



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

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

Tesi di Laurea

# *Miguel Delibes, El camino. Traducción antológica y análisis*

Relatore  
Prof. Carmen Castillo Peña

Laureando  
Martina Pizzo  
n° matr.1103560 / LMLCC

Anno Accademico 2016 / 2017



# ÍNDICE

<b>Introducción</b>	<b>5</b>
<b>Capítulo I: La traducción literaria</b>	<b>15</b>
1.1 Definir la traducción	15
1.2 La competencia del traductor	20
1.3 Algunos problemas de traducción	24
1.4 La traducción en la enseñanza de las lenguas extranjeras	30
<b>Capítulo II: El autor y su obra</b>	<b>35</b>
2.1 La vida	35
2.2 Lenguaje y estilo	38
2.3 La recepción de Miguel Delibes en Italia	43
<b>Capítulo III: Análisis de la traducción</b>	<b>45</b>
3.1 Organización de la obra	45
3.2 La traducción italiana	46
3.3 La traducción del título	47
3.4 La traducción de los nombres propios y de los apodos	52
3.4.1 Traducción de tratamientos y títulos honoríficos	68
3.4.2 El dinero	69
3.4.3 Los topónimos	70
3.4.4 Los trenes	72
3.5 El léxico de la naturaleza y de los oficios	73
3.5.1 El léxico cinegético	85
3.5.2 La arquitectura tradicional	86
3.5.3 Expresiones y ritos religiosos	88
3.6 Los culturemas	90
3.7 Expresiones coloquiales, frases hechas, modismos y refranes	98
3.8 Palabras sin equivalencia en italiano	109
3.9 Puntuación	112
3.10 Algunos problemas de traducción y diferencias traductorales	118
3.11 Los diálogos y el lenguaje infantil	124
3.12 Palabras coloquiales	125
<b>Conclusión</b>	<b>133</b>
<b>Anexos</b>	<b>137</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>223</b>
<b>Riassunto</b>	<b>231</b>



## INTRODUCCIÓN

La traducción de un texto literario puede ser considerada como un viaje al interior de la selva de los significados y como una selva, enredada y rica de trampas. Esta tesis ha sido escrita con el objetivo de probar la dificultad que se esconde detrás del ejercicio de traducción, en primer lugar, por el esfuerzo de interpretación que implica cualquier intento de llevar a otra lengua un texto literario y en segundo lugar, por la necesidad de comparar las decisiones tomadas con una traducción ya existente que, sin embargo, me ha permitido, en ciertos casos, perfeccionar algunos aspectos de la versión italiana de una obra maestra del autor español Miguel Delibes, *El camino*.

La decisión de elegir precisamente esta novela es debida a la importancia que los críticos otorgan a la presente obra considerada como el primer ejemplo del nuevo estilo del autor, limpiado de los excesos retóricos de los textos anteriores y donde recrea un lenguaje vivo, caracterizado por términos y expresiones populares y rurales que usa de manera consciente para dar vida a sus personajes.

Aunque este autor goza de una considerable fama en su país de origen, en Italia es poco conocido y estudiado, a diferencia de otros novelistas españoles, quizás por su peculiar manera de narrar que en traducción no siempre es posible reproducir. Este trabajo, por lo tanto, se configura no solamente como un ejercicio traductor de ocho capítulos de la novela, intentando trasladar el contenido, así como el estilo, del texto de partida en una traducción lo más posible fiel al original, sino también como un análisis contrastivo con los capítulos correspondientes de la versión italiana realizada por el profesor Lucio Basalisco y publicada en 1983. La comparación con las posibles versiones anteriores es una actividad indispensable para comprender hasta que punto una traducción puede progresar y mejorar. Además, ha sido posible demostrar las diferencias de interpretación que siempre existen entre dos traductores y que llevan el texto final a ser un reflejo, aunque involuntario, de la personalidad del traductor.

Con el objetivo de presentar el trabajo, en las siguientes páginas se resume su contenido, mencionando los puntos principales y deteniéndome con particular

atención en la descripción del tercer capítulo, parte central de esta tesis, dedicado al análisis comparativo de las dos traducciones, mientras que los dos capítulos precedentes pueden considerarse respectivamente un estudio de la actividad traductora y una presentación del autor y de su obra.

El primer capítulo ha sido pensado como una introducción a la traducción bajo diferentes perspectivas. Cada traductor, en efecto, necesita una formación teórica como práctica para poder enfrentar el trabajo de la mejor manera posible, siendo consciente de los puntos críticos que pueden plantearse y como superarlos. El primer apartado, titulado 'Definir la traducción', presenta inicialmente algunas definiciones de traducción dadas por autores y estudiosos que se han ocupado de este campo de investigación, como Peter Newmark y Eugene Nida, las cuales coinciden en que esta actividad representa un proceso a través del cual se intenta llegar a una equivalencia semántica así como de estilo. El mensaje construido y expresado en una lengua tiene que ser trasladado a otro idioma a través de una obra de interpretación por parte del traductor que se convierte en el mediador entre el autor del texto original y el lector de la versión traducida, llegando a ser considerado como el centro de este proceso. Se ha prestado particular atención a la traducción literaria, dada la naturaleza del presente trabajo, la cual tiene características, problemas y métodos aplicativos diferentes de traducciones técnicas que usan un lenguaje especializado. Si por un lado se puede opinar que la traducción literaria esté más libre de vínculos terminológicos, por otro lado es necesario tener en cuenta que siempre existe una obra original a la cual el traductor debe atenerse y respetar, siendo consciente que nunca alcanzará su comprensión total. Se sigue subrayando la importancia de llegar a una equivalencia entre el texto meta y el texto fuente obrada por el traductor, el cual aporta, inevitablemente, rasgos personales a través de sus elecciones y cambios, a veces esenciales para una mejor eficacia estilística, y que junto con la dificultad de encontrar equivalencias totales y obviamente, el aspecto más evidente concerniente a la diferencia de idioma, lleva a autores como Ortega y Gasset a considerar la traducción como un género literario distinto. Se ha evidenciado, además, como uno de los objetivos del traductor es reproducir el mismo efecto pragmático que el texto fuente producía en

los lectores originales, sin embargo, no siempre fácil de detectar y a veces sujeto a cambios a lo largo de una misma obra literaria. Por lo tanto, se pone atención en las tareas del traductor que, después de una atenta lectura y análisis del texto, tiene que proceder con la elección de un método traductor, una decisión que depende del traductor, del texto y de los elementos lingüísticos que aparecen al interior de ello como los culturemas, las frases hechas, los modismos y todas aquellas expresiones que pueden no tener una traducción a otro idioma y que por consiguiente exigen la aplicación de una estrategia traductora que permita recrear el mismo efecto pragmático. Se han mencionado, luego, las sugerencias de algunos autores con respecto a la práctica traductora partiendo de Newmark, pasando por Carr y García Yebra. Carr habla de dos tipos de estrategia opuestas, la domesticación y la extranjerización que corresponden también a las usadas respectivamente por Lucio Basalisco, autor de la versión italiana de la obra delibiana, y por mí en este trabajo y que serán ampliamente analizadas en el tercer capítulo de esta tesis. Sin embargo, es práctica común entre los traductores usar más de una estrategia en fase de traducción en función de los casos enfrentados que pueden tender, una vez, al mantenimiento de términos o expresiones culturales y otra vez, a la explicitación que lleva a una mayor comprensión por parte de los lectores de la traducción. El apartado termina tomando en consideración la real posibilidad del proceso de traducción mencionando las visiones utópicas que de este tema tienen Ortega y Gasset y Schleiermacher, así como la respuesta que a estas dudas da García Yebra. No obstante, no cabe duda de que la traducción sea una actividad de suma importancia para la circulación del saber, sobre todo para las lenguas minoritarias que cuentan pocos hablantes. De estas premisas se pasa al segundo apartado, el cual analiza las varias competencias que debe poseer un traductor para realizar una obra que pueda considerarse equivalente al original. Aunque no exista una única teoría de la traducción, las varias reglas traductorales pueden ser vistas como una guía y ayudar al traductor que, sin embargo, debe demostrar una sólida preparación e ingenio para encontrar soluciones adecuadas. Se presentan luego, las varias habilidades consideradas necesarias para desarrollar esta actividad a partir de la competencia lingüística, o sea, el profundo

conocimiento de los dos idiomas usados en la traducción, indispensable para la interpretación del texto. Junto a ésta, se añade la competencia textual, que consiste en la capacidad de construir textos coherentes y organizados, y la competencia literaria que se forma a través de la lectura y análisis de textos literarios, usada después como base para estructurar una buena traducción. La competencia pragmática, en cambio, sirve al traductor para lograr en el texto traducido los mismos efectos pragmáticos que se encuentran en la obra original, así las soluciones además de alcanzar la equivalencia semántica y de estilo tienen que flanquear también la equivalencia pragmática. Se aclara, después, que todas estas competencias sirven para poner en práctica los procesos de comprensión, análisis e interpretación del texto fuente que llevan a la elaboración de un satisfactorio texto-traducción. Por último, se añade la competencia documental, considerada igualmente importante para permitir al traductor un fácil acceso a las informaciones, el cual admite la disminución de los tiempos de trabajo, en un presente donde la traducción es cada vez menos una actividad amena hecha por deleite personal, como en el pasado y se convierte en un trabajo cuyos requisitos están dictados por las editoriales.

El capítulo pasa, después, a analizar algunos problemas generales de la traducción literaria. El primero que se enfrenta es la búsqueda de la equivalencia, no siempre fácil de encontrar, como en el caso de las expresiones idiomáticas pero también para las palabras comunes, las cuales pueden tener diferentes matices de significado de idioma a idioma. Los sinónimos ofrecidos por los diccionarios bilingües no siempre pueden ser usados como equivalentes y se tienen que invocar otros métodos como el análisis componencial, sugerido por Newmark, además de una siempre viva dote interpretativa y creativa indispensable para un buen traductor. Se subraya el hecho de que las dificultades pueden aumentar en caso de las lenguas afines como lo son la italiana y la española, sobre todo en el nivel semántico y como bien ejemplifican los falsos amigos que representan una trampa, especialmente para los traductores menos expertos. Igualmente arduo es entender cuando una palabra tiene que ser traducida literalmente, debido a la que Newmark llama función estética que desarrolla en el contexto en el cual se encuentra y



cuando, en cambio, puede traducirse con su contenido. También la elección del tipo de lector al cual destinar la traducción, sobre la cual se basan después las estrategias traductoras, es fuente de atención y aspecto analizado en este apartado, junto con las dos técnicas de la domesticación y de la extranjerización, mencionadas anteriormente, cuyo uso depende del tipo de producto final que se quiere presentar al lector considerando sus conocimientos y características. El apartado termina hablando de la posible existencia de más traducciones de una misma obra, las cuales forman parte del sistema cultural de la lengua término y constituyen una fuente de documentación así como una base para mejoras y en caso de versiones antiguas, actualizaciones.

Al final de este capítulo, se consideran brevemente algunas características de la traducción en la enseñanza de las lenguas extranjeras, título éste del último apartado. El papel de la traducción como método de enseñanza de las lenguas, en efecto, ha cambiado a lo largo de la historia, antes privilegiado como técnica predominante para aprender las lenguas clásicas y después abandonado en favor del método directo, para entrar nuevamente en las clases en tiempos recientes aunque no como herramienta principal. Serán descritos los aspectos positivos del uso de la traducción como método de aprendizaje de los idiomas, además de las sugerencias de varios expertos sobre su mejor aplicación, considerando el nivel de los estudiantes, por lo tanto la fase en la cual poderla introducir y las actividades previas y siguientes que el docente puede practicar para un ejercicio completo y satisfactorio, todo con el objetivo de formar estudiantes capaces de usar en sus vidas cotidianas una actividad cada vez más fundamental en nuestro mundo globalizado.

El segundo capítulo, 'El autor y su obra', intenta presentar al novelista Miguel Delibes, ofreciendo los datos esenciales acerca de su vida, obras y estilo.

El primer apartado es un atento resumen de las etapas fundamentales de la vida del autor, que nos permite entender su personalidad y los hechos que han condicionado su trayectoria artística. Es posible, en efecto, hallar en sus obras y también en la en cuestión, varios acontecimientos personales que, con maestría, ha logrado novelar; su vida ha sido dedicada al don de la escritura y paralelamente a

la profesión de caricaturista y periodista en *El Norte de Castilla*, actividad esta última que le ha permitido incrementar su sensibilidad hacia diferentes cuestiones de actualidad afrontadas también en sus obras como, por ejemplo, el siempre menor apego del hombre moderno a la naturaleza y el rol del progreso en determinar cambios en nuestras vidas. Delibes quiere dar espacio en sus novelas al hombre medio, a la gente que aún siente un vínculo con su tierra y lo refleja también en el aspecto más fascinante para Delibes, o sea, la lengua. El lenguaje coloquial, las expresiones populares y rurales, son todos elementos recurrentes en la obra del autor, el cual manifiesta todo su interés para captar el habla viva usada para representar a los personajes de sus novelas que él mismo describe "de carne y hueso".

El segundo apartado de este capítulo está dedicado, por lo tanto, al lenguaje y al estilo de Delibes que caracterizan a este novelista. Premisa necesaria es la definición del significado de estilo que se trata de explicar al comienzo, para pasar, después, al análisis más exhaustiva del peculiar estilo delibiano. Una de las mayores preocupaciones del escritor es la búsqueda de una auténtica caracterización para la creación de nuevos personajes considerados, bajo la visión unamuniana, como un desdoblamiento del autor, llevando algunos de sus rasgos autobiográficos. Sin embargo, el aspecto fundamental que se debe subrayar es la elevación a protagonistas de tipos comunes, generalmente campesinos castellanos descritos en las varias obras con características similares. Además de los personajes, los otros elementos considerados esenciales por Delibes para la construcción de una novela son la historia y el tono, entendido como el estilo de la narración. Como se ha dicho, el autor privilegia un lenguaje rico de palabras coloquiales y rurales que bien se adaptan al ambiente y al estrato social al cual pertenecen la mayoría de los protagonistas. Se pone atención sobre una de las características principales del lenguaje usado por Delibes, o sea, el hecho de llamar las cosas por su nombre, de usar una verdadera precisión terminológica en relación con palabras populares-rurales que es fruto de su habilidad para representar los diferentes matices de significado que oye en el habla popular. Es exactamente con *El camino* que Delibes encuentra su estilo con las características descritas, privo

de los excesos retóricos de las anteriores novelas, y que mantendrá también para las siguientes obras. Por esta razón y no sólo, *El camino* es considerado una obra maestra de Delibes, en la cual ya toman cuerpo los rasgos peculiares del estilo del autor, como por ejemplo la tendencia a llamar a los personajes con un mote o sus largas y minuciosas descripciones en las cuales abundan las comparaciones con los objetos de la naturaleza. Por último se menciona la particular estructura de los enunciados que adquieren casi un ritmo musical, como ha sido descrito, por su riqueza de repeticiones, a veces según una organización bimembres o trimembres.

El último apartado del segundo capítulo, se ocupa de ofrecer un marco general sobre la recepción de Miguel Delibes en Italia, autor aún poco conocido en este país. Se dará una lista de las obras traducidas, los nombres de los traductores y de las editoriales que han publicado las versiones italianas.

El tercer capítulo representa el punto focal de esta tesis y se configura como un análisis contrastivo entre mi trabajo de traducción y la versión del profesor Lucio Basalisco publicada en 1983 por la editorial Edas de Padua. Antes de enfrentar el análisis me he dedicado a la traducción de ocho capítulos de la obra *El camino* de Delibes, a saber, el número I, II, IV, V, VI, VII, XII, XIX. He elegido exactamente estos capítulos porque, de una lectura exhaustiva del libro, he podido localizar en estas partes diferentes aspectos interesantes de analizar. La elaboración del trabajo me ha permitido experimentar un verdadero proceso de traducción convirtiéndome en una investigadora, con el objetivo de reunir las más precisas y completas informaciones. Los materiales usados para la traducción han sido los diccionarios de papel bilingüe español-italiano y monolingüe, además de los diccionarios bilingües en línea donde he encontrado los términos que no aparecían en los otros. Un soporte esencial, obviamente, ha sido el *Diccionario de la Real Academia Española* indispensable herramienta para todos los que se ocupan de trabajar con la lengua española. En algunos casos he consultado el *Diccionario de voces y expresiones populares y rurales en la obra de Miguel Delibes* de Jorge Urdiales Yuste, uno de los mayores expertos y estudiosos de las obras de este autor, para solucionar dudas sobre términos que no he podido encontrar en otro lugar. La actividad de búsqueda de la expresión correcta me ha

llevado a consultar no solamente diccionarios o páginas web, sino también individuos, como el propietario de una armería de Padua el cual, amablemente, ha logrado darme el término correcto que he usado, luego, para mi trabajo. Terminado el proceso de traducción, he empezado a dedicarme al análisis contrastivo comparando las dos traducciones en los aspectos que he considerado más significativos.

El primer apartado del tercer capítulo proporciona algunas informaciones sobre la organización de la obra narrativa y su contenido, además, se precisan los motivos de la elección de los capítulos traducidos, mientras que el segundo apartado se presenta como una breve descripción de los datos que aparecen sobre la traducción italiana de la obra, y por lo tanto de la versión de Basalisco, como he conseguido la copia y su relación con el mercado editorial; en efecto, el texto no está presente en catálogo y es recuperable únicamente a través de la red bibliotecaria, lo que ha hecho suponer que, probablemente, se trató de una empresa individual en ámbito académico.

El verdadero análisis empieza con el tercer apartado que se centra sobre uno de los elementos más importantes de una obra narrativa, o sea, su título, cuyo objetivo es describir e identificar el texto, como demuestra su inclusión al interior de la categoría gramatical del Nombre Propio. Después de algunas reflexiones generales sobre el título con la aportación de las tesis de algunos autores profundizo el análisis de los significados que lleva el título original de la obra y discuto la mejor manera para trasladarlo al italiano subrayando ya en este caso la diferencia de elección entre las dos traducciones.

Se pasa, después, en el cuarto capítulo al análisis de los nombres propios, donde resulta evidente que Basalisco privilegia la técnica traductora de la domesticación, mientras que en mi traducción he optado por la extranjerización utilizando el método de la transcripción para reproducir los nombres. Sin embargo, la parte más elaborada e interesante es la representada por el análisis de los apodos que, como había anticipado en el capítulo II, es uno de los rasgos que Delibes usa para recrear en sus novelas el habla popular. Todos los personajes de *El camino* tienen un apodo que se considera más importante que el nombre de pila, como

explica el mismo protagonista en uno de los capítulos de la novela; por esta razón, la traducción de los varios motes ha sido estudiada con particular atención y las soluciones encontradas analizadas detalladamente en este apartado, subrayando las diferencias con el trabajo de Basalisco.

Los apartados siguientes analizan algunos argumentos menores que para una mayor claridad y exhaustividad, he separado y organizado por temáticas. Así se pasa a exponer la traducción de tratamientos y títulos honoríficos, del dinero, los topónimos y los trenes.

El quinto apartado es el análisis del léxico de la naturaleza y de los oficios, bastante rico en esta novela dada su ambientación. Se pasa de palabras concernientes frutos y plantas y especies animales hasta términos relacionados con la actividad de queso desempeñada por el padre del niño protagonista. También en este caso se ha recogido, en algunos apartados, la terminología conectada a ámbitos específicos, en particular: el léxico cinegético, la arquitectura tradicional, las expresiones y ritos religiosos. El léxico venatorio está presente en un gran número de obras de Delibes, siendo la caza una de sus grandes pasiones y a la cual ha dedicado enteros libros.

Otro aspecto investigado ha sido la presencia de culturemas, descrita en el sexto apartado, después de una breve introducción que define y categoriza estas palabras o expresiones y las varias soluciones traductoras. Cada traducción de un culturema consta de una búsqueda al interior no solamente de la lengua de origen, sino también de la cultura; por esta razón, me ha sido útil, durante el trabajo, consultar diferentes fuentes, sobre todo, en Internet con el objetivo de entender las relaciones entre la cultura española y la italiana y encontrar las mejores equivalencias, además de explicar, donde no ha sido posible, los motivos y las discrepancias de significado. Algunos culturemas ya se habían visto en los apartados precedentes como, por ejemplo, las formas de tratamiento, el dinero o los trenes; aquí se toman en consideración otras expresiones culturales que se han cruzado a lo largo del trabajo de traducción como el juego de los bolos o los personajes del folclore ibérico llamados 'Coco', 'Hombre del Saco' y 'Tío Camuñas', entre otras.

Sin embargo, probablemente donde el autor ha dado la mayor muestra de lenguaje popular es a través de las expresiones coloquiales, refranes, frases hechas y modismos analizadas en el séptimo apartado. Al principio, he pensado presentar estas expresiones subrayando las diferencias que existen entre ellas para una mejor categorización y comprensión al momento del análisis. Se mencionan, después, las varias expresiones idiomáticas procediendo en orden de capítulo y explicando las decisiones traductoras.

A lo largo del trabajo ha sido posible enfrentarse con algunas palabras sin equivalencia en italiano, las cuales constituyen el sujeto del octavo apartado y cuya traducción ha exigido la búsqueda de expresiones que pudieran recrear los significados de la palabra original.

Además de términos y expresiones populares y rurales, el particular estilo de Delibes pasa también a través del uso de la puntuación, de las pausas y de los numerosos casos de polisíndeton hallados en la obra. El noveno apartado se ocupa de describir este aspecto, mencionando algunos ejemplos y las maneras en las cuales el estilo ha sido reproducido en las traducciones.

El apartado diez recoge algunos problemas de traducción y diferencias traductoras entre mi trabajo y los capítulos de la versión italiana de la novela considerados, mientras que en el apartado siguiente cierta atención ha sido dada a los diálogos presentes en la obra y como he tratado, en algunos casos, de reproducir el lenguaje infantil de los niños protagonistas, además de confrontar mis decisiones con las del traductor Basalisco.

Finalmente en el último apartado de este largo capítulo, el once, se han recogido todas las palabras coloquiales encontradas a lo largo de los ocho capítulos analizados y como han sido traducidas. La exposición procede en orden de capítulo y consiste en una última interesante mirada al lenguaje coloquial usado por el autor para crear personajes "de carne y hueso", como le gusta describirlos.

# CAPÍTULO I

## La traducción literaria

### 1.1 Definir la traducción

En la historia de la traducción muchos autores han intentado definir tal disciplina, así como las habilidades necesarias para quien se enfrenta a esta actividad y las técnicas traductorales desarrolladas en el tiempo. Con la intención de trazar un marco general, a lo largo de este capítulo, se tratarán algunas temáticas relacionadas con la traducción, empezando con la definición de lo que es la traducción literaria y como enfrentarse a ella, se seguirá después con los problemas que pueden surgir en fase de trabajo, especialmente aquellos concernientes a las dos lenguas en examen, el italiano y el español, para concluir con la descripción del papel de la traducción en la enseñanza de las lenguas extranjeras.

Uno de los autores que se ha ocupado de la teoría y práctica de la traducción es Peter Newmark, el cual nos ofrece una primera definición de lo que comprende este proceso (1988b: 24):

Con traduzione si intende il tentativo di sostituire un messaggio e/o un enunciato scritto in una lingua con lo stesso enunciato e/o messaggio in un'altra lingua. Ogni traduzione comporta una certa perdita di significato, per una serie di fattori. Provoca infatti una continua tensione, una dialettica, un contrasto basato sulle limitazioni imposte da ciascuna lingua e la perdita fondamentale si ha in un continuo oscillare fra «ipertraduzione» (*overtranslation*, aumento dei dettagli) e «ipotraduzione» (*undertranslation*, aumento della generalizzazione).

La actividad traductora, según el autor, se basa sobre un mecanismo de reemplazo de un mensaje y/o enunciado de una lengua a otra y es precisamente en esta habilidad de sustitución donde un traductor demuestra toda su sensibilidad y agudeza para recrear un texto en otra lengua con las mismas características del original.

Otra definición que merece ser mencionada es la de Nida y Taber, citada también por García Yebra (1982: 31-32), en la cual destacan los conceptos de equivalencia semántica y del estilo: "La traducción consiste en reproducir en la lengua receptora [...] el mensaje de la lengua fuente [...] por medio del equivalente más próximo y más natural, primero en lo que se refiere al sentido, y luego en lo que atañe al estilo".

El centro de todo el proceso lo representa la figura del traductor que se sitúa entre el autor y el lector y que se convierte en el mayor responsable del éxito de la obra traducida.

Si se toma en consideración la traducción literaria Albaladejo (en Gonzalo García y García Yebra, 2005: 45-46) explica que el proceso de comunicación literaria puede no acabarse en el hecho literario sino que se prolonga cuando los receptores actúan una interpretación transitiva para transmitir la obra a otras personas. A este propósito se afirma que (Gonzalo García y García Yebra, 2005: 46): "La interpretación transitiva es una forma de mediación textual; el intérprete se transforma en productor textual y construye un texto con el cual actúa como mediador entre el texto original y quienes reciben el texto construido a partir de aquél". En esta concepción el traductor se convierte en un intérprete que comunica con un público de lectores para los cuales está pensada la traducción. Sin embargo, las herramientas interpretativas pueden diferenciarse de individuo a individuo, lo que lleva después a divergencias traductorales de una misma obra, hecho considerado también por García Yebra, el cual subraya como la mayor o menor intensidad de lectura de un texto en fase de *comprensión* (a la cual sigue la *expresión*, fase que consiste en la traducción auténtica) pueda resultar en cambios en el producto final dado que "nunca hay dos traducciones del mismo libro coincidentes en todo" (García Yebra, 1982: 33) porque nunca el traductor podrá alcanzar la comprensión total del libro.

El producto de esta interpretación, o sea, el texto traducido es una obra cuyas características tienen que basarse sobre un texto que ya existe, el texto original, y por lo tanto, tratar de reproducir las equivalencias semánticas y del estilo, vistas antes, de esta manera, respetando las funciones y los efectos buscados por el autor



original. No obstante, el texto traducido será una obra necesariamente diferente donde en algunos puntos transluce la personalidad y la sensibilidad del traductor. Algunos autores como Ortega y Gasset, cuyas palabras cita Albaladejo (en Gonzalo García y García Yebra, 2005: 49), llega a considerar la traducción como género literario distinto con respecto también al género de lo traducido, conforme la aserción de que el texto traducido es una obra artística construida sobre un original. Por lo tanto, texto de partida y texto de llegada no se pueden considerar idénticos, y no solamente por la diferencia de idioma, sino también por la dificultad de encontrar equivalencias totales que puedan reproducir los mismos matices de significado en el texto de llegada. De ahí que, no es la identidad el objetivo del traductor sino la equivalencia, es decir, la mejor manera posible para llevar a otra lengua todo lo que contribuye a crear el texto original y para comunicar a un público de diferente idioma lo que el autor quería comunicar a su público. La traducción, por lo tanto, se convierte en un poderoso medio de comunicación gracias a la cual los contenidos de una obra se hacen conocer en otras partes del mundo y se amplía el conocimiento de todos los individuos que no pueden acceder a textos en lengua extranjera.

Como se ha dicho anteriormente, el texto de llegada necesita poseer todas las características del texto de partida y por lo tanto, lo que tendría que buscar el traductor es producir una obra que pueda crear en los lectores los mismos efectos que el original, lo que Albaladejo llama (Gonzalo García y García Yebra, 2005: 54) el "efecto pragmático" del texto literario, no siempre claro e inmediatamente percible, necesita ser individuado después de una atenta y escrupulosa lectura del traductor. Al mismo tiempo, los efectos pueden ser más de uno y variar a lo largo de la obra según los cambios de intensidad de la narración, de puntos de vista o la alternancia entre el registro coloquial de los diálogos y la formalidad de la narración.

Además de entender el texto y analizarlo, el paso sucesivo para el traductor es la elección de un método traductor. Según Newmark (1988b: 47-48) la decisión puede recaer entre reproducir la misma carga persuasiva y emotiva del original, comunicar la dimensión cultural no traduciendo términos regionales o explicitar

todas las palabras culturales para un público de lectores no informados. Carr (2013) presenta dos métodos opuestos, la domesticación y la extranjerización, explicados más adelante, y que en parte reflejan las ideas de Schleiermacher. Sin embargo, más allá de las posturas teóricas, un traductor nunca usará solamente un método y decidirá optar por uno u otro según los casos con una clase de transacción (García Yebra, 1982: 43). García Yebra, por fin, nos da una "regla de oro" de la traducción (1982: 45): "La regla de oro para toda traducción es, a mi juicio, *decir todo* lo que dice el original, *no decir nada* que el original no diga, y *decirlo todo con la corrección y naturalidad* que permita la lengua a la que se traduce".

La traducción literaria se aleja de las traducciones técnicas porque reserva al traductor una mayor libertad expresiva, la posibilidad de encontrar soluciones creativas a los problemas que plantea el texto aunque las dificultades llevan el traductor a pasar de la hipertraducción a la hipotraducción, como Newmark subraya en su definición precedentemente citada. Sin embargo, es necesario tener en consideración que existe una obra original y que el traductor tiene el deber de no alejarse demasiado de ella hasta crear una obra completamente diferente que ya no es una traducción sino un texto que se inspira en aquella obra. Por lo tanto, el traductor de una obra literaria si por un lado tiene mayor libertad creativa, por otro lado sus cambios tienen que estar bien justificados y no alejarse de las intenciones del autor. En efecto, si en las traducciones técnicas, como por ejemplo en el ámbito de la medicina, uno de los objetivos es crear un texto que sea lo más claro posible para los lectores, evitando ambigüedad y puntos oscuros, en los textos literarios muy frecuentemente es necesario mantener también algunas características relacionadas con el estilo y el lenguaje del autor, para producir en los lectores de la traducción el mismo efecto pragmático del original con la condición de que no se vea comprometida la comprensión del texto. En este último caso Albaladejo cita las palabras de Helena Beristáin (2005: 56) según la cual el traductor "puede elegir, en cada texto, aquello que es menos grave traicionar". Por consiguiente, el texto que resulta de este trabajo es una obra que, como se añade, tiene el mismo "estatuto lingüístico-artístico y comunicativo" (2005: 55) del original.

Un punto fundamental concierne a la posibilidad de la traducción. Existen estudiosos que han reflexionado sobre el estatuto de la traducción, entre los cuales, algunos han dudado sobre la real posibilidad del acto traductor. Uno de ellos es el filósofo Ortega y Gasset autor de la obra *Miseria y esplendor de la traducción* en la cual se puede leer una pregunta significativa a este respecto (García Yebra, 1982: 35): "¿No es traducir, sin remedio, un afán utópico?". Para él, la traducción, se sitúa al interior de un horizonte utópico, como una obra nunca delimitada y terminada sino siempre sujeta a perfeccionamiento y mejoras (José Martín, 1995: 249-250). Del mismo modo Schleiermacher pregunta (García Yebra, 1982: 35): "¿no parece la traducción [...] una empresa descabellada?". Sin embargo, en estas dudas interviene García Yebra que aclara (1982: 36):

Si la traducción tuviera que reproducir todos los detalles de la estructura formal léxica, morfológica y sintáctica del texto, sería, en efecto, imposible. Pero la traducción no consiste en reproducir exactamente las estructuras formales de un texto - eso sería copiar el texto [...] - sino reproducir su contenido (y, en lo posible, su estilo)

Además de las varias posiciones que los filósofos, literatos y traductores adoptan con respecto a este ámbito, es claro que la traducción cubre una suma importancia en la difusión del saber y del conocimiento, no solamente en las lenguas mayoritarias sino también y sobre todo en las lenguas minoritarias, poco estudiadas y habladas en el mundo y cuya literatura no podría circular si no existiesen expertos traductores, hecho afirmado por Albaladejo (Gonzalo García y García Yebra, 2005: 56-57). Catenaro (2008) subraya también otro aspecto relevante de la traducción, o sea, su ser un medio a través del cual se puede acceder a un polisistema que diversamente no se habría podido alcanzar y aún más importante este polisistema podría favorecer cambios sociales en varios campos como el político, económico y cultural. Por lo tanto, la traducción representa un instrumento no solamente cultural sino también social, posiblemente responsable de la difusión de nuevas corrientes de pensamiento que afectarán los campos sociales precedentemente citados y en el ámbito estrictamente literario, la difusión

de nuevos estilos poéticos, dando a conocer escritores con sus varias y peculiares técnicas narrativas. En efecto, una manera particular de narrar los hechos puede convertirse para un escritor en una marca distintiva que será su intención conservar y reproducir en otras lenguas, y si no todos los autores tienen la habilidad y los conocimientos necesarios para producir autotraducciones de sus propias obras será deber del traductor coger el alma del autor y reproducirla en otra lengua o por lo menos intentar hacerlo.

