equivalente moderno de *Ahimè*<sup>220</sup>, e indica, con un tono de amenaza, el imposible estadio transitorio de la adoración de Viana hacia su *égérie* Inés.

### «Lo que dijo el mayordomo»

“¿Está usted seguro de que nos van a sacar de aquí? Empieza a parecerme que tardan demasiado- dije yo por toda respuesta, y volví a gritar y a golpear la puerta metálica-. **¡Eh! ¡Eh! ¡Pam, pam!**” Marías (1993: 214)

“Lei è sicuro che ci tireranno fuori di qui? Comincio a pensare che ci stiano mettendo troppo, - risposi io seccamente, e ripresi a gridare e a picchiare alla porta metallica-. **Eh! Eh! Bum, bum!**” Marías (2014: 175).

Estas interjecciones adquieren el valor de onomatopeyas en estos casos, puestos que tienen que dar la impresión de un hombre que golpea la puerta cerrada

<sup>218</sup> DPDE [en línea]: <http://www.dpde.es/> [22/06/17].

<sup>219</sup> CLAVE (2012: 239).

<sup>220</sup> GARZANTI (2006: 1105).



de un ascensor neoyorquino. Los “¡Pam, pam!” del español se transformaron en “Bum, bum!” pensamos, porque el sonido “pam pam” en italiano habría sugerido más unos golpes tirados con una pistola, algo que no se verifica en el relato de Marías.

#### 4.3.3. Las elisiones

En la traducción italiana encontramos veinticuatro casos de elementos que han sido suprimidos por parte del traductor. En la mayoría de los casos, como veremos, se han suprimido conjunciones o signos de puntuación; sin embargo, en algunos casos se han operado elisiones más importantes, que afectan la experiencia que el lector extranjero puede tener del texto traducido.

##### 4.3.3.1. Algunos ejemplos de elisión de la puntuación y de las conjunciones

###### «El espejo del mártir»

“¿Puede ser conocido lo que no es unidad ni divisible en unidades por lo único que tiene capacidad cognoscitiva, **a saber:** la unidad?”. Marías (1993: 47)

“Può mai essere conosciuto ciò che non è né un’unità né è divisibile in più unità dall’unica cosa dotata di capacità conoscitiva, **ovvero,** l’unità?”. Marías (2014: 39)

Como podemos ver, aquí el traductor omite los dos puntos y los sustituye por una coma. Este cambio se da, según nuestra opinión, por el hecho de que, si en español las locuciones introductorias como “a saber” van en general seguidas por dos puntos, que tienen la función de marcar una pausa enfática, en italiano la conjunción *ovvero* casi nunca va acompañada de dos puntos y, por su propia naturaleza crea una pausa que atrae la atención del lector.

Mucho más frecuentes son los ejemplos de elisión de las conjunciones coordinantes “y”:

###### «El espejo del mártir»<sup>221</sup>

“El coronel encuadro entre sus manos el rostro inflamado y venoso, acentuándose más todavía la forma de huevo invertido de su cabeza senil y pulposa y aterciopelada”. Marías (1993: 53)

“Il colonnello si prese fra le mani il volto infiammato e velenoso, accentuando ancor più la forma di uovo rovesciato della sua testa senile, carnosa e vellutata”. Marías (2014: 44)

---

<sup>221</sup> Nótese el error en la traducción del adjetivo “venoso”, del que nos ocuparemos a continuación.

### «Gualta»

“En Gualta, por tanto, me vi por primera vez hablando, y en movimiento, y gesticulando, y haciendo pausas, y riendo, y de perfil, y secándome la boca con la servilleta, y frotándome la nariz”. Marías (1993: 119)

“In Gualta, pertanto, mi vidi per la prima volta **che** parlavo, in movimento, **che** gesticolavo, **che** facevo pause, **che** ridevo, di profilo, **che** mi pulivo la bocca col tovagliolo e **che** mi grattavo il naso”. Marías (2014: 99).

### «Un epigrama de lealtad»

“El mendigo, sin embargo, seguía quieto, como si fuera parte del pavimento, mirando a Lawson con fijeza y frialdad y ofensa”. Marías (1993: 162)

“Il mendicante, tuttavia, rimaneva calmo, come se facesse parte della pavimentazione, guardando Lawson con insistenza, freddezza e ostilità”. Marías (2014: 131)

Como podemos observar, en estos pasajes, Marías utiliza la figura retórica del polisíndeton, una figura retórica que quizás se utilice más en el lenguaje poético (véase por ejemplo el poema *L'infinito* de Leopardi) y que, sin embargo, responde a una precisa intención del autor – reforzar las ideas expresadas, en este caso las características de los personajes descritos – y además forma parte de su estilo, como también confirman diferentes pasajes de *Corazón tan Blanco* (1992), quizás la novela más célebre de Marías, y que desarrolla muchos de los conceptos que ya se encuentran en la recopilación al centro de nuestro estudio<sup>222</sup>. Por su cuenta el traductor decidió no conservar los polisíndeton, probablemente porque el resultado no habría parecido natural en la lengua italiana, y además en el segundo pasaje se modifica también la estructura de las frases: las frases introducidas por el pronombre *che*, sustituyen el gerundio del original. Este cambio es una manera, según nuestra opinión, de solucionar el problema causado por el gerundio “hablando”; de hecho, al mantenerlo en italiano el resultado habría sido “In Gualta pertanto mi vidi per la prima volta *parlando*, in movimento [...]”<sup>223</sup>, un resultado que no produciría una frase bien construida en lengua italiana.

---

<sup>222</sup> Un ejemplo de esta figura retórica se da, por ejemplo, en el siguiente pasaje tomado de la novela *Corazón tan blanco*: “Salí sin despedirme de Custardoy [...] ni de las treintañeras que se convertirían en sus desconocidas y espantadas intimas al cabo de un rato de cerveza y chicle y ginebra y tónica y hielo, y humo de cigarrillos, y cacahuetes, y risas, y rayas, y la lengua al oído, y también de palabras que yo no escucharía, el incomprensible susurro que nos persuade. La boca está siempre llena y es la abundancia”. Marías (2010: 168). El subrayado es nuestro.

<sup>223</sup> Trad. A.

#### 4.3.3.2. Elisiones de partes de frases más significativas

##### «La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga»

1. “Mi padre era dueño de una farmacia que estaba bajo nuestro piso, y en cuya parte superior había un letrero que decía: «ITURRIAGA. FARMACIA», y un poco más abajo, y en letras más pequeñas **se leía**: «También se venden caramelos» [...]”. Marías (2000: 6)

“Mio padre era proprietario di una farmacia che si trovava sotto casa, e aveva in alto un’insegna che diceva: «ITURRIAGA. FARMACIA», e un poco più sotto, a caratteri più piccoli: «si vendono anche caramelle» [...]”. Marías (2014: 4)

##### «La dimisión de Santiesteban»

2. “Pero nunca contesto; todo fue inútil e hice lo mejor que podía haber hecho: abandonar mis estúpidas e ilusas guardias y no volver a pensar en **don** Leandro P. de Santiesteban más [...]”. Marías (1993: 34)

“Ma non rispose mai; fu tutto inutile e feci la cosa migliore che potevo fare: abbandonare le mie stupide e vane guardie e non pensare altro di Leandro P. di Santiesteban [...]”. Marías (2014: 27)

3. “Anoche, en efecto, oí como se abría la puerta y unos pasos, pero también oí **con claridad** las voces de dos personas que charlaban animadamente”. Marías (1993: 42)

“Teri notte, in effetti, ho sentito la porta che si apriva e dei passi, ma ho anche sentito le voci di due persone che chiacchieravano animatamente”. Marías (2014: 34)

##### «Mientras ellas duermen»

4. “Claro que no nadaba, y cuando se adentraba **un poco**, caminando, en el mar, era solo persiguiendo a algún otro vástago de su raza [...]”. Marías (1993: 169-170)

“Ovviamente non nuotava, e quando si addentrava, camminando, nel mare, era soltanto per seguire qualche altro rampollo della sua razza [...]”. Marías (2014: 135)

5. “Me vestí a oscuras, sin hacer **ningún** ruido, comprobé que Luisa estaba bien envuelta en su toga de sabana”. Marías (1993: 179)

“Mi vestii al buio, senza fare rumore, mi assicurai che Luisa fosse ben avvolta nella sua toga di lenzuolo”. Marías (2014: 145)

6. “En cuanto a la lectura, puede imaginárselo, primero leí tebeos, luego libros de aventura, novelas de amor, alguna, **literatura española cuando le tocó estudiarla**, literatura catalana, el Manelic, el llop, y todavía ahora sigo leyendo lo que ella lee [...]”. Marías (1993: 191)

“In quanto alla lettura, può immaginarselo, prima mi sono letto i fumetti, poi i libri di avventura, romanzi d’amore, alcuni, letteratura catalana quando **ci è** toccato studiarla, il Manelic, il llop, e ancora adesso continuo a leggere quello che legge lei [...]”. Marías (2014: 155)

##### «Serán nostalgias»

7. “Es muy posible que los fantasmas, si es que aún existen, tengan por criterio contravenir los deseos de los inquilinos **mortales**, apareciendo si su presencia no es bien recibida y escondiéndose si se los espera y reclama”. Marías (2000: 120)

“È molto probabile che i fantasma, se ancora esistono, abbiano come criterio quello di contravvenire ai desideri dei mortali, apparendo se la loro presenza non è ben accolta e nascondendosi se li si aspetta o li si reclama”. Marías (2014: 181)

Hemos realizado aquí, una selección de algunos fenómenos de elisión que se pueden encontrar en la versión italiana. Intentaremos a continuación dar una explicación de las elisiones individuadas. En el primer caso, la omisión del verbo “se leía”, se da, según nosotros, porque ya el contexto deja claro que, si hay un letrado, está allí para ser leído. Sería entonces redundante haber traducido: “e un po’ più in basso, a caratteri più piccoli si leggeva/si poteva leggere<sup>224</sup>”. Hay que recordar, sin embargo, que esta era la voluntad del autor del original, y entonces la decisión del traductor va en contra de esta voluntad.

Por lo que se refiere a la omisión del apelativo de deferencia “Don” (2), consideramos que se debería haber mantenido en la traducción italiana, puesto que en otros relatos este apelativo se mantiene<sup>225</sup> y además forma parte de la cultura de partida lo que habría favorecido, como decimos más arriba, el exotismo del relato.

Desde el punto de vista del significado “con claridad”, “un poco” y “ningún” (3-4-5) no nos parecen elementos esenciales para la comprensión del texto: de hecho, si una persona entiende otras personas charlar animadamente es evidente que las oye “con claridad” y el verbo “adentrarse” implica que la acción se va haciendo poco a poco y no de manera repentina. Por su parte el adjetivo indefinido “ningún” tiene aquí la función de reforzar la ausencia de ruido que envuelve las acciones del protagonista del relato. Sin embargo, consideramos que estos elementos, aunque parezcan accesorios, habrían tenido que ser traducidos, para respetar la voluntad del autor y realizar una traducción cuanto más fiel al original posible, como afirmamos más arriba.

La elisión de “literatura española” (6) nos parece, sin embargo, algo más grave, también para unas implicaciones de orden político. De hecho, Marías menciona tanto la literatura española como la literatura catalana (dado que dos de los protagonistas del relato, Viana e Inés vienen de Barcelona), y esto, sin duda, para abarcar toda España, y además seguramente en Cataluña se estudia también la literatura española. En cambio, en la versión italiana desaparece la referencia *alla*

---

<sup>224</sup> Trad. A.

<sup>225</sup> Por ejemplo, en «Serán nostalgias» se habla de un estudioso, Don Alejandro de la Cruz. Véase Marías (2014: 189).

*letteratura spagnola*, probablemente, por causa de un descuido del traductor, más que por razones de orden lingüístico o político.

El último caso (7), la elisión del nombre “inquilinos”, y la consiguiente transposición del adjetivo “mortales” que se transforma en el nombre *mortali*, es otro ejemplo de una omisión mínima que, sin embargo, trae consigo algunos cambios en el significado. De hecho, según nuestra opinión, el término “inquilinos merecía ser traducido por el valor que tiene al interior del relato, que habla de un fantasma que visita a dos mujeres o “inquilinas” de un piso. Por consiguiente, Marías quiere, con la afirmación “Es muy posible que los fantasmas, si es que aún existen, tengan por criterio contravenir los deseos de los inquilinos mortales” referirse tanto a los meros mortales, como a los inquilinos de aquel piso de Veracruz visitados, a la hora de leer, por el fantasma de Emiliano Zapata.