## 1.2 La competencia del traductor

Tratando de definir la traducción se han visto algunos de los rasgos principales que un traductor tiene que estudiar y analizar antes de adentrarse en esta complicada pero satisfactoria actividad. Antes de todo, es necesario decir algo sobre las teorías traductoras que a lo largo de los años se han sucedido y que tienen como objetivo el de identificar los métodos traductores que los expertos pueden usar a la hora de traducir. En efecto, Newmark (1988b: 199) afirma que no existe una verdadera ley sobre la traducción y tampoco una teoría que pueda rendir cuentas de todos los aspectos y problemas con los cuales se enfrenta un traductor: "Una teoria della traduzione unica ed esaustiva non è immaginabile, così come è impossibile giungere ad un assoluto consenso su problemi come l'invarianza, l'unità traduttiva ideale, il grado di traducibilità e sui concetti di effetto equivalente e congruenza nella traduzione [...]" (Newmark, 1988b: 199). Por lo tanto, lo que tiene que hacer un traductor es basarse sobre algunas reglas traductoras que se han desarrollado a lo largo del tiempo, y que el mismo Newmark ha establecido, pero que deben ser vistas como una guía que se puede decidir seguir o no, evaluando en cada caso si la regla traductora puede ayudar solucionar el problema que se plantea o si el ingenio del traductor supera la teoría. Claramente, el traductor tiene que poseer diferentes competencias, primariamente un profundo y amplio conocimiento de las dos lenguas en las cuales se realiza la traducción, la que Albaladejo llama competencia lingüística (Gonzalo García y García Yebra, 2005: 53). Solamente quien conoce perfectamente las dos lenguas puede interpretar el

texto original de manera adecuada evaluando, como afirma Newmark (1988b: 42), "fino a che punto il testo si discosti dalla norma linguistica solitamente adottata per quell'argomento in quella situazione", además tiene que detectar el grado de singularidad gramatical y semántica del texto y necesita creatividad para encontrar hipótesis realistas para pasajes ininteligibles. Sin embargo, la comprensión y el dominio de los idiomas, aunque juzgados requisitos deseables, no constituyen la habilidad fundamental para un traductor, al cual, junto a la competencia lingüística, Albaladejo (Gonzalo García y García Yebra, 2005: 53) añade la necesaria presencia de una competencia textual y una competencia literaria consideradas ambas necesarias e interdependientes. La competencia textual forma parte de la competencia discursiva que los hablantes de una lengua necesitan y concierne la capacidad de producir textos coherentes y bien estructurados en la organización de las varias partes. Por lo tanto, es esencial el conocimiento de las reglas de buena formación del texto para los traductores que desempeñan un verdadero trabajo de reescritura, el cual, una vez terminado, da a la luz una obra artística con un estatuto diferente del de la obra original y con una vida propia. Conectada a la competencia textual está la competencia literaria la cual se aprende y se desarrolla a través de una asidua actividad de lectura y análisis de obras literarias. A lo largo de estos procesos los traductores literarios aprenden diversas habilidades que resultarán útiles para el sucesivo paso de producción del texto-traducción dado que les permiten interpretar la obra original bajo diferentes aspectos, del estilo narrativo usado, que puede ser peculiar de un autor o reflejar un determinado movimiento artístico, al contexto sociocultural en el cual se sitúa la novela. Albaladejo sin embargo subraya que (Gonzalo García y García Yebra, 2005: 53):

La competencia literaria del traductor [...] tiene diferencias con respecto a la competencia literaria del autor, puesto que el texto original le viene dado al traductor ya construido en la lengua de partida. De este modo, el traductor aplica su competencia literaria creativa sobre un texto ya existente, pero su finalidad no es la misma del autor, pues trata de producir (re-producir) la obra en otra lengua [...], aunque con el mayor número posible de rasgos que la obra tiene en su configuración original [...].

Además de estas dos capacidades se exige al traductor también la competencia pragmática para alcanzar en el texto-traducción los mismos efectos pragmáticos del texto original. El traductor, por consiguiente, no tiene solamente que encontrar palabras equivalentes sino también aquellas palabras que a través de sus competencias pragmáticas según él desempeñan en los lectores del texto de llegada los mismos efectos del texto de partida. En una definición del Centro Virtual Cervantes (en línea) la competencia pragmática es definida de esta manera:

Atañe a la capacidad de realizar un uso comunicativo de la lengua en el que se tengan presentes no solo las relaciones que se dan entre los signos lingüísticos y sus referentes, sino también las relaciones pragmáticas, es decir, aquellas que se dan entre el sistema de la lengua, por un lado, y los interlocutores y el contexto de comunicación por otro<sup>[1]</sup>.

Sobre todo esta última capacidad tiene más relaciones con la competencia lingüística que resulta necesaria y debidamente amplia para un traductor porque es el conocimiento de los dos sistemas de la lengua de partida y de llegada que le permiten encontrar las soluciones adecuadas para comunicar un mensaje con la misma sensibilidad, gusto y precisión.

Las competencias mencionadas son útiles al traductor cuando empieza su trabajo interpretativo de la obra original. Es en este momento que sus dotes se emplean para analizar cuidadosamente el texto y luego encontrar las soluciones traductorales mejores. Esta actividad ha sido comparada en las palabras de Claudio Guillén y citadas por Albaladejo (en Gonzalo García y García Yebra, 2005: 50) a aquella que hace un buen crítico literario que "aclara y nos ayuda a entender mejor las palabras distantes". La interpretación del texto de partida es una de las principales operaciones del proceso traductor, porque a través de la explotación de diferentes recursos adquiridos por el traductor se logran identificar las características que luego se tienen que reproducir en el texto de llegada como estrategia poética usada por el autor, la cual comprende: "La intención estética del autor; su opción de género; sus previsiones en cuanto a la recepción de la obra; su

---

<sup>1</sup>[http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/competenciapragmatica.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/competenciapragmatica.htm)

receptor modelo; etc." (Gonzalo García y García Yebra, 2005: 50). Gracias a este análisis el traductor podrá producir un texto equivalente respetando la estrategia original del autor.

Otra autora que destaca la importancia del proceso de comprensión y sobre todo de interpretación es Mercedes Tricás (Catenaro, 2008) la cual afirma que si para la comprensión de un texto el traductor usa principalmente su competencia lingüística, para su interpretación se exigen otras capacidades que son la 'competencia semántica' concerniente la dimensión del significado en el léxico, la 'competencia pragmático-argumentativa' ya mencionada precedentemente y la 'competencia socio-cultural' que individua las componentes históricas y socio-culturales insertadas en el marco de la obra original.

Los procesos de comprensión, interpretación y producción son analizados también por María Pinto Molina (en Gonzalo García y García Yebra, 2005), la cual a las ya mencionadas añade la competencia documental. Según la autora, el primer paso para el traductor literario es leer y comprender la obra sujeta a traducción. La comprensión del texto se basa sobre la sensibilidad demostrada por el traductor que necesita encontrar un punto de contacto entre la suya y la del autor del texto para extraer los esquemas que transmiten las informaciones útiles para entender la obra: "El traductor debe tratar de comprender y aproximar los esquemas del autor del texto original y del lector destino, favoreciendo ese ideal de *sintonía esquemática* que nos conducirá a una *traducción de calidad*" (Gonzalo García y García Yebra, 2005: 120). El paso sucesivo es la interpretación del texto, una operación que varía porque el autor y el traductor son individuos con diferentes esquemas y competencias, pero que siempre tiene como objetivo la producción de un texto de llegada equivalente al texto de partida aunque algo necesariamente se va perdiendo en el proceso de reescritura. En la última fase, la producción textual, se realiza el fruto de la interpretación cuya cualidad depende del traductor y de las dotes precedentemente descritas. Pinto Molina, como anticipado antes, añade a estas últimas la competencia documental considerada necesaria en el proceso de producción textual y que no siempre es poseída por el traductor que, sin embargo, la necesitaría "no solo para mejorar la organización de los datos disponibles,

obteniendo un mayor abanico de posibles soluciones para cada traducción, sino también para reducir el tiempo de acceso a la información" (Gonzalo García y García Yebra, 2005: 121).

Hoy en día, a diferencia del pasado, en la mayoría de los casos, los traductores literarios no desempeñan esta tarea para el simple deleite personal sino que trabajan para una editorial la cual dicta directrices y tiempos de redacción (Catenaro, 2008). Los vínculos temporales son los que no permiten al traductor documentarse de manera profundizada y a veces los obligan a encontrar soluciones rápidas, pero imprecisas, a varios problemas traductores. La actividad de búsqueda de estas soluciones acerca el traductor a la figura del detective según la visión de Carlos Fortea (Gonzalo García y García Yebra, 2005: 267). La real destreza del traductor se compone de todas las competencias precedentemente analizadas pero también de la habilidad en reconocer los problemas de traducción y como un investigador encontrar la solución perfecta. Una mente abierta, creatividad, curiosidad y sensibilidad son algunas de las características para convertirse en un buen traductor.

### 1.3 Algunos problemas de traducción

Diversos problemas traductores particulares encontrados a lo largo del análisis de esta novela serán descritos y profundizados en el tercer capítulo, ahora se concentrará la atención sobre problemas de carácter más general que un traductor literario puede encontrar en su trabajo. En efecto, una traducción, como se ha ampliamente explicado precedentemente, es el resultado de un proceso de continua búsqueda por la equivalencia pero que no siempre es fácil de encontrar. Por ejemplo, si se toman en consideración las estructuras idiomáticas como frases hechas y modismos o expresiones coloquiales y dialectales, a veces, las equivalencias se encuentran solamente a través de un complicado trabajo primero de individuación, después de comprensión, gracias a soportes como diccionarios o el Internet, hoy cada vez más útil para los traductores, y por fin de sustitución de la expresión original con una equivalente en la lengua de llegada si existe, o de



creación si no está presente una equivalencia reconocida. Sin embargo, no es solamente la traducción de estas expresiones que plantea problemas al traductor, sino también la de las palabras de uso común en la lengua de partida, las cuales pueden tener diferentes sentidos que a su vez pueden ser descompuestos en otros sentidos como afirma Newmark (1988b: 59): "la maggior parte delle parole della LP presentano una serie di sensi indipendenti, contigui, sovrapposti, inclusivi e complementari [...] ciascuno dei quali è scomponibile a sua volta in componenti semantici". Por lo tanto, no siempre la traducción de un término puede ser llevada a cabo recurriendo al equivalente dado por el diccionario y Newmark sugiere el uso del análisis componencial para descomponer el significado en rasgos semánticos llegando de esta manera a trasladar el significado, sobre todo de muchos verbos y adjetivos, que con la sinonimia difícilmente pueden ser transmitidos a la otra lengua (Newmark, 1988b: 60). Uno de los problemas que puede tener el traductor, por consiguiente, es encontrar el término o los términos que puedan realmente traducir la palabra original, yendo más allá de la pura sinonimia y serán las dotes lingüísticas e interpretativas del traductor a marcar la diferencia entre una buena y una mala traducción porque son las que le permiten interpretar el significado original de la palabra que el autor quería comunicar y encontrar una solución adecuada para su traslado.

Deber del traductor es también el de traducir el texto de una manera lo más natural posible prestando atención a las colocaciones y a los falsos amigos que sobre todo en lenguas afines y a los traductores menos expertos pueden escapar. En efecto, la afinidad de lenguas y culturas como la que existe entre la española y la italiana no siempre representa una ventaja, como afirman Romeros Frías y Espa (2005: 3), los cuales precisan que más que dificultades gramaticales, sobre todo en los aspectos que presentan algunas diferencias como tiempos verbales, las construcciones subordinadas con subjuntivo, perífrasis y sistema preposicional superadas con un buen conocimiento de las reglas gramaticales, es el nivel semántico que plantea los mayores problemas. Un buen ejemplo de lo que se acaba de decir son los falsos amigos que crean más dificultades en lenguas pertenecientes a la misma familia como el italiano y el español que en lenguas distantes como el

inglés porque, como subrayan Romeros Frías y Espa, citando las palabras de Carla Marelló (2005: 3-4): "maggiore è la somiglianza fra due lingue, tanto più risulta difficile e tanto più è arduo per lo studente, o aspirante traduttore, cogliere tali sfumature". Otra vez se habla de la dificultad de traducción de adjetivos y adverbios porque son elementos lexicales que presentan una "gran cantidad de matices" y no siempre dos lenguas seleccionan el mismo elemento para expresar la misma idea, por lo tanto aunque la traducción de un término aparezca simple en realidad no es así, por esta razón un traductor tiene que dominar muy bien las dos lenguas con las cuales está trabajando. Los autores afirman que los falsos amigos se colocan al interior del marco de la ambigüedad concerniente la posibilidad que un texto o parte de él pueda ser interpretado de dos o más maneras (Romeros Frías y Espa, 2005: 4). A propósito de la ambigüedad Newmark (1988b: 214) distingue entre ambigüedad referencial y lingüística pero mientras que la primera tiene que ser mantenida y destacada si no puede ser explicada, la segunda, afirma el estudioso, a veces enriquece el texto porque puede contener más de un significado y tarea del traductor es reproducir esta ambigüedad, sin embargo, si no logra este objetivo puede decidir traducir solo uno de los significados.

El traductor puede encontrarse, a veces, ante la decisión de si traducir una palabra literalmente o el concepto al cual está conectada. Newmark (1988b: 235) sugiere el segundo método cuando con una traducción literal el sentido queda obscuro. En este caso el texto no podría desempeñar su papel, o sea, el de producir en los lectores el mismo efecto que produce el texto en lengua original. Sin embargo, sigue Newmark (1988b: 235), es también posible que el contexto en el cual la palabra está insertada ocasione restricciones lexicales (debidas a las colocaciones), gramaticales (por la sintaxis), entonacionales (por la construcción de la frase), y fonéticas (causadas por asonancias, aliteraciones, onomatopeya). En consecuencia, no siempre es posible traducir el concepto, sobre todo en traducciones literarias o poéticas en las cuales el contexto es un importante factor que se tiene que considerar, dado que las palabras no se pueden traducir aisladamente. Newmark llama 'función estética' (1988b: 244-245) la que se basa sobre el efecto sonoro del lenguaje y que en traducción prevalece sobre el sentido.

A veces, el traductor, teniendo a disposición una serie de palabras parcialmente o totalmente equivalentes para traducir un término puede preferir la palabra que más se acerca fonéticamente a la original, como en este ejemplo citado por Newmark (1988b: 244): "nell'esempio di Jakobson [...] relativo a l'*affreux Alfred*, di cui *fightful Alfred* sarebbe una traduzione migliore rispetto a *odious Alfred* esclusivamente per ragioni di effetto sonoro equivalente". En este ejemplo hay una traducción del francés, una lengua latina, al inglés, una lengua germánica, mientras que en una traducción del español al italiano, ambas lenguas latinas, este procedimiento dará más resultados. Sin embargo, este método no está desprovisto de obstáculos, tampoco si se trata de dos lenguas latinas porque, como se ha visto precedentemente, los falsos amigos pueden plantear problemas traductores. Por esta razón y para evitar otros errores también Newmark (1988b: 245) considera necesaria para el traductor un profundo conocimiento del propio idioma, así como el argumento de traducción y la segunda lengua.

Otra dificultad que el traductor tiene que afrontar es la elección del tipo de lector al cual será destinada la traducción porque sobre esta selección se basarán las estrategias traductorales que se deciden usar. Newmark propone algunas preguntas que el traductor, antes de empezar a escribir, puede ponerse para facilitar la redacción del texto (1988b: 48): "chi è il lettore? Quali sono la sua educazione, classe, età, sesso? È informato o no? Profano o esperto? Dove si potrebbe incontrare questo testo [...]?". Estas constituyen las preguntas básicas para preparar el trabajo de traducción. Por lo que atañe a las obras literarias el conocimiento del tipo de lector puede ayudar a dar una dirección a las estrategias traductorales, por ejemplo decidiendo si explicitar elementos históricos-culturales que para un determinado lector podrían ser pocos claros o no conocidos o en cambio, si dejar las referencias originales sin la necesidad de ulteriores modificaciones. Carr (2013), a este propósito, en el ámbito concerniente los términos culturales, analiza dos técnicas traductorales, la domesticación y la extranjerización que vienen consideradas como opuestas. En las palabras de Schleiermacher el traductor, en efecto, puede optar solamente entre dos alternativas "(...) O bien [...] deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que

el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que se vaya a su encuentro el escritor" (Carr, 2013: 6-7). La primera de estas dos opciones puede ser conectada con la extranjerización, mientras que la segunda con la domesticación. Las opiniones de los estudiosos se dividen sobre el método más oportuno, especialmente para los obras literarias. Schleiermacher (Carr, 2013: 7) considera mejor "poner énfasis en el TO para lograr un texto exótico para los lectores y hacer más visible la cultura y la LO", pero García Yebra subraya el hecho de que los traductores de textos literarios usan muy frecuentemente el otro método para permitir que el lector se enfrente a la obra de manera natural y no como un producto extraño a su lengua y a su cultura. Una descripción de las dos técnicas de traducción mencionadas son presentadas por Viezzi y explicadas por Carr (2013: 7) el cual define la domesticación como "un método de traducción que pone énfasis en la cultura de la LM, con el fin de minimizar la extrañeza de la cultura del TO, y hacer más comprensible el texto traducido para los lectores de la CM", de esta manera el lector no tendrá que esforzarse para entender el texto que leerá con la misma soltura del lector original. Por otro lado, la extranjerización es descrita (Carr, 2013: 7) como:

un método que pone énfasis en la cultura de la LO, que se esfuerza por mantener la mayor cantidad posible del tono local de la cultura original [...]. Este método respeta el extranjerismo de la lengua y cultura de origen, e intenta mantener las formas lingüísticas y las diferencias culturales en el texto traducido y trae consigo un enriquecimiento de la cultura meta [...] y de la LM

Por consiguiente, es importante para el traductor elegir una técnica de traducción que se adapte al tipo de lector seleccionado, teniendo en consideración el hecho de que usando la domesticación el lector se acercará a la obra de manera más fácil pero perdiendo algunos matices que, en cambio, aparecen en una obra traducida con la extranjerización.

En general, la tarea del traductor es la de ayudar al lector acceder al texto y disfrutar de su lectura, aunque el autor original no tuviese ningún tipo de lector en mente, como afirma Newmark (1988b: 222), el cual añade, a veces, la necesidad

para el traductor de explicar o trasladar alusiones, dar motivaciones y destacar las oposiciones. Es necesaria, por lo tanto, una perfecta comprensión del texto por parte del traductor así como una buena capacidad de interpretar y explicar el texto sin desnaturalizarlo.

Por último, hay la posibilidad de que existan más traducciones de un texto literario, especialmente si se trata de una obra no reciente. Como explica Albaladejo (en Gonzalo García y García Yebra, 2005: 57) estas versiones forman parte del sistema cultural de la lengua de llegada y el traductor podrá analizar las relaciones existentes entre ellas como base para su trabajo porque: "En las nuevas traducciones desempeñan un papel importante las traducciones existentes de la misma obra, de otras obras del mismo autor y de otras obras de la lengua de partida". Albaladejo sigue subrayando la importancia de la documentación que da el acceso a las traducciones existentes y que el traductor podrá tener en consideración para seguirlas o en cambio, encontrar soluciones mejores que se adapten a un nuevo contexto temporal y social. En efecto, con el pasar del tiempo, también la lengua puede cambiar en ciertos aspectos, por ejemplo, algunas palabras entran en desuso y una traducción que tiene diversos años puede resultar anticuada en épocas más recientes. Naturalmente también este aspecto depende del traductor el cual tiene que decidir que tipo de lenguaje usar, si atenerse al original o a una traducción que usa un lenguaje del pasado o si actualizarlo. Escobar Moreno (en Gonzalo García y García Yebra, 2005: 288) analizando su experiencia traductora afirma que, no obstante esté a favor por un tipo de traducción que lleve el autor al lector más que el contrario, considera necesario traducir con palabras actuales, sobre todo las obras de épocas anteriores. La autora hace hincapié en la importancia de recordar que los traductores trasladan los textos por un público de lectores que no son expertos lingüistas o que ya conocen la lengua original, por lo tanto, la traducción se tiene que adecuar a sus necesidades. Sin embargo, en la traducción siempre se transparenta, aunque de manera involuntaria, el idiolecto del traductor (Newmark, 1988b: 240) el cual tiene características que hacen cada traducción única pero también moderna.

#### 1.4 La traducción en la enseñanza de las lenguas extranjeras

Para concluir este capítulo, a continuación, me fijaré sobre el papel de la traducción en la enseñanza de las lenguas extranjeras añadiendo algunas consideraciones con respecto a las lenguas afines como el español y el italiano. En primer lugar, se necesita subrayar que el uso de la traducción en los diferentes cursos de enseñanza de lenguas extranjeras ha sufrido a lo largo del tiempo numerosos cambios los cuales se conectan con las diversas posturas que los estudiosos de este ámbito asumían con respecto a esta técnica. En el pasado, sobre todo para el aprendizaje de las lenguas clásicas, el método empleado principalmente era el de gramática y traducción de textos literarios (Romanelli, 2009: 54), el cual permitía al alumno aprender las reglas de uso de la lengua extranjera a través de la lengua materna, memorizando listas de palabras así como las reglas gramaticales. Este método ha sido muy criticado por diversos estudiosos y considerado inapropiado para la enseñanza de las lenguas extranjeras por una serie de razones entre las cuales Caballero Rodríguez (2009: 339-340) enumera la artificialidad de esta actividad; la imposibilidad de solucionar algunos problemas que llevan, por consiguiente, a la frustración del estudiante; el valor práctico muy limitado porque no se une a las cuatro destrezas básicas; la construcción de una falsa creencia que siempre sea posible encontrar equivalentes y el prerrequisito de tener un conocimiento de las dos lenguas de traducción a nivel muy alto.

Las crecientes críticas a esta técnica de aprendizaje de las lenguas extranjeras paralelamente al mayor interés hacia el lenguaje oral (Caballero Rodríguez 2009: 340) han llevado a un abandono de la traducción en favor del método directo el cual prevé que la enseñanza de las lenguas pase exclusivamente a través del idioma extranjero arrinconando la lengua materna, cuyo contacto en fase de aprendizaje puede causar interferencias que dificultan este proceso. Sucesivamente, gracias a nuevos estudios en el ámbito de la psicología cognitiva, se recupera el uso de la traducción (Calvi, 2001: 329-328) apoyando lo que es también una inclinación natural del alumno a traducir en su propia lengua, como afirma Romanelli (2009: 56-57) citando las palabras de Harbord: "[...] gli studenti tenteranno

inevitabilmente (e spesso inconsciamente) di riportare una struttura della lingua d'arrivo o un argomento lessicale a quello più vicino o più comune nella lingua di partenza". Por lo tanto, la traducción vuelve en las clases de lenguas, aunque no como único método pedagógico y los profesores, tanto de escuela secundaria como de universidad, estructuran cursos mirados al uso consciente de la traducción considerada ahora no como un obstáculo al aprendizaje sino como posibilidad de ayuda en este. El alumno ya no será forzado a excluir su propia lengua materna sino que podrá practicar la traducción de manera abierta y además con la supervisión de un profesional. Calvi (2001: 328-329) subraya la necesidad de distinguir los objetivos de la traducción profesional de los de la traducción pedagógica. Mientras que la primera es practicada por profesionales que han recibido una instrucción adecuada en los cursos universitarios para traductores y ponen atención al producto final, la segunda tiene como objetivo el de sacar provecho del entero proceso de traducción que sirve como medio para sensibilizar al estudiante sobre diferentes aspectos lingüísticos. En efecto, si para muchos profesores que siguen el método directo la traducción tiene que quedarse fuera de las clases, para otros, esta técnica permite concienciar al alumno no solamente sobre la lengua extranjera objeto de estudio sino también sobre su lengua materna. Los aspectos positivos no se limitan a esto y existen numerosas sugerencias prácticas sobre como implementar ejercicios de traducción paralelamente a las actividades que miran a mejorar los conocimientos básicos de lectura, escritura, comprensión oral y escrita. Hoy en día, la traducción ya no es usada como único método de enseñanza de las lenguas extranjeras pero se dedica tiempo a esta actividad cuya importancia es reconocida también por Newmark (1988b: 310-311) el cual sugiere, para cursos de nivel inicial, pequeñas traducciones conectadas al contexto y a la situación para consolidar y verificar los conocimientos, sobre todo gramaticales y léxicos. Sin embargo, la prerrogativa de estas actividades es la presencia de material conocido al estudiante porque el uso continuo del diccionario en esta fase corre el riesgo de ser contraproducente. Sucesivamente, el estudiante, adquirido un nivel avanzado, puede pasar a traducciones que le permiten ejercitar las capacidades lingüísticas en ambas las direcciones. En esta visión, la traducción

de textos solo se produce cuando el estudiante puede confiar en una sólida base para enfrentar problemas lingüísticos y culturales que cada traducción de nivel elevado plantea. De esta manera, el ejercicio se convierte en aprendizaje activo y estimulante y no en complicado y frustrante como habría podido ser inicialmente. También Caballero Rodríguez (2009: 342) destina el uso de la traducción en las clases de ELE a método didáctico para estudiantes que ya poseen nociones básicas de la lengua, dado que se necesitan conocimientos lingüísticos y gramaticales, sin embargo, considera que un uso moderado en las fases iniciales del aprendizaje pueda ser útil. Por lo tanto, las traducciones propuestas por los profesores tienen que adecuarse al nivel y a los conocimientos de los estudiantes para que tengan los mejores resultados posibles. Además de la extensión del texto el docente puede decidir si la traducción puede desarrollarse escrita u oral y comentar junto con los estudiantes los pasajes más difíciles. En efecto, una vez establecido el tipo de traducción y su nivel de dificultad el paso sucesivo será el de ayudar al estudiante comprender el texto. El aspecto de la comprensión es analizado por Calvi (2001) cuyo interés se concentra sobre todo en los problemas que plantea la traducción en lenguas afines. La traducción en lenguas afines como el español y el italiano esconde trampas que el docente puede poner en evidencia ya en las primeras fases del trabajo, antes de la lectura y de la traducción. El enseñante inicialmente tiene que incrementar la comprensión lectora (Calvi, 2001: 330) en los alumnos, o sea, el minucioso análisis del texto que se debe traducir con el fin de resaltar las características del tipo de texto, los puntos oscuros, las ambigüedades, el léxico y las estructuras gramaticales que pueden causar transferencias negativas. Otros problemas surgirán en fase de comentario a la traducción, así que los estudiantes puedan aprender de sus errores. Por esta razón la traducción puede considerarse un método eficaz para concienciar a los alumnos sobre el riesgo de establecer falsas equivalencias entre la L1 y la L2 y como explica Calvi (2001: 332), es muy útil en cursos de ELE especialmente donde hay lenguas afines porque en estos casos, dada la supuesta facilidad de aprendizaje, los alumnos no se dan cuenta de las interferencias que se producen. El comentario a la traducción con el docente se convierte en una ocasión de comparación interlingüística, un análisis contrastivo



de las dos lenguas que profundiza algunas temáticas de estudio de la lengua extranjera que de otra manera no habrían salido, como por ejemplo en la gramática, la morfología, la sintaxis y la semántica, así como una mayor conciencia sobre el uso de la lengua materna. Las interferencias principales en caso de contacto de lenguas afines están relacionadas con los falsos amigos, como subraya también Calvi (2001: 335), particularmente problemáticos en traducciones de L1 a L2, pero también en este caso los estudiantes pueden ser llamados a participar activamente en la búsqueda y compilación de esquemas de equivalencias. Algunos ejemplos de falsos amigos verbales se pueden encontrar en *Contrastiva. Grammatica della lingua spagnola* (2010: 296) y se refieren a diferencias de perspectivas entre los interlocutores que existen en español pero no en italiano, o a matices semánticos y similitudes formales que pueden llevar a errores por parte del estudiante que se equivoca. Entre estas hay la diferencia entre *ir* y *venir* que no corresponde a la misma distinción italiana entre *andare* y *venire*, *llevar* y *traer* quieren decir ambos *portare*, inexistente en italiano es también la diferencia entre *preguntar* y *pedir*, mientras que el verbo español *meter* que significa 'poner dentro, introducir' no equivale al italiano *mettere* y por último el verbo *salir* que, no obstante su similitud formal con el verbo italiano, no corresponde a *salire* sino a *uscire*. La traducción puede ayudar a explicar todas estas diferencias de manera más clara que una serie de ejercicios gramaticales y por lo tanto, se convierte en una herramienta pedagógica muy fuerte en apoyo del docente porque reflexionando sobre los retos que plantea, los estudiantes aprenden a diferenciar las dos lenguas, sobre todo si se trata de lenguas afines y a evitar las interferencias, así que se puede aprender una lengua extranjera también a través de una comparación con la lengua materna (Calvi, 2001: 338).

Los beneficios de la traducción en clase son diversos y concretos. En efecto, los estudiantes que pronto se convertirán en trabajadores tendrán que usar la traducción en la vida cotidiana siempre más globalizada (Caballero Rodríguez, 2009; Romanelli, 2009), por lo tanto, es precavido prepararlos en esta actividad y la lección no será fin en sí misma sino que adquirirá valor práctico para un futuro. A través del uso de la traducción los estudiantes, advierte Caballero Rodríguez

(2009: 342), aprenden que no se trata de una sustitución palabra por palabra y que es muy importante tener en cuenta el contexto en el cual se insertan los términos, la cultura y los conocimientos de los lectores del texto de partida y del texto de llegada. Así se darán cuenta que existen también palabras como los culturemas que en muchos casos necesitan una labor de lógica para ser traducidos, en efecto, como afirma Newmark (1988b: 313): "[...] la traduzione [è] un esercizio estremamente difficile e stimolante che richiede un'infinita curiosità sulle cose e sulle parole e la consultazione di persone oltre che di libri". Entre los libros que los estudiantes tienen que consultar hay precisamente los diccionarios que, sin embargo, tienen algunos límites porque no siempre son útiles para resolver las dudas, de esta manera el estudiante aprenderá que la traducción no es "un proceso mecánico de equivalencia y se da cuenta del elemento creativo y cultural que conlleva el uso del lenguaje" (Caballero Rodríguez, 2009: 343).

Con la traducción los retos y las dificultades que los estudiantes encuentran no se pueden evitar y esto se revela una ventaja, como afirma Romanelli en las palabras de Atkinson (2009: 62), porque es una manera para estimularlos a encontrar una solución usando solamente sus competencias, aguzando la creatividad e implementando los conocimientos interculturales.

## CAPÍTULO II

### El autor y su obra

#### 2.1 La vida

Miguel Delibes nace el 17 de octubre de 1920 en Valladolid. Es el tercero de ocho hermanos y su familia pertenece a la clase media. De hecho su padre, Adolfo Delibes, es catedrático de Derecho Mercantil en la Escuela de Comercio de Valladolid, mientras que su abuelo paterno fue el primer Delibes a mudarse a España de Francia para participar en la realización del túnel de Molledo Portolín, donde el escritor de niño transcurre numerosos veranos y donde ambienta la novela *El camino*.

De niño se forma en el aula de las Hermanas Carmelitas de Valladolid y luego sigue el bachillerato en el Colegio de Lourdes regido por los Hermanos de la Salle. El mismo Delibes describe en una entrevista<sup>[2]</sup> su infancia como muy alegre excepto algunos accesos de melancolía los cuales llevan a un fraile, su profesor, a afirmar que: "Miguel tiene la mirada lánguida y un poco tristonza y sin embargo es el más alegre y juguetón del grupo". Este matiz de su carácter es debido a la que se convertirá más tarde en una obsesión por el escritor, o sea, el problema del desasimiento que se expresa en ambas las direcciones, dejar o ser dejado y que aparece también en sus obras. Desde muy joven se aficiona a los deportes como el fútbol, la bicicleta y sobre todo la caza junto a su padre, este último, tema de numerosos libros.

Al comienzo de la Guerra Civil española en 1936 empieza la carrera de Comercio que termina durante la posguerra y luego sigue con la de Derecho. Paralelamente a su formación, se dedica a estudios de modelado y dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid. Durante la guerra en 1938, se alista como voluntario en la Marina donde es destinado al crucero *Canarias* hasta el final de la guerra.

---

<sup>2</sup>Entrevista registrada en vídeo, Serie *Autores españoles contemporáneos*, Centro de las Letras Españolas, Ministerio de Cultura, 1987 (Centro Virtual Cervantes).

En 1941 gracias a su habilidad artística obtiene la posibilidad de entrar como caricaturista en el periódico *El Norte de Castilla* y el año siguiente publica su primer artículo titulado *El deporte de la caza mayor*. Después de un curso intensivo de periodismo en Madrid en 1943 recibe su carné de periodista y se convierte en redactor del diario donde inicialmente se dedica a la redacción de críticas de cine.

En 1945 obtiene la Cátedra de Derecho Mercantil de la Escuela de Comercio de Valladolid, de esta manera, puede alternar la enseñanza y la práctica periodística. Esta estabilidad le permite casarse el 23 de abril de 1946 con Ángeles Castro con la cual tendrá siete hijos.

La lectura de un texto de Joaquín Garrigues que le sirvió para obtener la Cátedra ha sido de ayuda para iluminar su vocación literaria y en 1947 termina de escribir su primera novela *La sombra del ciprés es alargada* con la cual gana el Premio Nadal el año siguiente. En 1949 publica su segunda novela *Aún es de día* aunque con abundantes recortes debidos a la censura. Con su tercera novela, *El camino*, publicada en diciembre de 1950, Delibes llega a la consagración literaria, reconocida por la crítica como una obra maestra del escritor. En 1953 se publica la cuarta novela *Mi idolatrado hijo Sisí*, dos años más tarde es el turno de *Diario de un cazador* con el cual recibe el Premio Nacional de Literatura y cuya continuación es *Diario de un emigrante* del 1958, año en el cual Delibes es también nombrado director de *El Norte de Castilla*, mientras que en 1959 publica su séptima novela *La hoja roja* con una beca de la Fundación March. Su obra empieza a difundirse en el mundo en este periodo gracias a las traducciones en las lenguas más importantes en el mundo pero también en lenguas minoritarias; la primera novela traducida es *El camino* al portugués.

La década de los sesenta empieza en 1962 con la publicación de la octava novela, *Las ratas*, con la cual consigue el Premio de la Crítica y que se presenta como una ampliación narrativa de crítica social sobre la pobreza y abandono de Castilla, no posible en las páginas del periódico sometido a censura. Sin embargo, a causa de diferentes enfrentamientos con las autoridades en 1963 Delibes se dimite de su encargo de director de *El Norte de Castilla* aunque seguirá ligado al periódico desde el Consejo de Redacción y a través de la inauguración de una Aula

de Cultura. El 1966 es el año de publicación de uno de los títulos más significativos del autor *Cinco horas con Mario* donde usa de manera excelente la técnica del monólogo interior recitado por la protagonista Carmen frente al cadáver de su marido durante cinco horas. Fruto de su viaje por Checoslovaquia, pocos meses antes de la invasión rusa, es *La primavera de Praga* donde el escritor recoge las crónicas de su visita y el año siguiente en 1969 publica su décima novela *Parábola del naufrago* donde condena los regímenes totalitarios y realiza una sátira de la deconstrucción. En el 1973 es elegido miembro de la Real Academia Española y publica la novela *El príncipe destronado*, sin embargo, el año siguiente, fallece prematuramente su esposa definida por el autor como «su equilibrio», pérdida que marcará para siempre su vida y con la cual vuelve a obsesionarlo el problema del desasimiento. Las novelas publicadas en los años siguientes son *Las guerras de nuestros antepasados* (1975), y *El disputado voto del señor Cayo* (1978). Los años ochenta ven la luz *Los santos inocentes* (1981), *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* (1983), *El tesoro* (1985), y *Madera de héroe* (1987), además de numerosos reconocimientos como el Premio Príncipe de Asturias de las Letras en 1982 y el Premio de las Letras concedido por la Junta de Castilla en 1984. En 1991, tras recibir el Premio Nacional de las Letras Españolas, publica la novela *Señora de rojo sobre fondo gris* homenaje a su esposa Ángeles, a la cual siguen *Diario de un jubilado* (1995) y su última novela *El hereje* (1998). El 1 de diciembre de 1993 Delibes recibe el más prestigioso reconocimiento de las letras españolas, el Premio de Literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes".