#### 4.3.4. Préstamos y calcos

Hoy en día parte de las lenguas modernas está constituida por palabras procedentes de otras lenguas que se han ido incorporando a lo largo de los siglos: los préstamos. Existen dos tipos de préstamos: adaptados, cuando la palabra se adapta fónica o morfológicamente a la lengua de llegada, o no adaptados, si en cambio la palabra mantiene su estructura original. Hay también otra distinción necesaria, la que se da entre préstamos de necesidad y préstamos de lujo; en el primer caso los préstamos son necesarios porque van a introducir un concepto o un objeto nuevo que no hay modo de denominar con los instrumentos de la lengua que lo necesita, mientras que en el segundo caso el préstamo se configura más como una elección estilística, puesto que la lengua en el que se utiliza ya tiene una palabra equivalente al préstamo<sup>226</sup>. Como veremos a continuación, muchos de los préstamos utilizados por Marías son préstamos que pertenecen a esta segunda tipología, que por lo tanto no rigen una necesidad específica y se insertan por fines estilísticos.

---

<sup>226</sup> Casadei (2011: 129-130).

Como acabamos de comentar, Marías, gran conocedor de lenguas extranjeras y traductor utiliza una serie de palabras o expresiones tomadas del inglés, francés o latín que el traductor mantiene en la versión italiana, aunque no sean, en algunos casos tan transparentes y requieran el conocimiento de la lengua extranjera por parte de los lectores. El que sigue es un ejemplo, según nosotros, de una palabra de difícil comprensión tanto para el lector español como para el lector italiano:

«El espejo del mártir»

“Tanto es así que en las confrontaciones previas a Borodino se distinguió más por su arrojo en el campo, **pêle-mêle**, que por su maestría o habilidades tácticas [...]”. Marías (1993: 58)

“A tal punto che nelle consultazioni previe a Borodino si distinse più per il suo ardimento sul campo, **pêle-mêle**, che non per la maestria o le sue abilità tattiche [...]”. Marías (2014: 49)

El termino *pêle-mêle* nos parece en este caso, bastante difícil de comprender, también considerando el significado global de la frase. Consultando un diccionario de francés descubrimos que significa algo “sans ordre, un melange confus”<sup>227</sup>, lo que se podría traducir en italiano con el adverbio *alla rinfusa*, *disordinato* y en español con “desordenado”.

En un solo caso el traductor acompaña un préstamo con una nota que permita al lector italiano comprender la imposibilidad de traducir la palabra, que se refiere a un contexto y país bien determinado: se trata de la palabra “guajiro”<sup>228</sup>, que indica, en la lengua coloquial hablada en Cuba, una “persona que vive y trabaja en el campo o que procede de una zona rural”<sup>229</sup>. El traductor sugiere, en nota, la traducción *contadino*. De todas formas, consideramos adecuada la elección del traductor de dejar la palabra así como se encuentra en el original, puesto que ninguna palabra italiana podría ser representativa del contexto en el que la palabra se utiliza.

Hay también casos en los que el español utiliza préstamos adaptados, mientras que el italiano utiliza el correspondiente no adaptado, como demuestran los ejemplos siguientes:

---

<sup>227</sup> LAROUSSE (2017: 595).

<sup>228</sup> Aparece en el relato «Serán nostalgias».

<sup>229</sup> DLE [en línea]: <http://dle.rae.es/?id=Je4ekL6Je5plah> [23/06/17].

#### «La dimisión de Santisteban»

“Sus fines de semana, sin embargo, y con la excepción de algún que otro sábado en que asistió a cenas o recepciones ofrecidas a visitantes de universidades británicas [...] (y, en una sola ocasión, a un **coctel** de la embajada [...]). Marías (1993: 17)

“I suoi fine settimana, tuttavia, con l’eccezione di qualche sabato in cui prese parte a delle cene o a dei ricevimenti offerti ai visitatori di università britanniche [...] (e, in una sola occasione, un **cocktail** dell’ambasciata [...]). Marías (2014: 12)

#### «El espejo del mártir»

“Y a la luz de las hogueras donde fecha tras fecha se consumían las ilusiones maltrechas mezcladas con la **ginebra** [...]”. Marías (1993: 63)

“E alla luce dei falò Dove giorno dopo giorno si consumavano le disfatte speranze mischiate con il **gin** [...]”. Marías (2014: 53)

Como podemos comprobar a partir de estos dos ejemplos, la lengua española en general adapta las palabras extranjeras y, como afirma la Real Academia, la introducción de extranjerismos solo se da cuando surge una real necesidad y, además, la incorporación tiene que realizarse de manera ordenada<sup>230</sup>. Por su parte, la tendencia del italiano es la de no adaptar las palabras extranjeras, 6.000 términos en la lengua actual, de las que 4.500 forman parte de los lenguajes técnicos-especializados<sup>231</sup>.

Según nuestro análisis, la única palabra extranjera en el texto de partida que se traduce en el texto de llegada es la palabra francesa *délicat*:

#### «Gualta»

“[...] o bien tomaba anís y cazalla – bebidas que me repugnan – en los baruchos del extrarradio, seguro de que un **délicat** como Gualta no estaría dispuesto a semejantes sacrificios “. Marías (1993: 124)

“[...] bere anice e acquavite – liquori che mi disgustano – nelle bettole della periferia, sicuro che un **raffinato** come Gualta non sarebbe stato disposto a simili sacrifici”. Marías (2014: 103)

Quizás en este caso el lector italiano no necesitara una traducción puesto que la palabra francesa es fácilmente asimilable al italiano *delicato* en el sentido, sugerido por el texto, de *schizzinoso*. Nótese también, en este ejemplo, la generalización en la traducción del término “cazalla” que indica un aguardiente originario de Cazalla de la Sierra<sup>232</sup>. En este caso pensamos que la generalización

<sup>230</sup> RAE, «Tratamiento de los extranjerismos».

<sup>231</sup> Enciclopedia Treccani [en línea]: [http://www.treccani.it/enciclopedia/prestiti\\_\(La-grammatica-italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/prestiti_(La-grammatica-italiana)/) [24/06/17].

<sup>232</sup> CLAVE (2012: 418).

es necesaria porque si se mantuviera el término “cazalla” el público italiano no entendería la referencia a la bebida o a la localidad donde se produce, y si se adaptara a un producto italiano, como por ejemplo la *grappa di Bassano*, se haría una injusticia al original.

Otras palabras extranjeras, más transparentes, que no se traducen en la versión italiana son: *usque ad nauseam* y *desideratum*<sup>233</sup>, *punching bag*<sup>234</sup>, *billets-doux*<sup>235</sup>, *encore*<sup>236</sup>, *maître* y *fondue*<sup>237</sup>, *mise en abîme*<sup>238</sup>, *siesta*<sup>239</sup> y *orange-blossoms*<sup>240</sup>.

Por su parte, los calcos son el resultado de un procedimiento en el que una palabra extranjera se “traduce” utilizando elementos lexicales de la lengua de llegada<sup>241</sup>. En algunos relatos de la recopilación, Marías luce su creatividad, lo que implica la creación de nuevos términos que han sido adaptados al italiano por el traductor a través de verdaderas traducciones literales. Por ejemplo, el narrador del relato «Mientras ellas duermen» lleva, a lo largo de su estancia en las Islas Baleares, algunos complementos extravagantes: un “sombrero visivo” que puede transformarse en un “sombrero de aumento” y unas “gafas de sol interplanetarias”. El traductor traduce fielmente estos objetos, lo que genera, en italiano, *cappello visivo*, *cappello di ingrandimento* y *occhiali da sole interplanetari*. Estos términos son, por consiguiente, un calco de los correspondientes en español, y una cómica creación en la lengua italiana (y también en la lengua de partida), sobre todo considerándolos en el contexto del relato donde quizás aligeran la imperante atmósfera de tensión. En el mismo relato, en la descripción de Inés, se dan otro fenómeno de este tipo, sin embargo, con una palabra más común:

“[...] pues su braguita era minúscula y las dejaba [las ingles] al descubierto sin que asomara lateralmente el menor rastro de **vello**, lo cual hacía pensar (o a mí me lo

“[...] infatti la sua mutandina era minuscola e le lasciava allo scoperto, senza che spuntasse lateralmente la minima traccia di **vello**, il che faceva pensare (a perlomeno a me) a una

<sup>233</sup> Marías (1993: 51 y 62) y Marías (2014: 42 y 52).

<sup>234</sup> Marías (1993: 79) y Marías (2014: 65).

<sup>235</sup> Marías (1993: 100) y Marías (2014: 83).

<sup>236</sup> Marías (1993: 103) y Marías (2014: 87).

<sup>237</sup> Marías (1993: 118) y Marías (2014: 97-98).

<sup>238</sup> Marías (1993: 130) y Marías (2014: 106).

<sup>239</sup> Marías (1993: 171) y Marías (2014: 136).

<sup>240</sup> Marías (1993: 219) y Marías (2014: 179).

<sup>241</sup> Casadei (2011: 130).



hacia) en un previo afeitado pélvico”. Marías (1993: 171)

previa depilazione pelvica”. Marías (2014: 137)

En este caso pensamos que se trate de un calco porque, si bien el termino *vello* existe en la lengua italiana, solo se utiliza para hablar del vello de los animales (en particular de los ovinos y caprinos) y en Dante y Petrarca puede indicar los cabellos, la melena<sup>242</sup>. Aquí probablemente el traductor decidió dejar la palabra española porque resulta comprensible al lector italiano y quizás sea más elegante con respeto a *peluria*. Último ejemplo de calco en «Mientras ellas duermen» es el que presentamos a continuación:

“Pero me pasé once años yendo a gimnasios y comiendo comida sana y **pasando revisiones médicas** cada tres meses, el quirófano me ha dado miedo; evitando mujeres, evitando contagios [...]”. Marías (1993: 191).

“Ma trascorsi undici anni frequentando varie palestre e mangiando cibi sani e **passando visite mediche** ogni tre mesi, la sala operatoria mi ha fatto paura; evitando le donne, evitando contagi [...]”. Marías (2014: 155)

*Passando visite mediche* nos parece un calco porque, si bien la locución verbal existe en lengua italiana, solo se utiliza en el lenguaje militar, de hecho, según confirma el diccionario Garzanti la locución significa “sostenere gli esami medici previsti per l’arruolamento nell’esercito”<sup>243</sup>. El correspondiente más común sería *fare visite*. Por consiguiente, en el relato analizado la locución se configura sin duda como un calco, puesto que el significado militar no tiene sentido en el desarrollo de los acontecimientos: el hombre que va pasando revisiones cada tres meses, Viana, lo hace para mantenerse en forma ante los ojos de su amada, veinticinco años más joven que él.

#### 4.3.5. Adaptaciones

Aunque en la traducción realizada no aparezcan muchos fenómenos de adaptación hay, sin embargo, algunos contextos en los que una adaptación a la cultura de llegada es necesaria, como demuestran los ejemplos a continuación:

---

<sup>242</sup> GARZANTI (2006: 2743).

<sup>243</sup> GARZANTI (2006: 2785).

#### «Gualta»

“Lo único nuestro que no coincidía eran nuestras mujeres (pero en realidad ellas no son parte de nosotros, como tampoco nosotros de ellas). La mía es **un monumento**, si se me permite la vulgaridad, mientras que la de Gualta, chica fina, no pasaba, sin embargo, de ser **una mosquita muerta** pasajeramente embellecida y envalentonada por el éxito de su cónyuge [...]”. Marías (1993: 119)

“Mi mujer [...] me abandonó hace poco sin explicaciones. ¿Habrà hecho **la mosquita muerta** lo propio con Gualta?”. Marías (1993: 124)

“L’única cosa di noi che non coincideva erano le nostre mogli (ma in realtà esse non sono parte di noi, come noi non siamo parte di loro). La mia è **un bel bocconcino**, se mi è permessa la volgarità, mentre quella di Gualta, ragazza fine, invece era **una gattamorta** al momento abbellita e ringalluzzita dal successo del suo coniuge

“Mia moglie [...] mi ha lasciato da poco senza darmi spiegazioni. **La madonnina infilzata** avrà fatto lo stesso con Gualta?”. Marías (2014: 103-104)

Consideramos bien escogidas las elecciones del traductor, de hecho, todos los epítetos pertenecen a un lenguaje coloquial bastante vulgar. Además, consideramos adecuada la adaptación del término “monumento” con el término italiano *bocconcino*, dado que habría sido difícil mantener el término español. Al querer permanecer en el mismo ámbito, se podría haber traducido “la mia è una statua” / “la mia ha una bellezza statuaria”<sup>244</sup>, pero quizás estas fórmulas sean menos vulgares y coloquiales con respeto al correspondiente español.

Por lo que se refiere a las palabras italianas utilizadas, quizás la única diferencia se encuentre en la frecuencia de uso: si las expresiones *essere un bocconcino/una gattamorta* se entienden bastante frecuentemente, no podemos afirmar lo mismo para el epíteto *madonnina infilzata*, cuyo significado es similar a lo de mosquita muerta, puesto que indica una persona que en apariencia demuestra una serie de calidades positivas, pero en realidad utiliza estas características para su provecho. La menor frecuencia de utilización quizás se pueda explicar con su procedencia culta, puesto que es una de las maneras en la que Manzoni, en los *Promessi Sposi*<sup>245</sup>, se refiere a Lucia.