Además de su producción narrativa Delibes escribe, a lo largo de los años, veintidós cuentos recogidos en diferentes volúmenes *La partida* (1954), *Siestas con viento Sur* (1957), *La mortaja* (1970) y numerosos libros de caza, su gran afición. Sus viajes han llevado a la redacción de crónicas donde se describen sus experiencias y la importancia de saber mirar, mientras que su tendencia a la autobiografía nos regala diversos libros de memorias como *Un año de mi vida* (1972) diario literario escrito por el autor durante el año precedente donde trasluce

toda su personalidad y *Mi vida al aire libre* (1989) evocación de acontecimientos autobiográficos principalmente ligados a su infancia.<sup>[3][4][5]</sup>

## 2.2 Lenguaje y estilo

Si García Yebra (1982) define el estilo de una lengua como el orden normal en el cual se encuentran los elementos, en cambio, el estilo de un escritor se construye en la "selección y ordenación de los elementos cuyo uso y orden no están, en un empleo determinado, prescritos por la lengua" (García Yebra, 1982: 426). Sin embargo, por lo que atañe a Delibes, no solamente el orden de los elementos concurren a convertirlo en uno de los grandes autores españoles del siglo XX, sino también su uso de un lenguaje natural, rico de palabras coloquiales y rurales que transforman sus personajes narrativos en «tipos vivos, de carne y hueso» como los define el mismo escritor (Sotelo, 2010: 28). Esta última es, según el pensamiento de Delibes, una acción muy importante para el novelista, el cual tiene la oportunidad de crear personajes que los lectores pueden reconocer por las calles de sus ciudades, en los campos y en las aldeas, y no individuos lejanos y ficticios que no tienen nada que ver con ellos.

Es necesario brevemente señalar la importancia que Delibes otorga precisamente a la construcción de sus personajes. Para él, los personajes de sus novelas, se presentan inevitablemente con algunos de sus rasgos autobiográficos como si en ellos viviera también parte del autor, por esta razón, afirma Delibes, es fundamental un análisis interior (Sotelo, 2010: 29) el cual lleva luego a una especie de desdoblamiento del autor, central también en la obra de Unamuno. Sin embargo, la originalidad del escritor reside "en el intento de elevar a categoría estética la psicología y la vida del hombre medio" (Sotelo, 2010: 31). Sus protagonistas son principalmente gente del campo, castellanos puros caracterizados, en las minuciosas descripciones, por la delgadez, la piel arruinada por el sol y el frío, fatalistas y con una firme creencia en Dios.

---

<sup>3</sup> <http://www.fundacionmigueldelibes.es/1920-1929/>

<sup>4</sup> <http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/delibes/cronologia/default.htm>

<sup>5</sup> Sotelo, M. (2010): «Introducción», en *El camino*. Destino, Barcelona.

Además de los personajes para construir una novela Delibes considera necesaria la historia que el novelista contará, sin la cual los personajes son nada y no pueden desarrollarse. La novela no puede ser vacía de contenido, un mero ejercicio de estilo, para Delibes se tiene que contar algo y con el menor número de palabras posibles, como afirma él mismo (Medina-Bocos, 2005).

Una vez decidida la historia y los personajes el escritor tiene que elegir el tono como lo llama Delibes, o sea, el estilo en el cual la narración se desarrollará. De aquí la búsqueda de un lenguaje vivo que Delibes escucha con atención y reproduce en sus novelas y cuentos. Él oye los discursos de la gente, las palabras coloquiales, las interjecciones y locuciones típicas del lenguaje oral y con magistral habilidad las reproduce en las páginas de sus obras, como se puede aprender de sus palabras: "Me gusta mucho, me fascina oír. Prestar el oído cuando la gente está hablando en el autobús o en el metro me divierte mucho" (Sotelo, 2010: 58). La lección que ha aprendido Delibes es la de escribir como se habla, con sencillez y eliminando lo superfluo, así cada personaje habla respetando el registro lingüístico de su propia clase social (un buen ejemplo del cambio de registro conectado al nivel social de los personajes se encuentra en *El príncipe destronado*). Una de las características principales del estilo de Delibes es exactamente la precisión con la cual elige las palabras y la voluntad de "llamar a las cosas por su nombre y saber el nombre de las cosas" (Sotelo, 2010: 58). La continua búsqueda del nombre correcto con el cual la gente del campo llama los objetos de la naturaleza oculta la preocupación por la pérdida de este tipo de lenguaje. Así como la naturaleza con los años se destruye para dejar sitio a la modernidad, tanto el lenguaje puede perderse junto con ella. Sin embargo, no se debe considerar a Delibes como contrario al progreso sino que está en contra del tipo de progreso y de tecnología que deshumaniza y hace perder la autenticidad (Urdiales Yuste, 2012: 54), preocupación esta que el escritor expone también en su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua en 1975 titulado *El sentido del progreso desde mi obra*. El escritor a través de la palabra novelesca quiere salvar la lengua que va desapareciendo, con su precisión y matices y así como en la vida de los personajes se incorporan elementos autobiográficos del

escritor tanto en el lenguaje se encuentran términos y expresiones que a lo largo de su vida él mismo ha oído y aprendido por distintas vías. Por ejemplo, de su afición por la caza, que desde niño practicaba con su padre, desarrolla un rico léxico cinegético empleado en sus numerosos libros de caza y que selecciona de manera precisa distinguiendo entre los mamíferos, las aves y sus cantos, las acciones de la caza, los tiempos cinegéticos, las personas, los perros de caza, las armas y los instrumentos (Fernández Martínez, 2008). Particularidad del léxico de Delibes, y no solamente del cinegético, es el hecho de ser tan detallado y atinente a la lengua viva que muchos de sus términos no están recogido por el Diccionario de la Real Academia Española.

Otro léxico presente en las obras de Delibes es el marinero, aprendido probablemente durante la Guerra Civil, el año transcurrido como voluntario en el crucero *Canarias*. Por último, no faltan los americanismos los cuales aparecen después de su viaje a Hispanoamérica y los francesismos que derivan de su conocimiento del idioma francés que Delibes aprende ambos en casa, dado que su abuelo paterno era de procedencia francesa, y al Colegio de Lourdes donde estudia el bachillerato (Urdiales Yuste, 2006: 39-40).

Sin embargo, es el vocabulario popular-rural el que abunda en sus obras. Un lenguaje hecho de dichos populares, refranes, imágenes que se refieren al mundo natural y también en este caso muchas de estas palabras no se encuentran en el DRAE. Se tiene que mencionar un aporte útil hecho a este respecto por uno de los mayores expertos de Miguel Delibes, Jorge Urdiales Yuste, el cual ha recogido todas las voces y expresiones populares y rurales en la obra del escritor y con estas ha creado un diccionario en línea consultable en la página Web de la Cátedra Miguel Delibes.

Son numerosas las novelas y cuentos de Delibes en los cuales se puede encontrar este tipo de lenguaje que el escritor construye desde sus dos primeras obras (*La sombra del ciprés es alargada* y *Aún es de día*) pero que perfecciona solamente en *El camino* como afirma él mismo: "En *El camino* me despojé por vez primera de lo postizo y salí a cuerpo limpio" (Alvar, 1983). En su tercera novela aprende un estilo más sencillo que prevé la eliminación de excesos retóricos y el



uso de una lengua viva, de la cual se hablaba antes. Los personajes muestran un vocabulario rico de palabras coloquiales, familiares, incluso vulgarismos pero que refleja la realidad en el habla cotidiana castellana, fruto de la habilidad del escritor para captar los diferentes matices del lenguaje popular-rural. Los rasgos que caracterizan este tipo de lenguaje y que lo distinguen de uno innatural, rico de los citados excesos retóricos, son por ejemplo las palabras de la naturaleza que el escritor usa con extrema precisión y sabiduría, resultado de una voluntad para narrar el real vínculo existente entre la gente del campo y su tierra, como cita Sotelo (2010: 59-60) en las palabras de Delibes:

Cuando yo escribo en mis libros aquel cabezo, aquel cotarro no significan la misma cosa. Esto es lo que saben los hombres del pueblo, pero no lo suelen saber los hombres de la ciudad. El cotarro, el teso, el cueto no son el cabezo. El cabezo es sencillamente el cueto; el cotarro, la colina que tiene una cresta de monte y monte de encina. Esto puede parecer preciosismo pero es exactitud

En esta cita se puede notar un ejemplo de la precisión con la cual Delibes emplea los términos de la naturaleza, quedando fiel al principio de "llamar las cosas por su nombre".

El discurso popular-rural, por lo tanto, se caracteriza por elementos culturales que los personajes toman de la vida cotidiana, así en las novelas los mote que identifican a los protagonistas adquieren más importancia que los nombres propios, en las descripciones del aspecto físico abundan comparaciones con los objetos de la naturaleza y la sabiduría se transmite también a través de los numerosos refranes y modismos que se subsiguen en las obras (un caso emblemático se encuentra en el largo monólogo de la protagonista de *Cinco horas con Mario*). Este tipo de lenguaje se puede reconocer también en la novela *El camino*, donde cada personaje, además del nombre de pila, tiene también un apodo con el cual toda la pequeña aldea lo identifica, o las comparaciones entre el aspecto físico y la naturaleza que subrayan la atenta mirada al mundo que rodea a los personajes, como en el caso de Paco, el herrero cuyos antebrazos son "gruesos como troncos de árboles" (Delibes, 1950: 5). También los modismos y frases

hechas presentes dan al discurso aquel matiz popular típico del lenguaje delibiano. Otro rasgo peculiar del escritor y presente en *El camino* es la riqueza del léxico no solamente popular o rural sino también culto. En efecto, palabras cultas se encuentran a lo largo de toda la novela, a veces consideradas poco apropiadas si pronunciadas por los niños como "hispido" o "hercúleo" (Cuevas García et. al., 1992: 194). La riqueza del léxico se manifiesta en esta novela incluso en la presencia de adjetivos que completan la descripción de los personajes y nos dan un ejemplo de la gran habilidad lingüística del escritor, como se puede ver de esta cita: "Germán, el Tiñoso, era un muchacho esmirriado, endeble y pálido" (Delibes, 1950: 43).

La prosa de Delibes ha sido descrita como casi musical (Medina-Bocos, 2005) y, en efecto, además del léxico también los recursos sintácticos y fonológicos ayudan a alcanzar un estilo sencillo y ligero (Cuevas García et. al., 1992: 195). Se puede notar en sus novelas, incluso en *El camino*, la tendencia a la repetición la cual crea un particular efecto como explica Medina-Bocos (2005): "La repetición literal o casi literal de una misma idea o de unas mismas palabras de manera intermitente crea efectos característicos de la poesía". Se repiten palabras de la misma categoría gramatical según estructuras bimembres o trimembres, como se puede notar en la precedente descripción de Germán, el Tiñoso y recurre a enumeraciones (también polisindéticas), anáforas, paralelismos sintácticos y de contenido (Medina-Bocos, 2005).

Por último, otro rasgo del estilo delibiano es la presencia de las sensaciones olfativas, visivas y auditivas expresadas a través de las palabras también onomatopéyicas.

Todo esto concurre a crear el lenguaje único de Delibes, uno de los escritores españoles más importantes del siglo XX, que con su particular manera de narrar ha logrado contar la vida de la gente del campo, del hombre medio como nadie había hecho antes.

### 2.3 La recepción de Miguel Delibes en Italia

La fama de Miguel Delibes en Italia no alcanza la misma grandeza que tiene en su país de origen. No obstante los temas tratados en sus novelas no sean lejanos de la historia y cultura italiana, este escritor nunca ha obtenido la misma notoriedad que otros novelistas españoles gozan en este país.

Come se ha dicho precedentemente, las primeras traducciones de las obras de Delibes empiezan en el año 1957 y desde entonces sus libros y cuentos se traducen no solamente en las mayores lenguas del mundo sino también en los idiomas minoritarios signo del éxito de su estilo poético y temas siempre actuales.

En cambio, en Italia, la obra de Delibes llega indudablemente varios años después y solamente gracias a la voluntad de algunos hispanistas de llamar la atención sobre este autor, galardonado en España y todavía desconocido en Italia. La primera obra de Delibes traducida al italiano es *Siesta con vento sud* en 1959 por Giuseppe Bellidi y publicada por Nuova Accademia, Milán. Se tienen que esperar veintitrés años para una nueva traducción que llega en 1982 con *Per chi voterà il signor Caio?* de Giuliano Soria y editado por SEI de Turín. De este año se suceden diferentes otras traducciones a partir de la que se puede considerar una obra maestra de Delibes, o sea, *Cinque ore con Mario* traducida en 1983 por Olivo Bin y publicada por Città Armoniosa, Bolonia. El mismo año se traduce *El camino* otra novela de indiscutido éxito, con el título *La strada* de Lucio Basalisco, editada por Edas, Padua. Los años noventa ven la publicación de numerosas traducciones de las obras de Delibes empezando por *I santi innocenti* en 1994 por obra de Giuliano Soria editada por Piemme, Casale Monferrato, y las tres traducciones de Rosa Rita D'Acquarica, *Lettere d'amore di un sessantene voluttuoso* (1995), *Signora in rosso su fondo grigio* (1996), *Diario di un cacciatore* (1998) todas imprimidas en Florencia por Passigli (Cattaneo, 2013: 177).

Otras obras de Delibes, traducidas por ejemplo al inglés, al francés y al alemán, sin embargo, no han sido tomadas en consideración en Italia como *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953), *La hoja roja* (1959), *Las ratas* (1972), *El hereje* (1998) y *Madera de héroe* (1987) entre otras.



## CAPÍTULO III

### Análisis de la traducción

#### 3.1 Organización de la obra

Antes de enfrentar el análisis de la traducción de los ocho capítulos de *El camino*, considero necesario presentar una breve explicación de la organización de la obra y del contenido de los capítulos elegidos.

La novela publicada en 1950 está dividida en veintiún capítulos y relatan la historia de un niño de once años llamado Daniel, el Mochuelo, el cual, atormentado por dudas y temores, nos viene presentado la noche antes de partir para la ciudad para progresar como quiere su padre. Los veintiún capítulos de la novela son un 'flashback' de su vida en el pueblo que Daniel no querría dejar. Se habla de todos los personajes que pueblan esta pequeña aldea, de los amigos de Daniel y de sus padres todo enriquecido con el inconfundible estilo de Delibes. Es exactamente este estilo el que en el momento de la traducción es necesario tener en cuenta y que será debidamente analizado en el siguiente capítulo.

Por lo que atañe a la elección de los capítulos traducidos (o sea el I, II, IV, V, VI, VII, XII, XIX), he intentado detenerme en los que según mi opinión son los más interesantes, que presentan los mayores problemas de traducción, y además que mejor representan los rasgos típicos de la poética de Delibes. Haya pesar de haber elegido capítulos no siempre consecutivos esto no obstaculiza la comprensión de la historia para los lectores que quieran leer la traducción, hecho que es importante tener en cuenta. En efecto, cada capítulo relata una historia que empieza y se concluye en el capítulo mismo y que se conecta solamente en parte y no siempre al resto de la historia.

En lo que sigue presentaré los principales problemas traductores enfrentados durante el trabajo y analizaré las soluciones encontradas a través de las diferentes estrategias traductoras.

### 3.2 La traducción italiana

En el análisis de los ocho capítulos se tiene necesariamente en consideración la traducción italiana hecha en 1983 por el profesor Lucio Basalisco. En la página web de la Fundación Miguel Delibes consta la presencia de dos traducciones editadas por dos editoriales: Edizioni d'Arte Surian (EDAS) y Marcos y Marcos, sin embargo en las páginas web de ambas editoriales el libro traducido en italiano, no está presente en los catálogos. Me he puesto en contacto, con las editoriales: la sección comercial de la Marcos y Marcos me ha señalado que en el registro el libro resulta no distribuido, y la EDAS de Messina tampoco encontraba el libro en su catálogo, además ésta no tenía alguna información o conocimiento sobre la existencia de las dos sedes de Bérgamo y Padua cuyos contactos había encontrado en internet pero resultaban inexistentes. Así que me he puesto en contacto con la Fundación Miguel Delibes para conseguir informaciones sobre estas copias. Mientras tanto en el catálogo OPAC (Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale) de la Biblioteca Nacional de Florencia he encontrado la traducción publicada por la editorial EDAS de Padova en 1983 titulada *La strada* de Lucio Basalisco. En el correo de respuesta de la Fundación Miguel Delibes me han confirmado la existencia de la copia de *La strada* de Lucio Basalisco pero no tenían información alguna sobre la real existencia de la versión publicada por Marcos y Marcos. Finalmente, a través de la red bibliotecaria he conseguido una copia del libro. En el catálogo OPAC las copias presentes en las bibliotecas italianas son siete: dos en Padua en las bibliotecas de la Universidad (Biblioteca Universitaria y Biblioteca di Scienze dell'educazione); dos en Roma, en la biblioteca "Angelo Monteverdi" de la Universidad La Sapienza y en la Biblioteca Nacional Central; tres en Venecia, en la biblioteca de la Fundación Querini Stampali Onlus, en la biblioteca de la Universidad Ca' Foscari y en la biblioteca del Ateneo Veneto. Se trata, por tanto de una traducción solo disponible en las bibliotecas mencionadas, fuera del catálogo de la editorial y rodeada de una buena dosis de imprecisión en lo que a su distribución editorial se refiere, por lo que podemos imaginar que se

trató de una empresa individual, probablemente relacionada con coyunturas académicas específicas.

El traductor de *La Strada*, Lucio Basalisco, al momento de la traducción en 1983 era profesor de letras en la escuela media y profesor de lengua española en la Facultad de Economía de la Universidad de Verona. En la introducción al libro el autor explica la razón que lo ha llevado a traducir esta obra. En efecto, como profesor de escuela, deseaba que sus alumnos pudieran gozar de una lectura que satisficiera el espíritu de aventura y que estimulara la fantasía, características que según el autor esta obra encarna perfectamente.

En el análisis de la traducción, por lo tanto, se tendrá en consideración también el público de adolescentes al cual está dirigida la obra porque es probable que las estrategias traductorales elegidas por el autor estén motivadas por el nivel cultural o por los conocimientos que se les supone a los lectores.

### 3.3 La traducción del título

El título es una parte esencial de la obra literaria, es la primera información que nos permite entrar en contacto con el contenido. Como sugiere Newmark (1988b: 256) sería preferible traducir el título al final del trabajo de traducción, cuando resultan claras las asociaciones entre este (especialmente si figurativo en el texto original) y el contenido global. En efecto existen diferentes tipos de títulos literarios (particularmente analizados en los estudios traductológicos han sido aquellos que contienen nombres propios) que pueden distinguirse, como explica Newmark (1988a: 57) en 'descriptivos' si se limitan a describir el argumento del libro y 'alusivos' si realizan un relación figurativa con el contenido. Como se entiende, la primera operación que se tiene que efectuar en traducción es detectar la función que tiene el título original y comprender si en un proceso traductor se puede mantener aquella función. Es preferible, en efecto, siempre conservar la intención del autor para transmitir también a la cultura de llegada los procesos asociativos deseados por el escritor. Sin embargo, esto no siempre es posible, sobre todo cuando en el título se encuentran referencias a la cultura de origen que no

pueden ser conocidas por el público de lectores de la cultura de llegada, como por ejemplo topónimos o nombres propios típicos de la lengua de partida con significados connotativos, los cuales explican algunas características del personaje y que en fase de traducción se tiene que adecuar para una correcta recepción de los lectores. De todas formas, el proceso de creación de un título es tal solamente si no existen traducciones anteriores, ya que en caso contrario es necesario tomarlas en consideración también.

Por lo que atañe al aspecto gramatical, estudios demuestran que el título forma parte de la categoría del Nombre Propio, dotado de las siguientes características, según De Benedetto (2014: 68): "la aceptabilidad de formas que en otros casos serían agramaticales, la indeformabilidad de sus constituyentes, el funcionamiento sintáctico en contexto [...]", como demuestra, por ejemplo, el hecho de que los títulos tienen que aparecer entre comillas o en cursiva.

Independientemente de estas consideraciones, el título, es un elemento que se une con el texto y sus personajes creando una conexión exclusiva y por esta razón identifica a un ejemplar único. El título, además, tiene que atraer al lector, evocar en él o en ella un interés que solamente leyendo la obra se logrará apaciguar, es por este motivo por lo que no es aconsejable titular el libro con expresiones ya usadas por otras obras, creando así confusión en el lector.

Con estas consideraciones me acerco al análisis de la traducción del título de esta obra. *El camino*, título original de 1950 pensado por Delibes para su libro puede ser considerado un título 'alusivo' según la terminología de Newmark, dado que realiza una referencia al contenido de la historia que solamente se entiende al final de la obra. No contiene nombres propios o topónimos que pueden crear problemas culturales en fase de traducción. Lo que el traductor, por lo tanto, tiene que pensar es si con una traducción literal la función de este título en la cultura de llegada se conserva, o sea, si la palabra *camino* puede realizar la misma asociación figurativa con el texto también en italiano.

Según mi personal interpretación, el autor puede haber usado la palabra *camino* para su obra porque es la historia de un niño, Daniel, la noche antes de partir para la ciudad, atormentado por las dudas sobre la decisión que su padre ha



tomado para él y su futuro: ir a la ciudad para estudiar y 'progresar' en lugar de quedarse en el pueblo y continuar el trabajo del padre como quesero. Según esta visión el camino es usado en un sentido metafórico para indicar el crecimiento educativo y profesional que el niño seguirá en la ciudad. También en el mismo texto se hace referencia a este sentido metafórico de la palabra *camino*, sobre todo al final. En el capítulo IV, se expresa el pensamiento del padre sobre el futuro de Daniel, afirmando que dejar de ahorrar para mandar al niño a la ciudad: "hubiera sido truncar el camino, resignarse a que Daniel, el Mochuelo, desertase de progresar" (Delibes, 1950: 31). Más adelante, en el capítulo XVII Don José, el cura, en el sermón para el día de la Virgen se dirige a los fieles con las siguientes palabras (Delibes, 1950: 158):

—Hijos, en realidad, todos tenemos un camino marcado en la vida. Debemos seguir siempre nuestro camino, sin renegar de él — [...] —. Algunos pensaréis que eso es bien fácil, pero, en realidad, no es así. A veces el camino que nos señala el Señor es áspero y duro. En realidad eso no quiere decir que ése no sea nuestro camino. Dios dijo: "Tomad la cruz y seguidme.

Finalmente, en el último capítulo Daniel, el día antes de partir reflexiona sobre las palabras del cura: "pensó que él renegaba de su camino por la ambición de su padre" (Delibes, 1950: 193). Sin embargo, lo que es significativo, son las palabras con las cuales termina el libro, mientras que se describe un Daniel asustado y pensativo la mañana de su partida para la ciudad: "[...] cuando empezó a vestirse le invadió una sensación muy vívida y clara de que tomaba un camino distinto del que el Señor le había marcado. Y lloró, al fin" (Delibes, 1950: 203).

Por lo tanto, como se lee en estos fragmentos textuales, la palabra *camino* está usada seguramente con un sentido metafórico, a través de una relación entre un objeto concreto y un concepto abstracto de dirección o destino asociado a la vida de cada ser humano. En el Diccionario de la Real Academia hay tres acepciones de la palabra *camino* que se pueden adecuar a este contexto: a) "Modo de comportamiento moral"; b) "Adecuación al fin que se persigue"; c) "Medio o arbitrio para hacer o conseguir algo". Además, el hecho de que el autor haya

decidido terminar el libro con una frase en la que aparece la palabra *camino* es significativo porque esta expresión se configura como un elemento de unión entre el comienzo de la obra y su final, cuando la relación entre el título y el contenido del libro ya está clara para el lector.

Pasando a la traducción del título, Basalisco ha optado por *La strada*, por lo tanto una traducción casi literal o sinonímica. También en italiano *strada* puede tener un sentido figurativo, o un uso extensivo del uso literal de partida, en efecto *strada* en italiano designa entre otros: "2.b. In senso fig., con riferimento a cammino ideale, a indirizzo, impostazione di vita, e sim. [...]". Además, hay numerosas locuciones con este término en italiano usadas en este sentido, más precisamente con referencia a la carrera, la profesión o la actividad más apropiada a las propias tendencias o inclinaciones naturales se encuentra 'cercare, trovare la propria strada' (literalmente encontrar, buscar su propio camino). En relación con la conducta moral hay: 'seguire la strada dell'onore'; 'mettersi per la strada del vizio'; etc. Por último, con respecto al medio para conseguir algo se encuentra: 'tentó tutte le strade'; 'si vide chiuse tutte le strade' (vocabulario Treccani en línea). Como se ve en italiano la palabra *strada* corresponde a los usos y significados que en español tiene la palabra *camino* y no *calle* que en cambio no tiene significados figurativos como también testimonia el Diccionario de la Real Academia. Sin embargo, en italiano la palabra *cammino*, que sería la traducción más cercana a *camino*, tiene un significado figurativo: "2. fig. a. Il corso della vita terrena. [...]. b. Modo di comportarsi, condotta morale: il c. della virtù, del vizio (più com. strada, via); allontanarsi dal retto, dal giusto cammino" (vocabulario Treccani en línea). De un lado, por lo tanto, *cammino* sería una traducción más literal y que se adapta bien al sentido y a la fonología del título original, pero de otro lado el público italiano tiene más familiaridad con locuciones en las cuales aparece la palabra *strada*. Puede ser por esta razón que el traductor ha decidido usar *strada* en lugar de *cammino*, ya que el primer término es más común, de uso cotidiano, mientras que *cammino* puede ser percibido como arcaico o literario (por ejemplo, en la célebre frase de abertura de la *Divina comedia*: Nel mezzo del cammin di nostra vita). Sin embargo *camino* puede ser considerado también como un proceso

espiritual en el cual el individuo dialoga con sus pensamientos, se dice en efecto 'camino interior'. En esta visión el *camino* del protagonista de este libro no solamente es algo de concreto, o sea el traslado a la ciudad, sino también un proceso de aceptación de su futuro que se despliega desde cuando se entera del plan de su padre hasta la mañana de la partida. Como se ve el título está abierto a numerosas interpretaciones y probablemente en italiano la palabra que las representa todas es *cammino*, título que personalmente habría elegido para esta obra, pero como ya existe una traducción lo que se tiene que entender es si es posible cambiar este título o si es necesario mantener la primera. En apoyo a la primera elección hay ejemplos de obras traducidas más de una vez al cabo de varios años y con títulos diferentes como *Los pazos de Ulloa* de Pardo Bazán, traducido en italiano dos veces, una en 1927 por Silvia Baccani Giani casi literalmente como *Il castello di Ulloa* y la segunda *Signorotti di Galizia* por Antonio Gasparetti en 1961 con una adaptación (De Benedetto, 2014: 71). Otro ejemplo citado por De Benedetto (2014: 71) es *Abel Sánchez* de Unamuno, traducido por primera vez por Gilberto Beccari y publicado en 1953 como *L'ultima leggenda di Caino*, fue después de unos años traducido en 1955 por Flaviarosa Rossini como *Abele Sánchez*. La razón por la cual se encuentra más de una traducción del título de una obra puede ser debido al hecho de que esta no es conocida en la cultura de llegada y esto da una mayor libertad al traductor para poder cambiar esta parte, como subraya también Salmon (2002: 101): "[...] se un'opera è poco nota, una variazione del T [titolo], in caso di traduzione nuova, è possibile. Ma è altrettanto chiaro che ben raramente un'opera che non sia un classico diviene oggetto di più traduzioni".

En el presente caso es claro que la obra *El camino* de Delibes en Italia no es muy conocida, como testimonia la dificultad para encontrar una copia traducida del libro, que en efecto es disponible solamente en algunas bibliotecas, por lo tanto, está abierta la posibilidad de cambiar el título en una nueva traducción, por lo que, a la luz de estas consideraciones juzgo también posible la elección del título *Il cammino* para mi traducción.

### 3.4 La traducción de los nombres propios y de los apodos

Uno de los primeros problemas que se pueden encontrar trabajando con esta obra es la traducción de los nombres propios y sobre todo de los apodos. En efecto, casi todos los protagonistas de *El camino*, si no todos, tienen un apodo que los caracterizan y los representan. La función de los mote es, por lo tanto, extremadamente significativa, más que los nombres propios que tienen, en este caso, un significado e importancia mucho menor. Es el apodo lo que denota a los personajes y lo que se convierte en la marca identificativa con la que los protagonistas se reconocen. Este aspecto está también descrito en el capítulo IV, dedicado al apodo del protagonista Daniel, el Mochuelo (Delibes 1950: 31):

Su padre, por otra parte, no supo lo que hizo cuando le puso el nombre de Daniel. Casi todos los padres de todos los chicos ignoraban lo que hacían al bautizarles. Y también lo ignoró el padre del maestro y el padre de Quino, el Manco, y el padre de Antonio, el Buche, el del bazar. Ninguno sabía lo que hacía cuando don José, el cura, que era un gran santo, volcaba la concha llena de agua bendita sobre la cabeza del recién nacido. O si sabían lo que hacían, ¿por qué lo hacían así, a conciencia de que era inútil?

Ya en esta porción de texto se pueden encontrar algunos de los apodos que he traducido a lo largo de mi trabajo (Quino, el Manco; Antonio, el Buche). Todos los mote identifican los personajes por alguna característica del aspecto físico, como por ejemplo Quino, el Manco, o por el trabajo que desempeñan como Paco, el herrero.

Al momento de la traducción, por lo tanto, he tenido que enfrentar dos problemas: la traducción de los nombres propios y la de los apodos. La traducción de los nombres propios ha sido un argumento analizado por muchos autores que, a según de varias perspectivas, parten de la hipótesis de si estos términos tienen o no un significado que va más allá de lo denotativo. Por un lado, hay estudiosos como el filósofo John Stuart Mill que optan por un significado puramente denotativo de los nombres propios que, por consiguiente, no vehiculan ninguna

otra información de carácter connotativo; de otro lado, en cambio, hay autores que soportan una tesis contraria como, por ejemplo, el lingüista Otto Jespersen para el cual los nombres propios "connotan el mayor número de atributos"<sup>[6]</sup>, o sea, además del significado denotativo que permite asociar el nombre a una entidad extralingüística, transmiten un número de informaciones y características sobre aquella entidad.

Estas diferentes perspectivas han sido la base de teorías y estrategias de traducción de los nombres propios, que numerosos autores han intentado categorizar y explicar. En efecto, si el nombre no tiene ninguna carga semántica, su traducción no resultará necesaria, pero cuando el antropónimo vehicula un significado latente en su forma, entonces el traductor tendrá que verterlo a la lengua meta de diferentes maneras. Aquí entran en juego las distintas estrategias traductoras entre las se pueden mencionar las de tres estudiosos. El primero es Franco Aixelá que, como explica Viezzi (2004: 71-72), distingue entre estrategias de la conservación (repetición, adaptación ortográfica, adaptación terminológica, traducción lingüística, glosa extratextual, glosa intratextual) y estrategias de la sustitución (neutralización limitada, neutralización absoluta, neutralización, adaptación ideológica, omisión, creación autónoma) que no se aplican solamente a los nombres de persona sino también a los términos geográficos o nombres de edificios e instituciones.

Otro autor, Theo Hermans, considera que hay al menos cuatro tipos de estrategias traductoras (Viezzi, 2004: 74): los nombres propios pueden ser "copiados", "transcritos", "reemplazados", o "traducidos". Además Hermans añade la no-traducción, o sea la eliminación del nombre o la sustitución del nombre propio por un nombre común que identifica las características del personaje.

Por último Newmark, uno de los estudiosos más citados en las teorías traductoras de nombres propios, considera necesario traducir los antropónimos de personajes de ficción solamente cuando tienen un carácter connotativo y propone lo siguiente (Newmark, 1988a:215):

---

<sup>6</sup>Issacharoff, Madrid (1994: 31-32)

Where both connotations (rendered through sound effects and/or transparent names) and nationality are significant, I have suggested that the best method is first to translate the word that underlies the SL proper name into the TL, and then to naturalise the translated word back into a new SL proper name – but normally only when the character’s name is not yet current amongst an educated TL readership.

La traducción de los nombres de personajes de ficción en obras literarias es un asunto diferente con respecto a la traducción de nombres de personajes históricos. En literatura, los autores de las obras, a través de los nombres propios pueden dar a los personajes un matiz de significado que traduciendo el nombre en otra lengua puede perderse, además el nombre caracteriza al personaje por la zona geográfica de la que procede y también en este caso transformar el nombre con uno equivalente en la lengua meta de la traducción lleva a una pérdida de connotación geográfica, con resultados decepcionantes. En efecto, el lector que lea una novela ambientada en una pequeña aldea de Castilla la Vieja, como *El camino*, esperará encontrar nombres procedentes de aquella zona geográfica, por lo tanto cambiar estos nombres con uno equivalente, siempre si el traductor logra encontrar uno, en otra lengua producirá un efecto de extrañamiento, y es probable llegar hasta a la equivocación por parte del lector que podría pensar que esta novela, en realidad, se sitúa en un aldea de su país. Este aspecto ha sido evidenciado también por Moya (1993: 238) que afirma:

[...], cuando el lector abre, por ejemplo, una novela rusa, espera encontrarse allí [...] con nombres propios que no desentonen con todos los que él conoce de antemano característico de la cultura de ese país. Así pues, parte de esa atmósfera tan pintoresca se perdería con la traducción o adaptación de esos nombres.

Es necesario tener en consideración las razones por las cuales el autor ha decidido elegir aquellos nombres e intentar no volcar la obra cuando no es necesario hacerlo.

Lo que se acaba de decir, es una de las principales razones por las cuales he decidido dejar todos los nombres propios de los personajes de la novela *El camino* en la lengua original, o sea español, dado que estos no tienen en realidad una

información necesaria para el lector al fin de la comprensión de la novela como, en cambio, la tienen los apodos, y además sitúan claramente los personajes en una zona de España no bien especificada pero que considero necesario mantener en una traducción en italiano. Por lo tanto, la técnica utilizada para traducir los nombres propios es la que también Newmark llama la transcripción (o préstamo) y que es el procedimiento base con el cual se reproduce la exacta forma fonética y gráfica de la palabra en la lengua de origen.

ORIGINAL (Delibes 1950:3)

Ramón, el hijo del boticario, estudiaba ya para abogado en la ciudad [...]

TRADUCCIÓN

Ramón, il figlio del farmacista, già studiava in città per diventare avvocato [...]

Este es un ejemplo de como he procedido con los nombres propios de todos los personajes, así Daniel, Paco, Roque, Germán, Andrés, Antonio, Quino, Pancho, Rita se han mantenido en su forma original. Afortunadamente siendo el italiano y el español lenguas afines, no hay muchos problemas de comprensión, ni tampoco de pronunciación, de hecho nombres como Andrés, Germán, Salvador o Daniel se entienden bien y otros son idénticos al italiano como Antonio y Rita. Por otro lado, hay nombres como Moisés, Pancho, Paco Cuco, Quino y Roque que necesitarían una adaptación en italiano para ser comprendidos más rápidamente. Probablemente esta es la razón por la que, en cambio, el traductor Basalisco ha decidido usar una estrategia diferente, o sea traducir los nombres propios españoles con un nombre propio equivalente en italiano. Como ya he subrayado precedentemente, el trabajo de Basalisco ha sido pensado para un público de jóvenes lectores que no tienen aún mucha familiaridad con nombres extranjeros y puede ser este el motivo por el cual el traductor ha decidido 'italianizarlos'. Sin embargo, de esta manera se corre el peligro de crear los fenómenos de extrañamiento de los cuales se hablaba antes. Colocar personajes con nombres y diminutivos italianos en un entorno español puede resultar extraño e incoherente

cuando junto a estos se encuentran otros nombres que el traductor ha decidido no cambiar (como por ejemplo Dimas, el empleado del Banco) y algunos topónimos.

En la traducción de Basalisco 'Roque' ha sido transformado en el equivalente 'Rocco', 'Moisés' en 'Mosé' mientras que otros, inevitablemente, crean problemas traductores a veces de solución no automática. Por ejemplo 'Quino', que en español se usa como diminutivo de Joaquín ha sido traducido en el libro con 'Chino', que es de origen francés y variante del nombre 'Francesco' pero reproduce correctamente la pronunciación española del nombre 'Quino' siguiendo la fonotaxis italiana. El traductor, por lo tanto, puede haber decidido esta traducción porque es la más cercana al nombre español, aunque otras opciones eran posibles como por ejemplo 'Cino' que es la abreviación de 'Guittoncino' o 'Gino', cuya pronuncia es similar a 'Quino', o 'Gioacchino' si se quiere traducir el nombre completo sin mantener semejanzas con la forma fonética española.

De la misma manera Pancho no se puede traducir en italiano porque no hay un nombre equivalente que reproduce exactamente su forma fonética. Pancho es un hipocorístico de Francisco, por consiguiente en una traducción de Pancho en italiano se tendrá que usar el nombre Francesco o para reproducir la carga afectiva que lleva el hipocorístico una solución podría ser Ciccio o Checco; en efecto en la versión italiana el traductor ha decidido usar 'Checchino' y no 'Checco' porque este último ha sido usado para traducir 'Paco, el herrero'. Por último, el nombre 'Cuco', que es el diminutivo de 'Refugio' en español, no ha sido traducido en la versión italiana, y esto puede causar confusión en el lector dado que en italiano no existe el nombre propio 'Cuco' que es típicamente español. Una vez que se ha decidido por la estrategia de la traducción habría considerado más apropiado italianizar todos los nombres de los personajes a lo mejor encontrando un nombre parecido fonológicamente. Además el traductor no ha traducido otro nombre, o sea, 'Dimas' de origen griega que, sin embargo en italiano tiene una traducción que es 'Disma'.

En resumidas cuentas, he decidido adoptar una transcripción de los nombres, consciente de que los lectores no serán privados de informaciones necesarias para comprender el personaje porque en este caso he preferido privilegiar la procedencia geográfica del nombre y dejar los significados connotativos a los



apodos, que como se decía precedentemente, también a través de las mismas palabras de Daniel, el Mochuelo, el protagonista, son los que describen a los personajes en esta obra.

Pasamos, ahora, a analizar la traducción de los apodos. También en este caso es necesario tener en cuenta las motivaciones que se encuentran detrás de la elección por parte del autor de motes que no serán solamente razones de estilo sino también, en la mayor parte de los casos, de significación. En efecto los apodos en general, además de denotar una entidad, como hacen también los nombres propios, añaden una información particular sobre el sujeto. En el Diccionario de la Real Academia Española la palabra *apodo* es definida en estos términos: "Nombre que suele darse a una persona, tomado de sus defectos corporales o de alguna otra circunstancia". Como subraya Viezzi (2004: 66) los apodos son generalmente traducidos y no solamente denotan una entidad sino que la describen y la definen. Para la comprensión de la historia o algunos mecanismos del cuento, muchas veces, los apodos, como los nombres propios, son fundamentales, por lo tanto es necesaria una traducción adecuada. No siempre es fácil esta tarea porque en ciertos casos se tiene que mantener el efecto irónico que habitualmente los apodos llevan consigo, y por lo tanto, trasladar a la otra lengua este propósito con un término equivalente que pueda cubrir todos los matices de aquella palabra.

En *El camino* de Delibes, como se decía antes, la mayoría de los personajes están identificados por medio de apodos que los describen por una característica o defecto físico, o por el oficio que hacen. Empezando por estos últimos hay, en la obra, algunos nombres propios con motes referidos a actividades laborales que he traducido fácilmente al italiano: "Andrés, el zapatero" se ha convertido en "Andrés, il calzolaio"; "Salvador, el quesero" en "Salvador, il formaggiaio"; "Paco, el herrero" en "Paco, il fabbro"; "don José, el cura" en "don José, il prete"; "Cuco, el factor" en "Cuco, il casellante". En la traducción de Basalisco hay algunas diferencias, por ejemplo *zapatero* ha sido traducido con *ciabattino*, *cura* con *parroco* y *factor* con *capostazione*. Lingüísticamente *ciabattino* y *calzolaio* pueden considerarse sinónimos, mientras que *prete* y *parroco* tienen algunas diferencias que reflejan, ni más ni menos, las que hay también en español entre

*cura* y *párroco*: el cura es un miembro de la Iglesia católica que ha recibido los órdenes y puede celebrar misa, mientras que el párroco es el cura que tiene una feligresía. Por lo tanto *cura* es una palabra más general con respecto a *párroco* que es una figura de referencia para un grupo de fieles de una determinada comunidad. Sin embargo en el diccionario de la Real Academia la palabra *cura* es identificada como de uso coloquial para referirse a un sacerdote católico, coloquialidad que, en cambio, no tiene el término *párroco*. Considero importante tener en cuenta este aspecto porque el estilo coloquial es lo que caracteriza también la lengua de los personajes de esta novela ambientada en un pequeño pueblo de la España rural. Por consiguiente, he preferido usar en italiano la palabra *prete* porque el efecto de coloquialidad es más cercano a lo que ha intentado transmitir el autor. Además, este último nombre, como algunos otros, está acompañado también por una frase que se repite idéntica cada vez que aparece el nombre propio, por ejemplo "don José, que era un gran santo" y "Andrés, el hombre que de perfil no se le ve", que Basalisco ha traducido con "Andrea, l'uomo che non si vede di profilo" y con "don Giuseppe, che era un gran santo"; en mi traducción hay una diferencia solamente en "Andrés, l'uomo che di profilo non si vede" donde he calcado la estructura sintáctica de la expresión lingüística, mientras que en "don José, che era un gran santo" el orden de los constituyentes es igual al de la traducción de Basalisco.

Por lo que atañe al último nombre de la precedente lista "Cuco, el factor", la traducción no ha sido tan inmediata como en los otros casos comentados. En los diccionarios español-italiano consultados *factor* ha sido traducido con *fattore* que en italiano identifica una figura profesional diferente a la española. En el vocabulario Treccani (en línea) *fattore* es: "2.a. Direttore di un'azienda agricola (per esteso, f.di campagna), giuridicamente considerato impiegato dirigente e «locatore di opere», investito di una rappresentanza stabile del proprietario dell'azienda nei confronti dei terzi" o también el diminutivo de *fattorino*. De otro lado, en el diccionario de la Real Academia, el *factor* es: "En las estaciones de ferrocarril, empleado que se ocupa de la recepción, expedición y entrega de los equipajes y mercancías". En la novela Cuco, el factor es un hombre que trabaja en la estación del tren de la aldea y que en una escena del capítulo V que he traducido

avisa a Daniel si el tren cogido por su padre lleva retraso (Delibes 1950: 103), mientras que en el capítulo VII, se explica brevemente cuáles son las funciones de Cuco (Delibes 1950: 61):

Daniel, el Mochuelo, le admiraba; admiraba su carácter, sus conocimientos y la simplicidad con que manejaba y controlaba la salida, entrada y circulación de los trenes por el valle. Todo esto implicaba una capacidad; la ductilidad y el talento de organización de un factor no se improvisan.

Considerando estas informaciones, he decidido traducir *factor* con *casellante* que en la cultura italiana es una figura profesional similar a la descrita en la novela, o sea, un empleado de la red de ferrocarriles que habitualmente trabaja y vive en una casilla ferroviaria y tiene como tarea la de cerrar el paso a nivel antes de la llegada del tren, comunicando también con otras estaciones sobre el posible retraso de estos. Además en la novela, se dice explícitamente que junto a la estación está "la casita alegre, blanca y roja de Cuco, el factor" (Delibes, 1950: 25), por lo tanto también en este aspecto podemos ver una similitud con la figura del *casellante* en italiano. Por último, hoy en día en Italia este tipo de trabajador tiende a ser sustituido por la automatización del paso a nivel, eliminando esta figura profesional. Por este motivo la novela, que ha sido escrita en 1950, se conecta mejor a la cultura italiana citando un trabajo que era más usual en aquella época en el país y da la idea de un tiempo lejano del actual como el que efectivamente describe la obra.

En cambio Basalisco ha traducido *factor* con *capostazione* figura profesional que en Italia es responsable de la dirección de los servicios ferroviarios. Antes de los cambios en la sociedad Ferrovie dello Stato esta figura tenía otras atribuciones como la tasación y la expedición de los bultos, la venta de los billetes y la asistencia a los clientes. Esta figura dirigía grandes como pequeñas estaciones mientras que hoy en día sus funciones son más limitadas y comprenden competencias informáticas para controlar los nuevos sistemas digitales. Por consiguiente la palabra *capostazione* parece una correcta traducción de *factor* porque se adecua perfectamente a la definición del diccionario de la RAE y representa una profesión

presente también en Italia en el periodo en el cual se ha escrito la novela, por lo tanto las referencias culturales y temporales se conectan de manera conforme, aunque la palabra *casellante* pueda evocar mejor un oficio de otros tiempos.

Otro tipo de apodosos son los que describen los personajes a través de defectos físicos o características típicas. Forman parte de este grupo los nombres como

'Daniel, el Mochuelo'; 'Roque, el Moñigo'; 'Germán, el Tiñoso'; la 'Guindilla'; las 'Lepóridas'; 'Quino, el Manco'; 'Antonio, el Buche'; 'don Moisés, el Peón'; 'Pancho, el Sindiós'; y 'Rita, la tonta'. La traducción de estos apodosos ha sido más elaborada de los precedentes porque en estos casos es necesario tener en cuenta también el matiz irónico, del que se hablaba antes. Por lo tanto se tiene que traducir no solamente la palabra sino también la idea que hay detrás de aquel nombre.

Con respecto al protagonista de la novela, Daniel, en el capítulo IV, se explica la creación de este apodo. Germán, un amigo de Daniel se da cuenta de la particular manera que tiene el chico de mirar las cosas: "—Fijaos —dijo—; lo mira todo como si le asustase"; luego, otro dice algo significativo: "—Mira lo mismo que un mochuelo" (Delibes, 1950: 32). Desde aquel momento todo el pueblo conocerá a Daniel con el apodo de Mochuelo, que se convierte en un signo distintivo, ligado a él para siempre. Es importante tener en cuenta esto en el momento de la traducción porque, como se decía antes, este nombre tiene encerrado en sí mismo la identidad del personaje, sus características y su matiz irónico, pero también el fondo en el cual se ha creado. En efecto han sido algunos niños de alrededor once años los que lo han elegido a través del conocimiento que tienen del mundo de los animales. La palabra *mochuelo* en dos diccionarios español-italiano consultados ha sido traducida con *civetta* (Zanichelli 2009) y *allocco* (Hoepli, en línea), ambos son volátiles de la misma familia de rapaces que no tienen grandes diferencias físicas, sin embargo, lo que importa para los fines de esta traducción es particularmente la mirada de estos animales, la cual tiene que respetar las informaciones dadas en el texto de la novela, o sea el animal al cual nos referimos tiene que mirar "todo come si le asustase". En el diccionario de la Real Academia (en línea) la palabra *mochuelo* es definida así: "Ave rapaz nocturna, semejante al búho pero de menor tamaño, de plumaje muy suave, de color pardo oscuro con

pequeñas motas y ojos grandes y amarillos". El *allocco* tiene ojos negros y grandes pero menos que la *civetta* que tiene ojos negros en el centro y amarillos al exterior, más semejantes a los de otro rapaz, el búho que en italiano sería *gufo*. Es este último animal el que, según mi opinión, parece el más adecuado para describir el protagonista, además, la edad de los chicos es un factor que he tenido en cuenta en la traducción porque las características del animal llamado *gufo* en italiano se reconstruyen con más inmediatez en la mente de los hablantes, sobre todo los que no tienen mucho conocimiento de especies animales, como la mayoría de los niños, que probablemente en italiano saben describir lo que es un *gufo* (búho) pero no conocen exactamente las diferencias entre este y un *allocco* o *civetta*. He considerado, por lo tanto, apropiado usar en la traducción la palabra *gufo* (Daniel, el Gufo), porque las diferencias entre este y los otros dos animales dados como definición en los diccionarios no son notables, y no juzgo esta una grave alteración de las intenciones del autor, además para la edad de los niños parece más natural y apropiado un apodo como *gufo*.

Otro tipo de razonamiento ha hecho, en cambio, el autor de la traducción italiana, que ha usado el término *civetta*.

Sin embargo, la dimensión semántica es otro nivel de análisis determinante. En efecto si tomamos la palabra *civetta* por ejemplo, además de ser de género femenino, la cual no se adapta bien como apodo para un niño, en italiano el significado de este término tiene una acepción particular. En el vocabulario Treccani (en línea) a la tercera entrada de *civetta* encontramos un significado figurativo de la palabra que define a una mujer coqueta: "3.fig. Donna vanitosa e frivola che cerca di mettersi in mostra e di attirare l'attenzione e l'interesse degli uomini (allo stesso modo che le civette attraggono gli uccelli nella caccia)". Por esta razón *civetta* no me parece el término adecuado para esta traducción. De otro lado, la palabra *allocco* tiene un significado figurativo en italiano que identifica a una persona tonta y boba: "2.fig. (f. -a) Persona sciocca, balorda" (Treccani en línea).

En conclusión, también la palabra *gufo* puede ser asociada a un significado figurativo en italiano, dado que se usa para describir una persona lúgubre que vive

alejada del resto de la sociedad por su poca afabilidad como se lee en la segunda entrada del vocabulario Treccani (en línea): "2.fig. Persona, abitualmente di umore tetro e cupo, che vive rintanata per poca socievolezza o misoneismo". De todas formas, gracias también a la explicación de la creación de este apodo se pueden disipar las dudas alrededor del significado del nombre, aunque en italiano decir que una persona es un *gufo* con respecto a *civetta* o *allocco* deja un mayor margen de posibilidades definitorias que en este caso son rellenas de la explicación del texto. Es necesario, por lo tanto, tener en consideración las connotaciones figurativas de las palabras que a veces asocian las características de los animales a las personas, para evitar equívocos o dar a una persona un nombre que no representa su personalidad.

Otro personaje cuyas características físicas han sido inteligentemente asociadas a un apodo que las describen es don Moisés, el maestro de Daniel, llamado el 'Peón'. En el capítulo IV el hombre es descrito de esta manera (Delibes, 1950: 31-32):

Don Moisés [...]. Habitualmente torcía media boca como si intentase morderse el lóbulo de la oreja. La molicie o el contento le hacían acentuar la mueca de tal manera que la boca se le rasgaba hasta la patilla, que se afeitaba muy abajo. [...] Daniel, el Mochuelo [...] Le llamaba Peón, como oía que le llamaban los demás chicos, sin saber por qué. El día que le explicaron que le bautizó el juez así en atención a que don Moisés «avanzaba de frente y comía de lado», Daniel, el Mochuelo, se dijo que "bueno", pero continuó sin entenderlo y llamándole Peón un poco a tontas y a locas.

En la traducción en italiano he decidido usar la palabra *pedone* en lugar de *pedina*. Esta última palabra aparece, en efecto, como traducción de *peón* en el diccionario español-italiano (Zanichelli 2009), explicando entre paréntesis que esta palabra se encuentra en el juego de las damas y en el ajedrez. Sin embargo en el juego del ajedrez en italiano se usa la palabra *pedone* y no *pedina* para indicar cada una de las ocho piezas negras y blancas de calidad menor y que se mueve sin poder retroceder verticalmente por la columna y captura la pieza en la fila delante en diagonal. Hay, por lo tanto, una similitud entre el movimiento de la pieza de

ajedrez y la conformación de la boca del maestro que se puede entender también en italiano si se traduce *peón* con la palabra que respectivamente denota la misma pieza.

En la versión italiana, Basalisco ha preferido, otra vez, una traducción literal usando la palabra *pedina*, que es, como he dicho, otra posibilidad, solamente que en español *peón* se usa en el juego de las damas y en el del ajedrez mientras que en italiano *pedina* se usa para el primero y *pedone* para el segundo pero solamente el *pedone* se mueve sobre el tablero de la misma manera descrita en la novela.

Un personaje que tiene un mote particular es la 'Guindilla' que como se dice en el capítulo V: "se tenía bien ganado su apodo por su carita redonda y coloradita y su carácter picante y agrio como el aguardiente" (Delibes, 1950: 34). Es un personaje muy presente en el texto, y su personalidad bien desarrollada a lo largo de los veintiún capítulos; hay diversos episodios de la vida en la aldea que explican bien la frase citada, por lo tanto también el apodo tiene que representar perfectamente el carácter de la mujer. Sin embargo, si intentamos traducir el significado de *guindilla* en italiano pueden surgir algunas dudas. En efecto el diccionario de la Real Academia (en línea) a la primera entrada de la palabra *guindilla* hay esta definición: "Fruto del guindillo de indias"; que siempre según el DLE es una: "Planta de la familia de las solanáceas, especie de pimiento, que se cultiva en los jardines. Es una mata de unos 50 cm de altura, ramosa, con hojas lanceoladas, flores blancas, axilares, pequeñas y muy abundantes, y fruto redondo, encarnado, del tamaño de una guinda y muy picante". A la segunda entrada de la palabra la definición es: "Pimiento pequeño que pica mucho". La traducción literal de la palabra en italiano, por lo tanto, sería *peperoncino*, que sin embargo, en italiano no indica ningún particular tipo de guindilla sino se puede imaginar el más común, o sea, de forma cónica y generalmente picante, mientras que en este caso es probable que el autor quería referirse precisamente al fruto del guindillo de indias que es redondo, pequeño y muy picante como la "carita redonda y coloradita" de la mujer. En español, luego, *guindilla* puede indicar el fruto del guindillo de Indias que es redondo o un pimiento pequeño que pica mucho sin especificar la forma particular. De la misma forma en italiano *peperoncino* indica

varias especies de fruto de la planta de las solanáceas, de cualquier tamaño, picante o dulce, por lo tanto también redondo. Por este motivo he decidido traducir la 'Guindilla' con la 'Peperoncina', aunque en italiano hay otra palabra parecida que define el carácter de una persona, o sea *peperino*, cuyo uso (a veces también en broma), como explica el diccionario Treccani (en línea), hace referencia a alguien avisado y con mucho brío, por lo tanto, una acepción positiva, que denota alegría, mientras que la 'Guindilla' de la novela tiene un "carácter agrio" que no se une bien con el significado de la palabra *peperina* en italiano. *Peperoncina* parece, por esta razón, la mejor traducción del apodo, dado que las características físicas pueden ser adecuadamente descritas por esta palabra que, además no tiene acepciones positivas ni negativas, y tampoco tiene en italiano significados figurativos que podrían comprometer la comprensión o las intenciones del autor. En efecto también el autor de la traducción italiana no ha usado la palabra *peperina* prefiriendo, sin embargo, *Peperoncino* en género masculino. Dado que se está hablando de una mujer y de sus hermanas, también ellas llamadas 'Guindillas', y que en la versión española se usa el género femenino pienso sea mejor usar este género en italiano. Es verdad que en español existe *la guindilla*, que es el fruto del guindillo, mientras que en italiano existe solamente *il peperoncino* y no *la peperoncina* que, por lo tanto, es un apodo creado específicamente para esta ocasión, más adecuado a mi juicio que el uso masculino.

Otro personaje que tiene un mote curioso es 'Roque el Moñigo'. El hecho de que el apodo suelen darlo los demás, hace suponer que este niño, amigo de Daniel, no sea muy amado por los habitantes de la aldea. En efecto en el capítulo II se explica bien el rencor que el pueblo siente hacia Roque y su padre Paco, el herrero (Delibes, 1950: 10):

Su madre le decía [a Daniel] que no se juntase con Roque, porque el Moñigo se había criado sin madre y sabía muchas perrerías. También las Guindillas le decían a menudo que por juntarse al Moñigo ya era lo mismo que él, un golfo y un zascandil. Daniel, el Mochuelo, siempre salía en defensa de Roque, el Moñigo. La gente del pueblo no le comprendía o no quería comprenderle.



El diccionario de la Real Academia a la palabra *moñiga/o* envía a otra palabra, o sea, *boñiga/o* cuyo significado es: "Cada una de las porciones o piezas del excremento del ganado vacuno". Dada esta definición se puede afirmar que el apodo es, sin duda, despectivo, por lo tanto en italiano se tiene que encontrar una palabra semejante para dar esta connotación y que se refiera a excrementos de animales. Además la palabra *moñiga/o* puede ser atribuida a un registro coloquial menos empleada que *boñiga/o* y su uso restringido a algunas zonas de España. En efecto un rasgo particular del estilo de Delibes es el uso de palabras coloquiales del habla rural, para dar una mayor caracterización a los personajes. Es probable, por lo tanto, que esta palabra sea típica de la zona de España donde se desarrolla la historia de *El camino*. En italiano se perderá, inevitablemente, la coloquialidad de la palabra porque en la traducción no he usado ninguna palabra marcada diatópicamente, en efecto, no he considerado apropiado usar palabras dialectales italianas dado que los personajes, como subrayan también sus nombres, pertenecen a la cultura española, mientras que usando términos regionales italianos se corría el riesgo de dar a los personajes una identidad indefinida.

Por lo que atañe a la traducción de la palabra, he encontrado varios términos italianos con los cuales traducir *moñigo* que puedan referirse, como se dice en la definición del DLE, a excrementos de animales, o sea, *stronzo*, *merda*, *cacca*, *letame*, *sterco*, *feccia*. Si seguimos la definición los únicos términos apropiados parecen *letame* y *sterco* porque los primeros tres pueden referirse también a excrementos de personas, mientras que *feccia* es una palabra que en su sentido figurativo denota la parte peor por ejemplo de la sociedad, y por esta razón se aleja del significado de *moñigo*. En cambio, en italiano *letame* y *sterco* se refieren a excrementos de animales pero el *letame*, que es el estiércol, se usa para fertilizar, mientras que *sterco*, es la traducción ideal de *moñigo* porque se usa para indicar los excrementos del ganado vacuno y caballar, y no tiene una connotación demasiado vulgar como *stronzo*.

El autor de la versión italiana, ha decidido no usar palabras connotadas regionalmente, pero también se ha alejado en parte del significado original del apodo traduciendo 'Roque, el Moñigo' con 'Rocco, la Caccola'. *Caccola* es una

palabra de uso popular que tiene principalmente dos acepciones (Diccionario Treccani en línea): "1. Sterco che si attacca alla lana delle pecore. 2. Il muco che si rapprende entro le narici; anche, cisca degli occhi". En italiano la segunda acepción es más común que la primera, pero se refiere a las secreciones de la nariz y de los ojos de los seres humanos y no de los animales.

'Antonio, el Buche' es un personaje poco nombrado en el texto, no se sabe mucho sobre él y especialmente sobre su apodo, por lo tanto no ha sido fácil traducirlo. En español la palabra *buche* se usa coloquialmente para indicar el estómago de las personas, en línea con la manera de hablar de los habitantes de la aldea descrita por Delibes. Por lo tanto, se puede imaginar que la característica principal de este personaje es tener estómago, o sea, la "capacidad para tolerar o hacer cosas desagradables" como explica el DLE. En italiano a la palabra *stomaco* traducción de *estómago* se puede encontrar una definición similar, con uso familiar: "capacità di mangiare e digerire qualsiasi cosa e, in senso fig., di sopportare cose, persone, situazioni che dovrebbero provocare nausea, disgusto o, perlomeno, noia e stanchezza". En ambos los casos parece que la persona descrita sea bastante fuerte para poder comer una gran cantidad de comida o, por lo menos, soportar situaciones desagradables. He considerado oportuno, por esta razón, mantener el uso de la palabra *stomaco* pero usar el sufijo aumentativo *-one*, para dar la idea de una persona que tiene un estómago grande y que sea fuerte. Además los aumentativos y sobre todo los diminutivos de las palabras se usan con mucha frecuencia para formar apodos en español y en italiano, así que *stomacone* me parece un mejor apodo que solamente *stomaco*.

El traductor Basalisco ha interpretado, en cambio, la palabra *buche* en un sentido diferente, pero también correcto y probablemente que describe bien la conformación física del personaje. En efecto el apodo ha sido traducido como 'Trippone', porque una persona que tiene un gran estómago quiere decir también que come mucho y tiende a engordar. En el diccionario (Treccani en línea) la definición de 'Trippone' es: "2. (f.-a) Persona con la pancia grossa".

Otro apodo sobre el cual he reflexionado antes de encontrar una solución es el de la 'Lepórida' que se llama de esta manera porque: "Ésta, al igual que sus

hermanas, tenía el labio superior plegado como los conejos y su naricita se fruncía y distendía incesantemente como si incesantemente olisquease" (Delibes, 1950: 65). Con las otras hermanas son las 'Lepóridas'. *Lepórido* es un adjetivo y sustantivo español que se refiere a un animal perteneciente a una familia de mamíferos lagomorfos (como liebres y conejos), que en italiano se traduce con *leporidi* al plural, el mismo apodo elegido por Basalisco en su versión. En cambio en mi traducción he decidido ampliar el significado de este mote hasta comprender el defecto físico que tienen todas las hermanas, o sea el labio leporino. *Leporino* es otro adjetivo español que se refiere a algo perteneciente o relativo a la liebre y también a la fisura labial definido como el defecto congénito que consiste en una hendidura del labio en la forma en que normalmente lo tiene la liebre (Diccionario RAE en línea), por lo tanto he decidido traducir 'Lepóridas' con 'Leporine'.

Finalmente los otros apodos que se encuentran han sido de fácil traducción y no hay diferencias entre la de Basalisco y la mía: 'Germán, el Tiñoso', 'Quino, el Manco', 'Pancho, el Sindiós' y 'Rita, la Tonta' se han traducido respectivamente con 'il Tignoso', 'il Monco', 'il Senzadio', 'la Tonta'. En ambas las lenguas hay las mismas palabras con los mismos significados para indicar las características de estos personajes.

A continuación se presenta un cuadro sinóptico de los principales cambios en la traducción de Basalisco y en mi traducción.

<b>Original</b>	<b>Traducción Basalisco</b>	<b>Mi traducción</b>
Andrés, el zapatero	Andrea, il ciabattino	Andrés, il calzolaio
Salvador, el quesero	Salvatore, il formaggiaio	Salvador, il formaggiaio
Paco, el herrero	Checco, il fabbro	Paco, il fabbro
Don José, el cura	Don Giuseppe, il parroco	Don José, il prete
Cuco, el factor	Cuco, il capostazione.	Cuco, il casellante
Daniel, el Mochuelo	Daniele, la Civetta	Daniel, il Gufo

Don Moisés, el Peón	Signor Mosé, la Pedina	Don Moisés, il Pedone
Las Guindillas	I Peperoncini	Le Peperoncine
Roque, el Moñigo	Rocco, la Caccola	Roque, lo Sterco
Antonio, el Buche	Antonio, il Trippone	Antonio, lo Stomacone
Las Lepóridas	Le Leporidi	Le Leporine
Germán, el Tiñoso	Germano, il Tignoso	Germán, il Tignoso
Quino, el Manco	Chino il Monco	Quino, il Monco
Pancho, el Sindiós	Checchino, il Senzadio	Pancho, il Senzadio
Rita, la Tonta	Rita, la Tonta	Rita, la Tonta
Don Dimas	Dimas	Don Dimas
Don Antonino, el marqués	Antonino, il marchese	Don Antonino, il marchese

### 3.4.1 Traducción de tratamientos y títulos honoríficos

Según Moya (1993: 239) la traducción de los títulos honoríficos no presenta particulares problemas en lenguas de culturas afines como, por ejemplo, el italiano y el español. En la novela hay un personaje reconocible por su título nobiliario de marqués, que es perfectamente traducible en italiano con *marchese*.

Por lo que atañe a los términos de tratamiento de deferencia el español usa con mucha frecuencia las palabras *don* y *doña* antes del nombre de pila, mientras que en italiano el uso de las fórmulas correspondientes *signor* y *signora* es menos frecuente. *Don* y *doña* son culturalmente marcados porque se acompañan generalmente con nombres españoles.

En la versión de Basalisco, el autor ha decidido traducir estos términos con *signor* y *signora* de acuerdo con su traducción italiana de los nombres de pila. En cambio, en mi traducción, he decidido mantener *don* y *doña* dado que preceden

nombres propios españoles. Además, esta es otra manera para proyectar directamente el lector al interior del mundo de esta novela. Como los nombres llevan una particular connotación geográfica, también los términos de tratamiento llevan un significado cultural peculiar que puede ser traducido solamente en parte con términos como *signor* y *signora* que no son totalmente equivalentes, como, por otro lado, la mayoría de las palabras culturalmente connotadas. En efecto, en español, existen también los términos de cortesía *señor* y *señora* pero que se anteponen delante del apellido o del nombre y apellido, mientras que *don* y *doña* va solamente delante los nombres de pila. Hoy en día el uso de estas últimas palabras va limitándose en favor de las primeras. Además, también en italiano en el pasado estaba difundido el uso de *don* como tratamiento de honor hereditario y no como título nobiliario, sobre todo en Italia meridional, en las regiones de pasada dominación española (Sicilia y Cerdeña) y en zonas cercanas<sup>[7]</sup>. Hoy en día se sigue usando en estos lugares para referirse a personas respetables. Por lo tanto, *don* y *doña* tienen una estrecha relación con la cultura española que puede ser mantenida solamente si no se traducen estos términos, contrariamente se pueden traducir con *signore* y *signora* y eliminar completamente la referencia a la cultura de origen, técnica usada por Basalisco.

### 3.4.2 El dinero

En la novela se encuentra en algunas ocasiones la palabra *duro* referido a la moneda de cinco pesetas (Delibes, 1950: 39):

Aulló, escocida, la Guindilla mayor:

—¿Y le has dicho que se trata solamente de mil duros?

Sonrió la Guindilla menor ante el menosprecio que su hermana hacía de su sagacidad:

—No, naturalmente. De la cifra no he dicho nada — dijo.

---

<sup>7</sup>Guelfi Camaiani G. «Trattamento e qualifche nobiliari», [en línea] en *Il portale dell'Araldica*.

Otro episodio en el cual aparece esta palabra es el de la cucaña, en el capítulo XVII, sobre la cual se dice ponen "cinco duros de premio".

En la traducción he decidido mantener la palabra *duros*, mientras que el traductor Basalisco ha optado por un cambio usando la palabra *peseta* con la relativa transformación del valor. Por lo tanto, mil duros se han convertido en "cinque mila pesetas" y los cinco duros del premio en "venticinque pesetas". Para los lectores italianos es ciertamente mejor conocido el término *peseta* en lugar de *duros* y sobre todo entre el público de jóvenes por el cual está pensada la traducción de Basalisco.

En otro pasaje de texto, en el capítulo XII, el padre de Daniel, el Mochuelo, de vuelta de una jornada de negociaciones para vender un milano abatido, y un búho –el Gran Duque– regalado al niño pero que resultaba demasiado costoso, entrega a su mujer: "cinco billetes de cien" (Delibes, 1950: 111). En este caso no hay un nombre específico de dinero para traducir pero *billetes* se refiere a los billetes de banco que en italiano se traducen con *banconote*. Existe, sin embargo, también la expresión 'biglietto di banca', usado como término más técnico o como sinónimo de *banconota*. En este caso el traductor ha optado por "biglietti da cento", mientras que en mi traducción he decidido usar *banconote*.