<sup>244</sup> Sugerido por el Dizionario TAM (2010: 693).

<sup>245</sup> Dizionario Treccani [en línea]: <http://www.treccani.it/vocabolario/madonnina/> [25/06/17].

#### 4.3.6. Fenómenos de amplificación

Como comentamos más arriba acerca de la introducción del término “calle” en la traducción italiana<sup>246</sup>, la amplificación consiste en la inserción de precisiones en el texto traducido con respeto al original. Es un fenómeno que se contrapone a las elisiones y que, según nuestra opinión, no debería encontrarse demasiado en un texto traducido, si el objetivo es el de ser cuanto más fieles posible al texto de partida. A continuación, reproducimos algunos ejemplos de amplificación que se pueden encontrar en la traducción italiana:

##### «La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga»

1. “Aquel día tenía un especial significado para mí. Hacía un año exactamente que había abandonado **a los míos** para no volver jamás. Era el primer aniversario de mi muerte”. Marías (2000: 6)

“Quel giorno aveva per me un significato particolare. Era da un anno esatto che avevo lasciato **la casa dei miei** per non tornarvi mai più. Era il primo anniversario della mia morte”. Marías (2014: 3).

##### «La dimisión de Santiesteban»

2. “He cumplido su encargo de quitar la carta del corcho, señor [...]. Por curiosidad, que espero que usted disculpe, lo he leído, y he de decirle también que no solo no está escrito, como usted dio a entender ayer, en singular, sino que lo firman dos... Bueno, véalo usted mismo”. Marías (1993: 42)

“Io ho atteso alla sua richiesta di togliere la lettera dalla lavagnetta, signore [...]. Per curiosità, e spero che possa perdonarmi, l’ho letto, e devo dirle che non solo non è scritto, come lei mi fece capire ieri, al singolare, ma che lo firmano **due uomini diversi, uno spagnolo e l’altro inglese...** Be’ guardi lei stesso”. Marías (2014: 34-35)

Como podemos ver en el primer ejemplo, el traductor introduce la especificación “la casa” acompañada por el adverbio clítico *vi*. Puesto que una traducción literal habría sido posible en este contexto (“Era un anno esatto che avevo abbandonato i miei per non tornare più”<sup>247</sup>), pensamos que el traductor hizo esta modificación para reforzar un contraste que en la versión española se establece más adelante, es decir, el contraste entre la morada terrena y la morada espiritual del protagonista, la tumba. De hecho, Marcelino en la primera parte del relato habla de su vida terrenal, de las relaciones familiares que tienen como centro focal la casa donde vive con su mujer, sus hijos y sus padres, mientras que en la segunda parte habla desde su nueva demora, la tumba desde la que mirará el

---

<sup>246</sup> Véase § 4.3.1.

<sup>247</sup> Trad. A.

mundo después de su muerte. Por consiguiente, en la traducción italiana, se pone la casa al centro del contraste ya desde las primeras líneas del relato, algo menos evidente, como decimos, en la versión española.

También en el segundo ejemplo se introduce una aclaración del traductor que, según nosotros, resulta innecesaria, puesto que el original deja claro (aunque sin decirlo) que al final Mr. Lilburn, el profesor inglés, se transforma en un segundo señor de Santiesteban y que al final, los dos, colgarán cada noche una carta de dimisiones en el corcho. Todo eso no se dice explícitamente, es el lector el que tiene que imaginarlo y de todas formas esto forma parte del misterio que rodea el relato; por esta razón pensamos que el añadido del traductor aclara demasiado y quita el halo de misterio que posiblemente se establece al final del relato.

#### 4.3.7. Fenómenos de transposición

La transposición es una técnica de traducción que consiste en un cambio de categoría gramatical en el pasaje entre el original y la traducción. Como afirma Newmark<sup>248</sup>, esta técnica es la única que tiene que ver con la gramática y subraya las diferencias lingüísticas entre la lengua de partida y la lengua de llegada, puesto que el traductor utiliza esta técnica para traducir una estructura del original que no existe en la lengua de llegada o bien para razones estilísticas. En la traducción de *Mientras ellas duermen* encontramos principalmente tres tipos de transposición: verbo → sustantivo, sustantivo → verbo y adjetivo → sustantivo. Analizamos enseguida algunos ejemplos:

##### 4.3.7.1. Verbo → Sustantivo

###### «La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga»

1. “Volví a tomar las píldoras, pero esta vez no me aliviaron en nada, y el día 21 estaba en la cama, con mucha fiebre, un cáncer de pulmón y ninguna esperanza de **vivir**”. Marías (2000: 6)

“Ricominciai a prendere le pillole, ma questa volta non mi procurarono alcun sollievo, e il 21 ero a letto, con la febbre alta, un cancro al polmone e nessuna speranza di **vita**”. Marías (2014: 7)

---

<sup>248</sup> Newmark (1988: 88).

2. «**La dimisión de Santiesteban**»  
 “Y aunque su trabajo en el instituto, en sí, no representaba mejora alguna [...], el joven Mr Lilburn tuvo muy en cuenta **al estampar** su firma en el poco ortodoxo contrato que Mr Bayo le había presentado [...]”. Marías (1993: 14)
3. «**Portento, maldición**»  
 “Durante unos segundos de estupor **dudé** entre derribarle al suelo, sobre la alfombra, y golpearle hasta hacerle vomitar una respuesta o marcharme sin hacer ningún comentario”. Marías (1993: 82)
4. «**El viaje de Isaac**»  
 “Cuando había transcurrido tan solo una semana de travesía, un espantoso ataque de esta enfermedad acabó con su vida: meditaba **acodado** sobre la barandilla de la cubierta [...]”. Marías (1993: 110)
- “E sebbene il suo lavoro nell’istituto, di per sé, non rappresentasse alcun miglioramento [...], il giovane Mr Lilburn dette molta importanza **all’apposizione** della sua firma sul poco ortodosso contratto che Mr Bayo gli aveva presentato [...]”. Marías (2014: 10)
- “Per alcuni secondi di stupore sono rimasto nel **dubbio** se sbatterlo a terra, sul tappeto, e picchiarlo fino a fargli vomitare una risposta, oppure andarmene senza dire nulla”. Marías (2014: 68)
- “Dopo appena una settimana di navigazione, uno spaventoso attacco di quella malattia mise termine alla sua vita: stava meditando in coperta **coi gomiti poggiati** sul parapetto [...]”. Marías (2014: 92)

La utilización de la transposición en el primer ejemplo está impuesta, según nosotros, por el hecho de que en italiano la expresión “non avere nessuna speranza di vivere” se utiliza menos, y suena raro a un hablante de lengua italiana, con respeto a la fórmula codificada “non avere nessuna speranza di vita”. Donde sí la fórmula admite un infinitivo es el caso en el que el hablante quiera decir “non avere nessuna speranza di sopravvivere”.

La transposición representada por el segundo ejemplo se da, según nosotros, por razones estilísticas. De hecho, las dos lenguas tienen la misma estructura, formada por parte de la preposición “al” y por un verbo en infinitivo, para expresar la temporalidad (quizás en italiano resulte menos frecuente con respeto al español). Sin embargo, la utilización del sustantivo *apposizione* en vez del verbo *apporre* comporta una mayor fluidez de la frase para el lector italiano. También el tercer ejemplo muestra una transposición de naturaleza estilística; de hecho, el traductor, en vez de traducir con el verbo *dubitai*, prefiere la perífrasis “rimasi nel dubbio” que, según nosotros, amplifica el estado de indecisión del protagonista del relato.

El último ejemplo muestra, en cambio, una transposición necesaria, al no haber, en la lengua italiana, un correspondiente del verbo “acodar”. De hecho, la única solución posible es la de utilizar la parte del cuerpo, los codos, para describir la acción y el movimiento.

#### 4.3.7.2. Sustantivo → Verbo

- «**Portento, maldición**»
1. “El público, ante el **desenmascaramiento**, intensifica la ovación”. Marías (1993: 101)      “Il pubblico, mentre **si toglie la maschera**, intensifica l’ovazione”. Marías (2014: 85)
- «**Mientras ellas duermen**»
2. “A lo largo de las tres horas que permanecíamos en la playa [...] apenas si se movía, y desde luego no se ocupaba de nada que no fuera su propio **embellecimiento** y **aseo**”. Marías (1993: 171)      “Nell’ arco delle tre ore che trascorrevamo in spiaggia [...] quasi non si muoveva, e di certo non si occupava d’altro che di **abbellirsi** e **curare il proprio aspetto**”. Marías (2014: 136)

En el primer ejemplo, no obstante la palabra “desenmascaramiento” se pueda traducir en italiano con el sustantivo *smascheramento*, esta traducción no es adecuada en el contexto del relato (donde hay un hombre en un escenario, que de verdad se quita una máscara), puesto que *smascheramento* se utiliza sobre todo por su significado metafórico, es decir, el hecho de desenmascarar a alguien, de descubrir sus verdaderas intenciones<sup>249</sup>. Por consiguiente, la única solución que tiene el traductor italiano pasa por la descripción de la acción del protagonista del relato a través del verbo *togliersi* acompañado del objeto, *la maschera*.

En el segundo ejemplo según nuestra opinión el traductor decidió utilizar una transposición para evitar la utilización del sustantivo *abbellimento*, que quizás se utilice más para hablar de objetos con respeto a personas. En cambio, el verbo *abbellirsi* se puede utilizar también para hablar de personas. Por lo que se refiere a la palabra “aseo”, cuyo primer significado es limpieza<sup>250</sup> el traductor escoge un sinónimo y prefiere el verbo *curare*.

<sup>249</sup> GARZANTI (2006: 2379).

<sup>250</sup> CLAVE (2012: 209).

#### 4.3.7.3. Adjetivo → Sustantivo

El tercer tipo de transposición que se encuentra con mayor frecuencia en la traducción es el que se refiere al cambio entre adjetivos y sustantivos.

Examinamos enseguida los casos más interesantes:

##### «Portento, maldición»

1. “Hasta tal punto sería **cruel** que al final, harta y aburrida y deseosa de variación, se retiraría del escenario con alivio [...]”. Marías (1993: 100)
- “Arriverei a un tale punto di **crudeltà** che alla fine lei, esausta e annoiata e desiderosa di cambiamento, si ritirerebbe dal palcoscenico con sollievo”. Marías (2014: 84)

##### «El viaje de Isaac»

2. “Vivía en La Habana, poseía tierras, era militar; se jactaba de su carrera y su fama de conquistador y no pensaba casarse, al menos hasta ser **cincuentón**”. Marías (1993: 109)
- “Viveva all’Avana, possedeva delle terre, era un militare; si vantava della sua carriera e della sua fama di conquistatore e non pensava di sposarsi, almeno fino ai **cinquant’anni**”. Marías (2014: 91)

##### «Mientras ellas duermen»

3. “En un momento dado se descalzo un pie, o perdió el mocasín accidentalmente, lo cierto es que no extendió ese pie para recuperarlo, sino que se quedó así, con ese pie solamente **encalzetinado** sobre la hierba [...]”. Marías (1993: 179)
- “Ad un certo punto, si tolse un mocassino da un piede o lo perse accidentalmente, e comunque non allungò il piede per recuperarlo, ma rimase così, con quel piede sull’erba solamente **col calzino** [...]”. Marías (2014: 144)
4. “Creí sentir su humedad en mis pies **calzados**, imaginaba lo que podría ser ponerse aquel calcetín mojado”. Marías (1993: 198)
- “Mi parve di sentirne l’umidità nei miei piedi **con le scarpe**, immaginavo che cosa potesse significare infilarsi quel calzino bagnato”. Marías (2014: 161)

El primer ejemplo, nos ofrece una muestra de una transposición utilizada por el traductor con una finalidad estilística, imaginamos. De hecho, en este caso, el comienzo del párrafo se podría haber traducido literalmente, lo que habría dado como resultado la siguiente preposición: “Sarei crudele a tal punto che alla fine lei [...] si ritirerebbe dal palcoscenico con sollievo”<sup>251</sup>. Además, es interesante observar como en este ejemplo el traductor mantenga el polisíndeton, recurso retorico que en otros cuentos de la traducción se había eliminado, como comentamos más arriba<sup>252</sup>.

---

<sup>251</sup> Trad. A.

<sup>252</sup> Véase § 4.3.3.1.

En cambio, por lo que se refiere al segundo ejemplo, en este caso la transposición es necesaria porque en italiano, como afirma Jacques de Bruyne<sup>253</sup>, no hay palabras equivalentes al español “cincuentón”, cuyo sufijo -ón atribuye al adjetivo de edad un carácter peyorativo e quizás más vulgar o, de todas formas, esta es la función que desempeña el adjetivo en el cuento. Como podemos ver, en la traducción italiana se pierde el valor despectivo del original al haber traducido la edad sin el añadido de una precisión peyorativa.