En el primer capítulo el padre de Daniel, el Mochuelo pronuncia el nombre de una "moneda de cobre española cuyo valor era el de cuatro maravedís de vellón" (DRAE), el *cuarto* (Delibes, 1950: 9): "—Eso quédalo de mi cuenta. En cuanto a si el chico vale o no vale para estudiar depende de si tiene cuartos o si no los tiene. Tú me comprendes". En este caso la solución ideal en ambas traducciones ha sido la de reemplazar el nombre de esta moneda con *soldi* (Basalisco, 1983: 12).

### 3.4.3 Los topónimos

Hay en la novela también algunos casos de topónimos. Generalmente si el nombre se refiere a una localidad o una entidad geográfica famosas en todo el mundo es posible encontrar adaptaciones, mientras que en los otros casos, cuando se trata de ciudades o entidades poco conocidas se tiende a mantener el nombre

original a través de un proceso de transferencia, como subraya también Moya (1993: 240). Newmark añade (1988b: 133), que si estos nombres, que se pueden encontrar también en textos literarios, probablemente no son conocidos por los lectores, el traductor puede explicitar la referencia en su versión a través de un nombre genérico apropiado (como *ciudad* o *río*).

Uno de los topónimos de la novela es 'La Cullera' nombrada dos veces en los capítulos traducidos: "—¡Mirad! —chilló el Mochuelo—. Seguramente será la cigüeña que espera la maestra de La Cullera. Va en esa dirección" (Delibes, 1950: 56); y luego en el capítulo XIX: "Al día siguiente, el queso marchó a la ciudad con el milano muerto y regresó por la tarde. Sin cambiarse de ropa agarró al Gran Duque, lo encerró en la jaula y se fue a La Cullera, una aldea próxima" (Delibes, 1950: 111).

He verificado la presencia de una ciudad llamada Cullera que se encuentra en la provincia de Valencia, situada en la ribera del río Júcar y junto al mar Mediterráneo. Sin embargo, en la novela se dice también que esta aldea es próxima al valle donde viven los protagonistas, por lo tanto se puede suponer que no se hable de la Cullera de Valencia, dado que la novela está ambientada en el norte de España (más de 700 Km de distancia). De todas formas, en la traducción de Basalisco el nombre de la aldea ha sido mantenida igual y además sin la explicitación de un nombre genérico, probablemente pensando que sea bastante claro para el lector el hecho de que se trate de una ciudad. También en mi traducción he decidido transferir el nombre original sin ulteriores especificaciones.

Otro topónimo es el que indica el Pico Rando, la montaña del valle donde los hombres van de caza. En el capítulo XIX se menciona tres veces: " —El Gran Duque es un búho gigante. Es un cebo muy bueno para matar milanos. Cuando llegue te llevaré conmigo de caza al Pico Rando" (Delibes, 1950: 103), son las palabras que el queso dirige a su hijo Daniel; poco tiempo después, los dos van de caza juntos al Pico Rando (Delibes, 1950: 107):

Al iniciar la pendiente del Pico Rando, el sol asomaba tras la montaña y una bruma pesada y blanca se adhería ávidamente al fondo del valle.

[...]

Al trepar por la vertiente sur del Pico Rando y sentirse impregnado de la luminosidad del día y los aromas del campo, Daniel, el Mochuelo, volvió a acordarse de la perra.

También este nombre es inventado dado que no existe ninguna montaña llamada de esta manera, aunque es posible suponer que Delibes aluda al Pico Jano, que se encuentra cerca del valle de la actual Cantabria donde ha ambientado la novela. También aquí la estrategia de Basalisco y la mía ha sido la de la transferencia del nombre original sin explicitaciones.

#### 3.4.4 Los trenes

Un caso interesante de analizar es la traducción de los varios tipos de trenes citados por Delibes. Se pueden encontrar, en efecto, a lo largo de los ocho capítulos al menos cuatro tipos de trenes: el rápido ascendente (Delibes, 1950: a), el rápido (Delibes, 1950: 7), el mixto (Delibes, 1950: 32; 40; 51; 103) y el tren mercancía (Delibes, 1950: 51). El DRAE nos da una explicación exhaustiva de las funciones de estos medios de transporte: el tren ascendente en los ferrocarriles españoles va desde las costas al interior, es decir, en dirección a Madrid; el rápido circula de día y se detiene solamente en las estaciones principales del trayecto; el mixto es un tren que conduce viajeros y mercancías; y el tren mercancía es predispuesto para el transporte de carga. En la traducción italiana de Basalisco el rápido ascendente ha sido traducido con "espresso per l'interno" (1983: 8), dado que en italiano no existe una denominación para un tren que va hacia el interior del país. El rápido, luego, ha sido traducido con *espresso* (1983: 10), como se ve también del ejemplo anterior; el mixto con *omnibus* (1983: 32; 38; 48) y *locale* (1983: 92); y por último el tren mercancía es conocido también en Italia como *treno merci* (1983: 48). A través de una búsqueda en Internet y la comparación de tipos de tren que hay en España e Italia he podido apurar que existía en Italia, en el pasado, un *treno rapido* que, como el español, circulaba de día a media y larga distancia con pocas paradas intermedias e incluso cruzaba más regiones contiguas, mientras que la categoría de *espresso*, también suprimida hoy en día, fue introducida en Italia en 1974 sustituyendo la anterior denominación de *treno direttissimo* y que identificaba una



categoría de trenes de largo recorrido también a través más regiones contiguas y en algunos casos con trayectos que cruzaban toda la península. Por estas razones he pensado traducir *tren rápido* con el correspondiente *treno rapido* italiano y el *rápido ascendente* con 'rapido che va verso l'interno'. Luego, se tiene el *mixto* citado diferentes veces por Delibes y que Basalisco ha traducido con *omnibus* y una vez con *locale*. El *omnibus* es conocido también en España con las mismas funciones que en Italia, como se lee en el DRAE: "tren que lleva vagones de todas clases y para en todas las estaciones". Esta categoría de tren ya no es en circulación en Italia cuyo servicio de pasajeros duró hasta los años cincuenta y transportaba viajeros así como mercancías, como los trenes mixtos. Sin embargo, en Italia existían también los trenes *misti*, sobre todo de mercancía, con un servicio adicional para viajeros en las líneas secundarias pero duraron hasta los años cuarenta. Probablemente la razón por la cual Basalisco ha decidido usar *omnibus* en lugar de *misti* es que las funciones de los segundos era principalmente la de transportar mercancías con solamente algunos vagones para los viajeros; en cambio, en mi traducción he decidido mantener la palabra *misti*. En una ocasión, Basalisco ha traducido el *mixto* con *locale*, otra categoría de trenes presente en Italia y que se divide en Metropolitano, Suburbano, Regional y Regional veloz; en cambio, también en este caso en mi traducción he decidido mantener *misto*.<sup>[8][9]</sup>

### 3.5 El léxico de la naturaleza y de los oficios

*El camino* es una de las muchas novelas de Miguel Delibes en la cual es central el tema de la naturaleza y el contacto entre ésta y los protagonistas, en particular Daniel, el Mochuelo. A lo largo de los veintiún capítulos nos viene presentado el valle en el cual Daniel y el resto de la pequeña aldea conducen sus vidas sumergidos en costumbres rutinarias y trabajos sencillos. Todo el léxico usado por el autor para describir y narrar se refiere a la experiencia personal de Delibes, a la capacidad de replicar de manera eficaz el habla rural en sus obras y

---

<sup>8</sup>[https://it.wikipedia.org/wiki/Categoria\\_di\\_servizio\\_dei\\_treni\\_italiani](https://it.wikipedia.org/wiki/Categoria_di_servizio_dei_treni_italiani)

<sup>9</sup><https://scalaenne.wordpress.com/2016/04/30/treni-misti-omnibus-accelerati-e-merci-raccoglitori/>

su pasión por la caza y el mundo natural en general. En efecto Delibes pone mucha atención en usar la palabra correcta, en "llamar las cosas por su nombre y saber el nombre de las cosas" como afirma Sotelo en la introducción a la novela (2010: 59). Esto se conecta a una meticulosa observación del medio ambiente y sobre todo del paisaje castellano reproducido y descrito de manera vivida.

En un proceso de traducción es fundamental para mantener el estilo narrativo original del autor que se use la palabra correcta y "llamar las cosas por su nombre" también en la lengua de llegada. En este caso, por lo tanto, uno de los rasgos narrativos peculiares delibianos es la exactitud del término que luego refleja el manifestarse en la novela de un comportamiento típico de los aldeanos los cuales tienen familiaridad con lo rural, con la tierra y la naturaleza.

En *El camino* se encuentran, en efecto, algunas palabras conectadas con la naturaleza, sobre todo plantas, frutos y aves, dada la afición del autor por la actividad de la caza descrita también en otras obras como por ejemplo *Diario de un cazador* (1955).

Pasando al análisis traductor de estas palabras, se empieza por los nombres de los frutos y las plantas. El capítulo VII es rico de palabras conectadas con la naturaleza: zarzamoras (p. 52), ráspanos (arándanos), majuelas, moras, avellanas silvestres (p. 53).

Al comienzo de este capítulo Daniel, Roque y Germán van a caza de aves y los buscan: "en las zarzamoras y los bardales, a las horas de calor" (p. 52).

En la traducción italiana de Basalisco el autor ha decidido usar estas palabras: "trascorrevano nei roveti e pruneti, meglio che altrove, le ore calde" (Basalisco, 1988: 48). En el diccionario de la RAE *zarza* es definida como:

"Arbusto de la familia de las rosáceas, con tallos sarmentosos, arqueados, en las puntas, prismáticos, de cuatro a cinco metros de largo, con agujijones fuertes y con forma de gancho, hojas divididas en cinco hojuelas elípticas, aserradas, lampiñas por el haz y velludas por el envés, flores blancas o róseas en racimos terminales, y cuyo fruto, comestible, es la zarzamora".

En el diccionario Zanichelli *zarzamora* es definida en italiano como *mora*, mientras que *zarza* es el *rovo*, que el diccionario Treccani explica ser: "Genere di

piante rosacee rosoides (lat. scient. *Rubus*), con numerose specie diffuse soprattutto nell'emisfero boreale: sono arbusti decidui o sempreverdi, muniti quasi sempre di aculei, con foglie per lo più composte (poche le specie erbacee perenni); producono un caratteristico frutto, detto *mora* [...]".

Delibes ha usado la palabra *zarzamora* pero en el contexto en el cual se encuentra el término es claro que no puede tratarse del fruto sino de la planta en la cual crece este fruto; puede tratarse de un caso de metonimia, o sea, aquella figura retórica que consiste en designar algo con otro nombre debido a la relación de contigüidad que aquel nombre tiene con la entidad o el concepto designado.

En la versión italiana, como se puede ver, Basalisco ha traducido *zarzamoras* con *roveti* (1983: 48). También en mi traducción he decidido usar esta palabra: "si riparavano dalle ore più calde soprattutto tra i rovi".

Sin embargo, aparece otro término en el original, que es *bardales*. En el diccionario de la RAE *bardal* se encuentra también en la forma *barda* y es definido como 'cubierta de espinos'. En la traducción de Basalisco, el autor usa la palabra *pruneti* (1983: 48) que en el diccionario Treccani se dice ser "Luogo pieno di pruni, cioè di frutici spinosi", por lo tanto, una definición parecida a la de *bardal*, aunque un *pruno* es, según el diccionario Treccani, un nombre genérico de plantas como el *biancospino* (espino blanco) o *rovo* (zarza). Considerando esto, he decidido usar solamente la palabra *rovi* en mi traducción.

Más adelante, en el capítulo VII se encuentra otra lista de plantas: "Y otro tanto les ocurría con los ráspanos, las majuelas, las moras y las avellanas silvestres" (1950: 53). En esta lista la mayoría de las palabras tienen una traducción en italiano, en efecto, ambos Basalisco y yo hemos traducido *ráspanos*, *moras* y *avellanas silvestres* con *mirtilli*, *more* y *noccioline*. Otro discurso se tiene que hacer con la palabra *majuela*, que es uno de aquellos términos que en italiano no encuentra una traducción directa porque no hay una equivalencia, o sea, una única palabra existente que pueda definir este concepto. En el diccionario de la RAE *majuela* es "el fruto del majuelo" mientras que en italiano el *majuelo* que es el *biancospino* no tiene una palabra para su fruto. En el diccionario Hoepli (en línea) la traducción de *majuela* es, en efecto, *frutto del biancospino*, que he usado para

definir *majuela* en mi trabajo. En cambio, en la versión italiana de Basalisco, el autor ha usado la expresión *bacche del biancospino* (1983: 50).

Otras palabras conectadas con la naturaleza son aquellas que se refieren a los animales. Siguiendo en el capítulo VII se pueden encontrar algunas de éstas.

Un caso interesante es el de la palabra *jaramugo* (Delibes, 1950: 54), que es usada en estas páginas para referirse a una "cría de pez de cualquier especie" (DRAE). En italiano Basalisco ha decidido usar la palabra *pesciolini* (1983: 50) que puede indicar una cría de pez o simplemente un pez pequeño en sus dimensiones aunque no sea una cría, pero esta palabra tiene la ventaja de ser comprensible a todos. En cambio, en mi traducción he decidido usar un término más específico que es *avannotto*, el cual según el diccionario Treccani define un "individuo giovane dei pesci d'acqua dolce", es decir, un ejemplar de pez pequeño en su dimensión por el hecho de estar en una fase inicial de su evolución porque se trata de una cría. Sin embargo, si por un lado, como ya he dicho en el primer caso la palabra de Basalisco puede ser comprendida por todos los lectores, incluidos aquellos que no tienen ningún conocimiento de este ámbito y por lo tanto en línea con un público de jóvenes lectores para los cuales está pensada principalmente esta traducción; por otro lado, usar una palabra más específica refleja la precisión terminológica delibiana. Además en este mismo pasaje de texto Delibes ya usa la palabra *pececillos*: "Otras veces, en la Poza del Inglés, pescaban centenares de pececillos" (p. 53); pocas líneas más adelante, en cambio, decide usar el término *jaramugo*, hecho que hace pensar que en este caso el autor quisiese elegir una de las muchas palabras de la naturaleza que caracterizan su particular estilo narrativo.

La búsqueda por la palabra correcta para llamar a las cosas con su nombre se expresa también en los utensilios usados para la pesca. En el pasaje ya citado del capítulo VII se lee: "Otras veces, en la Poza del Inglés, pescaban centenares de pececillos [...]. Bastaba arrojar a la poza una remanga con cualquier cebo artificial de tonos chillones para atraparlos por docenas". Una remanga en italiano corresponde a una *gamberana*, o sea un "arte para la pesca del camarón, compuesta de una bolsa de red con plomos en un tercio del borde y dos varas de un metro de

largo que sirven para que el pescador, cogiendo una en cada mano, al caminar metido en el agua, por la orilla, arrastre la red para que entre en ella los camarones" (DRAE).

En su versión italiana Basalisco ha usado la palabra *gamberana* (1983: 50), elección con la que he coincidido. Por lo tanto, en este caso, gracias también a la ayuda de los diccionarios, ha sido posible encontrar una palabra exactamente correspondiente y que sobre todo identifica un instrumento presente en la cultura de llegada con las mismas características porque hace referencia a una técnica de pesca usada en muchas culturas.

Merece ser mencionada también la traducción de las *culebras de agua* (p. 173) que se encuentra en el capítulo XIX y que los tres amigos Daniel, Roque y Germán llaman *tontos*. El nombre de este animal ha sido traducido igualmente por Basalisco y por mí con *biscia d'acqua*. Sin embargo, en este pasaje, como he dicho, la culebra es llamada por los niños *tonto de agua* ya que "en el pueblo llamaban tontos a las culebras de agua" (1950: 173) y ellos repiten lo que oyen decir a los mayores. También en este caso Basalisco y yo hemos traducido en italiano *tonto d'acqua*, en efecto, en italiano el adjetivo *tonto* puede ser traducido con la misma palabra y en la novela refleja la manera coloquial con la cual los habitantes de esta particular aldea llaman a este animal.

Otro aspecto interesante es la variedad de especies de aves que Delibes inserta en estas páginas. En efecto, el autor, como se ha dicho, es un aficionado de caza y experto en reconocer las varias tipologías de aves que se encuentran en las zonas rurales castellanas.

En el capítulo VI se habla de un personaje, Andrés, el zapatero, el padre de Germán, que es un aficionado de aves y tiene algunas de estas en su tallercito: "[...] el tallercito de Andrés, el zapatero, estaba siempre lleno de verderones, canarios y jilgueros enjaulados [...]" (p.44). En italiano hay una traducción adecuada para cada uno de estos términos, o sea *verdoni*, *canarini* e *cardellini*, por lo tanto, no ha habido particulares problemas en este caso.

En cambio, más adelante en este mismo capítulo hay un nombre particular de un ave mencionado por Germán, el cual comparte con su padre la pasión por

estos animales y que es *cura*: "Muchas tardes, al salir de la escuela, Germán les decía: —Vamos. Sé dónde hay nido de curas. Tiene doce crías. Está en la tapia del boticario" (p. 47). En este caso no ha sido fácil encontrar una traducción adecuada para *curas* porque si en la frase se entiende que se trata de un ave, en ningún diccionario consultado he encontrado una traducción como para los otros nombres de aves. No se trata, en efecto, de un nombre científico o común y solamente gracias a las informaciones encontradas en el Diccionario de voces y expresiones populares y rurales de la página web Cátedra Miguel Delibes se aprende que *cura* se usa como expresión para referirse a un

Tipo de pájaro llamado "collalba gris" (*oenanthe oenanthe*), muy aficionado a criar en tapias. El nombre de cura le viene por tener la cola negra a excepción de una zona blanca en la parte superior. Observando la cola en su totalidad, ésta da la impresión de ser el alzacuellos y la camisa de los sacerdotes. Para corroborar la teoría anterior, debemos decir que en Extremadura se da otra especie de collalba llamada "collalba rubia" (*oenanthe hispanica*). Tiene un cierto color tierra y la gente las conoce como "curita terronero". (Investigación de campo)

Esta información ha sido muy útil para mi traducción y de esta manera he podido encontrar la palabra italiana que se usa para indicar esta ave que es *culbianco*, un nombre poco conocido por los que no son aficionados o expertos de aves. Además, en italiano, no he encontrado informaciones sobre otros términos usados para identificar a esta ave con referencia a su plumaje. De esta manera he decidido traducir *curas* con *culbianchi*, otra vez respetando la precisión terminológica de Delibes, y también la voluntad del autor que ha elegido esa precisa ave en aquel contexto. Otra observación que se puede hacer es sobre el hecho de que el niño del cual se está hablando en esta parte de texto y que menciona el nido de curas es Germán que, como se ha dicho, es un experto de aves y puede distinguir muy bien las varias especies. Sin embargo, en la traducción de Basalisco, el autor ha decidido traducir *curas* con *merli* (p. 44). Se puede suponer que el traductor o no haya encontrado una palabra para traducir *curas* o haya decidido mencionar una especie más común y conocida. En efecto los mirlos son

otra especie citada más adelante en el texto juntos con los tordos y los malvises que en italiano han sido traducidos con *merli, tordi e malvizzi*. En el diccionario Hoepli (en línea) a la voz *malvís* se encuentra más de una traducción: "sassello, tordo sassello, malvizzo", y en el diccionario Treccani (en línea) *malvizzo* es definido como el otro nombre del *tordo sassello*. Sin embargo considero mejor usar *malvizzo* para quedarse más cerca al nombre original.

Además de los animales, se encuentran también palabras conectadas con los utensilios usados en su trabajo por el padre de Daniel, el quesero. En el capítulo I aparece el término *entremijo* más de una vez (1950: 8):

Por la grieta del entarimado divisaba el hogar, la mesa de pino, las banquetas, el  
entremijo y todos los útiles de la quesería.

[...]

Su padre se recostaba en el entremijo aquella noche [...]

Y, al decir esto, soltó una palabrota y golpeó en el entremijo con el puño crispado.

Después, en el capítulo IV (1950: 28): "El quesero había querido un hijo antes que nada para poder llamarle Daniel. Y se lo decía a él, al Mochuelo, cuando apenas contaba tres años y manosear su cuerpecillo carnoso y rechoncho equivalía a prolongar la cotidiana faena en el entremijo".

En el primer capítulo Delibes nos pinta una escena al interior de una típica casa de campo, con la misma precisión con la cual, en el capítulo III, describe la aldea con sus calles, la plaza y la posición de las varias casas y edificios. En este caso se describe la casa de un quesero y se nombra un objeto preciso, en efecto, el *entremijo*, como se lee en el diccionario de la RAE es una: "Mesa baja, larga, de tablero con ranuras, cercada de listones y algo inclinada, para que, al hacer queso, escurra el suero y salga por una abertura hecho en la parte más baja". En italiano la traducción de esta palabra es *spersola* que en el diccionario Garzanti (en línea) es descrita de tal manera: "nella lavorazione dei formaggi molli, tavolo inclinato e scanalato, su cui si colloca la cagliata nelle fascere, per facilitare la fuoriuscita del siero".

En la versión italiana, Basalisco ha decidido usar una palabra menos específica, eligiendo *bancone* (1983: 11), mientras que en mi traducción he preferido usar exactamente la palabra italiana correspondiente a *entremijo*, o sea, *spersola* porque he querido seguir las intenciones del autor de llamar cada objeto con su propio nombre aunque pueda no resultar familiar a todos los lectores. En efecto el traductor Basalisco, como subrayado otras veces en este análisis puede haber considerado *spersola* un término demasiado específico para su público de jóvenes lectores, pero yo considero útil y necesario transmitir también en la versión italiana los rasgos que hacen el estilo de Delibes único y peculiar.

Más adelante en el capítulo I se encuentra el término *adobadera* (p. 9): "Su padre empezó a dar vueltas nerviosas a una adobadera entre las manos". Esta palabra se puede imaginar que se refiera a uno de los instrumentos usados por el quesero, dado que se encuentra en su casa. En el diccionario de la Cátedra Miguel Delibes de Urdiales Yuste se lee que la adobadera es un:

Utensilio que sirve para hacer adobes. Tanto en el DRAE como en algunos otros diccionarios el término empleado es "adobera". Sea *adobera* o *adobadera*, los dos denominan el mismo utensilio. Por estos pueblos no se emplea *adobadera* para denominar el recipiente que sirve para hacer el adobo. La adobera es un molde de madera de forma rectangular en tres dimensiones, con asas a ambos lados. (Investigación de campo)

En efecto, según el DRAE la *adobera* es una palabra que en Chile y México se usa para indicar: "Molde para hacer quesos en forma de adobe"; mientras que en México se refiere también al: "Queso en forma de adobe". Claramente el escritor quería referirse a un molde para hacer quesos en forma de adobes porque éste es el trabajo del padre de Daniel. Teniendo en consideración también las informaciones del diccionario de la Cátedra Miguel Delibes he decidido traducir esta palabra simplemente con *stampo*, mientras que Basalisco ha optado por *formella*, palabra que ha usado también para la traducción de *encella* que se explica a continuación.



Otra palabra conectada con el trabajo del quesero y que se encuentra en el capítulo XII es *encella de barro* (p. 106): "Daniel, el Mochuelo, tembló pensando que su padre iba a romper un plato o una encella de barro como siempre que se enfadaba". También en este caso se encuentra en el DRAE una definición para la palabra: "Molde para hacer quesos y requesones"; y una traducción adecuada en los diccionarios consultados (Zanichelli, Hoepli) que es *fiscella*. Normalmente una *fiscella* puede ser de mimbre o de barro y tener el fondo y los lados con agujeros.

En mi traducción, he usado el término 'fiscella di terracotta', mientras que otra expresión ha sido usada por Basalisco, o sea, 'formella d'argilla' (1983: 94). En el diccionario Treccani *formella* es definida como una pequeña rueda de queso, pero la palabra tiene también otras acepciones y en particular dos son útiles para entender algunos problemas de ambigüedad que pueden surgir: "b. Elemento costituito da una lastra di sagoma varia (quadrangolare, poligonale, a losanga, ecc.), di mattone, ceramica, marmo, ecc., usato per pavimentazione o, con decorazioni varie in pittura o a rilievo, per applicazioni ornamentali; c. Per estens., ogni motivo ornamentale inquadrato in una cornice, spec. se ripetuto in serie[...]". Por consiguiente, usando la expresión 'formella d'argilla' se puede entender algo diferente de lo que suponía el autor del texto original, o sea, en lugar de un objeto que contiene el queso, un objeto de forma variable hecho de barro, decorado en relieves o pintado y usado como ornamento. Esta ambigüedad surge sobre todo porque una de las propiedades de las palabras es la vaguedad que corresponde al hecho de que ellas no tienen límites definidos y pueden admitir nuevos sentidos según las necesidades expresivas de los hablantes, como afirma Casadei (2007: 36). En efecto, la mayoría de las palabras son polisémicas, como *formella*, por lo tanto en sus significados puede indicar también un recipiente para el queso, por este motivo no se puede excluir esta traducción. En mi trabajo, en cambio, he decidido, como he dicho, usar la palabra *fiscella*, porque como en los casos precedentes, antes de usar un término he intentado buscar la equivalencia en italiano para respetar la precisión con la cual los objetos son nombrados en el texto original. Además, en la definición del DRAE se lee que la palabra *encella* deriva probablemente del latino *fiscella*, que quiere decir *cestilla*. Por lo tanto, ya en latino

se encuentra el término *fiscella* que de esta lengua ha llegado hasta el italiano y es todavía usada con el significado de recipiente para queso.

Otra palabra que en traducción puede implicar problemas es *boruga*. En el capítulo IV (p. 29-30) se lee: "También su madre hedía a boruga y a cuajada. Todo, en su casa, olía a cuajada y a requesón". Y un poco más adelante: "A pesar de todo, su padre, su madre y la casa entera, seguían oliendo a boruga y a requesón".

En el DRAE la definición de *boruga* es: "Cuba y R. Dom. Requesón que, después de coagulada la leche, sin separar el suero, se bate con azúcar y se toma como refresco". Gracias a algunas búsquedas en Internet he verificado que se trata de un queso de consistencia blanda y producido con un proceso muy similar al del yogur. Es típico de las zonas de las Antillas y, sobre todo, una comida tradicional de la República Dominicana y es usado, como se dice en la definición, para realizar refrescos dulces. Sin embargo, se tiene que subrayar que en mis búsquedas he encontrado también otra información conectada con el término *boruga* pero solamente en la página de la Cátedra Miguel Delibes. En el glosario de la página a la voz *boruga* además de la definición ofrecida por el DRAE, se encuentra una explicación de la palabra dada por el mismo Delibes y anotada en este diccionario por su autor, Jorge Urdiales Yuste: "Una fase del queso. (Miguel Delibes, 1 de octubre de 2003)". No he encontrado otros detalles en Internet sobre el boruga como una fase del queso, excepto en un Blog llamado 'La pizarra de Gaude' que comenta exactamente esta información afirmando que no hay fase del queso donde se obtenga la boruga y que lo que se encuentra en el glosario puede ser el fruto de una pregunta mal hecha o una respuesta mal interpretada.

Con el apoyo de estos datos he usado como base para mi traducción solamente la definición ofrecida por el DRAE. Sin embargo, no ha sido fácil tampoco encontrar una equivalencia para *boruga* porque esta palabra se conecta a un alimento típico de una determinada cultura y difícil de encontrar con las mismas características en otros países. En realidad el boruga es un alimento parecido al yogur pero no es yogur. Se puede encontrar un paralelismo con otros quesos de consistencia blanda como la *ricotta* que es el requesón, pero también en este caso

aunque la *ricotta* puede ser consumida como ingrediente de ciertos dulces no se suele tomar como refresco.

Es evidente como en casos en los cuales en el texto se encuentran palabras connotadas culturalmente, sobre todo en el ámbito de los alimentos que requieren una preparación peculiar, es difícil encontrar una traducción equivalente, por lo tanto se llega a una pérdida de toda o parte la carga cultural que lleva la palabra.

En la versión italiana, Basalisco traduce *boruga* con *ricotta* (1983: 29), equiparando, por lo tanto, este queso al requesón. Además, en la frase siguiente se nombra exactamente el requesón junto a la cuajada y más adelante el boruga y el requesón, como se puede leer en la parte de texto reproducida precedentemente. Basalisco ha traducido estas frases con 'cagliata e ricotta' manteniendo esta pareja de palabras también cuando en realidad en el texto original no están presentes (en el original hay 'boruga y cuajada', 'cuajada y requesón', 'boruga y requesón'), pero manteniendo una especie de coherencia textual. Procediendo de esta manera, sin embargo, no se respetan algunas equivalencias, sobre todo la del boruga, que como se ha dicho es difícil de traducir. Puede ser por este motivo que el traductor ha decidido usar los términos 'cagliata e ricotta' para todas estas repeticiones, en efecto se dice que la madre "hedía a boruga y a cuajada" como todo en la casa, por lo tanto no hay problemas si se repiten estas palabras dado que se presume que el olor en casa de un quesero sea siempre el mismo. Sin embargo, es inevitable que algunos matices de significado se pierdan en una traducción que no respeta plenamente el original. Probablemente la palabra que en italiano se acerca más al concepto de boruga es *yogur*, pero se tiene que entender si usar esta palabra resulte extraño dado que el yogur no remite a un olor particular o inmediatamente reconocible como puede ser el de un queso. Ante la falta de soluciones se podría también mantener la palabra original, o sea, *boruga* y completar con una nota la explicación de este alimento. Sin embargo, para mi traducción he decidido usar la expresión 'latte acido' basándome también en las informaciones que nos da el protagonista Daniel. En efecto, en el primer capítulo se lee (Delibes, 1950: 8): "Le placía aquel olor a leche fermentada, punzante y casi humano". Se puede hipotetizar, por lo tanto, que Daniel, el Mocuhelo, se refiera a un olor de este tipo

también en el pasaje mencionado y de esta manera, he tratado de distinguir la boruga del requesón y dar un matiz diferente a esta palabra, aunque las informaciones que tenía para su traducción no eran completas.

Conectado con la leche he encontrado, en el capítulo VII, dos términos que se refieren a recipientes para contener este producto (1950: 55): "Él no había visto leche más que en las perolas y los cántaros". En el DRAE la *perola* es descrita como un pequeño perol, o sea, una "Vasija de metal, de forma semejante a media esfera, que sirve para cocer diferentes cosas"; en italiano *perol* es traducido (diccionarios Zanichelli y Hoepli) como *paiolo* que es, según la definición del vocabulario Treccani, un "Recipiente di rame (in passato anche di terracotta), largo e fondo, con manico di ferro mobile e ad arco che permette di appenderlo al gancio della catena nel centro del camino, usato per riscaldare acqua e cuocere vivande". En mi traducción he decidido usar la palabra *paioli* mientras que Basalisco ha usado el término *pentole*, que podría ser una manera más general para definir el *paiolo*. De otro lado hay el *cántaro* que en el DRAE es descrito como una "Vasija grande de barro o metal, angosta de boca, ancha por la barriga y estrecha por el pie y por lo común con una o dos asas". También en italiano existe el término *cantaro* que el diccionario Zanichelli da como traducción de la palabra española y el vocabulario Treccani identifica en arqueología una vasija para beber de arte griega clásica, por lo tanto la palabra denota un objeto demasiado antiguo para ser usado en la traducción. En efecto, teniendo en consideración la definición del DRAE se podría traducir el *cántaro* como un *bidone* que en italiano se refiere a un recipiente de metal o plástico, generalmente de forma cilíndrica que sirve para contener líquidos u otros materiales (Treccani), se dice en efecto el 'bidone del latte'. En mi traducción he usado la palabra *bidoni*, mientras que Basalisco en la versión italiana ha usado *bricchi* que también sirven para contener líquidos y preparar café o hervir la leche pero tienen un tamaño más pequeño que el *bidone*, y yo he tenido en consideración el hecho que en la definición del DRAE se dice que el cántaro es una "Vasija grande".

### 3.5.1 El léxico cinegético

En este apartado quiero mencionar algunas palabras que forman parte de lo que se puede definir el léxico cinegético usado por Delibes en esta obra. Ya he mencionado al comienzo del apartado precedente el *Diario de un cazador* (1955), pero hay también muchas otras obras como *La caza de la perdiz roja* (1963), *El libro de la caza menor* (1964), *Con la escopeta al hombro* (1970), *La caza en España* (1972), *Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo* (1977) y *El último coto* (1992) que Sotelo (2010: XXV) define como "ejemplos espléndidos del conocimiento profundo de la tierra, el paisaje de Castilla, así como de la jerga del cazador".

La mayoría del léxico cinegético encontrado no presentaba problemas de traducción como milano, perdiz o perrita cocker (cuya traducción es *nibbio*, *pernice*, *cagnetta/cagnolina cocker*). Como se lee también en el trabajo de Frenández Martínez (2008) sobre el léxico cinegético, la perdiz es un animal citado otras veces en las obras de Delibes sobre la caza, mientras que una perrita cocker, uno de los perros de caza más usados, se encuentra también en *Dos días de caza* (1980). El milano es un ave rapaz nombrada numerosas veces en *El camino*, y protagonista junto al Gran Duque de una escena de caza en el capítulo XII. Gran Duque es el otro nombre del búho real también presente en italiano como se lee en el vocabulario Treccani: "Granduca: [adattam., secondo la voce prec., del settentr. *grandugo*, comp. di *gran*(de) e di *dugo* interpretato come variante di *duca*] altro nome region. del gufo reale". El hecho de que este nombre sea considerado una variante septentrional del búho real puede ser la razón por la cual Basalisco ha decidido no traducir Gran Duque con Granduca (como en cambio, he hecho yo) y preferir la expresión *gufo reale*. Sin embargo, de esta manera, el traductor era consciente que se perdía una referencia necesaria para entender una parte de texto. En efecto, cuando Daniel, el Mochuelo viene a saber que su tío le regalaría un Gran Duque que él mismo había atrapado, el niño, no sabiendo lo que es, se imagina a un hombre perteneciente a la nobleza (como Antonino, el marqués, otro personaje de la novela) que había sido capturado por su tío. Delibes juega, por lo tanto, con

el significado de la palabra *Gran Duque* que indica también un título nobiliario ostentado por quien controla o controlaba en el pasado un Gran Ducado. Basalisco resuelve este problema insertando una nota al pie de página donde explica su traducción (1983: 91): "In spagnolo "gufo reale" si rende con "gran duque" (= granduca). Si comprende quindi, perché Daniele immagini che lo zio gli spedisca "qualcosa di simile al signor Antonino, il marchese" (N.d.t.)".

En el capítulo XII, se relata la escena en la cual el padre de Daniel y el niño van de caza juntos con el Gran Duque. Lo que pasa durante la batida es un episodio de la vida de Delibes, que el escritor ya había relatado en *Mi vida al aire libre* (1989), en el cual el padre, disparando con la escopeta para matar a un milano, accidentalmente hiere al niño en una mejilla con un 'perdigón de cuarta' (1950: 110). La expresión 'perdigón de cuarta' ha sido traducida por Basalisco literalmente con 'pallino di quarta' (1983: 98). Después de una búsqueda infructuosa en Internet donde no he encontrado resultados para la expresión italiana 'pallino di quarta' (mientras que para 'perdigón de cuarta' he encontrado algunos), me he dirigido a la *Armeria Bò* de Padua cuyo propietario, al que agradezco, ha aclarado amablemente mis dudas explicándome que, en italiano y en la terminología de las municiones para las escopetas de caza, no se dice 'pallino di quarta', mientras que la expresión correcta sería 'pallino numero quattro'. Por lo tanto, con la intención de usar expresiones comprensibles para el público italiano he decidido traducir con 'pallino numero quattro'.

### 3.5.2 La arquitectura tradicional

Miguel Delibes es un gran conocedor del paisaje de Castilla incluida la arquitectura tradicional que se cita también en *El camino*. He podido encontrar dos términos que se refieren a construcciones típicas del paisaje rural y que son el *pajar* y el *corral*.

En el capítulo II se hace referencia al pajar en la casa de Roque, el Moñigo (1950: 12): "Poco a poco, el Moñigo fue creciendo y su hermana Sara apeló a otros procedimientos. Solía encerrar a Roque en el pajar si cometía una travesura, [...]".

Gil Crespo (2015) en su artículo 'La arquitectura tradicional en Castilla en la obra literaria de Miguel Delibes', identifica los pajares como el lugar donde se almacena la paja para los animales y los describe (2015: 19):

Estos pajares suelen estar ligados a las cuadras y muchas veces forman un mismo edificio. En la planta baja se ubican los pesebres y en la planta alta el pajar, de manera que desde unos huecos practicados en el suelo —formado este sencillamente por palos— se arroja la paja a los animales.

En italiano esta construcción es identificada con 'essiccatoio per foraggio' o más comúnmente *fienile*. En la traducción de Basalisco (1983: 14) y en la mía el término se ha traducido con *fienile*.

Otra palabra que he encontrado es *corral*. En el capítulo XII se lee (p. 104-105): "Al llegar a casa, Daniel, el Mochuelo, sacaba al corral una lata vieja con los restos de la comida y una herrada de agua y asistía, enternecido, al festín del animalito". A tal propósito Gil Crespo explica (2015: 19):

[...] los pueblos suelen tener una corona de corrales alrededor del casco urbano. [...] Según la orientación, los vientos dominantes y el relieve de cada pueblo, los corrales se ubican a las afueras en una u otra posición de manera que se echan fuera los olores, los ruidos y los residuos generados por los animales, además de que el labrador, a la vuelta de la faena, entra en el pueblo, guarda los animales y los aperos y, ya descargado, regresa a su casa.

Según el DRAE el *corral* es: "En las casas o en el campo, sitio cerrado y descubierto que sirve habitualmente para guardar animales". En italiano se pueden encontrar diversas traducciones de esta palabra. En el diccionario Zanichelli he encontrado *bassacorte*, *cortile*, mientras que en Hoepli (en línea) *recinto*, *stabbio*. Ambas en la versión italiana de Basalisco (1983: 93) y en la mía *corral* ha sido traducido con *cortile*. En el *cortile* de una casa de campo se pueden desempeñar numerosas actividades y se pueden encontrar animales también en recintos. No teniendo ulteriores especificaciones me ha parecido adecuada la palabra *cortile*.

### 3.5.3 Expresiones y ritos religiosos

Hay en la novela algunas palabras y expresiones relacionadas con la esfera religiosa que es otro elemento que se encuentra en las obras de Delibes porque está fuertemente conectado con el mundo rural castellano.

Una de las expresiones que he encontrado es la que se refiere al 'día de la Virgen' en el capítulo II, que en España se celebra con procesiones por las carreteras de los varios pueblos y también en *El camino* el día de la Virgen se celebra de esta manera. Girón Alconchelet *al.* (2003: 1404) explican, con las palabras de Delibes, que

En Castilla los días se llaman santos y los hombres se llaman motes. Las referencias a un plazo, un ciclo o un faena agrícola no se designan por un guarismo seguido del nombre de un mes cualquiera, sino por el escueto nombre de un santo que lo resume todo. En Castilla nadie dirá «de 15 de julio a 15 de agosto» sino de Virgen a Virgen. Los santos, antes que santos, son fechas concretas del calendario agrícola.

Se ve como a parte de los motes de los cuales ya se ha hablado también los nombres de los santos tienen una particular importancia en el mundo rural castellano. En este caso se habla de un día de fiesta, la de la Virgen aunque no es especificado el día. Así en una traducción es necesario atenerse al texto sin poder dar ulteriores informaciones. Basalisco ha traducido literalmente 'giorno della Vergine' mientras que yo he pensado traducir con 'giorno della Festa della Vergine'.

Durante este día es habitual llevar en las calles de las ciudades la imagen de la Virgen. En capítulo II (1950: 18) se usa la expresión 'llevar las andas': "[..] aquel año en que Tomás se puso muy enfermo y no pudo llevar las andas de la imagen". En el DRAE las *andas* son definidas como: "Tablero que, sostenido por dos varas paralelas y horizontales, sirve para conducir efigies, personas o cosas". Por consiguiente, en la versión italiana Basalisco ha traducido esta expresión conectada con las procesiones con 'palchetto dell'immagine' (1983: 20). En cambio, en mi traducción he intentado buscar un término más técnico para referirse



a la construcción sobre la cual se pone la imagen sagrada y he encontrado la palabra *fercolo* que tiene una historia bastante antigua. En el vocabulario Treccani, en efecto, se lee que *fercolo* deriva del latín [del lat. *fercŭlum*, der. de *ferre* «portare»], que quiere decir 'llevar' e indica: "Presso gli antichi Romani, la lettiga con cui si portavano in processione le immagini degli dei o, nel trionfo, le spoglie prese ai nemici. Anche, il vassoio per portare le vivande in tavola". Actualmente esta palabra señala la plataforma, a veces también motorizada, sobre la cual se pone la imagen sagrada, en forma de pequeño templo con columnas. En el pasado era habitual llevar el *fercolo* en los hombros, como hace Paco, el herrero en esta escena de *El camino*.

Siempre en el capítulo II se encuentra el nombre de un rezo que el pueblo entona durante la procesión mencionada y que es la 'Salve popular'. En italiano el nombre de esta oración es 'Salve Regina' o 'Salveregina'. En mi traducción he usado el nombre de 'Salve Regina' mientras que Basalisco en su versión ha usado la expresión 'Salveregina popolare'. Yo no he traducido la palabra *popolare* porque he considerado este término como parte del nombre de la oración que, por lo tanto, como se ha dicho en italiano corresponde al 'Salve Regina'.

Otra oración que se encuentra en la novela son las recomendaciones del alma que, en el capítulo II (1950: 13), reza Sara, la hermana de Roque, el Moñigo cuando ésta cierra al niño en el pajar como castigo:

—Cuando mis pies, perdiendo su movimiento, me adviertan que mi carrera en este mundo está próxima a su fin...

[...]

—Cuando mis ojos vidriados y desencajados por el horror de la inminente muerte, fijen en vos sus miradas lánguidas y moribundas...

[...]

—Cuando perdido el uso de los sentidos —continuaba, monótona, la Sara— el mundo todo desaparezca de mi vista y gima yo entre las angustias de la última agonía y los afanes de la muerte...

En italiano estas oraciones corresponden al 'Esercizio per la buona morte', un rezo que, como todas las oraciones, presenta una serie de frases formularias fijas.

Por lo tanto, en la traducción he intentado seguir las palabras justas que en italiano se encuentran en este rezo y evitar una traducción que habría podido cambiar algunas palabras:

- Quando i miei piedi, immobili, mi avvertiranno che la mia carriera in questo mondo è presso a finire...

[...]

- Quando i miei occhi, offuscati e stravolti dall'orrore della morte imminente, fisseranno in Voi gli sguardi languidi e moribondi...

[...]

- Quando avrò perduto l'uso di tutti i sensi - continuava, monotona, la Sara - ed il mondo intero sarà sparito da me, ed io emerò nelle angosce dell'estrema agonia e negli affanni di morte...<sup>[10]</sup>

En cambio, en la versión italiana, Basalisco ha cambiado algunas palabras (1983: 15):

- Quando i miei piedi, perduto il loro vigore, mi avvertiranno che il mio ciclo in questo mondo è prossimo alla fine...

[...]

- Quando i miei occhi vitrei, sbarrati per l'orrore della morte imminente, fisseranno su di Voi i loro sguardi languidi e moribondi...

[...]

- Quando perduto l'uso dei sensi - continuava, monotona, la Sara - il mondo intero sparirà dalla mia vista ed io emerò tra le angosce dell'ultima agonia e gli affanni della morte...

### 3.6 Los culturemas

Antes de enfrentar el análisis de algunos culturemas que he encontrado en la traducción de los ocho capítulos de esta novela es necesario presentar y explicar la noción de culturema. Olalla Soler y Amparo Hurtado (2013: 11) afirman que

---

<sup>10</sup> Tomado de la página web Preghiere a Gesù e Maria: <http://www.preghiereagesuemaria.it/preghiere/preghiere%20della%20buona%20morte.htm>

existen diferentes expresiones para referirse a esta noción prefiriendo, sin embargo, el término *culturema* propuesto por el estudioso Vermeer y retoman las palabras de Molina que define el culturema como: "un elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura y que al entrar en contacto con otra cultura a través de la traducción puede provocar un problema de índole cultural entre los textos origen y meta" (2013: 12).

Además Molina recoge los culturemas en algunas categorías que permiten de esta manera su individuación en los textos donde se encuentran y que Olalla Soler y Amparo Hurtado citan en su artículo (2013: 12), así se pueden identificar culturemas que se refieren al medio natural, al patrimonio cultural, a la cultura social y a la cultura lingüística.

Algunos de estos culturemas ya se han encontrado en los apartados precedentes como por ejemplo las formas de tratamiento y las monedas (cultura social). Las otras palabras analizadas estaban relacionadas con conceptos culturales españoles pero encontraban en la gran mayoría de los casos una traducción adecuada en italiano porque el concepto estaba presente también en la cultura meta y por lo tanto no han causado problemas culturales.

En cambio, en este apartado se concentrará la atención sobre algunos términos que se conectan con la cultura española y que a veces no encuentran una equivalencia en italiano, y sucesivamente se analizarán las varias técnicas de traducción usadas para los culturemas. También a este propósito Olalla Soler y Amparo Hurtado presentan una lista de técnicas traductoras propuesta por Molina y Hurtado (2013: 14) donde se encuentra: "Adaptación, ampliación lingüística, amplificación, calco, compensación, compresión lingüística, descripción, equivalente acuñado, generalización, modulación, particularización, préstamo, reducción (elisión), traducción literal, transposición, variación".

El primer culturema que aquí se analiza está conectado con el mundo de los deportes, aunque en la citada clasificación de Molina este ámbito no aparece creo que se puede considerar un aspecto de la cultura social. Se trata del juego de los bolos mencionado algunas veces en la novela (1950: 5): "[...] los domingos se entretendría con la escopeta, o se iría al río a pescar truchas o a echar una partida

al corro de bolos"; (1950: 52) "Otros días iban al corro de bolos a jugar una partida". El juego de los bolos en España es practicado como deporte sobre todo en Cantabria que es también el lugar donde nació y donde Delibes sitúa la novela. Este juego tiene un origen muy antiguo pero se ha instalado en Cantabria y se ha desarrollado con diferentes modalidades<sup>[11][12]</sup>. En Wikipedia de España se explica que este juego "consiste en derribar por parte de cada jugador el mayor número posible de bolos lanzando una bola o pieza, generalmente de madera"; además se señalan las varias modalidades practicadas en Cantabria, entre las cuales la más conocida es el Bolo palma.

Como se ha visto precedentemente en la traducción de los culturemas existen diferentes soluciones a según que el traductor decida ser más fiel al texto original o más tendiente a la extranjerización. En este caso Basalisco en su versión italiana ha decidido traducir este culturema con 'campo dei birilli' (p. 9) y 'pista dei birilli' (p. 48-49). En efecto, siempre en Wikipedia de España se lee que en Cantabria este deporte se practica en una bolera o corro que, por lo tanto, es el campo de juego que se encuentra en casi todos los pueblos del área, y se realiza una equivalencia con el juego de *bocce* en Italia. Sin embargo el juego llamado de bochas en Italia no es totalmente igual a los bolos en España, porque los instrumentos y las modalidades de los dos juegos son diferentes. En el DRAE se explica que las bochas son un "Juego entre dos o más personas, que consiste en intentar que las bolas que cada uno lanza por turnos se acerquen más que las de los otros a un bochín lanzado a cierta distancia al principio de cada juego". Es claro que los dos juegos usan ambos una bola pero el objetivo final es diferente, sin embargo en mi trabajo he decidido usar la expresión *bocciodromo* para traducir el corro de bolos. El *bocciodromo* es el campo de juego de las bochas en Italia, se encuentran con mucha frecuencia en cada pueblo al exterior y al interior de edificios predispuestos a esta finalidad. La técnica traductora que he usado es la de la adaptación porque he sustituido un elemento de la cultura de origen con otro de la cultura meta para permitir a los lectores una mayor comprensión y representación de los eventos

---

<sup>11</sup> [http://tocati.it/archivio/2012/archivio/2006/giochi/bolo\\_palma.php](http://tocati.it/archivio/2012/archivio/2006/giochi/bolo_palma.php)

<sup>12</sup> [http://tocati.it/archivio/2012/archivio/2006/giochi/bolo\\_huertanos.php](http://tocati.it/archivio/2012/archivio/2006/giochi/bolo_huertanos.php)

descritos. En efecto, es muy probable que los lectores italianos conozcan el juego de las bochas y hayan visto alguna vez jugar o incluso hayan jugado ellos mismos.

En cambio, como se ha dicho, Basalisco ha traducido bolos con *birilli* que es la traducción más literal para este juego en italiano que es practicado como juego antiguo y cuyas reglas y modalidades no se pueden decir idénticas a las de Cantabria.

Otro aspecto de la cultura española que hay en la novela se encuentra en el capítulo II, cuando se habla de Roque, el Moñigo (1950: 11): "Desde muy niño, el Moñigo fue refractario al Coco, al Hombre del Saco y al Tío Camuñas". En esta frase el escritor menciona tres figuras conectadas con el folclore hispánico, el Coco, el Hombre del Saco y el Tío Camuñas que los padres llaman para asustar a los niños caprichosos. Al momento de la traducción, por lo tanto, se tendrán que buscar las figuras equivalentes que se usan en la cultura italiana.

El Coco es un ser imaginario del folclore ibérico pero también de América Latina. Aunque no hay una única representación, esta criatura normalmente es conocida como un fantasma con una cabeza vacía y tres agujeros para los ojos y la boca. Similar al Coco, es el Hombre del Saco, otra figura del folclore hispánico que con su gran saco, al anochecer, pone a los niños que vagan en las calles para llevárselos consigo. Es representado como un vagabundo con un saco en sus hombros y se menciona para exigir que los niños regresen temprano. Por último hay el Tío Camuñas que, a diferencia de los otros dos, es un personaje histórico llamado Francisco Sánchez Fernández pero conocido con el apodo de Tío Camuñas del nombre de la localidad natal en Toledo. Fue un famoso guerrillero que luchó en la Guerra de Independencia Española en contra de los franceses, los cuales popularizaron la frase "¡Que viene el tío Camuñas!". En la cultura popular este personaje se ha convertido en una figura malvada que se lleva a los niños indisciplinados, probablemente por su fama de guerrillero despiadado.

En la versión italiana de Basalisco las tres figuras han sido traducidas con "Baubau, Uomo del Sacco e Uomo nero" (1983: 14). El Baubau y el Uomo nero se consideran figuras similares usadas en la cultura italiana para asustar a los niños, mientras que el Uomo del Sacco sería la traducción literal del Hombre del Saco.

En mi traducción he usado las figuras del Baubau y del Uomo nero pero en lugar del Hombre del saco, he decidido mencionar otro ser fantástico más común también en la cultura italiana que es el Orco (el ogro). Como se ha visto estos parecen ser otros casos de adaptación, en los cuales un elemento de la cultura de origen es sustituido con otro perteneciente a la cultura de llegada.

También en el capítulo II, el lector se enfrenta con otro término que es *romería* (p. 15): "Una tarde, en una romería, Daniel vio al Moñigo apalearse hasta hartarse al que tocaba el tamboril". Más adelante en el capítulo VI otra vez aparece esta palabra (p. 49): "En las romerías de los pueblos colindantes, durante el estío, el Moñigo hallaba frecuentes ocasiones de ejercitar sus músculos". La definición que más se adapta a esta palabra y que se encuentra también en el DRAE es: "Fiesta popular que con meriendas, bailes, etc., se celebra en el campo inmediato a alguna ermita o santuario el día de la festividad religiosa del lugar"; junto a esta explicación se describe la romería también como una peregrinación. Resulta claro en la novela que se trata de una fiesta dado que se habla de los músicos, unas de las características mencionadas en la definición. Las romerías se celebran a lo largo de todo el país con una mayor presencia en Andalucía.

En el diccionario Zanichelli *romería* ha sido traducida con *sagra* y *pellegrinaggio*. En la primera frase reportada, Basalisco ha traducido el término con 'festa popolare' (1983: 17), mientras que en la segunda con *pellegrinaggio* (1983: 46). En cambio, en mi traducción he decidido usar en ambos los casos la palabra *sagra*. Probablemente Basalisco ha pensado juntar las dos almas de estos acontecimientos que unen la tradición cristiana de las peregrinaciones con las fiestas populares, así que según el contexto, en la primera frase se adaptaba mejor la información sobre la fiesta dado que se cita la presencia de músicos, mientras que en la segunda frase se habla de las romerías como un acontecimiento frecuente en los pueblos confinantes que acompañaban la muestra de fuerza de Roque en contra de los niños de estas aldeas. Como sugiere también el diccionario, la palabra *sagra* en italiano es una buena traducción para *romería*, para este motivo he decidido usarla en ambos casos, porque se trata de un acontecimiento que tiene lugar en casi todos los pueblos italianos y que como las romerías une la tradición

cristiana de celebrar los santos patronos de cada lugar con una fiesta popular donde cocina tradicional, música y diversión se suman. Sin embargo, lo que falta en la palabra *sagra* es el concepto de peregrinación. En estos casos se ha usado un equivalente acuñado porque se usan palabras que los diccionarios del uso identifican como equivalentes en italiano.

En el capítulo V se encuentra otro culturema conectado con la cultura social y relacionado con los oficios. En esta parte de la narración se habla del padre de las Guindillas (1950: p. 36): "Eran hijas de un guardia civil, durante muchos años jefe de puesto en el pueblo". En Wikipedia de España se explica que la Guardia civil es un cuerpo de seguridad del Estado español mientras que los Puestos son Unidades territoriales de la Guardia Civil gracias a las cuales las funciones de este cuerpo se desempeñan también en las áreas nacionales más pequeñas. En la traducción en italiano Basalisco ha decidido usar la estrategia llamada por Carr (2013: 7), que cita las palabras de Schleiermacher, de la domesticación, técnica traductora que consiste en adaptar las palabras procedentes de la lengua de llegada a la lengua y cultura meta con el objetivo de crear un texto más comprensibles para los lectores. En efecto, en este caso, el traductor ha decidido sustituir *guardia civil* con un cuerpo de seguridad italiano que es *carabiniere* mientras que el jefe de puesto se convierte en "comandante della locale stazione" (1983: 35). Basalisco ya había optado por la domesticación en otras ocasiones, por ejemplo, en relación con los nombres propios, por lo tanto ésta parece ser una decisión en línea con su estrategia traductora. En cambio, en mi traducción prevalece la estrategia que Carr citando a Schleiermacher define extranjerización (2013: 7), como se ha visto en el apartado relativo a los nombres propios y también en esta ocasión donde he decidido dejar *guardia civil* en la traducción italiana, luego por lo que atañe al jefe de puesto he decidido usar la expresión 'capo caserma nel paese'. Basalisco ha usado los términos más apropiados de *comandante* y *stazione* que en italiano se usan para referirse al jefe y al Puesto de los Carabineros. Finalmente, aunque socialmente sea una institución diferente, considero la guardia civil como una figura bastante conocida en la cultura meta de la traducción, en caso contrario el lector tiene las informaciones suficientes en el texto para entender lo que es un

guardia civil gracias a otros términos sinónimos con los cuales el escritor se refiere al padre de las Guindillas que son *sargento* o *suboficial* traducidos en italiano con *sergente* y *sottufficiale*.

Pasando a otro capítulo, el VI, se encuentra en un punto la expresión 'llamar a quintas' a propósito de los dos hijos mellizos de Andrés, el zapatero (p. 45):

Por cierto que al llamar a quintas a la primera pareja de mellizos sostuvo [Andrés, el zapatero] una discusión acalorada con el Secretario porque el zapatero aseguraba que eran de reemplazos distintos.

—Pero hombre de Dios —dijo el Secretario—, ¿cómo van a ser de diferente quinta siendo gemelos?

Consultando el DRAE se aprende que la palabra *quinta* es definida como: "Acción y efecto de quintar", o sea "Sacar por suerte uno de cada cinco"; y más propiamente conectado a la situación descrita anteriormente: "Sortear el destino de los mozos que han de hacer el servicio militar". En efecto, es llamado *quinto*, como se lee siempre en el DRAE, el "Mozo desde que sortea hasta que se incorpora al servicio militar". También de origen militar es la expresión 'ser de la misma/diferente quinta' que aparece en la parte de texto citada, y que hoy identifica a las personas que tienen la misma edad.

Se trata de un culturema perteneciente a la cultura social porque relacionado con el sistema de reclutamiento militar a través de las *quintas* introducido en el siglo XV por el rey Juan II de Castilla, el cual preveía que después de la mayor edad uno de cada cinco jóvenes, mediante un sorteo, tuviese que cumplir obligatoriamente el servicio militar. Este método permitía que algunos jóvenes se quedasen en las ciudades y en los campos para seguir trabajando. Cuando el servicio militar obligatorio fue abolido la expresión antes mencionada se continuó a usar para indicar alguien nacido en el mismo año y por lo tanto es claramente ligada a la cultura española.

En italiano no se puede traducir literalmente 'llamar a quintas' o 'ser de diferente quinta' dado que no existe y no ha existido en el pasado, en la cultura italiana, un sistema de reclutamiento militar tal aunque estaba presente en Italia



hasta el 2005 el servicio militar obligatorio, por lo tanto en una traducción se tiene que encontrar una expresión equivalente que permita expresar este concepto que en italiano corresponde a la *leva*. En el diccionario Treccani *leva* es definido como: "Complesso delle operazioni per la chiamata alle armi dei cittadini che hanno raggiunto l'età prescritta".

Basalisco, en su versión, ha traducido esta parte de texto de esta manera (p. 42):

Certo che, quando fu chiamata al servizio militare la prima coppia di gemelli, sostenne una violenta discussione con il Segretario perché il ciabattino assicurava che erano di leve diverse.

— Ma perbacco — disse il Segretario — come possono essere di leve diverse, se sono gemelli?

En la traducción 'llamar a quinta' se ha convertido en 'chiamata al servizio militare' mientras que 'ser de diferente quintas' en italiano se rinde con 'essere di leve diverse'. Sobre todo en esta última construcción se ve como *leva* se sustituye a *quinta* para indicar alguien que tiene la edad para cumplir el servicio militar obligatorio.

En mi trabajo la primera expresión ha sido traducida con 'chiamare alla leva', mientras que para la segunda he pensado especificar añadiendo la 'classe di leva' indicando el año de nacimiento al cual se hace referencia para llamar a los jóvenes al servicio militar, sin embargo como subraya también el diccionario Treccani es posible omitir la palabra *classe* en cuanto *leva* ya señala: "il contingente di giovani destinati a prestare il servizio militare e appartenenti a una medesima classe".

Como se ha anticipado anteriormente las expresiones mencionadas no han podido ser traducidas literalmente y la solución más apropiada ha sido una adaptación.

A conclusión de esta lista se encuentra un culturema lingüístico, la palabra *ayes*, que se refiere a una interjección (1950: 174): "Rita, la Tonta, prorrumpió en gritos y ayes al ver llegar a su hijo en aquel estado"; y más adelante se repite el término (1950: 181): "Al oír la sugerencia del zapatero se oyó un grito unánime y

desgarrado, mezclado con ayes y sollozos". La interjección *ay*, en efecto es pronunciada en la lengua española para expresar diferentes emociones y principalmente aflicción o dolor como señala el DRAE. En la versión italiana de Basalisco y en mi trabajo se ha preferido traducir *ayes* con *lamenti* en lugar de reproducir una interjección italiana como *ahi* que expresa como en español dolor físico o emotivo, además el diccionario Hoepli en línea reconoce como traducción de la palabra *ay* la palabra italiana *lamento*, por lo tanto, según la clasificación de Molina y Hurtado que se está usando, se trataría de un equivalente acuñado porque reconocido por el diccionario.

### 3.7 Expresiones coloquiales, frases hechas, modismos y refranes

En este apartado la atención se enfocará sobre el análisis traductor principalmente de algunas frases hechas y modismos encontrados a lo largo de mi trabajo.

En primer lugar es necesario explicar las características de estas expresiones lingüísticas y las diferencias que existen entre ellas. Las frases hechas y modismos, en efecto, son construcciones consideradas a medio camino entre la palabra y el sintagma (De Miguel, 2009: 84), dado que se forman a través de unidades lingüísticas yuxtapuestas con un orden fijo y cuyo significado no se puede deducir composicionalmente sino considerando todo el conjunto. Todas las expresiones lingüísticas no composicionales se denominan idiomáticas, entre las que se encuentran frases hechas y modismos pero también locuciones, proverbios (como los refranes) y frases proverbiales (Romero Frías y Espa, 2005: 6). Para entender las estructuras idiomáticas los hablantes/lectores necesitan informaciones adicionales que les permitan ir más allá del significado gramatical y literal de las palabras (Casadei, 2007: 45). Entrando más detalladamente en las diferencias entre frases hechas, modismos y refranes, las que nos permiten después distinguir estas construcciones en los textos y traducirlas apropiadamente, el DRAE a este propósito, nos da solamente informaciones parciales con sus definiciones:

- Frase hecha: frase que es de uso común y expresa una sentencia a modo de proverbio (*En el medio está la virtud. Nunca segundas partes fueron buenas*).
- Modismo: Expresión fija, privativa de una lengua, cuyo significado no se deduce de las palabras que la forman (ej. *a troche y moche*).
- Refrán: dicho agudo y sentencioso de uso común.

La diferencia entre frases hechas y modismos se basa también sobre el hecho de que las primeras equivalen a un verbo mientras que los segundos pueden ser un sustantivo, un adjetivo o un adverbio (López Alcaraz, 2000: 183).

Núñez Cabezas (2002: 159) citando el estudio introductorio de José María Romera a la obra *El porqué de los dichos* añade otras informaciones útiles sobre los modismos y en particular:

1. Son de origen popular y se transmiten oralmente.
2. Son expresiones peculiares de un idioma, difíciles de traducir a otras lenguas.
3. A diferencia del refrán, no contiene necesariamente un consejo o una sentencia, sino que aporta elementos expresivos de muy distinto tipo que empleamos para ilustrar, ponderar o completar el mensaje.
4. Son, frecuentemente, restos o despojos de alguna expresión más amplia o provienen de algún suceso o anécdota cuyo origen desconoce el hablante.
5. Presentan cierta tendencia a la inalterabilidad, aunque eso no significa que el uso popular no haya transformado algunos de ellos.

Los refranes, en efecto, a diferencia de los modismos contienen un consejo o una enseñanza, sintácticamente se presentan con una forma afirmativa y proceden de la cultura popular (Koszla-Szymanska, 2001: 252-253).

Por lo que atañe a la traducción de estas expresiones se puede hacer referencia a los métodos traductores para las metáforas sugeridos por Newmark (1988b: 158-164): 1) reproducir la misma imagen en la LT, siempre que sean presentes, en el mismo registro, con frecuencia y difusión similares, además se usa comúnmente para las metáforas simples; 2) sustituir la imagen en la LO con una usual en la LT que no desentone en la LT dado que, como la mayor parte de las metáforas usuales, proverbios, etc., probablemente se han difundido a través de los medios de comunicación y han sido aprendidos por los extranjeros que ahora las

usan con mayor frecuencia que los hablantes nativos; 3) traducción de una metáfora con un símil conservando la imagen; 4) traducción de una metáfora o un símil con un símil más el sentido; 5) reducción de la metáfora a su sentido, según el tipo de texto y para sustituir una expresión demasiado amplia para la LT; 6) eliminación, si es considerada inútil o redundante.

Una última observación antes de empezar el análisis de las expresiones idiomáticas encontradas en los ocho capítulos traducidos es relacionada con la afinidad existente entre el italiano y el español, dos lenguas romances consideradas cercanas y precisamente por esta razón también sujetas a trampas en el momento de la traducción como afirman Romero Frías y Espa (2005: 9): "se puede[...] ser inducidos a creer que exista casi siempre un isomorfismo para las imágenes y expresiones metafórica y, por tanto, la posibilidad de trasladar la imagen tal cual a la L2. Pero esto no siempre es factible, pues la superposición cultural entre las dos lenguas no es nunca total". Los dos autores también ponen en guardia los traductores en contra de los problemas que pueden crear los falsos amigos (2009: 3-4) sobre todo en lenguas cercanas como lo son el italiano y el español.

Pasando al análisis se puede ver que a lo largo de toda la novela el autor ha usado expresiones idiomáticas que, como se ha dicho, son de uso común, muy probablemente para dar ese matiz popular que caracteriza lenguaje literario de Delibes. Ya en el capítulo II se encuentra un refrán español muy conocido y usado, el cual muestra los rasgos definidos anteriormente (Delibes, 1950: 11): "[...] ni podía afirmarse, en buena ley, que Roque, el Moñigo, fuese un golfante como su padre, porque ya se sabía que de tal palo tal astilla". Según el refranero multilingüe del Centro Virtual Cervantes *de tal palo tal astilla* es clasificado como un refrán y se explica con la herencia genética, por la cual el carácter y las costumbres se transmiten de padres a hijos. El mismo refranero propone la traducción italiana que sería *tale padre, tale figlio*, igualmente muy usado también en esta lengua. Este ejemplo nos sugiere que para los refranes es muy fácil encontrar equivalentes en otras lenguas, en este caso se puede usar la segunda técnica traductora propuesta por Newmark, o sea sustituir la imagen en la LO con una usual en la LT. Esta

traducción ha sido usada, obviamente, también en la versión italiana de Basalisco (1983: 13), en la variante *tale il padre, tale il figlio* y en mi trabajo.

En el capítulo II se pueden encontrar otras diversas expresiones interesantes, como la siguiente frase hecha (1950: 12): "A la Sara la llevaban los demonios al constatar el choque inútil de su amenaza con la indiferencia burlona del pequeñuelo". El DRAE explica *llevarse a alguien los demonios* como una locución verbal coloquial que define un sentimiento de cólera o demasiada irritación. En una traducción en italiano no es posible trasladar literalmente esta expresión porque no tiene sentido, por lo tanto es necesario también en este caso, como en el precedente, encontrar una equivalencia. Por esta razón, en mi trabajo he decidido optar por la locución verbal *andare il sangue alla testa* que en italiano se usa para indicar a alguien de repente invadido por la cólera, como se lee en el diccionario Treccani (en línea). En cambio, Basalisco, en su versión, ha traducido la locución española con la expresión "arrabbiarsi a morte" (1983: 14), usando un verbo y la locución adverbial *a morte* que se refiere literalmente a algo mortal o con un valor hiperbólico a una emoción muy fuerte o violenta. También en español existe la locución adverbial *a muerte* con los mismos significados que la italiana como se lee en el DRAE: "1. Hasta conseguir la muerte o la destrucción de uno de los contendientes (*Luchar, combatir a muerte*); 2. Implacable, feroz (*Odio, defensor a muerte*)". Como se ve existen diferentes maneras para expresar un sentimiento de enfado en italiano, personalmente he decidido en este caso usar una locución verbal que pudiera sustituir la española y dar la misma fuerza expresiva, mientras que Basalisco ha decidido no usar una locución verbal equivalente y traducir la imagen parcialmente con el sentido y dejar a la segunda parte de la expresión italiana, con la locución adverbial, el valor metafórico de la frase hecha española.

Otra frase hecha que los lectores pueden encontrar en el capítulo II es *perder los estribos* (1950: 14): "La hermana perdía los estribos". En este caso se puede usar la primera técnica traductora mencionada por Newmark, o sea, reproducir la misma imagen en la LT, dado que en italiano existe la misma locución verbal *perdere le staffe* y con el mismo significado. El DRAE además de la definición literal de esta expresión, que no se toma en consideración para este propósito,

ofrece otras dos definiciones: "perder alguien los estribos: Desbarrar, hablar u obrar fuera de razón; Impacientarse mucho". En la versión italiana y en mi trabajo se adopta esta expresión.