Por último, analizamos las transposiciones que se refieren a los adjetivos acerca del “mundo de los zapatos”. El tercer ejemplo, como el que acabamos de comentar, demuestra otra imposibilidad de una traducción literal hacia el italiano. De hecho, el adjetivo “encalzetinado” es una licencia “poética” del autor, como otras que encontramos a lo largo de los doce cuentos de la recopilación y de las que hablamos más arriba<sup>254</sup> que, en este caso, sin embargo, no se puede traducir al italiano a través de un calco, lo que daría como resultado *piede incalzettinato*<sup>255</sup>. Aunque el adjetivo “encalzetinado” todavía no aparezca en el Diccionario de la Real Academia Española, la palabra ha sido formada a través de los recursos de la lengua, los mismos recursos utilizados, por ejemplo, para la formación del adjetivo “ensombrerado” que, en cambio, aparece en el diccionario, y que demuestra un uso aceptado de la palabra. También la expresión “pies calzados” se puede considerar una licencia del autor, puesto que nunca se hace este uso del adjetivo<sup>256</sup> para referirse a los pies de personas comunes. En italiano, el adjetivo se encuentra en las expresiones *Ben calzato e vestito*, utilizada para referirse a una persona elegante, y en *Un asino vestito e calzato*, expresión que indica una persona no muy

---

<sup>253</sup> De Bruyne (1989: 1103).

<sup>254</sup> Véase § 4.3.4.

<sup>255</sup> De memoria, la única prenda que en italiano admite un adjetivo de este tipo es la corbata, de hecho, es perfectamente aceptable en italiano decir, por ejemplo, “Questa mattina Carlo è uscito tutto incravattato”, para subrayar que el hombre salió de su casa con unos vestidos muchos más elegantes con respecto a los que utiliza a diario.

<sup>256</sup> El diccionario CLAVE (2012: 365) solo admite dos usos del adjetivo calzado: el primer se da en ámbito religioso, para referirse a los miembros de las órdenes religiosas que llevan zapatos con respecto a los miembros de las órdenes que no los llevan, mientras que el segundo se utiliza para referirse a aquellos animales que tienen la parte inferior de las extremidades de distinto color con respecto a las otras partes del cuerpo.



inteligente<sup>257</sup>. Por consiguiente, consideramos adecuada la elección del traductor de sustituir el adjetivo “encalcetinado” con el sintagma preposicional *con le scarpe*.

#### 4.3.8. Los equivalentes acuñados

Como afirma Hurtado Albir<sup>258</sup>, el equivalente acuñado consiste en la elección de una expresión reconocida en la lengua meta para la traducción de una expresión del original. Las expresiones idiomáticas representan quizás unas de las unidades que se traducen con más dificultad, puesto que es casi imposible traducirlas de manera literal, al hacer uso, cada lengua, de imágenes y metáforas diferentes<sup>259</sup>. Las divergencias entre las lenguas están causadas, según Zamora Muñoz por tres factores<sup>260</sup>: la ausencia de las mismas necesidades comunicativas en la lengua meta (no existe, por ejemplo, en España la costumbre italiana de *Fare le vasche*, de ahí que tampoco la expresión exista), la utilización de referentes distintos en la formulación de las expresiones (como por ejemplo el *peperone* y el tomate en las expresiones *Diventare rosso come un peperone* y “Ponerse rojo como un tomate”) y la existencia de fuentes diferentes desde las que las diferentes culturas toman inspiración para la formulación de las expresiones idiomáticas<sup>261</sup>.

En *Mientras ellas duermen* encontramos algunos ejemplos de expresiones que se han traducido a través de equivalentes acuñados, como demuestran los ejemplos que siguen:

- |   |   |
|---|---|
| <b>«La dimisión de Santiesteban»</b>  |   |
| 1. “No dejo ningún cabo suelto al azar [...]”. Marías (1993: 40)  | “Non lasciò nulla al caso [...]”. Marías (2014: 32)   |
| <b>«Serán nostalgias»</b>   |   |
| 2. “Pues al recitar en voz alta aquellos datos sobre la vida y andanzas de Marco Polo, también introdujo <b>algo de su propia cosecha</b> y dijo [...]”. Marías | “Recitando dunque ad alta voce quei dati sulla vita e le avventure di Marco Polo, introdusse anche <b>un po’ di farina del suo sacco</b> e disse [...]”. Marías (2014: 186) |

<sup>257</sup> Dizionario Treccani [en línea]: <http://www.treccani.it/vocabolario/calzato> [20/07/16].

<sup>258</sup> Hurtado Albir (2016: 270).

<sup>259</sup> Zamora Muñoz (1996: 87).

<sup>260</sup> Zamora Muñoz (1996: 87-88).

<sup>261</sup> Por ejemplo, por lo que se refiere a la expresión italiana *É stata una Caporetto*, se toma como referente la historia del país y en este caso la desastrosa batalla que tuvo lugar en 1917 en la que el ejército italiano fue diezmado (N. del A.).

(2000: 123)

«**Mientras ellas duermen**»

3. “Pero las conversaciones no pueden dejarse **así como así**, una vez comenzadas”. Marías (1993: 186)      “Ma le conversazioni, una volta cominciate, non si possono interrompere così **di punto in bianco**”. Marías (2014: 150)
4. “- Y ha dicho usted una gran verdad, **se ha roto la frente**”. Marías (1993: 188)      “- Lei ha detto una grande verità, **si è stillato il cervello**”. Marías (2014: 152)

Como podemos ver, en el primer caso tenemos casi una traducción literal de la expresión española y esto se da porque la misma expresión existe en las dos lenguas. También el segundo ejemplo muestra la misma expresión, pero con un cambio de referente: de la cosecha a lo que se ha recogido, la harina, que es la metáfora de lo que nos pertenece y de las cosas para las que trabajamos tanto.

En el tercer ejemplo, en el original no tenemos una verdadera expresión idiomática, de hecho, “así como así” es una locución adverbial cuyo significado es “de cualquier manera, sin reflexionar”<sup>262</sup>. En la versión italiana el traductor escoge una expresión idiomática adecuada al contexto, puesto que *di punto in bianco* indica “un acontecimiento repentino”. Es curioso notar como en español exista la misma expresión, pero con un significado muy diferente: “Ir de punta en blanco” significa, de hecho, ir “muy bien vestido o arreglado”<sup>263</sup>. Sin embargo, las dos expresiones tienen un mismo origen, el lenguaje militar, en el que *di punta in bianco* se utilizaba para referirse a la trayectoria de un proyectil que, por su ángulo de tiro, podía sorprender al enemigo, mientras que “Ir amado de punta en blanco” significaba, en origen, “Ir armado de pies a cabeza”, con todas las armas necesarias<sup>264</sup>.

Por último, el cuarto ejemplo muestra como la misma expresión utilice dos referentes distintos: la frente en el original español (aunque la expresión tradicional sería “romperse la cabeza”) y el cerebro en italiano. Sin embargo, el

---

<sup>262</sup> CLAVE (2012: 210).

<sup>263</sup> CLAVE (2012: 1604), lo que correspondería, en italiano, a la expresión “essere vestiti di tutto punto”.

<sup>264</sup> Zamora Muñoz (1996: 90).

significado no cambia: en ese contexto ambas se refieren al hecho de reflexionar muy intensamente para encontrar una solución.

#### 4.3.9 Los fenómenos de ampliación lingüística

La ampliación lingüística es una de las técnicas de traducción más utilizadas, sobre todo en la traducción literaria. Consiste en la adición de elementos lingüísticos en el texto de llegada y es útil a la hora de traducir palabras que no tienen un equivalente específico en la lengua meta. En la traducción de *Mientras ellas duermen* encontramos diferentes fenómenos de este tipo que se pueden agrupar en tres categorías: ampliaciones que se utilizan cuando el italiano no tiene una palabra equivalente al español, ampliaciones que sirven de aclaración y, por último, ampliaciones no necesarias. Reproducimos enseguida algunos ejemplos para cada una de estas categorías:

##### 4.3.9.1. Ampliaciones necesarias

- |  |  |
|--|--|
| <b>«La dimisión de Santiesteban»</b>   |  |
| 1. “Se establecieron en la ciudad de Swansea y allí abrieron una tienda de <b>ultramarinos</b> , probablemente con el dinero ahorrado [...]”. Marías (1993: 18)  | “Si stabilirono nella città di Swansea e lì aprirono un negozio di <b>prodotti di importazione</b> , probabilmente con il denaro che avevano risparmiato [...]”. Marías (2014: 14)                               |
| 2. “Se oye como se abre y se cierra; pero se ve que ni se abre ni se cierra; permanece en su sitio, inmóvil, ni siquiera vibran los cristales al oírse el <b>portazo</b> inicial”. Marías (1993: 33)           | “Si sente che si apre e si chiude; ma si vede che né si apre né si chiude; rimane dov’è, immobile, non tremano neppure i vetri quando si sente quello <b>sbattere della porta</b> all’inizio”. Marías (2014: 27) |
| <b>«Mientras ellas duermen»</b>  |  |
| 3. “[...] en realidad la tentación provenía de ella [Luisa], que, por así decir, <b>me iba radiando</b> los movimientos más peculiares de los más peculiares bañistas a nuestro alrededor”. Marías (1993: 168) | “[...] in realtà la tentazione era indotta proprio da lei [Luisa], che per così dire, <b>mi faceva la radiocronaca</b> dei movimenti più peculiari dei più peculiari bagnanti intorno a noi”. Marías (2014: 133) |

Como podemos ver, estos ejemplos representan palabras que difícilmente tienen un correspondiente en italiano. Por lo que se refiere al primer término, “ultramarinos”, el diccionario Hoepli propone una traducción puntual: *coloniali*<sup>265</sup>.

---

<sup>265</sup> TAM (2010: 1062).

Sin embargo, consideramos la solución escogida por parte del traductor más transparente, puesto que si se hubiera traducido la expresión con *negozio di coloniali*, se habría utilizado una expresión desusada<sup>266</sup>, y por consiguiente de difícil comprensión para los más jóvenes. Además, habría que averiguar la efectiva difusión de este tipo de tiendas en un país, Italia, que por cierto no tuvo la misma experiencia colonial de Inglaterra o España.

Por lo que se refiere a “portazo” (2), la traducción sugerida por el diccionario es *sbattuta*<sup>267</sup>, una palabra que, sin embargo, a pesar de ser muy poco utilizada, se utiliza, en italiano, solo para hablar de la acción de sacudir alfombras<sup>268</sup>. Por esta razón, consideramos adecuada la ampliación utilizada por el traductor, una ampliación necesaria puesto que en este caso la lengua española se configura como muy condensada, dado que la palabra “portazo” engloba en sí tanto el gesto, el golpe como el objeto que recibe el golpe, en este caso la puerta. Una “condensación” que no tiene correspondiente en italiano.

“Radiar” (3) es otro termino que no tiene correspondiente en italiano. El verbo significa “transmitir o difundir por medio de la radio”<sup>269</sup> y la manera más cercana de traducirlo al italiano es a través de la expresión *fare una radiocronaca*, lo que representa incluso una transposición (del tipo verbo → sustantivo).

#### 4.3.9.2. Ampliaciones con función de aclaración

- |  |   |
|--|---|
| <b>«Serán nostalgias»</b>  |   |
| 1. “Se detuvo, y fingiendo admiración añadió: «Fíjese, señora, <b>qué lejos</b> , a la China y a La Meca»”. Marías (2000: 124) | “Si fermò, e fingendo ammirazione aggiunse: «Pensi, signora, <b>com’è andato lontano</b> , in Cina e alla Mecca»”. Marías (2014: 186) |
| <b>«Mientras ellas duermen»</b>  |   |
| 2. “A partir de aquel hallazgo yo mismo debí de convertirme en uno de los más peculiares o estrafalarios bañistas, habida      | “A partire da quella scoperta anch’io doveti diventare uno dei più peculiari o strambi bagnanti, considerando che con                 |

---

<sup>266</sup> Pensamos que se podía hablar, en Italia, de negozi di coloniali en las primeras décadas del siglo XX, y sobre todo a lo largo del régimen de Mussolini, en el que Italia se extendió en algunos países del norte de África (Libia, Etiopía etc.). Hoy en día casi no tiene sentido hablar de tiendas en las que se venden productos ultramarinos (café, té o chocolate), puesto que estos productos se encuentran en cualquier supermercado, gracias a (o por causa de) la globalización.

<sup>267</sup> TAM (2010: 815).

<sup>268</sup> GARZANTI (2006: 2218).

<sup>269</sup> CLAVE (2012: 1623).

cuenta de que con frecuencia tenía un sombrero de mujer **con cintas** puesto ante la cara [...]”. Marías (1993: 168)

una certa frequenza avevo davanti al viso un cappello da donna **con tanto di nastri** [...]”. Marías (2014: 134)

Como podemos ver, los ejemplos muestran unas ampliaciones lingüísticas cuyo papel es de aclaración o reforzamiento de lo dicho. En el primer caso, de hecho, haber traducido “qué lejos” con la expresión *com'è andato lontano* en vez de traducir muy simplemente con *che lontano* sirve, según nosotros, para reforzar el estupor de Elena, la protagonista del relato, al leer de las aventuras del explorador Marco Polo. Mismo papel que desempeña *tanto* en la expresión *con tanto di nastri*, donde incluso pone de relieve la comicidad de la escena en la que el protagonista mira a los bañistas en la playa a través de un sombrero de mujer.

#### 4.3.9.3. Ampliaciones no necesarias

##### «Portento, maldición»

1. “Ya está: le regalaré una biografía de Ponce de León; o si no, un estuche con compas, tiralíneas y bigoterías, para que se distraiga **con provecho**”. Marías (1993: 85)

“Ecco: gli regalerò una biografia di Ponce de León; o se no, un astuccio con compasso, tiralinee e balaustrino, perché si distraiga **facendo qualcosa di utile**”. Marías (2014: 70)

##### «Una noche de amor»

2. “[...] a diferencia de las tres que me dirigió Mercedes con anterioridad, tiene olor, huele un poco a **colonia**, a una **colonia** que no he olvidado o que conozco bien”. Marías (1993: 151)

“[...] a differenza delle tre lettere mandatemi da Mercedes in precedenza, un odore ce l'ha, sa un po' di **acqua di colonia**, di un' **acqua di colonia** che non ho dimenticato o che conosco molto bene”. Marías (2014: 122)

Por último, hemos reproducido dos ejemplos de ampliaciones que consideramos como no necesarias. De hecho, en el primer ejemplo, la expresión “con provecho” habría permitido una traducción literal del pasaje: “perché si distraiga con profitto”. Pensamos que el traductor eligió otra traducción porque a nivel estilístico *con profitto* representaba quizás un cierre del párrafo demasiado brusco.

Con respecto al segundo ejemplo, pensamos que habría sido posible traducir simplemente con la palabra *colonia*, puesto que, como subraya el diccionario Garzanti, esta es la denominación elíptica con la que nos referimos más

frecuentemente al agua de Colonia<sup>270</sup>. De todas formas, subrayamos que estos últimos ejemplos muestran variaciones mínimas con respecto al original, que no perjudican ni la comprensión ni el significado del texto.

#### 4.3.10. Traducción literal

Para acabar con nuestro análisis de las técnicas de traducción más utilizadas, hablaremos de la traducción literal. Quizás sea una de las técnicas de traducción que menos se adapta a los diferentes contextos (por ejemplo, como afirmamos más arriba<sup>271</sup>, es bastante difícil traducir las expresiones idiomáticas de manera literal) y que más de otras depende del género (la poesía se presta menos, o para nada, a una traducción literal con respecto a la prosa). Sin embargo, esta técnica se utiliza en diferentes pasajes de la recopilación y esto se da, según nosotros, gracias a la cercanía entre las dos lenguas a la actitud del traductor de fidelidad máxima hacia el original. Reproducimos a continuación un pasaje en el que la traducción literal ha sido empleada al pie de la letra – de hecho los dos párrafos tienen casi el mismo número de palabras, de la misma categoría gramatical y en el mismo orden – favorecida quizás por la acumulación de sustantivos (casi un listado):

##### **“El espejo del mártir”**

“- Ha habido verdaderos dramas en el ejército, se lo aseguro; el suyo no es un caso aparte, por mucho que su reprochable exceso de individualismo le haga pensar lo contrario. Ha habido falacias, invectivas maledicencia; ajusticiamientos de carácter meramente diplomático, desertiones a mansalva, regimientos enteros diezmados para dar un escarmiento, una lección; consejos de guerra contra altos cargos, traiciones y delaciones, espionaje interno, amotinamientos, insubordinaciones y mucha insolencia; actos de indisciplina que han costado batallas cruciales, sedición, sentimientos malsanos, casos de homosexualidad, rebeliones, atropellos;... casos de homosexualidad, todo tipo de aberraciones carnales, morbosidad; y pánico, mucho pánico. Y, por encima de todo, implacabilidad.” Marías (1993: 45)

“- Ci sono stati dei veri drammi nell’esercito, glielo assicuro; il suo non è un caso a parte, per quanto il suo riprovevole eccesso di individualismo le faccia pensare il contrario. Ci sono state calunnie, invettive, maldicenza; esecuzioni di carattere meramente diplomatico, diserzioni a man salva, reggimenti interi decimati per dare un monito, una lezione; consigli di guerra contro le alte cariche, tradimenti e delazioni, spionaggio interno, ammutinamenti, insubordinazioni e molta insolenza; atti di indisciplina che sono costati battaglie cruciali, sedizione, sentimenti malsani, casi di omosessualità, ribellioni, abusi;... casi di omosessualità, ogni tipo di aberrazione carnale, morbosità; e panico, molto panico. E soprattutto implacabilità”. Marías (2014: 37)

---

<sup>270</sup> GARZANTI (2006: 523).

<sup>271</sup> Véase § 4.3.8.

#### 4.3.11. Errores de traducción

Por último, analizamos algunos errores de traducción que detectamos al analizar la traducción. Según Delisle, como comentamos más arriba<sup>272</sup>, ya habría que considerar el calco como un error de traducción. Según nuestra opinión esta posición es demasiado rígida, puesto que, si el resultado resulta comprensible para los lectores del texto meta, se ha cumplido con la función más importante de la traducción: permitir a personas que no hablan una lengua de poder comprender un texto escrito en aquella lengua. Otra cuestión es el estilo de la traducción (y los gustos de los puristas de la lengua), pero pensamos que muy a menudo se introducen calcos en la lengua de llegada para no romper o perjudicar la calidad de la prosa del autor, como por ejemplo en el caso de los extravagantes complementos del narrador de «Mientras ellas duermen».

Los puntos en los que sí concordamos con las ideas de Delisle se refieren a hecho de considerar las omisiones o elisiones como errores de traducción, si se eliminan, sin una razón específica, elementos que en el texto de partida tenían un significado y cierta importancia (no nos referimos entonces a las elisiones necesarias al pasar de una lengua a otra, sobre todo cuando la segunda lengua es, en general, más sintética). Ejemplo de estos errores de omisión, o *loss*, como los define Delisle, es el caso, citado más arriba, en el que el traductor no traduce “literatura española”<sup>273</sup>, quizás no deliberadamente, sino por un descuido. Como demuestra este ejemplo, en la muy cuidada traducción italiana aparecen, sin embargo, algunos errores que clasificaremos según algunas de las categorías sugeridas por Delisle:

##### 4.3.11.1. Malinterpretación

###### «La dimisión de Santiesteban»

“[...] pero al mismo tiempo sentía que si quería ver cumplidos sus deseos de desvelar el misterio no podía dejar de experimentar sobre su propia piel cuando menos algunos de los reveses que **la fantasía** había infligido a su superior en el pasado”. Marías (1993:

“[...] allo stesso tempo sentiva che se voleva veder realizzato il suo grande desiderio di svelare il mistero non poteva rinunciare a sperimentare sulla propria pelle per lo meno alcuni degli scorni che **il fantasma** aveva inflitto al suo superiore nel passato.” Marías

<sup>272</sup> Véase § 2.5.8.

<sup>273</sup> Véase § 4.3.3.2.

Sin duda uno de los protagonistas del relato es un fantasma que cada noche sale de su despacho para colgar una carta de dimisiones en el corcho. Sin embargo, aquí Marías al no mencionar el fantasma, quería quizás instilar la duda en el lector, de que las visiones del fantasma no fueran nada más que el producto de la fantasía de Mr. Bayo, el superior del protagonista. Este efecto no se da, en cambio, en la versión italiana, donde, pensamos por un descuido del traductor al momento de leer el texto, el traductor traduce “fantasía” con la palabra italiana *fantasma*, un término que se diferencia de fantasía por una letra. A continuación, examinamos otro error muy parecido:

**«El espejo del mártir»**

“El coronel encuadro entre sus manos el rostro inflamado y **venoso**, acentuándose más todavía la forma de huevo invertido de su cabeza senil y pulposa y aterciopelada”. Marías (1993: 53)

“Il colonnello si prese fra le mani il volto infiammato e **velenoso**, accentuando ancor più la forma di uovo rovesciato della sua testa senile, carnosa e vellutata”. Marías (2014: 44)

El adjetivo “venoso”, en este contexto, según confirma el diccionario se refiere al hecho de tener venas muy perceptibles<sup>274</sup>, el mismo significado que el adjetivo tiene en italiano. La traducción *velenoso* no tiene, sin duda, nada que ver con la acepción del adjetivo escogida por Marías, y sería causada, según nosotros, por un desliz del traductor que debió leer “venenoso” (que se diferencia de “venoso” solo por tener una sílaba más), el equivalente de *velenoso*, en vez de “venoso”.

**«Serán nostalgias»**

“Según el estudioso don Alejandro de la Cruz, el fantasma del hombre rústico y soldado eterno que acaso había sido Zapata no fue enteramente desaprensivo y atendió a razones o supo lo que era el agradecimiento [...]”. Marías (2014: 125)

“Secondo lo studioso don Alejandro de la Cruz, il fantasma del contadino ed eterno soldato, che era forse stato Zapata, non si mostrò del tutto insensibile, capì le ragioni della donna e dimostrò di sapere cos’era la riconoscenza [...]”. Marías (2014: 190)

En este pasaje el error se encuentra en la traducción de las conjunciones. De hecho, la conjunción disyuntiva “o” del texto español se traduce con una conjunción copulativa “e”, lo que provoca un cambio en el significado del original,

---

<sup>274</sup> CLAVE (2012: 1923).



que indicaba una alternativa (o el fantasma entendió las razones de la mujer, o bien demostró su agradecimiento), mientras que la conjunción “e” pone las dos motivaciones en el mismo plano. Se trata, también en este caso, pensamos, de un desliz del traductor que, sin embargo, provoca una mínima malinterpretación.

#### 4.3.11.2. Significado incorrecto

En los dos ejemplos que siguen se da un problema en la traducción de los pronombres:

##### «Mientras ellas duermen»

“No crea que fue fácil, desde los doce o trece años hay niños que las cortejan, niños absurdos que quieren jugar a mayores desde muy temprano. No se controlan **y pueden hacerles daño**”. Marías (1993: 190)

“Non creda che sia stato facile, da quando hanno dodici o tredici anni ci sono bambini che le corteggiano, bambini assurdi che vogliono giocare a fare i grandi prima del tempo. Non si controllano, **e possono farsi del male**”. Marías (2014: 154-155)

“En cuanto a la lectura, puede imaginárselo, primero leí tebeos, luego libros de aventura, novelas de amor, alguna, literatura española cuando **le tocó estudiarla**, literatura catalana, el Manelic, el llop, y todavía ahora sigo leyendo lo que ella lee [...]”. Marías (1993: 191)

“In quanto alla lettura, può immaginarselo, prima mi sono letto i fumetti, poi i libri di avventura, romanzi d’amore, alcuni, letteratura catalana quando **ci è toccato studiarla**, il Manelic, il llop, e ancora adesso continuo a leggere quello che legge lei [...]”. Marías (2014: 155)

En el primer caso el verbo “hacerles daño” se refiere a las niñas de doce o trece años que, a veces, atraen el interés de los niños de la misma edad que, a causa de la temprana edad pueden hacerles cosas negativas. La traducción *farsi*, que correspondería al español “hacerse”, con el pronombre reflexivo “se”, en cambio, es más inclusiva, comprende tanto los niños como las niñas; una traducción más fiel habría sido *far loro del male*.

En el segundo caso, el pronombre objeto indirecto “le” se refiere a Inés, la persona que tiene que estudiar la literatura, mientras que en la traducción italiana el pronombre *ci* se refiere a nosotros, comprendiendo Inés y Viana, lo que causa una diferente lectura del pasaje.