Junto a frases hechas, modismos y refranes, el autor inserta también expresiones coloquiales pronunciadas por los personajes en varios puntos de la novela, como la locución verbal *diñarla* mencionada por Roque, el Moñigo en un diálogo con Daniel, el Mochuelo, asustado después de haber oído, a escondidas, Sara, la hermana del primer niño que como castigo le leía las recomendaciones del alma (1950: 14): "—¡Bah!, no hagas caso. Todo eso de los ojos vidriados y los pies que no se mueven son pamplinas. Mi padre dice que cuando la diñas no te enteras de nada". Según el DRAE esta locución quiere decir precisamente morir, como refiere también el diccionario de la Cátedra Miguel Delibes, el cual añade una información sobre su origen que se dice ser caló. En la traducción italiana, por lo tanto, es necesario encontrar una expresión coloquial usada para indicar el acto de morir para mantener esta equivalencia. Una buena solución encontrada por Basilisco (1983: 17) con la que coincido ha sido *tirare le cuoia*. Sin embargo, durante el trabajo de traducción he tomado en consideración otras expresiones como por ejemplo *schiettare*, *crepare* o *lasciarci le penne* que juzgo igualmente utilizables y que reflejan el estilo coloquial buscado por el autor.

Más adelante en el capítulo II se sigue hablando de Roque, el Moñigo y de su tendencia a empezar peleas (1950: 16): "Si el Moñigo entablaba pelea era siempre por una causa justa o porque procuraba la consecución de algún fin utilitario y práctico. Jamás lo hizo a humo de pajas o por el placer de golpear". Hacer algo *a humo de pajas* es el modismo que en este caso tiene que ser traducido. La definición del DRAE es: "Sin hacer ni decir algo vanamente, sino con su fin y provecho", normalmente usada en construcciones negativas. Cuando aparece en estas últimas tiene por lo tanto el significado de hacer algo con ligereza y sin fundamento. En la versión italiana, el autor ha decidido no reproducir en italiano una locución adverbial coloquial equivalente, reduciendo la expresión a su sentido (1983: 18): "Mai lo aveva fatto senza giustificazione [...]". En cambio, en mi trabajo he encontrado la locución adverbial italiana *con la tesa nel sacco*, que

define el comportamiento irreflexivo de una persona (De Mauro), por lo tanto alguien que hace algo *con la testa nel sacco* quiere decir que lo hace sin reflexionar o pensar en las consecuencias de sus acciones. Considero que esta expresión pueda adaptarse al contexto y ser una probable traducción del modismo español.

Terminando con el capítulo II es posible encontrar otra frase hecha que enriquece el lenguaje de la novela con expresiones populares (1950: 16): "Menos mal que el herrero tenía correa, como su hijo, y aquellos insultos no le lastimaban". Si alguien *tiene correa* quiere decir, como explica el DRAE, que tiene: "Aguante, paciencia para soportar ciertos trabajos, bromas, burlas, etc.". Además diversas páginas Web de Internet ofrecen una explicación de origen religioso para esta expresión que remite a la correa del hábito de los monjes agustinos en recuerdo de la que ceñía la túnica de San Agustín, y en efecto la frase original sería *tener más correa que San Agustín*<sup>[13][14]</sup>. En la traducción italiana necesariamente se perderá esta alusión para dejar espacio al significado general de la expresión. Basalisco la traduce de esta manera (1983: 18): "Meno male che il fabbro sapeva sopportare, come suo figlio [...]"; mientras que en mi traducción he optado por 'aveva pazienza'.

En el capítulo IV de la traducción es posible divisar otras expresiones idiomáticas, la primera es el modismo *ser una perita en dulce* hablando del padre de Daniel, el Mochuelo (1950: 30): "Hasta entonces, como decía su mujer, había sido como una perita en dulce. Y fue el cochino afán del ahorro lo que agrió su carácter". El DRAE no ofrece la definición de *perita en dulce* sino solamente de *pera en dulce* que define una "persona o animal de excelentes cualidades". Otras informaciones se pueden recuperar a través de una búsqueda en Internet, donde todos los significados encontrados concuerdan en definir la expresión *ser una perita en dulce* como una situación ventajosa, un rival débil, un chollo, una ganga, una mujer joven y hermosa<sup>[15]</sup>. Sin embargo, el contexto en el cual aparece esta expresión hace pensar que pueda tener otro significado, en lugar de estas

---

<sup>13</sup> <http://www.libertaddigital.com/cultura/2014-11-06/frases-hechas-y-por-hacer-tener-manga-ancha-luna-de-miel-1276532618/>

<sup>14</sup> <http://www.muyhistoria.es/contemporanea/articulo/siete-frases-hechas-de-origen-religioso-131364373389>

<sup>15</sup> <http://www.1de3.es/2010/02/22/ser-una-perita-en-dulce/>

definiciones que no tienen una conexión con lo que se afirma en el texto. El hecho de que se dice que el carácter del hombre se agrió con el afán del ahorro quiere decir que *ser una perita en dulce* puede también indicar un individuo amable y dócil<sup>16</sup>. En efecto, en la traducción de Basalisco (1983: 30), el autor ha usado una expresión italiana de comparación que es *essere dolce come un fico* retomando el elemento de la 'dulzura' de la expresión española como base para construir la italiana (quiero añadir que probablemente es más común en el lenguaje actual oír *essere dolce come il miele* - ser dulce como la miel). En este caso, se compara el sabor del higo, un fruto muy dulce, con el sentido extensivo precisamente del adjetivo *dolce* que en italiano describe a una persona afectuosa y tierna, en cambio, *essere un pezzo di pane* es la expresión usada en mi traducción y que define alguien bueno, altruista y de índole dócil (De Mauro, Treccani), por lo tanto un significado que se acerca mucho al del original. Además he intentado encontrar una locución no solamente que se acercase en el significado sino también en la estructura, en efecto, mientras que *essere dolce come un fico* es una comparativa, *essere un pezzo di pane* es una locución verbal como la española.

En el mismo capítulo se encuentra un modismo muy común *a tontas y a locas* (1950: 32): "El día que le explicaron que le bautizó el juez así en atención a que don Moisés "avanzaba de frente y comía de lado", Daniel, el Mochuelo, se dijo que "bueno", pero continuó sin entenderlo y llamándole Peón un poco a tontas y a locas"; y usado, como explica el DRAE, con el significado de "Desbaratadamente, sin orden ni concierto". En italiano existen algunas expresiones con este sentido como *a vanvera* y su sinónimo *a casaccio*, por esta razón en mi traducción he decidido usar la locución preposicional *a vanvera*. La versión de Basalisco, se distancia de este significado usando el adverbio *sciocamente* (1983: 31), que en español se traduciría con *tontamente*. Sin embargo, aunque el modismo contenga la palabra *tontas* el sentido global de la expresión no es *tontamente*, por lo tanto el autor puede haberla mal interpretada o decidido alejarse conscientemente del original por razones estilísticas.

---

<sup>16</sup> Esta explicación, por ejemplo, se puede encontrar en la traducción inglés de la expresión en el diccionario online WordReference.



La tercera y última expresión idiomática encontrada en este capítulo es la frase hecha *dar en el clavo* (1950: 32): "Otro precisó aún más y fue el que dio en el clavo". El DRAE la explica así: "Acertar en lo que se hace o dice, especialmente cuando es dudosa la resolución". En la traducción Basalisco usa una de las expresiones italianas equivalentes empleadas cuando alguien acierta un objetivo o una solución *cogliere nel segno* (1983: 31), mientras que en mi trabajo he usado la expresión sinónima *fare centro* que me parecía se insertase de manera adecuada en la frase.

Pasando al capítulo V el lector puede enfrentarse con una expresión que se encuentra también en el capítulo siguiente (1950: 34):

El pueblo quería ser libre e independiente y a ella ni le iba ni le venía, a fin de cuentas, si Pancho creía o no creía en Dios, si Paco, el herrero, era abstemio o bebía vino, o si el padre de Daniel, el Mochuelo, fabricaba el queso con las manos limpias o con las uñas sucias. Si esto le repugnaba, que no comiera queso y asunto concluido.

Después, algunas páginas más adelante (1950: 46): "[...] la Guindilla mayor, guiada por su frustrado instinto maternal en el que envolvía a todo el pueblo, decidió intervenir en el asunto, por más que el asunto ni le iba ni le venía".

Esta expresión que se encuentra dos veces en la novela se puede explicar como una manera de decir que un asunto no nos interesa<sup>[17]</sup> o no nos tiene que interesar como en estos casos. Si en el segundo caso es claro que el escritor está diciendo que el asunto en el cual la Guindilla quiere intervenir no tiene que interesarla, en el primer caso es posible equivocarse como según mi opinión se ha equivocado Basalisco. En efecto ha traducido la expresión con "a lei nulla importava" (1983: 33), o sea, no le importaba nada pero esta interpretación choca con lo que se dice en la frase siguiente "Si esto le repugnaba, que no comiera queso..." porque quiere decir que, en realidad, se había interesado en el hecho de que el quesero tenía las uñas sucias y que los asuntos del país le interesaban. Por

---

<sup>17</sup><https://expresionesyrefranes.com/2007/10/22/ni-me-va-ni-me-viene/>

lo tanto una traducción que reflejase esta interpretación sería 'non erano affari suoi' usada en mi trabajo o 'a lei non doveva interessare'.

En la segunda frase en la cual se menciona la expresión Basalisco ha traducido correctamente con "per quanto la faccenda non la riguardasse minimamente" (1983: 43); mientras que en mi trabajo "per quanto la faccenda non fosse affar suo".

Algunas líneas más adelante, siguiendo la descripción de la mujer se encuentra otra frase hecha (1950: 35): "A don José, el cura, que era un gran santo, le traía de cabeza" refiriéndose al hecho de que la Guindilla tenía "un vario y siempre renovado repertorio de escrúpulos de conciencia" y don José, el cura, era su confidente. En el DRAE a la voz *traer de cabeza* se lee "Dicho de una persona o de una cosa: Provocar molestias a alguien". Después de una búsqueda en Internet he podido aprender que en la mayoría de los casos esta expresión se usa para referirse a alguien o algo que preocupa profundamente, por lo tanto no solamente que fastidia o importuna ligeramente. En la versión italiana de Basalisco, se traduce con la expresión *perdere il ben dell'intelletto* (1983: 33), que quiere decir desatinar, volver loco, perder las capacidades de pensar con sensatez; dicho también de manera irónica o bromista (*Dizionario dei Modi di Dire della lingua italiana*, Hoepli, en línea<sup>[18]</sup>), y en efecto, en este contexto, solo se puede entender de manera irónica. En cambio, en mi traducción he usado la expresión sinónima *uscire di senno*. En ambos los casos la frase hecha española ha sido interpretada en italiano con expresiones irónicas o hiperbólicas que pudiesen describir el resultado de la conducta exasperante de la mujer.

En el capítulo VI se encuentra la expresión *pedra de toque* (1950: 49): "Y Germán, el Tiñoso, tan enteco y delicado, constituía un buen punto de contacto entre Roque y sus adversarios; una magnífica piedra de toque para deslindar supremacías". El diccionario Zanichelli (2009) ofrece como traducción italiana *pietra di paragone*. Es interesante notar que tanto en español como en italiano esta expresión puede ser usada con significado figurativo para referirse a "Aquello que

---

<sup>18</sup><http://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/B/bene.shtml>

permite calibrar el valor preciso de una cosa" (DRAE), dando la posibilidad de traducir en italiano con la misma imagen.

En las líneas siguientes se entiende que Roque, al cual le gusta pelear con los chicos de los pueblos cercanos para ostentar su fuerza, usa Germán como cebo para entablar la riña y cuyo proceso es descrito en un pasaje del texto en el cual se encuentra la expresión 'abrir el alma en canal' pronunciada por un chico en contra del Tiñoso (1950: 49):

—No mires así, pasmado. ¿Es que no te han dado nunca una guarra?

El Tiñoso, impertérrito, sostenía la mirada sin pestañear y sin cambiar de postura, aunque las piernas le temblaban un poco. Sabía que Daniel, el Mochuelo, y Roque, el Moñigo, acechaban tras el estrado de la música. El coloso del grupo enemigo insistía:

—¿Oíste, mierdica? Te largas de ahí o te abro el alma en canal.

En el DRAE se lee que *abrir en canal una res* quiere decir: "Abrirla de arriba abajo". En efecto en la versión italiana Basalisco ha decidido traducir esta expresión con *sventrare* (1983: 46) manteniendo la conexión con la dimensión animal dado que en italiano *sventrare* se usa con estas acepciones, pero en un uso extensivo puede referirse también a seres humanos (Treccani): "Privare un animale delle interiora prima di cucinarlo; Per estens., trafiggere, squarciare il ventre, ferendo o uccidendo". En mi trabajo, en cambio, he decidido usar la expresión 'aprire in due' que literalmente sería 'partir en dos', porque me parecía más coloquial en italiano. Se tiene que notar que la expresión 'abrir el alma en canal' usada por el autor, así como está escrita en la novela, no es una expresión estereotípica española y por lo tanto es una creación del escritor que se basa sobre la locución existente mencionada arriba.

En el capítulo XII se encuentra el modismo *tener cara de vinagre* (1950: 103): "Daniel, el Mochuelo, se alegró íntimamente de haber hecho reír a su padre, que en los últimos años andaba siempre con cara de vinagre y no se reía ni cuando los húngaros representaban comedias y hacían títeres en la plaza". En el DRAE a la entrada *cara de vinagre* se reenvía a *cara de pocos amigos*, expresión coloquial

que quiere decir "cara que tiene el aspecto desagradable o adusto". Insertada en este contexto es claro que se refiere a una expresión agresiva o de enojo que se relaja solamente gracias a la pregunta del niño al padre (Daniel pensaba que su tío le enviase un hombre noble porque no sabía que el Gran Duque fuese un búho). En la versión italiana de Basalisco la traducción del modismo es "aveva sempre il broncio" (1983: 92) o sea mostrar una expresión de fastidio, mal humor, resentimiento (Treccani). En cambio, en mi trabajo he optado por "espressione cupa" que no es una locución verbal como *avere il broncio* pero según mi opinión la palabra *cupa* en italiano refleja lo que puede indicar una *cara de vinagre* dado que su definición se conecta al aspecto de una persona, ceñudo, cerrado por una grave preocupación o tormento interior (Treccani).

Por último en el capítulo XIX tenemos la expresión *mandar al otro barrio* (1950: 179-178): "Su padre no [...] advertía tampoco que lo mismo que él le metió la perdigonada en el carrillo la mañana que mataron el milano con el Gran Duque, podría habérsela metido en la sien y haberle mandado al otro barrio"; la cual es otra manera para decir *morir* (DRAE) y que en italiano se puede traducir con una expresión equivalente, o sea, *mandare all'altro mondo* sustituyendo *barrio* con *mondo* y, claramente, usada por Basalisco (1983: 155) y por mí.

En el capítulo XIX se encuentra la frase hecha *llevar la contraria* (Delibes, 1950: 173): "Y hallaba una satisfacción morbosa y oscura en llevar la contraria". Ésta es una expresión coloquial que se usa para referirse a una persona que dice o hace lo contrario de lo que dice, opina o desea alguien (DRAE). En la traducción italiana Basalisco ha decidido usar "sostenere il contrario" (1983: 151), mientras que en mi traducción he preferido usar una expresión idiomática coloquial italiana, o sea, *fare il bastian contrario* que tiene el mismo significado que la frase hecha española: "Avere sempre da obiettare, dire o fare regolarmente il contrario di quello che dicono o fanno gli altri" (*Dizionario dei Modi di Dire della lingua italiana*, Hoepli, en línea). He preferido usar una expresión coloquial porque de esta manera he podido, en algunos casos, recrear también en la traducción italiana y donde la lengua me ha permitido, el estilo original español, rico de palabras y expresiones coloquiales.

Otras tres expresiones idiomáticas coloquiales encontradas en el segundo capítulo son *ser un cero a la izquierda* (Delibes, 1950: 15): "La voluntad del Moñigo no era un cero a la izquierda como la suya"; *echarse algo al colete* (Delibes, 1950: 16): "Y se echaba un trago al colete"; y *poner verde a alguien* (Delibes, 1950: 18): "Ante aquella inaudita corpulencia, la cosa cambiaba; habían de conformarse con ponerles verdes por la espalda".

La primera expresión se refiere a algo o alguien inútil, o que no vale para nada (DRAE) y en la novela ha sido traducida con "era vana" (Basalisco, 1983: 17) y en mi traducción "era insignificante". La segunda es un manera coloquial para decir "comérselo o bebérselo" (DRAE) y ha sido traducida con "E si metteva un sorso in corpo" (Basalisco, 1983: 18), y "E buttava giù un sorso". La tercera expresión se usa cuando una persona colma de improperios o censura acremente a alguien (DRAE) y ha sido traducida con "dovevano accontentarsi di svillaneggiarli alle spalle" (Basalisco, 1983: 19), "dovevano accontentarsi di criticarli alle spalle". En estos casos, por lo tanto, la traducción ha sido bastante simple y directa, aunque no se ha podido encontrar en italiano expresiones idiomáticas equivalentes y se ha tenido que traducir el significado, con una considerable pérdida de matiz coloquial.

### 3.8 Palabras sin equivalencia en italiano

En este apartado se tratarán algunas palabras encontradas durante mi trabajo que en italiano no tienen una equivalencia total, así como las soluciones adoptadas por Basalisco y yo en la traducción de estas.

La primera es *portazo* (1950: 12): "De improvviso oyó una retahíla de furiosos improperios, en lo alto, seguidos de un estruendoso portazo"; esta palabra cuenta tres acepciones en el DRAE: "1. Golpe recio que se da con la puerta; 2. Golpe que da la puerta movida por el viento; 3. Acción de cerrar la puerta para desairar a alguien y despreciarlo". Basalisco ha encontrado esta solución (1983: 15): "Improvvisamente sentì, dall'alto, una sequela di furiosi impropri, seguiti da un assordante sbattachiar d'uscio"; mientras que en mi trabajo he traducido de esta manera: "D'improvviso udì una sfilza di furiosi impropri dall'alto, seguiti dal

fragore di una porta sbattuta". En la definición de *portazo* del DRAE, como se puede leer, se habla de un único golpe dado precisamente a una puerta. En italiano no existe una palabra para describir esta acción porque se tiene que especificar el objeto que recibe el golpe, por lo tanto en las traducciones se han usado varias soluciones. En mi trabajo se puede notar un participio pasado usado como adjetivo para dar la idea de una acción concluida. En cambio, Basalisco ha optado por el verbo *sbattacchiare* que en italiano puede significar golpear más de una vez o solamente una vez, con violencia (Treccani), pero la única interpretación posible es la de un solo golpe violento. Sin embargo, la frase en italiano no es unívoca como la en español y el lector puede interpretarla también de manera equivocada, o sea pensar que los golpes sean más de uno, hecho por el cual he traducido como mencionado antes.

La segunda palabra difícil de traducir en italiano es *pucheros* (1950: 35): "La Guindilla mayor lloriqueaba desazonada y hacía cuatro pucheros". En el DRAE la definición de *pucheros* es: "Gesto o movimiento que precede al llanto verdadero o fingido". También en este caso no existe una expresión parecida para indicar este movimiento y se tiene que encontrar una solución adaptada en italiano. Basalisco ha traducido "hacía cuatro pucheros" con "faceva boccucce" (1983: 34), aunque en los diccionarios italianos consultados esta expresión se relaciona con algo diferente del llanto: "essere schifiltoso" (Treccani), "arricciare le labbra in segno di disgusto; con riferimento al valore simbolico del gesto, mostrarsi schifiltoso" (De Mauro). En mi trabajo he decidido traducir con "faceva delle smorfie", en efecto *smorfia* en italiano se refiere a una "Rapida alterazione volontaria, o anche contrazione involontaria, del normale atteggiamento del volto, che riflette o esprime sensazioni spiacevoli o sentimenti di avversione e di riprovazione". Se podría decir que *smorfia* sea un término general que comprende también cualquier movimiento de la cara que expresa sensaciones desagradables y por lo tanto también *pucheros* que es un gesto particular relacionado con un contexto preciso. Además como se nota de las traducciones la palabra *cuatro* ha desaparecido porque en italiano *fare boccucce* o *fare smorfie* son expresiones incontables.

Otra palabra inexistente en italiano es *regletazo* (Delibes, 1950: 15): "Para entonces, el Mochuelo había comprendido que Roque era un buen árbol donde arrimarse y se hicieron inseparables, por más que la amistad del Moñigo le forzaba, a veces, a extremar su osadía e implicaba algún que otro regletazo de don Moisés, el maestro". No he encontrado esta palabra en ningún diccionario consultado y tampoco en el CORDE de la Real Academia Española, hecho que hace pensar que Delibes haya creado esta palabra a través del mecanismo de la derivación uniendo el término *regla* y el sufijo *-azo*. Es habitual, en efecto, encontrar en las novelas de Delibes algunas palabras creadas por él mismo y que responden a ciertas necesidades expresivas del autor, como explican Cuevas García y Baena Peña (1992: 201): "Sus funciones son, por un lado encontrar la palabra justa que recoja adecuadamente la idea, y, por otro, imitar la expresividad de la lengua hablada, muy apta para crear palabras nuevas". Por consiguiente, *regletazo* querría indicar un golpe dado con una regla, que los maestros imponían como castigo a los alumnos en el pasado, cuando aún era permitido el castigo corporal en las escuelas. Sin embargo, en italiano, no existe una única palabra para expresar este concepto, así que en mi traducción he decidido usar la expresión "scudisciata di righello" donde *scudisciata* significa golpe de fusta; por lo tanto sería un pequeño latigazo con la regla. En cambio, Basalisco ha usado la expresión "colpo di stecca" (1983: 17), que, sin embargo, se podría confundir, con el taco del billar que, en italiano, se llama *stecca*.

Se encuentran otras palabras españolas que en italiano no tienen un equivalente y que, por lo tanto, se deben traducir con una expresión, sin embargo, estas otras palabras no han tenido problemas en fase de traducción y he podido encontrar fácilmente una equivalencia reconocida como *piropear* (Delibes, 1950: 16), 'fare il galante'; *coletazo* (Delibes, 1950: 174), 'colpo di coda'; *amortajar* (Delibes, 1950: 176), 'avvolgere nel sudario'.

### 3.9 Puntuación

En fase de traducción, la puntuación, constituye un aspecto esencial, casi cuanto la comprensión de palabras y expresiones lingüísticas. Los signos de puntuación dan al texto el justo ritmo de lectura y permiten organizar y entender los enunciados de manera apropiada gracias a pausas y entonaciones, evitando ambigüedades. Los signos principales son: coma, dos puntos, punto y coma, punto, signos de interrogación y exclamación, paréntesis, comillas, puntos suspensivos.

Por lo que atañe al lenguaje literario estos signos se usan con mayor o menor frecuencia según la voluntad y el estilo de autor. En efecto, cada escritor marca, también a través de ellos, un estilo de escritura peculiar. Se entenderá mejor esta afirmación, si se observa con mayor atención el uso que Miguel Delibes, en su novela *El camino*, hace de ellos y sobre todo del punto y del punto y coma. Son numerosos los ejemplos en los cuales Delibes separa las frases a través del punto y del punto y coma, dando un efecto de interrupción, casi como si el autor quisiese recrear al interior del texto un estilo que recuerda el idiolecto de los personajes, caracterizado por el bajo nivel social y cultural. El personaje que habla en *El camino*, como ya se ha mencionado, es un niño de once años que vive en una pequeña aldea en un valle de Cantabria, por lo tanto, aunque el autor use con frecuencia palabras cultas, que con dificultad se adaptan a un lenguaje infantil, se compensa a través de un estilo rico de coordinación y pausas. Hay que tener en cuenta, en efecto, el hecho de que la coordinación es la forma de conexión entre frases más usada por los niños que todavía no han aprendido a unir los enunciados con la subordinación. La imitación del lenguaje infantil se manifiesta, de hecho, en diferentes recursos como afirman Cuevas García y Baena Peña (1992: 198): "La caracterización del lenguaje infantil está conseguida con el uso de anáforas, conversaciones, reduplicaciones, polisíndeton, onomatopeyas..., así como el predominio de oraciones interrogativas reflejando las continuas preguntas de los niños".

Merece la pena poner atención en el polisíndeton, figura literaria que, como explica el DRAE, consiste en el: "Empleo repetido de las conjunciones en un texto



para dar fuerza o energía a la expresión de aquello que se expresa". A lo largo de los ocho capítulos traducidos he podido encontrar varios polisíndeton, a partir del primer capítulo donde se pueden leer los siguientes enunciados:

Y para ser herrero no hacía falta estudiar catorce años, ni trece, ni doce, ni diez, ni nueve, ni ninguno (Delibes, 1950: 5).

Y no Ramón, el hijo del boticario, emperejilado y tieso y pálido como una muchacha mórbida y presumida (Delibes, 1950: 5).

En los siguientes capítulos se encuentran otros ejemplos:

#### Capítulo II

Otra vez la voz amodorrada y sorda y tranquila del Moñigo, desde el pajar (Delibes, 1950: 13).

#### Capítulo IV

Su padre, el quesero, [...] tenía un nombre y le arropaba y le mimaba y era ya, casi, como tener un hijo (Delibes, 1950: 28).

#### Capítulo V

La Guindilla mayor se encaró con ellas, áspera y digna y destemplada (Delibes, 1950: 37).

#### Capítulo VI

Claro que su mujer era melliza y la madre de su mujer lo había sido y él tenía una hermana en Cataluña que era melliza también y había alumbrado tres niños de un solo parto y vino, por ello, en los periódicos y el gobernador la había socorrido con un donativo (Delibes, 1950: 44).

## Capítulo VII

En las tardes dominicales y durante las vacaciones veraniegas los tres amigos frecuentaban los prados y los montes y la bolera y el río (Delibes, 1950: 51).

En este juego, el Moñigo demostraba la fuerza y el pulso y la destreza de un hombre ya desarrollado (Delibes, 1950: 52-53).

Luego les van naciendo los ojos, y las orejas, y las narices y todo (Delibes, 1950: 58).

Y, entonces, pensaba en lo feo que debía ser él nada más nacer, con todo el cuerpo cubierto de vello y sin ojos, ni orejas, ni narices, ni nada... (Delibes, 1950: 58-59).

## Capítulo XIX

Las montañas tenían un cariz entenebrecido y luctuoso aquella tarde y los prados y las callejas y las casas del pueblo y los pájaros y sus acentos (Delibes, 1950: 176).

A la larga, todos acabarían muriendo: él, y don José, y su padre, el quesero, y su madre, y las Guindillas, y Quino, y las cinco Lepóridas, y Antonio, el Buche, y la Mica, y la Mariuca—uca, y don Antonino, el marqués, y hasta Paco, el herrero (Delibes, 1950: 178).

Como se puede ver, estos enunciados, engloban listas de adjetivos, sustantivos y frases unidos por conjunciones coordinantes, en particular y *ni*, que dan al discurso un estilo pausado y repetitivo. Cabe decir que el polisíndeton no solamente es usado para imitar el lenguaje infantil sino también por escritores que quieren conferir a la propia obra un efecto de reflexión. Existe también en italiano, claramente, esta figura literaria ejemplificada en la enciclopedia Treccani en la frase del Infierno de Dante: "E mangia e bee e dorme e veste panni".

Por lo que concierne a la traducción de esta figura en las frases de Delibes, es interesante notar que, en algunos casos, Basalisco, el traductor de la versión italiana ha considerado probablemente más natural neutralizar este efecto en favor de una lectura más fluida, en cambio, en mi traducción, he preferido conservarlo porque de esta manera la obra asume el aspecto de una íntima reflexión infantil, efecto que Delibes busca en la obra original. A continuación se pueden observar estas diferencias entre las dos traducciones:

#### Capítulo I

E non Ramón, il figlio del farmacista, agghindato e impettito e pallido...

E non Raimondo, il figlio del farmacista, azzimato, impettito e pallido...

(Basalisco, 1983: 9)

#### Capítulo II

Un'altra volta la voce assonnata e spenta e tranquilla dello Sterco...

Di nuovo la voce sonnacchiante, sorda e tranquilla della Caccola...

(Basalisco, 1983: 16)

#### Capítulo V

La Peperoncina maggiore si mise di fronte a loro, austera e degna e incollerita.

Il Peperoncino maggiore le affrontò, aspra, dignitosa e stonata (Basalisco, 1983: 36).

#### Capítulo VII

Nei pomeriggi domenicali e durante le vacanze estive i tre amici frequentavano i prati e i monti e il bocciodromo e il fiume.

Nei pomeriggi domenicali e durante le vacanze estive, i tre amici frequentavano i prati, i monti, la pista dei birilli e il fiume. (Basalisco, 1983: 48).

In questo gioco, lo Sterco dimostrava la forza e il polso e la destrezza di un uomo già maturo.

In questo gioco, la Caccola rivelava la forza, il polso e l'abilità d'un uomo già maturo (Basalisco, 1983: 49).

Poi gli crescono gli occhi e le orecchie e il naso e tutto.

Poi gli nascono gli occhi, le orecchie, il naso e tutto (Basalisco, 1983: 54).

### Capítulo XIX

Alla fine, tutti sarebbero morti: lui, e don José, e suo padre, il formaggiaio, e sua madre, e le Peperoncine, e Quino, e le cinque Leporine, e Antonio, lo Stomacone, e la Mica, e la Mariuca-uca, e don Antonino, il marchese, e perfino Paco, il fabbro.

A lungo andare, tutti avrebbero finito con il morire: egli, don Giuseppe, suo padre, il formaggiaio, sua madre, i Peperoncini, Chino, le cinque Leporidi, Antonio, il Trippone, la Mica, e la Mariuccia-uccia, il signor Antonino, il marchese, e persino Checco, il fabbro (Basalisco, 1983: 155).

Atención particular merece el largo período del capítulo VI cuyas frases se conectan solamente a través de conjunciones coordinantes y que Basalisco ha decidido unir de diferente manera:

Evidente che sua moglie era gemella e la madre di suo moglie lo era stata; egli aveva una sorella in Catalogna che pure era gemella e aveva dato alla luce tre bambini in un solo parto, se n'era parlato sui giornali e il prefetto l'aveva aiutata con un dono (Basalisco, 1983: 41-42).

È chiaro che sua moglie era una gemella e la madre di sua moglie lo era stata, inoltre lui aveva una sorella in Catalogna anche lei gemella e aveva dato alla luce tre figli in un solo parto, apparendo, per questo, sui giornali e ricevendo dal governatore un donativo.

Como se puede ver, Basalisco ha preferido no usar la conjunción *y* en dos puntos optando, respectivamente, por un punto y coma y por una coma. Sin embargo, de esta manera el flujo inicial previsto por Delibes se interrumpe con estos recursos que prevén una pausa en la lectura. En cambio, en mi traducción he preferido mantener, en parte, el polisíndeton traduciendo la segunda *y* del enunciado con *inoltre*, otra conjunción copulativa de valor completivo, la cual permite variar la linealidad del discurso creada por la sucesión de *y* en el original español, mientras que en el segundo punto, donde Basalisco ha usado una coma, he conservado la coordinación a través de un gerundio, reproducido también a continuación, que, usado de esta manera, corresponde a una oración coordinada.

Otra particularidad del estilo usado por Delibes en esta novela se encuentra en el empleo de conjunciones coordinantes al comienzo de muchas frases. Hay, en efecto, diferentes ejemplos de enunciados de mayor o menor extensión que empiezan con la conjunción *Y* o *Pero* y que habrían podido ser incorporados fácilmente a la frase precedente. Sin embargo, la elección estilística del autor parece ser la de dividir, en estos casos, el flujo del discurso, dando la idea de una continua añadidura de pensamientos y recuerdos expresados por el protagonista de once años. Es necesario, en fase de traducción, hacerse la pregunta acerca la posibilidad de eliminar estas conjunciones iniciales dando al discurso una mayor fluidez o, en cambio, conservarlas respetando el estilo del autor pero, al mismo tiempo, corriendo el riesgo de dar al texto italiano un aspecto demasiado fragmentario. A este respecto, he considerado útil consultar la página web de la *Accademia della Crusca* que se ocupa también de aclarar las dudas sobre el uso del idioma italiano y que con relación a la posibilidad de usar o no la conjunción *E* al comienzo de frase cita como ejemplo los diferentes casos de *E* inicial que se pueden encontrar en la Biblia afirmando:

Noi notiamo che una buona traduzione italiana omette in questi casi l'iniziale congiunzione *e*, ma a torto, perché essa conferisce alla narrazione un ritmo di concatenazione incalzante e dalla ripetizione acquista un valore presentativo, più debole di quello di *ecco*, ma pur sempre efficace. Una affinata esperienza moderna

delle risorse della lingua ha condotto anche la congiunzione *e* a produrre "effetti speciali" alternando tratti espressi linguisticamente a tratti inespressi ma sensibilmente presupposti e perciò non assenti.<sup>[19]</sup>

Como se puede leer, también la *Accademia della Crusca* contempla la posibilidad de usar la *E* inicial para crear en la narración "un ritmo de concatenación apremiante".

Otro discurso tiene que ser hecho por el *Ma* inicial que en italiano se tiende a evitar en cuanto, como todas las otras conjunciones adversativas, une frases con significado opuesto. Sin embargo, es posible encontrar enunciados, ambos en el discurso escrito y oral, que principian con esta conjunción que, como explica la enciclopedia Treccani (en línea), adquiere una serie de usos pragmáticos. Uno de los valores del *ma* a comienzo frase es descrito como parafraseable a: "nonostante sia vero quanto detto (o presupposto) finora, più importante ancora è quello che segue ...". Además, se afirma que el *ma* puede ser usado después de una pausa fuerte (punto o punto y coma) o a comienzo absoluto del texto, para marcar un cambio de argumento o para remitir enfáticamente a un argumento conocido<sup>[20]</sup>. Por consiguiente, se puede concluir que, gramaticalmente, se prevé la posibilidad de usar *E* y *Ma* a comienzo frase con los valores descritos, añadiendo que en el presente caso este particular uso, que, sin embargo, permanece inusual, refleja una voluntad estilística del autor y como tal en una traducción se debe tener en cuenta. Por esta razón, en la traducción de Basalisco y en la mía ha sido recreado el estilo de Delibes con diferentes ejemplos de frases introducidas por *E* y *Ma* que he podido observar y analizar a lo largo de los ocho capítulos.