#### 4.3.11.3. Otros tipos de errores

A lo largo de nuestro análisis encontramos algunos errores que con dificultad podríamos insertar en las categorías de Delisle. Por ejemplo, en el pasaje que sigue encontramos un error di tipo estilístico:

##### «La dimisión de Santiesteban»

“El joven Mr Lilburn **volvió a quedarse pensativo** durante unos instantes y entonces dijo con verdadera preocupación [...]”. Marías (1993: 34)

“Il giovane Mr Lilburn **rimase nuovamente pensieroso** per qualche istante dopodiché dice con vera e propria preoccupazione [...]”. Marías (2014: 27-28)

La perífrasis verbal volver a + infinitivo indica la repetición de una acción<sup>275</sup>. En este caso la traducción italiana no nos convence; es una traducción que seguramente quiere ser fiel al original, de hecho, encontramos el verbo *rimanere* (equivalente de “quedar”) y la idea de la repetición está vehiculada por parte del adverbio *nuovamente*. Sin embargo, en su conjunto la expresión *rimase nuovamente pensieroso* es deudora del original y no nos parece tan natural en italiano. Por eso, pensamos que la forma más natural (aunque no la más fiel, siempre hay que negociar, según afirmaba Eco) de traducir esta expresión habría sido: *ritornò ad essere pensieroso*, en la que se pierde el significado peculiar del verbo quedar, pero se evita la introducción de un adverbio y se respeta la estructura de la expresión original (verbo + preposición + verbo + adjetivo).

Hay también casos en los que una palabra plural en el original se traduce en singular, como en el pasaje siguiente:

##### «Portento, maldición»

“Aún le está estrechando la mano al director; ahora **a los violines**, al clavicordio, a las dos trompetas, que ya desaparecían por la puerta del fondo, y ha sido el quien los ha retenido para que saludaran todos juntos”. Marías (1993: 103)

“Sta ancora stringendo la mano al direttore, ora **al violino**, al clavicordo, le due trombe, che stavano già scomparendo dalla porta di fondo, ed è stato lui a fermarli per salutare tutti insieme”. Marías (2014: 87)

Como podemos ver, en este caso no se ha respectado el plural escogido por el autor y de acuerdo con la lógica de una exhibición musical, en la que, difícilmente hay solo que un violín.

---

<sup>275</sup> Barbero, Bermejo, San Vicente (2010: 292).

Aparece también un error de tipo tipográfico, en la ortografía del nombre Fabián (el nombre del custodio de la escuela en «La dimisión de Santiesteban»)<sup>276</sup>, que se escribe, en la versión italiana, con tilde en la letra i. Se trata simplemente de un descuido, puesto que en las páginas que siguen, el nombre está escrito correctamente.

---

<sup>276</sup> Marías (1993: 20) y Marías (2014: 15).



## CONCLUSIONES

La redacción de este trabajo me dio la oportunidad de acercarme tanto al mundo de la traducción en toda su complejidad, como a la narrativa de Javier Marías, uno de los escritores españoles contemporáneos más famosos a nivel mundial. Representó para mí, tomando la expresión de Erri de Luca “un esercizio di ammirazione”<sup>277</sup>, hacia el original y la cuidada traducción italiana realizada por Valerio Nardoni.

*Mientras ellas duermen*, primera recopilación de relatos del autor, fue publicada por primera vez en 1990; Italia tendrá que esperar veinticuatro años para poder apreciar los relatos de Marías en la lengua de Dante, por causa quizás de una menor popularidad del género. Después de tantos años de su primera publicación, la recopilación y sobre todo el relato homónimo viven en estos meses un renovado auge, puesto que el director de cine Wayne Wang consagró la historia del excéntrico abogado barcelonés Viana, y de su musa Inés, al cine, en una película que salió en el mes de junio y en la que los personajes han sido trasladados de las playas de Menorca a un resort de Japón.

Por lo que se refiere a la traducción, el pasaje del siglo XX al siglo XXI marca una etapa importante también en la práctica traductora, de hecho, en las últimas décadas, el desarrollo de la Web, con sus innumerables recursos simplificó, por

---

<sup>277</sup> De Luca define la traducción como un “ejercicio de admiración”. Véase De Luca (2001: 31).

cierto, la tarea del traductor y en general la calidad de las traducciones. Por consiguiente, la traducción que analizamos, confirma esta tendencia y se presenta, en su conjunto, como un trabajo muy cuidado y riguroso.

Abordamos nuestro análisis a través de algunas etapas concéntricas que nos permitieron acercarnos a la obra: antes de todo, consideramos necesario estudiar la historia de la traducción y trazar las líneas teóricas de la traductología, una disciplina aún muy joven - de hecho, muchos de los conceptos claves han sido formulados en la segunda mitad del siglo XX - y, por eso en desarrollo.

El verdadero análisis fue llevado a cabo acercándonos a la obra a través de cuatro niveles: intertextual, paratextual, macroestructural y microestructural. Por lo que se refiere al nivel paratextual, que incluye el paratexto de la obra, subrayamos la no traducción, quizás para razones editoriales, de las dos notas previas del autor (una perteneciente a la primera edición y la otra a la edición del año 2000) y de una dedicatoria. Sobre todo la nota del autor habría merecido, según nosotros, ser traducida, puesto que se trata de un documento escrito por el mismo autor y en el que Marías proporciona algunos consejos para la lectura de la recopilación.

Por lo que se refiere al análisis microestructural, se analizaron los puntos de contraste entre las dos lenguas, como por ejemplo las interjecciones<sup>278</sup>, que se tradujeron al italiano utilizando términos quizás menos groseros con respecto a los que se utilizan en el original, o los topónimos, que se tradujeron, como en caso de las “Calles”, con una voluntad de extrañamiento del lector.

Luego, analizamos las técnicas de traducción más utilizadas por parte del traductor, entre las que destacan algunos fenómenos de elisión, y de amplificación que, aunque aporten modificaciones al original, no lo alteran demasiado.

Entre las elisiones, la que consideramos como más grave, también para algunas implicaciones de orden político, es la elisión de “literatura española” en el párrafo citado más arriba<sup>279</sup> y que proponemos a continuación:

---

<sup>278</sup> Véase § 4.3.2.

<sup>279</sup> Véase § 4.3.3.2.

#### «Mientras ellas duermen»

“En cuanto a la lectura, puede imaginárselo, primero leí tebeos, luego libros de aventura, novelas de amor, alguna, **literatura española cuando le tocó estudiarla**, literatura catalana, el Manelic, el llop, y todavía ahora sigo leyendo lo que ella lee [...]”. Marías (1993: 191)

“In quanto alla lettura, può immaginarselo, prima mi sono letto i fumetti, poi i libri di avventura, romanzi d’amore, alcuni, letteratura catalana quando ci è toccato studiarla, il Manelic, il *llop*, e ancora adesso continuo a leggere quello che legge lei [...]”. Marías (2014: 155)

Por lo que se refiere a la amplificación, solo en un caso aparece un añadido que no se encuentra en el original y que quizás aclare demasiado el final del relato, y que por esta razón nos parece ir en contra de la voluntad del autor:

#### «La dimisión de Santiesteban»

“He cumplido su encargo de quitar la carta del corcho, señor [...]. Por curiosidad, que espero que usted disculpe, lo he leído, y he de decirle también que no solo no está escrito, como usted dio a entender ayer, en singular, sino que lo firman dos... Bueno, véalo usted mismo”. Marías (1993: 42)

“Io ho atteso alla sua richiesta di togliere la lettera dalla lavagnetta, signore [...]. Per curiosità, e spero che possa perdonarmi, l’ho letto, e devo dirle che non solo non è scritto, come lei mi fece capire ieri, al singolare, ma che lo firmano **due uomini diversi, uno spagnolo e l’altro inglese**... Be’ guardi lei stesso”. Marías (2014: 34-35)

Por lo que se refiere a la utilización de palabras extranjeras en la traducción, el italiano se demuestra más abierto con respeto al español a la acogida de extranjerismos. Además, destacan los calcos creados a partir de los extravagantes complementos de Viana, el protagonista del relato *Mientras ellas duermen*: aparecen así, para el lector italiano, un *cappello visivo*, un *cappello di ingrandimento* y unos *occhiali da sole interplanetari*<sup>280</sup>.

Por último, nos centramos en algunos errores que encontramos a lo largo de la traducción, errores que, como subrayamos, están causados en mayoría por parte de descuidos, como en el caso del adjetivo “venoso” que se traduce con *velenoso* o la palabra “fantasía” que se traduce con *fantasma*<sup>281</sup>. En otras ocasiones sugerimos algunas modificaciones de lo que había sido traducido teniendo en cuenta, de todas formas, la gran labor del traductor y sin juzgar el trabajo de un profesional, dado que, como decimos más arriba, nuestro trabajo se califica como un ejercicio de admiración.

---

<sup>280</sup> Véase § 4.3.4.

<sup>281</sup> Véase § 4.3.10.1.

Para terminar, subrayamos la calidad de la traducción que analizamos. Este resultado está debido, según nosotros, por un lado por la facilidad de hallazgo de los recursos necesarios a la traducción en la Red, y por otro por la preparación del traductor que supo respetar el estilo del original y puso el texto en el centro de su trabajo, sin intervenir demasiado, de hecho, contamos tan solo dos notas del traductor.



## BIBLIOGRAFÍA

### Obras del autor

- MARÍAS, Javier (1993) [1990]: *Mientras ellas duermen*. Anagrama, Barcelona.
- MARÍAS, Javier (2000): *Mientras ellas duermen* (edición ampliada). Alfaguara, Madrid.
- MARÍAS, Javier (2001) [1993]: *Literatura y fantasma*. Alfaguara, Madrid.
- MARÍAS, Javier (2007) [1991]: *Ce que dit le majordome* (traducción de Anne-Marie Geninet et Alain Keruzoré). Gallimard, Paris.
- MARÍAS, Javier (2010) [1992]: *Corazón tan blanco*. Alfaguara, Madrid.
- MARÍAS, Javier (2012): *Mala índole, cuentos aceptados y aceptables*. Debolsillo, Barcelona.
- MARÍAS, Javier (2014): *Mentre le donne dormono* (traducción de Valerio Nardoni). Einaudi, Torino.

### Obras de otros autores

- APEL Friedmar; MATTIOLI, Emilio; ROVAGNATI, Gabriella (Eds.) (1993): *Il manuale del traduttore letterario*. Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano.
- BALLARD, Michel (1992): *De Cicéron a Benjamin : traducteurs, traductions, réflexions*. Presses universitaires de Lille, Lille.
- BALLARD, Michel (2013): *Histoire de la traduction*. De Boeck, Bruxelles.
- BARBERO, Juan Carlos; BERMEJO, Felisa; SAN VICENTE, Felix (2010): *Contrastiva, grammatica della lingua spagnola*. Clueb, Bologna.
- BARENGHI, Mario (Ed.); CALVINO, Italo (2002): *Mondo scritto e mondo non scritto*. Mondadori, Milano.
- CASADEI, Federica (2011) [2003]: *Lessico e semantica*. Carocci, Roma.
- DELISLE, Jean (Ed.); LEE-JAHNKE, Hannelore; CORMIER, Monique (1999): *Translation Terminology*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam.

- DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith (2007) [1995]: *Les traducteurs dans l'histoire*. Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa.
- ECO, Umberto (2003): *Dire quasi la stesa cosa. Esperienze di traduzione*. Bompiani, Milano.
- FOLENA, Gianfranco (1991): *Volgarizzare e tradurre*. Einaudi, Torino.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Éditions du Seuil, Paris.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José; PEÑA, Salvador (1994): *Traductología*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2016) [2001]: *Traducción y Traductología, introducción a la Traductología*. Cátedra, Madrid.
- LAFARGA, Francisco (Ed.) (1996): *El discurso sobre la traducción en la historia: antología bilingüe*. EUB, Barcelona.
- LÖRSCHER, Wolfgang (1991): *Translation performance, translation process and translation strategies, a psycholinguistic investigation*. Gunter Narr Verlag, Tübingen.
- MOUNIN, Georges (1994) [1955]: *Les belles infidèles*. P. U. L., Lille.
- NERGAARD, Siri (1993): *La teoria della traduzione nella storia*. Bompiani, Milano.
- NEWMARK, Peter (1986) [1981]: *Approaches to translation*. Pergamon Press, Exeter.
- NEWMARK, Peter (1988): *A Textbook of Translation*. Longman, Harlow.
- NIDA, Eugene (1964): *Toward a Science of Translating*. E. J. Brill, Leiden.
- OUSTINOFF Michaël (2015) [2003]: *La traduction*. P. U. F., Paris.
- PELLICER, Gemma (Ed.); VALLS, Fernando (Ed.) (2010): *Siglo XXI, los nuevos nombres del cuento español actual*. Menoscuarto, Palencia.
- RISTENUCCI-ROUDNICKY, Danielle (2008): *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*. Armand Colin, Paris.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2000): *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Cátedra, Madrid.
- SCHULTE, Reiner (Ed.); BIGUENET, John (Ed.) (1992): *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. The University of Chicago Press, Chicago.
- VALLS, Fernando (Ed.) (2012): *Mar de pirañas, nuevas voces del microrrelato español*. Menoscuarto, Palencia.
- VALLS, Fernando (2016): *Sombras del tiempo*. Iberoamericana Vervuert, Madrid.

### Artículos en revista

- GRUPO PACTE (2001): «La competencia traductora y su adquisición» en *Quaderns. Revista de Traducció*, n° 6, págs. 39-45.
- HURTADO ALBIR, Amparo (1996): «La traductología: lingüística y traductología», en *TRANS: revista de traductología*, n° 1, págs. 151-162.
- HERNÚÑEZ, Pollux: (1999) «Entrevista a Valentín García Yebra», en *Nueva Revista*, Universidad Internacional de la Rioja.
- NAVARRO GIL, Sandra (2004): «Una aproximación al estilo literario de Javier Marías», en *Revista de Filología*, n° 22, págs. 187-193.
- NORD, Christiane (1996): «El error en la traducción: categorías y evaluación», en Hurtado Albir, Amparo (ed.), *La enseñanza de la traducción*, Col. Estudios sobre la traducción, 3, Universidad Jaume I, Castellón, págs. 91-107.
- RUNDLE, Christopher (2004): «Il ruolo/la (in)visibilità del traduttore e dell'interprete nella storia», en *Il traduttore nuovo*, págs. 63-76.
- ZAMORA MUÑOZ, Pablo (1996): «Análisis contrastivo español-italiano de expresiones idiomáticas y refranes», en *Paremia*, págs. 87-94.

### Artículos en volumen

- DE BRUYNE, Jacques (1989): «El sufijo -ón en indicaciones de edad» en VILANOVA, Antonio (Ed.), *Actas del X Congreso de AIH*, PPU, Barcelona, págs. 1103-1115.
- DE LUCA, Erri (2001): «Esercizio di ammirazione», en NASI Franco (Ed.), *Sulla traduzione letteraria*, Longo editore, Ravenna, págs. 31-36.
- MALINGRET, Laurence (1988): «Les titres en traduction», en GARCÍA-SABELL, Teresa; OLIVARES, Dolores; GARCÍA, Manuel (Eds.) *Les chemins du texte*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, págs. 396-407.
- POSSI, Valeria (2014): «El papel del objeto mediador en el cuento «La dimisión de Santiesteban» de Javier Marías» en ROAS, David; LÓPEZ PELLISA, Teresa (Eds.), *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)*. E. d. a. libros, Málaga, págs. 129-142.
- VALLS Fernando (2015): «El microrrelato como género literario», en ETTE, Ottmar; INGENSHAY, Dieter; SCHMIDT, Friedhelm; VALLS, Fernando(Eds.), *MicroBerlín, De minificciones y microrrelatos*, Iberoamericana Vervuert, Madrid, págs. 21-49.

## Diccionarios

### Monolingües

BRIZ, Antonio; PONS, Salvador; PORTOLÉS, José (Coords.) (2008): Diccionario de partículas discursivas del español (DPDE). Disponible en la Web: [www.dpde.es](http://www.dpde.es)

Dizionario Treccani, disponible en la Web: <http://www.treccani.it/vocabolario/>

Dictionnaire Larousse 2017, Paris.

CLAVE (2006): Diccionario de uso del español actual. Ediciones SM, Madrid.

PATOTA, Giuseppe (Dir.) (2006): I Grandi Dizionario Garzanti, Italiano. Garzanti, Milano.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): Diccionario de la lengua española, 23ª ed. Disponible en la Web: <http://dle.rae.es>

### Bilingües

TAM, Laura (2010): Grande Dizionario di Spagnolo. Hoepli, Milano.

## Recursos en línea

Associazione Italiana Traduttori e Interpreti, “Diritto d’autore del traduttore”, [en línea]. Disponible en la Web: <http://www.aiti.org/professione/diritto-dautore-del-traduttore> [24/04/17].

BLANCA, Inés: “Biografía de Javier Marías”, [en línea]. Disponible en la Web: <http://www.javiermarias.es/biografia/nuevabiografia.html> [09/06/17].

CAPOROSSI, Sonia: “La rinascita del racconto come genere letterario in Italia”. Disponible en la Web: <https://criticainpura.wordpress.com/2015/06/03/la-rinascita-del-racconto-come-genere-letterario-in-italia-unopportunita-un-atto-di-coraggio/> [09/06/17].

GIL-BARDAJÍ, Anna (2003): Procedimientos, técnicas, estrategias: operadores del proceso traductor, [en línea]. Disponible en la Web: <http://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/8998/TREBALL%20DE%20RECERCA%20ANNA%20GIL.pdf?sequence=1> [15/04/2017].

MARIAS, Javier: “Editorial Reino de Redonda”, [en línea]. Disponible en la Web: <https://javiermariasblog.wordpress.com/2009/05/30/editorial-reino-de-redonda/> [09/06/17].

Real Academia Española, «Tratamiento de los extranjerismos», [en línea]. <http://www.rae.es/diccionario-panhispanico-de-dudas/que-contiene/tratamiento-de-los-extranjerismos> [15/06/2017].

- MARTIN, Alison E. “No Tincture of Learning?": Aphra Behn as (Re)Writer and Translator”, [en línea] <http://www.cnmd.ac.uk/translation-studies/translation-in-history/documents/Martin-Aphra-Behn-pdf> [10/06/17].
- ROSSIELLO, Laura: “Valerio Nardoni Da Capelli blu e Valigie Rosse”, [en línea]. Disponible en la Web: <https://www.edizionieo.it/review/3767> [09/06/17].
- SABOGAL Winston Manrique, “Javier Marías rechaza el Nacional de Narrativa por Los enamoramientos” en *El País*, 25/08/2012 [en línea]. Disponible en la Web: [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/21/actualidad/1334998646\\_622912.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/21/actualidad/1334998646_622912.html) [09/06/17].
- Universidad de Castilla la Mancha, “Presentación de la escuela de Traductores de Toledo”, [en línea]. <https://www.uclm.es/escueladetraductores/historia/> [06/01/17].
- Università di Modena e Reggio Emilia: “Curriculum vitae di Valerio Nardoni”, [en línea]. [personale.unimore.it/curriculum/index?id=8902](http://personale.unimore.it/curriculum/index?id=8902) [09/06/17].
- Wikipedia: «Reino de Redonda», [línea]. Disponible en la Web: [https://es.wikipedia.org/wiki/Reino\\_de\\_Redonda](https://es.wikipedia.org/wiki/Reino_de_Redonda) [09/06/17].



## RIASSUNTO DELL'ELABORATO

Il proposito del presente elaborato è quello di analizzare la traduzione italiana di *Mientras ellas duermen*, raccolta di racconti pubblicata nel 1990 da Javier Marías e successivamente ampliata nel 2000. La traduzione italiana, a cura di Valerio Nardoni, è stata pubblicata solo nel 2014, forse, ipotizziamo, a causa di una minore popolarità del genere del racconto letterario nel nostro paese. *Mientras ellas duermen* e *Cuando fui mortal* (1996), le due raccolte di racconti dello scrittore spagnolo, arricchiscono la traiettoria letteraria e permettono di apprezzare Marías da un altro punto di vista: il lettore infatti, abituato alle lunghe digressioni e al lento avanzare dei romanzi, si trova davanti delle narrazioni molto brevi, incalzanti, dai finali misteriosi e alcune volte sospesi e a una costellazione di personaggi singolari.

Prima di iniziare con l'analisi vera e propria, abbiamo ritenuto necessario realizzare una piccola storia di una delle attività più antiche a cui si è dedicato l'uomo. Essa venne dapprima utilizzata per scopi commerciali, è questo l'uso che ne fanno, ad esempio, Egizi e Greci; solo in un secondo momento si cominciò a tradurre con una finalità "culturale", ovvero, per poter apprezzare le opere letterarie e non, prodotte in un'altra lingua. I Romani furono maestri in questo tipo di traduzione, giacché tradussero molte opere letterarie scritte in Grecia, opere dalle quali gli scrittori latini presero ispirazione. Non a caso la prima traduzione firmata della storia venne realizzata a Roma e si tratta di una traduzione dell'*Odissea* di Omero<sup>282</sup>. Sempre a Roma, Cicerone elabora la prima riflessione sulla traduzione, *De optimo genere oratorum* (46 a.C.), a partire dalla quale si

---

<sup>282</sup> Realizzata nell'anno 240 a.C. dallo schiavo Livius Andronicus.

impone la distinzione, che continuerà ad essere al centro dei dibattiti per molti secoli, tra traduzione letterale e traduzione libera.

Con l'arrivo dell'"età di mezzo" la traduzione conosce una crescita senza precedenti, favorito da due condizioni: lo sviluppo dei volgari e l'arrivo in Europa, soprattutto nella Penisola Iberica della lingua e della cultura araba. Proprio in Spagna si assiste a quella che è stata forse la più importante esperienza di traduzione del Medioevo, ovvero, la *Escuela de Traductores de Toledo*, fondata dal sovrano Alfonso X *el Sabio*. Il lavoro dei traduttori di Toledo permise l'acquisizione di parte del sapere e delle scoperte effettuate dagli studiosi arabi in vari campi come l'astronomia, la fisica o la matematica, scoperte che arricchirono enormemente il mondo occidentale.

Con il Rinascimento si assiste ad un ritorno alla traduzione dal greco al latino; proprio in quest'epoca l'umanista Leonardo Bruni conia il termine *traducere*, che darà origine agli odierni *tradurre*, *traducir*, *traduire*, etc. Il XVI secolo è un altro momento importante per la disciplina, si ha infatti una nuova traduzione della Bibbia (il testo maggiormente tradotto nella storia dell'umanità), ad opera di Lutero. Il merito di questa impresa sta nell'aver permesso di creare un'unica varietà di tedesco, e uniformare così la lingua del paese. La traduzione non fu immune da critiche, che costrinsero il monaco a scrivere una lettera, *Sendbrief vom Dolmetschen* (1530), nella quale difende le proprie scelte e modifiche e le giustifica con la volontà di aver voluto realizzare un prodotto adatto a chiunque volesse leggerlo, con un linguaggio alla portata di tutti e che fosse quello effettivamente usato, a quel tempo, in Germania.

Il XVII secolo apre in Francia la stagione delle *belles infidèles*, delle traduzioni eleganti ma per lo più infedeli all'originale, dato che dovevano adeguarsi alla cultura e al gusto del pubblico francese di quell'epoca. Il maggior traduttore di questa corrente fu Nicolas Perrot d'Ablancourt. Nella stessa epoca, in Inghilterra troviamo le prime donne traduttrici della storia, tra cui la scrittrice Aphra Behn, che si dedicò soprattutto alla traduzione di opere scientifiche in un periodo in cui, l'accesso alla *Royal Society* di Londra era riservato al solo pubblico maschile.



Nel XIX secolo, soprattutto in ambito tedesco, vengono dati importanti contributi alla teoria della disciplina. Schleiermacher sancisce, ad esempio, una importante distinzione tra due tipi di traduzione: quella orientata all'autore, più fedele alle sue intenzioni, e quella orientata al lettore, meno fedele. Le traduzioni del primo tipo si configurano, secondo l'autore, come quelle maggiormente autentiche. Negli stessi anni, Mme de Staël esorta gli scrittori italiani a tradurre le opere provenienti da altri paesi, soprattutto Inghilterra e Germania, paesi nei quali la letteratura si era rinnovata e si stava diffondendo una nuova sensibilità, quella romantica.

Infine, nel XX secolo, tanto l'Italia, come la Spagna vivono l'esperienza di un regime totalitario, che limita ovviamente anche la realizzazione di traduzioni. Mentre l'Italia si libererà dal regime di Mussolini sul finire della Seconda guerra mondiale, ben diverse sono le sorti della Spagna, che vivrà la dittatura di Francisco Franco fino alla metà degli anni settanta, con le conseguenti limitazioni della libertà di stampa e parola<sup>283</sup>. Ad ogni modo, partire dagli anni sessanta, la riflessione sulla traduzione si fa più scientifica, e negli anni ottanta si comincia a parlare di *translation studies*, denominazione coniata dalla tradutologa Susan Bassnet.

Per quanto riguarda il secondo capitolo dell'elaborato, esso è stato scritto mantenendo una linea più teorica e analizzando, i principi fondanti della traduttologia, la scienza che si occupa dello studio della traduzione. Per fare ciò, abbiamo preso in considerazione i lavori dei più importanti teorici della disciplina: Newmark, Eco, Mounin, García Yebra, Hurtado Albir, tra i tanti. Grazie soprattutto agli studi della tradutologa spagnola, che ha posto ordine a decenni di studi sulla traduzione nella sua opera *Traducción y Traductología* (2001), abbiamo analizzato le nozioni di equivalenza, unità di traduzione, invariabile traduttiva, metodo e, soprattutto, tecnica di traduzione. Proprio le tecniche di traduzione, come il calco, l'adattamento o la trasposizione sono state fondamentali nel processo di analisi della traduzione di *Mientras ellas duermen*. Successivamente, abbiamo

---

<sup>283</sup> Si ricordano la Ley de prensa di Ramón Serrano Suñer (1938) e la Ley de prensa e imprenta (1966) ad opera di Manuela Fraga Iribarne.

fatto cenno ai principali problemi che possono sorgere quando si traduce, che abbiamo visto essere principalmente di ordine linguistico (causati dalle differenze nel lessico e nella sintassi proprie alle varie lingue), ed extralinguistico (causati dalla distanza culturale tra le due culture in gioco). Infine, abbiamo preso spunto dagli studi di Nord e Delisle<sup>284</sup> per un'analisi dei principali errori di traduzione, come per esempio l'omissione o la perdita di parte dell'originale oppure l'aggiunta di parte di frasi inesistenti nell'originale.

Chiudono il capitolo alcune considerazioni sulla competenza del traduttore e sull'importanza della figura traduttore nella storia: i traduttori sono stati infatti creatori di alfabeti e promotori delle lingue nazionali, Lutero in primis<sup>285</sup>, sono stati fondamentali anche per lo sviluppo di una letteratura nazionale come dimostra il caso dell'Irlanda, paese nel quale, dopo l'indipendenza, si favorì la traduzione di opere straniere per stimolare la creatività degli scrittori autoctoni<sup>286</sup>. Inoltre, i traduttori hanno avuto un ruolo di primaria importanza nella diffusione di conoscenze scientifici, e in questo campo spicca il lavoro dei traduttori della *Escuela de Traductores de Toledo*, che diffusero nel vecchio continente, le scoperte del mondo arabo. Infine, per quanto riguarda la competenza del traduttore, essa è composta da una serie di sotto-competenze: linguistica, extralinguistica, strumentale, di trasferenza, strategica e psicofisiologica.

Con il terzo capitolo si entra nel vivo dell'analisi. Il capitolo presenta l'autore, Javier Marías, il traduttore, Valerio Nardoni e, ovviamente, l'opera. È impossibile racchiudere la carriera dell'autore madrilenò in poche linee, infatti Marías è riuscito ad essere scrittore pluripremiato di libri e saggi, giornalista, celebre è la sua rubrica settimanale *La zona fantasma*, pubblicata nel *País Semanal*, traduttore (la sua traduzione del *Tristram Shandy* di Sterne gli valse il *Premio Nacional de Traducción*) e teorico della disciplina allo stesso tempo. L'esordio come scrittore avviene prestissimo, infatti ancora quattordicenne scrive il suo primo racconto, «La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga»; sarà però l'opera *Corazón tan blanco* (1992) a renderlo famoso a livello mondiale. Come autore di racconti,

---

<sup>284</sup> Nord (1996: 97) e Delisle (1999: 208).

<sup>285</sup> Delisle e Woodsworth (2007: 12).

<sup>286</sup> Delisle e Woodsworth (2007: 81-82).

Marías pubblica le raccolte *Mientras ellas duermen* nel 1990 (edizione ampliata dieci anni più tardi) e *Cuando fui mortal* nel 1996. Le due raccolte saranno poi riunite nel volume *Mala indole, cuentos aceptados y aceptables*, pubblicato nel 2012<sup>287</sup>.

Il genere letterario del racconto ha una lunga tradizione, che comincia con autori del calibro di Poe, Cortázar e Borges, e continua, fino ai nostri giorni con autori come Alice Munro e David Foster Wallace fra gli altri. In Spagna questo genere è molto apprezzato, lo dimostrano le differenti generazioni di scrittori che si sono succedute nell'ultimo secolo, rappresentate da personalità dello spessore di Ana María Matute, Juan Benet, José María Merino o Cristina Fernández Cubas o, in tempi più recenti da Ángel Zapata o Ignacio Ferrando. In Italia il mercato dei racconti è meno popolare rispetto alla Spagna, e questa differenza di popolarità è data, in parte, dalla minore attenzione che le case editrici riservano al genere. Ad ogni modo, il panorama letterario italiano può vantare autori del calibro di Andrea Camilleri o Antonio Tabucchi.

La raccolta *Mientras ellas duermen* è composta, nella sua configurazione originaria da 10 racconti, a cui se ne aggiungono altri quattro nell'edizione ampliata. Nella versione italiana troviamo la traduzione di dodici dei quattordici racconti; restano esclusi «En la corte del Rey Jorges» e «El fin de la nobleza nacional». La maggior parte dei racconti può essere raggruppata in delle tematiche comuni: la morte («La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga», «El viaje de Isaac», «Mientras ellas duermen»), le presenze spettrali («La dimisión de Santiesteban», «Una noche de amor», «Serán nostalgias»), il doppio («Gualta», «La canción de Lord Rendall»). Completano la collezione «El espejo del mártir», «Portento, maldición», «Un epigrama de lealtad» e «Lo que dijo el majordomo».

Per quanto riguarda l'analisi della traduzione, siamo partiti dal paratesto dell'opera. Il titolo è stato tradotto aggiungendo una specificazione, "le donne", che non troviamo nell'originale; questa modifica si è resa necessaria per evitare la confusione che l'aver tradotto *ellas* con il pronome personale soggetto "loro"

---

<sup>287</sup> Senza dimenticare l'esperienza come editore di una antologia di racconti, *Cuentos únicos*, pubblicata per la prima volta nel 1989.

avrebbe creato ("loro" infatti può riferirsi tanto a individui di sesso maschile come a individui di sesso femminile, mentre Marías indica chiaramente che coloro che stanno dormendo sono donne). Fanno parte del paratesto anche la nota previa dell'autore, che non viene tradotta, e che invece si presenta come un documento importante, dato che in esso sono contenuti dei consigli sulla lettura dell'opera (per esempio Marías consiglia di leggere i suoi racconti in ordine inverso, dall'ultimo al primo), le dediche dei vari racconti, che si traducono tutte, con l'esclusione di una<sup>288</sup> (forse a causa di una dimenticanza) e le note del traduttore, presenti solo in due racconti, per spiegare il significato di una parola, *guajiro*, lasciata in originale nel testo e per spiegare il riferimento a un'opera della letteratura catalana di difficile comprensione per il pubblico italiano.

L'analisi microstrutturale è stata condotta esaminando alcuni punti di contrasto tra le due lingue e analizzando le tecniche di traduzione maggiormente usate dal traduttore per ovviare ai problemi riscontrati nella traduzione dell'originale, o per ragioni stilistiche. Come ultimo punto ci siamo invece soffermati sugli errori di traduzione che abbiamo riscontrato.

Per quanto riguarda il contrasto tra le lingue, abbiamo notato una volontà di straniamento del lettore italiano. Questo è particolarmente evidente nella traduzione di alcuni toponimi, come per esempio il nome delle vie; nella maggior parte dei casi infatti, il traduttore conserva il sostantivo *calle*, oppure lo aggiunge alla traduzione, nonostante magari l'originale ne sia privo.

Per quanto riguarda la traduzione delle interiezioni notiamo, in generale, un'attenuazione dei vocaboli usati nella versione italiana, rispetto all'originale che tende a utilizzare parole più volgari. Altra differenza sostanziale è da ricercarsi nell'utilizzazione di prestiti da altre lingue: l'italiano si dimostra infatti più aperto a fenomeni di questo tipo rispetto allo spagnolo, lingua maggiormente regolamentata da un'istituzione forte come la *Real Academia Española*, che ammette l'entrata di parole straniere solo in casi di effettiva necessità. Frequenti sono anche i calchi che troviamo nella versione italiana, come quelli che si riferiscono agli stravaganti complementi indossati dal narratore del racconto «Mientras ellas duermen»: il

---

<sup>288</sup> La dedica alla poetessa Blanca Andreu (1959- ) del racconto «Una noche de amor».

cappello "visivo", che può diventare un cappello "di ingrandimento" e gli occhiali da sole "interplanetari".

Si contano inoltre dei fenomeni di elisione, nella maggior parte dei casi non gravi o comunque resi necessari dal contesto. In un caso in particolare l'elisione ci sembra più importante, infatti, sempre nel racconto «Mentre le donne dormono» parlando delle cose che Viana faceva assieme alla sua giovane compagna, afferma che i due studiavano assieme "letteratura spagnola e catalana":

«**Mientras ellas duermen**»

“En cuanto a la lectura, puede imaginárselo, primero leí tebeos, luego libros de aventura, novelas de amor, alguna, **literatura española cuando le tocó estudiarla, literatura catalana, el Manelic, el llop**, y todavía ahora sigo leyendo lo que ella lee [...]”. Marías (1993: 191)

“In quanto alla lettura, può immaginarselo, prima mi sono letto i fumetti, poi i libri di avventura, romanzi d’amore, alcuni, **letteratura catalana quando ci è toccato studiarla, il Manelic, il llop**, e ancora adesso continuo a leggere quello che legge lei [...]”. Marías (2014: 155)

Ora, nella traduzione italiana, il riferimento a "letteratura spagnola" viene omesso, lasciando solamente quello a "letteratura catalana", un'esclusione che va senz'altro a toccare dei tasti molto delicati. Sicuramente si è trattato di una svista del traduttore, dato che ci sembra difficile riscontrare altre motivazioni.

Oltre all'elisione, esiste anche il fenomeno opposto, ovvero l'amplificazione, che consiste nell'inserimento nella traduzione di precisazioni che non esistono nell'originale. In «Le dimissioni di Santiesteban» in particolare, si aggiunge uno spezzone di frase nel finale, che non compariva nell'originale, come possiamo vedere:

«**La dimisión de Santiesteban**»

“He cumplido su encargo de quitar la carta del corcho, señor [...]. Por curiosidad, que espero que usted disculpe, lo he leído, y he de decirle también que no solo no está escrito, como usted dio a entender ayer, en singular, **sino que lo firman dos...** Bueno, véalo usted mismo”. Marías (1993: 42)

“Io ho atteso alla sua richiesta di togliere la lettera dalla lavagnetta, signore [...]. Per curiosità, e spero che possa perdonarmi, l’ho letto, e devo dirle che non solo non è scritto, come lei mi fece capire ieri, al singolare, **ma che lo firmano due uomini diversi, uno spagnolo e l’altro inglese...** Be’ guardi lei stesso”. Marías (2014: 34-35)

Questa aggiunta forse esplicita un qualcosa che il lettore dell'originale capisce, una volta arrivato al termine del racconto, ma ad ogni modo è un'aggiunta che non

segue la volontà dell'autore, che aveva deciso forse di terminare il racconto lasciando un'aura di mistero.

Come ultimo punto, abbiamo analizzato alcuni errori di traduzione. Nella maggior parte dei casi sono causati da sviste, come il caso in cui il termine *fantasía*, presente nell'originale, viene tradotto con "fantasma", un sostantivo che, tra l'altro, è quasi un lapsus, in un racconto, «Le dimissioni di Santiesteban», che ha a che fare con presenze fantasmali.

#### «La dimisión de Santiesteban»

“[...] pero al mismo tiempo sentía que si quería ver cumplidos sus deseos de desvelar el misterio no podía dejar de experimentar sobre su propia piel cuando menos algunos de los reveses que la **fantasía** había infligido a su superior en el pasado”. Marías (1993: 36)

“[...] allo stesso tempo sentiva che se voleva veder realizzato il suo grande desiderio di svelare il mistero non poteva rinunciare a sperimentare sulla propria pelle per lo meno alcuni degli scorni che il **fantasma** aveva inflitto al suo superiore nel passato.” Marías (2014: 29)

Concludiamo dicendo che, il nostro lavoro voleva essere, sin dall'inizio, "un esercizio di ammirazione", per citare Erri de Luca nella sua definizione di traduzione<sup>289</sup>. Un'ammirazione verso l'opera di Marías, ma anche verso lo straordinario lavoro del traduttore. Le osservazioni fatte vanno quindi recepite nell'ottica dell'esercizio, senza giudicare il lavoro altrui, peraltro egregiamente portato a termine. Ne consegue che, nonostante alcuni piccoli errori, la traduzione è complessivamente ben realizzata. Valerio Nardoni, pur essendo ancora molto giovane, si è già confrontato con autori come Lorca o Salinas, che ha brillantemente tradotto. Rende onore anche all'opera di Javier Marías, che viene tradotta con pochissimi interventi, lasciando il testo il più possibile fedele all'originale, a testimonianza di questo, i lunghi passaggi tradotti letteralmente e i lunghi periodi propri dello stile di Marías, che non vengono spezzati, ma seguono, quelli sintatticamente complessi dell'originale.

---

<sup>289</sup> De Luca (2001: 31).

## RINGRAZIAMENTI

Un sentito ringraziamento alla Professoressa Begoña Arbulu per avermi fatto appassionare alla traduttologia e per avermi dato l'ispirazione per il presente elaborato. Grazie anche per la disponibilità, cortesia e professionalità che ha dimostrato in questi mesi di scrittura e riflessione.

Un ringraziamento dovuto anche al Professor Fernando Valls, che durante il suo corso di Letteratura Spagnola moderna e contemporanea mi ha fatto scoprire questa raccolta di racconti di Javier Marías.