### 3.10 Algunos problemas de traducción y diferencias traductoras

Una palabra que ha presentado algunos problemas en la traducción en italiano ha sido *papirotazo* encontrada en el primer capítulo (Delibes, 1950: 7): "Hacia

---

<sup>19</sup> <http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/sulluso-congiunzioni-allinizio-frase>

<sup>20</sup> [http://www.treccani.it/enciclopedia/congiunzioni\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/congiunzioni_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)

muchos años que su padre acariciaba aquel proyecto y él no podía arriesgarse a destruirlo todo en un momento, de un caprichoso papirotazo". En la traducción ha sido útil no solamente el significado de la palabra en sí, sino también del contexto en el cual es insertada. El DRAE describe *papirotazo* como un "Golpe en la cabeza", mismo significado que ofrece el diccionario Hoepli (en línea), mientras que en la traducción italiana, "Colpo sulla testa" además de "nocchino" que sería un golpe dado con los nudillos de la mano cerrada. Sin embargo, en fase de traducción, el significado literal de esta palabra me ha parecido de difícil interpretación en el contexto de la frase donde se encuentra, primero por la relación con el adjetivo que la modifica. El adjetivo *caprichoso*, en efecto, mal se adapta a un golpe, mientras que el contexto hace pensar que en realidad *papirotazo* pueda ser interpretado con un significado figurativo. De ahí que he conectado esta palabra a la locución italiana *colpo di testa* que a diferencia de 'colpo sulla testa' se refiere a una decisión imprevista e irreflexiva, tomada sin haber evaluado racionalmente las consecuencias y que se adapta mejor al significado del enunciado. Además, *caprichoso* ha sido traducido con *irragionevole*, o sea, con el matiz de significado que más se conecta con *colpo di testa* porque este adjetivo puede referirse a una acción hecha por una persona que no hace buen uso de la razón, mientras que *caprichoso* en su significado global puede indicar también, en italiano así como en español, algo o alguien original o llamativo. Decisión diferente ha llevado el traductor Basalisco a elegir como solución "con un capriccio" (Basalisco, 1983: 10), interpretando probablemente *papirotazo* como *capricho* y decidiendo eliminar el adjetivo en cuanto habría sido una repetición. Se puede comprender esta interpretación dado que el cuento es fruto de las reflexiones de un chico de once años y los caprichos son generalmente atribuidos a los niños.

En el primer capítulo se encuentra también la expresión 'sorber una moquita' (Delibes, 1950: 6): "Su madre se pasó el envés de la mano por la punta de la nariz remangada y sorbió una moquita. [...] Volvió a sorber la moquita y quedó en silencio. "En el DRAE entre las acepciones del verbo *sorber* se lee: "Atraer hacia dentro la mucosidad nasal"; por lo tanto, este verbo tiene un significado específico el cual describe una acción que en italiano no corresponde a un solo verbo sino

más bien a expresiones como 'tirare su col naso' (de uso coloquial), o 'inspirare rumorosamente con le narici' concretamente para retener la mucosidad, como se explica en el diccionario De Mauro, en línea. Por esta razón, he decidido usar una de estas dos expresiones, o sea, 'inspirare rumorosamente' en ambos casos citados. Al mismo tiempo, el gesto que hace la madre de llevarse la mano hacia la punta de la nariz, nos hace comprender que el momento es emocionante para ella y que el hecho de 'inspirare rumorosamente' es un signo de esta conmoción. En cambio, Basalisco ha decidido traducir casi literalmente esta expresión con "ingoiò un moccio" pero que, en mi opinión, no da la verdadera idea del gesto de inspirar contenido en el verbo *sorber*, en cuanto *ingoiare* tiene como definición la que se encuentra en español por *engullir*, es decir, "Tragar la comida atropelladamente y sin mascarla". Una de las acepciones de *sorber* es, en efecto, "Beber aspirando" pero en italiano esto se traduce con *sorseggiare* de significado diferente con respecto a *ingoiare*. Además de ser la traducción no perfectamente exacta del verbo español, en italiano 'ingoiare un moccio' no tiene el mismo significado que 'tirare su col naso' o 'inspirare rumorosamente' porque son dos acciones diferentes que se desarrollan con aparatos distintos, respectivamente con boca y nariz, y generalmente la que interesa la nariz es típica de alguien que está a punto de llorar, mientras que 'ingoiare un moccio' no suena muy natural y requiere un esfuerzo mayor por parte del lector para entender el sentido de este enunciado.

En otro punto del primer capítulo, un pasaje ha sido objeto de atención en el presente análisis comparativo (Delibes, 1950:6-7):

Tú —le miró un momento como enajenada— puedes ser algo grande, algo muy grande en la vida, Danielín; [...]No acertaba a comprender cómo podría llegar a ser algo muy grande en la vida. [...] Para él, algo muy grande era Paco, el herrero, con su tórax inabarcable, con sus espaldas macizas [...] Y algo grande era también su padre que tres veranos atrás abatió un milano de dos metros de envergadura...Pero su madre no se refería a esta clase de grandeza cuando le hablaba. Quizá su madre deseaba una grandeza al estilo de la de don Moisés, el maestro, o tal vez como la de don Ramón, el boticario, a quien hacía unos meses habían hecho alcalde.



En mi traducción, el paralelismo entre las varias acepciones de las palabras *grande-grandeza* me han permitido conservar este juego de significado y el efecto de confusión que las palabras de la madre crean en Daniel, el Mochuelo. Así que "algo grande" ha sido traducido con "una grande persona" y por lo tanto, en las siguientes repeticiones he usado siempre "qualcuno di molto grande era Paco..." y "E qualcuno di grande era anche suo padre...". La primera acepción de *grande* se refiere a las palabras de la madre, la cual quiere, con este adjetivo, indicar una persona "que supera en [...] importancia, dotes, [...] etc. a lo común y regular" (DRAE). Los padres de Daniel, en efecto, quieren para él un futuro mejor y por esta razón han ahorrado para poderlo mandar a la ciudad a progresar y para que sea una persona *grande*, o sea, importante y no pobre como ellos. Sin embargo, Daniel no comprende inmediatamente las palabras de su madre y el significado más profundo del adjetivo *grande* que para él equivale a otra acepción que se lee en el DRAE: "Dicho de una persona: Alta, corpulenta o fornida"; y que él reconoce en Paco, el herrero. De otro lado, también su padre es *grande* para Daniel gracias a su maestría en la caza y por lo tanto, gracias a las 'dotes' que se encuentran en la primera acepción. Sin embargo, después de un razonamiento Daniel aprende que *grandeza* puede significar también algo diferente, más cerebral. En italiano he podido usar el correspondiente adjetivo *grande* porque se pueden encontrar las mismas acepciones: "Di persona, che eccelle sugli altri per meriti speciali, per altezza d'ingegno, per grandezza di opere" y "Riferito a persona, per indicare grandezza materiale del corpo".

En la traducción italiana de Basalisco, en cambio, se pierde este juego de significado porque el traductor ha decidido usar otras palabras (Basalisco, 1983: 10): "puoi essere qualcuno, qualcuno importante nella vita..."; y se continua en las siguientes frases con "Per lui, un qualcuno era Checcho..." y "E qualcuno era anche suo padre...". En este caso, el sustantivo *qualcuno* se refiere a una persona importante, en todos los casos.

En el capítulo VI me he enfrentado con la palabra *guarra* pero que, aparentemente, Delibes usa con una acepción diferente de la que he encontrado en todos los diccionarios consultados. En el DRAE, en efecto, se pueden leer cuatro

acepciones por *guarro-rra* como sustantivo: "1. Cerdo (mamífero); 2. Persona sucia y desaliñada (coloquial); 3. Persona grosera, sin modales (coloquial); 3. Persona ruin y despreciable (coloquial)"; y por fin, una acepción de la palabra como adjetivo: "4. Sucio, obsceno (coloquial)". También en los diccionarios bilingües (Hoepli, Zanichelli), la traducción palabra corresponde a "porco, maiale". El CORDE de la Real Academia Española, aunque cite 53 casos en 20 documentos en los cuales aparece la palabra *guarra*, y 7 de estos en *Diario de un emigrante* de Delibes, no parece llevar ejemplos en los cuales esta palabra sea usada con una acepción diferente a las descritas por el DRAE. Así que, una solución es mirar el contexto en el cual se encuentra, o sea, en un diálogo entre chicos que pelean (Delibes, 1950: 49): " —No mires así, pasmado. ¿Es que no te han dado nunca una guarra?". De esta frase se comprende que la *guarra* puede ser interpretada como una bofetada y por lo tanto traducida en italiano con palabras correspondientes como *sberla*, usada en mi traducción, o *ceffone*, mientras que Basalisco prefiere la expresión 'dare una ripassata' (1983: 46) pero que en el vocabulario Treccani y De Mauro es definida como un áspero reproche, un soberano repapolvo, por consiguiente, la interpretación de Basalisco de *guarra* no implica golpes. Sin embargo, la pregunta del chico resulta más intimatoria y amenazadora si prevé una violencia física, como en la siguiente frase del mismo chico (Delibes, 1950: 49): " —¿Oíste, mierdica? Te largas de ahí o te abro el alma en canal", y por esta razón considero la palabra *guarra* más interpretable como bofetada que como reproche, también porque al final los chicos acaban por pelearse.

En otra ocasión, en el segundo capítulo, he tomado la decisión de cambiar la siguiente frase de Delibes (1950: 13): "Se iba adueñando de Daniel, el Mochuelo, un pavor helado e impalpable. Aquella tétrica letanía le hacía cosquillas en la médula de los huesos". Daniel, el Mochuelo está escuchando Sara, mientras lee, como castigo, a su hermano Roque, el Moñigo, las recomendaciones del alma. Se entiende que Daniel está asustado por lo que escucha y que esto le hace "cosquillas en la médula de los huesos". No se trata de una expresión idiomática, es una frase creada por Delibes y, por consiguiente, su significado sería de interpretarse como

algo que produce una sensación de susto, casi terror que paraliza los movimientos. Sin embargo, si se quieren mantener las exactas palabras del autor y traducir esta expresión literalmente se corre el riesgo, según mi opinión, de dar a esta frase un connotación positiva, en cuanto *hacer cosquillas*, que en italiano sería *fare il solletico*, estimula, generalmente, una risa involuntaria. Basalisco ha decidido seguir las palabras originales traduciendo la frase de esta manera (1983: 15-16): "Quella tetra litania gli faceva solletico al midollo delle ossa"; en cambio, en mi traducción, he decidido alejarme del original, esperando dar con otra expresión, un efecto más cercano a lo que quería dar Delibes en el original, así que he pensado traducir con esta expresión idiomática italiana: "Quella tetra litania gli faceva gelare il sangue nelle vene". En italiano se usa esta expresión cuando alguien experimenta un grande susto o profundo horror y como se explica en el *Dizionario dei Modi di Dire della lingua italiana* (Hoepli, en línea) describe una real condición fisiológica: "in caso di grande spavento l'organismo reagisce facendo affluire il sangue agli organi interessati alla difesa dal pericolo. Questo, unito alla scarica di adrenalina che vi si accompagna, provoca una specie di paralisi repentina e momentanea che viene spesso avvertita come una sensazione di freddo improvviso". Si por un lado se podría objetar que con este cambio he sustituido una libre creación de Delibes con una expresión idiomática fija italiana, por otro lado he pensado que, en el contexto, el lector pueda comprender mejor el significado de la frase original con la italiana.

Analizando las dos traducciones he podido encontrar otra diferencia traductora en el capítulo VII. Se está hablado de una de las diversiones de los tres niños, o sea, cazar los pájaros entre la maleza. Luego se lee (Delibes, 1950: 52):

Para Daniel, el Mochuelo, no existía plato selecto comparable a los tordos con arroz. Si cobraba uno le gustaba, incluso, desplumarle por sí mismo y de esta forma pudo adivinar un día que casi todos los tordos tenían miseria debajo del plumaje. Le decepcionó la respuesta del Tiñoso al comunicarle su maravilloso descubrimiento.  
—¿Ahora te enteras? Casi todos los pájaros tienen miseria bajo la pluma.

La frase 'casi todos los tordos tenían miseria debajo del plumaje' y 'casi todos los pájaros tienen miseria bajo la pluma' ha sido traducida, por Basalisco, con "erano sporchi sotto il piumaggio" y "sono sporchi sotto le penne". En el DRAE, en efecto, una de las acepciones de la palabra *miseria* es "Suciedad extrema", por lo tanto, parece una traducción aceptable. Sin embargo, otro significado de la palabra que se encuentra en el DRAE, aunque poco usado, es "Plaga, especialmente de piojos", que parece conectarse bien con este contexto, los pájaros, de hecho, están sujetos a la presencia, bajo el plumaje, de una gran cantidad de parásitos como los piojos. Así que en la traducción sería correcto decir que los tordos tenían "i pidocchi sotto il piumaggio/le penne" y no solamente que están sucios.

### 3.11 Los diálogos y el lenguaje infantil

A lo largo de los ocho capítulos es posible encontrar algunos diálogos entre los tres niños protagonistas. Con el objetivo de producir un discurso lo más natural posible, he recreado, en italiano, a través de algunos pequeños recursos, un lenguaje infantil. Por ejemplo, en el capítulo VII Germán, el Tiñoso dice (Delibes, 1950: 52): "—¿Ahora te enteras? Casi todos los pájaros tienen miseria bajo la pluma. Según mi padre, a mí me pegó las calvas un cuclillo". En la última frase de la cita, se puede notar un caso de duplicación de los complementos con la coaparición del clítico y del complemento tónico, que el español admite en muchos casos, mientras que en italiano esta redundancia pronominal es considerada un error y se tiende a evitar. Sin embargo, en el habla infantil es muy frecuente escuchar errores de este tipo, por lo tanto en la traducción italiana he decidido mantener la duplicación queriendo dar un efecto de poco dominio que tienen los niños a aquella edad: "Secondo mio papà, a me mi ha attaccato la calvizie un cuculo". En cambio, en la traducción de Basalisco no se reproduce esta duplicación y la lengua aparece más precisa (Basalisco, 1983: 49): "Secondo mio padre, è stato un cuculo che mi ha trasmesso la calvizie". Algo semejante ocurre pocas páginas más adelante cuando, siempre el Tiñoso, dice (Delibes, 1950: 57): "—La cigüeña

no trae los niños entonces, ¿verdad? Ya me parecía raro a mí...". también en este caso he decidido mantener la duplicación de los complementos en italiano "Mi sembrava strano a me", mientras que Basalisco ha optado por eliminarla "Mi sembrava strano" (1983: 53).

Además he decidido traducir, en los diálogos, donde aparece la palabra *padre* con *papà* la cual refleja un significado de carácter más afectivo que *padre*, mientras que Basalisco en algunos casos traduce con *padre*, como en la cita del capítulo VII que se ha visto, en otros, por ejemplo en el capítulo XII o XIX, cuando *padre* es usado como un vocativo se traduce con *papà*.

En algunos casos, en el capítulo II y VII, aparece el nombre de Sara, la hermana de Roque, el Moñigo, precedido de artículo (Delibes, 1950: 11-12-13-14): "La Sara llevó el peso de la casa desde la muerte de su madre"; "Claro que la Sara tenía poca paciencia..."; "[...] lo que más exacerbó y agrió el carácter de la Sara..."; "Lo cierto es que cuando la Sara amenazaba a su hermano..."; "A la Sara la llevaban los demonios..."; "Conocía ya a la Sara de referencias..."; "Entonces oyó hablar arriba a la Sara..."; "La interrogación siguiente de la Sara..."; "pero la Sara debió pensarlo mejor..."; "—¿Oíste a la Sara?"; (Delibes, 1950: 57): "Se lo he oído decir a la Sara". Estos ejemplos representan otra manera en la cual Delibes reproduce el punto de vista y la voz del narrador del niño Daniel. La tendencia de usar el artículo delante de un nombre propio aparece también en la novela *Las ratas* (1962), comentada de esta manera por Medina-Bocos (2005): "en la forma de designar a los personajes el narrador respeta cuidadosamente las jerarquías sociales establecidas por la colectividad y utiliza siempre los nombres propios precedidos de artículo, como lo haría uno cualquiera de los vecinos". En mi traducción y en la de Basalisco se ha mantenido, en estos casos, el nombre propio precedido de artículo.

### 3.12 Palabras coloquiales

Además de expresiones idiomáticas como frases hechas y modismos aparecen, en los ocho capítulos de la novela analizados, también palabras y verbos coloquiales, matiz característico del estilo delibiano cuya intención es la de crear

"personajes de carne y hueso" (Sotelo, 2010: 28), y gracias al uso de frecuentes palabras o expresiones populares se puede apreciar un efecto de habla viva y real. Las palabras coloquiales encontradas pertenecen principalmente a la clase de los adjetivos, sustantivos y verbos como se puede ver en el siguiente análisis. Sin embargo, éstas no han podido ser traducidas con un término coloquial italiano equivalente en cuanto en algunos casos en este idioma no hay una palabra con valor coloquial que pueda corresponder al término español y, por lo tanto, la traducción italiana falta en estos puntos de coloquialidad en favor de una palabra más formal.

Empezando por el primer capítulo se pueden encontrar dos adjetivos: *empingorotado* y *emperejilado*. El primero se usa para describir a Ramón, el hijo del boticario que estudia en la ciudad para llegar a ser abogado (Delibes, 1950: 3): "cuando les visitaba, durante las vacaciones, venía empingorotado como un pavo real y les miraba a todos por encima del hombro". Este adjetivo, como se lee en la definición del DRAE, se usa en un sentido despectivo para indicar a una persona elevada a posición social ventajosa y aplicada especialmente a quien se engríe por ello. En la traducción de Basalisco "empingorotado como un pavo real" ha sido traducido con "borioso come un pavone" (1983: 7), mientras que en mi traducción con "tronfio come un pavone". *Borioso* y *tronfio* pueden considerarse sinónimos denotando ambos individuos creídos, y *tronfio* especialmente alguien soberbio, muy pagado de sí mismo, en el aspecto y, sobre todo, en la andadura, como se lee en el vocabulario Treccani en línea. Además, muy a menudo, el término *tronfio* se asocia al pavo real, en italiano, para paragonar un individuo a este animal que para su porte parece ser exactamente soberbio. Sin embargo en ambos casos los adjetivos italianos, a diferencia del español, no son coloquiales.

El segundo adjetivo es *emperejilado* usado siempre para describir a Ramón, el hijo del boticario (Delibes, 1950: 5): "Esto era un hombre. Y no Ramón, el hijo del boticario, emperejilado y tieso y pálido como una muchacha mórbida y presumida". En este caso el término, como se lee en el DRAE, es el participio pasado del verbo *emperejilar* usado como adjetivo y quiere decir: "Adornar a alguien con profusión y esmero". También en italiano para traducir esta palabra se

han usado dos participios pasados con valor de adjetivos; Basalisco ha optado por *azzimato* (1983: 9) cuya definición, en el vocabulario Treccani, es "vestito e ripulito con ricercatezza, lisciato", mientras que en mi traducción he usado el término *agghindato* con significado parecido: "Vestire in modo ricercato e lezioso". Sin embargo, también en este caso los dos participios pasados italianos no tienen un significado coloquial.

Pasando al segundo capítulo se puede mencionar una lista bastante larga de palabras coloquiales a partir de *zascandil* (Delibes, 1950: 10): "También las Guindillas le decían a menudo que por juntarse al Moñigo ya era lo mismo que él, un golfo y un zascandil"; el DRAE con este sustantivo define una "Persona despreciable, ligera y enredadora" que en italiano ha sido traducida por Basalisco con *ficcanaso* (1983: 13) y en mi traducción con *canaglia*. Siendo *ficcanaso* solamente uno de los términos usados en el DRAE para describir la palabra, he preferido elegir un término más inclusivo porque, mientras *ficcanaso* es definido por el vocabulario Treccani alguien entrometido, *canaglia*, en cambio, se refiere a un malo sujeto y sinvergüenza. Además, el diccionario Hoepli en línea da como definición de *zascandil* la palabra *imbroglione* (estafador) más cercano a *canaglia* que a *ficcanaso*, pero que, según mi opinión, no rinde el completo significado de *zascandil* dado por el DRAE, por esta razón he decidido alejarme de esta definición.

La segunda palabra es el adjetivo *regañón* (Delibes, 1950: 11): "Claro que la Sara tenía poca paciencia y un carácter regañón y puntilloso". *Regañón* se refiere a una "Persona proclive a regañar sin motivo suficiente" (DRAE) y se traduce en italiano con *brontolone* adjetivo no coloquial usado también por Basalisco (1983: 14). En mi traducción, he decidido cambiar el sujeto de la frase pensando que es más bien la persona que tiene las características de ser regañona y puntillosa y no el carácter así la frase se ha convertido en "era di carattere brontolona e puntigliosa".

Brevemente cito la palabra *cerdo* usada coloquialmente para identificar una persona sucia, grosera o ruin (DRAE), con el significado de *puerco*, traducida por mí, al italiano, con *porco* que en su sentido figurativo describe una persona

"sudicia, ingorda, indolente, oppure immorale, viziosa, volgare, rozza, sboccata nel parlare, e che comunque suscita disgusto", mientras que Basalisco ha optado por *maiale* (1983: 16) que figurativamente también tiene los mismos significados de *porco*.

Pocas líneas más adelante se encuentran las palabras *pamplinera/pamplinas* (Delibes, 1950: 14): " —Te habrás fijado que es una maldita pamplinera"; " — ¡Bah!, no hagas caso. Todo eso de los ojos vidriados y los pies que no se mueven son pamplinas". Una *pamplina* es, coloquialmente, en español, "dicho o cosa de poca entidad, fundamento o utilidad", mientras que *pamplinero-ra* alguien "propenso a decir pamplinas" (DRAE). En italiano, Basalisco ha traducido estas dos palabras respectivamente con *sciocchezza* y *sciocca* mientras que en mi traducción he optado por *fesserie* y *stupida*. Todos estos términos tienen los mismos significados y por lo tanto, pueden ser intercambiables.

Otra palabra es *trifulca*, o sea, "Desorden y camorra entre varias personas" (DRAE): "A veces, Paco, cuyo temperamento se exaltaba con el alcohol, armaba en la taberna del Chano trifulcas considerables" (Delibes, 1950: 17); la única solución traductora ha sido, en ambas las traducciones, la palabra *rissa* (Basalisco, 1983: 19) que, sin embargo, no tiene carácter coloquial, como en el caso del término *camorra* del capítulo VI (Delibes, 1950: 49): "En este aspecto, Germán, el Tiñoso, significaba un cebo insuperable para buscar camorra. Y Roque, el Moñigo, precisaba de camorras como del pan de cada día". En este pasaje Basalisco ha usado *litigio* (1983: 46) como solución, mientras que en mi traducción he preferido *zuffa*.

Procedente de camorra, se encuentra, en el segundo capítulo, el sustantivo *camorrista* (Delibes, 1950: 17): "Si Paco y su hijo hubieran sido unos fifiriches al pueblo no le importaría que fuesen borrachos o camorristas"; cuya traducción reconocida es *attaccabrighe* (Basalisco, 1983: 19). De esta cita se puede notar otra palabra interesante, o sea, *fifiriche* que no es una palabra coloquial pero buscando en el DRAE su significado se puede ver que es usada en Ecuador, Honduras y México para indicar alguien raquítico; es probable, por lo tanto, que se trate de uno



de los americanismos que Delibes usa en sus obras, en particular, en *Diario de un emigrante* (1958).

Otro adjetivo coloquial es *matón* (Delibes, 1950: 17): "A pesar de ello, las Lepóridas y la Guindilla mayor decían de él [...] que era un asqueroso matón"; en el DRAE la definición es: "Hombre jactancioso y pendenciero que procura intimidar a los demás", mientras que la traducción italiana es *gradasso* o su sinónimo usado por Basalisco *smargiasso* (1983: 19) que son adjetivos despectivos pero no coloquiales.

Hacia el final del capítulo se encuentra el verbo *tronar* que, usado en una de sus acepciones, quiere decir coloquialmente "Referirse a algo o a alguien de manera violenta", o sea, en italiano *inveire* (Delibes, 1950: 18): "Por mucho que tronase no podría olvidar nunca el día de la Virgen...". Basalisco, en lugar de *inveire*, ha usado el verbo *gridare*, que en mi opinión no aclara el significado del verbo español *tronar*.

Terminando con el segundo capítulo, subrayo la diferencia traductora entre la palabra española *sobaco* (Delibes, 1950: 19) que es el equivalente popular de la voz culta *axila*, mientras que en italiano no se tiene esta diferencia y se usa en todos los casos *ascella*.

Pasando al capítulo VI la primera palabra coloquial que se encuentra es *tufo* (Delibes, 1950: 60): "Su padre llevaba aquel tufo hasta en el negro de las uñas de las manos". Coloquialmente quiere decir *hedor* y en italiano se traduce con la palabra *tanfo* (Basalisco, 1983: 29).

Otras dos palabras son *arrumacos* y *carantoñas* (Delibes, 1950: 60): "Pero luego, su padre se distanció de él; ya no le hacía arrumacos ni carantoñas"; en español significan respectivamente "Demostración de cariño hecha con gestos o ademanes" y "Caricia, palabra o gesto afectuoso que se hace a una persona, a veces con la intención de conseguir algo de ella" (DRAE). En italiano, estas dos palabras pueden ser traducidas con términos bastante similares pero no coloquiales, por lo tanto, he decidido traducir *arrumacos* con *smancerie* mientras que Basalisco con *carezze* y *carantoñas* con *moine*, y así Basalisco (1983: 29).

En el capítulo V se puede encontrar ya en las primeras líneas la palabra *cotilla* (Delibes, 1950: 34): "Por añadidura era una cotilla. Y a las cotillas no las viene mal todo lo que les caiga encima". En un sentido coloquial quiere decir: "Persona amiga de chismes y cuentos" (DRAE); la palabra italiana no coloquial que traduce este término es *pettegola* (Basalisco, 1983: 33).

Más adelante es el turno del verbo *embuchar*, que quiero mencionar en este apartado porque es usado por Delibes con un significado diferente a el que se puede leer en el DRAE o en los diccionarios bilingües italiano-español (Delibes, 1950: 40): "Cuando lo hizo, extrajo de un apollado arcón el traje negro que aún conservaba desde la muerte de su padre, se embuchó en él, y marchó a paso rápido a la rectoría". En efecto, las acepciones que presenta el DRAE son: "1. Embutir carne picada en un buche o tripa de animal; 2. Introducir comida en el buche de un ave, para que se alimente; 3. coloq. Comer mucho, de prisa y casi sin mascar: 4. Impr. Colocar hojas o cuadernillos impresos dentro de otros". También en los diccionarios bilingües consultados las traducciones de las varias acepciones de esta palabra corresponden a las dadas por el DRAE pero que no tienen nada que ver con el significado de la frase delibiana. Por lo tanto, he consultado el mencionado Diccionario de voces populares y rurales de Urdiales Yuste y he podido encontrar el verbo *embuchar* con otro significado recogido por el autor con una investigación de campo: "Meterse una persona dentro de una prenda de vestir, en este caso [la frase de *El camino* citada], un traje". Gracias también a esta información he podido aclarar mis dudas y traducir el verbo español con el italiano *infilare*, misma solución encontrada por Basalisco (1983: 38).

Algunos términos se encuentran también en el capítulo VI, ya se ha visto previamente la palabra *camorra*; aquí se menciona el adjetivo *esmirriado* (Delibes, 1950: 43): "Germán, el Tiñoso, era un muchacho esmirriado, endeble y pálido"; cuyo significado es "Flaco, extenuado, consumido" y traducido al italiano con *rachitico* en mi traducción y *allampanato* por Basalisco (1983: 41). Las otras dos palabras son dos verbos, *apear* (Delibes, 1950: 44): "Y nadie apearía al zapatero de su creencia de que estos fenómenos se debían a un bacilo"; y *largar* (Delibes, 1950: 49): "—¿Oíste, mierdica? Te largas de ahí o te abro el alma en canal".

Ambas tienen más de una acepción pero las que se ajustan a estos contextos tienen un valor coloquial; para *apear* es "8. coloq. Disuadir a alguien de sus opiniones, ideas, creencias, suposiciones etc." y ha sido traducido al italiano con "togliere dalla testa" en mi traducción y "togliere dal capo" por Basalisco (1983: 42). Para el segundo verbo, *largar*, la acepción correcta, en este caso, es "6. coloq. Dicho de una persona: Irse o ausentarse con presteza o disimulo", traducida al italiano en la frase citada con "O te ne vai di qui..." en mi traducción y con "Allontanati da qui..." en la traducción de Basalisco (1983: 46).

En el siguiente capítulo VII, están presentes otros dos términos coloquiales, el adjetivo *enfurruñado* y la expresión *la mar*. El primero viene del verbo *enfurruñarse*, que es una manera coloquial para decir *enfadarse* y que en italiano se traduce con *mettere il broncio/muso* (Delibes, 1950: 56): "El Moñigo se sentó en la hierba frunciendo los labios en un gesto hosco y enfurruñado". Por lo tanto, he traducido este "gesto enfurruñado" con "espressione immusonita", mientras que Basalisco con "gesto stizzito" (1983: 52). La segunda, *la mar*, es una expresión coloquial (Delibes, 1950: 57): "—Les duele la mar, ¿sabéis?"; el DRAE la anota como una locución adverbial coloquial que quiere decir "mucho (|| con mucha intensidad)", así mientras que Basalisco ha optado por una traducción que recrea un estilo más formal "-Soffrono molto, sapete?" (1983: 53), en cambio, en mi traducción, he decidido usar una locución adverbial del lenguaje coloquial italiano, o sea, *un sacco* que me ha dado la posibilidad en este caso de mantener este valor también en el la traducción.

En el capítulo XII hay dos verbos coloquiales *pintar* y *tumbar*. El primero es pronunciado por el padre de Daniel con referencia a la perrita de caza Tula (Delibes, 1950: 107): "—La Tula no pinta nada hoy —dijo su padre". La única acepción posible para esta frase es "12. coloq. Ser importante, significativo o útil en un lugar o situación", y en efecto, mi traducción ha sido "-La Tula non serve a niente oggi", y la de Basalisco (1983: 95): "-La Tuta oggi non serve a nulla". Señalo también el cambio de nombre de la perrita en la versión de Basalisco, en línea con su tendencia a la 'domesticación'. El segundo verbo es *tumbar* (Delibes, 1950: 111): "Cuatrocientas me ha dado el cura de La Cullera por él y cien en la

ciudad la Junta contra Animales Dañinos por tumbar al milano". En este caso 'tumbar' puede ser interpretado con la acepción siguiente "4. coloq. Herir gravemente o matar a alguien" porque el milano ha sido matado, no ha caído solamente. En italiano existe el verbo *abbattere* usado en ambas traducciones (Basalisco, 1983: 99), en cuanto señala exactamente la acción, en el lenguaje venatorio, de matar un animal.

Finalmente pasamos al capítulo XIX donde se encuentra la palabra coloquial *pedrusco* que significa "Pedazo de piedra sin labrar" (Delibes, 1950: 174): "Germán, el Tiñoso, saltó de roca en roca para aproximarse con un pedrusco en la mano". En italiano, puede ser traducido con *sasso*, que he usado en mi traducción o *roccia*, palabra usada por Basalisco (1983: 152), sin muchas diferencias. Por último quiero señalar el caso de la palabra *cachaba* (Delibes, 1950: 182): "Luego le dio a besar su mano y se alejó, apoyándose en la cachaba, a pasitos muy lentos". Para obtener informaciones sobre su traducción, dado que no aparece esta entrada en el DRAE, he consultado el Diccionario de voces populares y rurales de Urdiales Yuste donde he descubierto que, probablemente, como afirma el estudioso, se trata de un error de imprenta. La palabra correcta, en efecto, sería *cachava*, es decir, "Palo o bastón corvo por la parte superior, especialmente el de los pastores para prender y retener las reses" (DRAE), y por tanto, su traducción es *bastone* (Basalisco, 1983: 159).

## CONCLUSIÓN

En conclusión, parece útil reflexionar sobre el trabajo que se acaba de exponer, subrayando los puntos fundamentales y algunas aportaciones.

En primer lugar, el objetivo de esta tesis ha sido el de presentar una traducción antológica de ocho capítulos de la obra *El camino* del novelista español Miguel Delibes y posteriormente comparar este trabajo con la traducción del 1983 de Lucio Basalisco. Los primeros dos capítulos se configuran como una introducción y profundización a los argumentos tratados en el trabajo; así el primer capítulo se ha escrito con el objetivo de dar algunas informaciones sobre los rasgos de la traducción literaria, los varios problemas que puede encontrar el traductor y el papel de esta actividad en la enseñanza de las lenguas extranjeras, mientras que el segundo capítulo ofrece una presentación completa del novelista, de los datos autobiográficos a la descripción del lenguaje y estilo usado en sus obras, hasta llegar a su recepción en Italia.

Sin embargo, el núcleo de esta tesis es representado por el tercer capítulo, que se organiza como un análisis comparativo entre mi trabajo y la traducción de Basalisco. Recogiendo, bajo grupos de temas, algunos de los aspectos más interesantes de analizar que he podido aportar con mi trabajo, en ciertos casos, una mayor precisión a la versión italiana. Se puede tomar como punto de partida la idea de traducción elaborada por Ortega y Gasset y mencionada ya en el primer capítulo: en las palabras de José Martí (1995: 249-250), según el filósofo español, la traducción se caracteriza por ser un proceso de aproximación, siempre susceptible de perfeccionamiento y mejora. En esta visión, la presencia de traducciones múltiples de una misma obra pueden representar una tendencia a buscar los puntos débiles de la versión o versiones precedentes y mejorarlos. La traducción, por lo tanto, nunca puede decirse completa o perfecta porque, como añade Ortega y Gasset, se sitúa en un horizonte utópico con un nivel de precisión casi imposible de alcanzar. Por esta razón, mi traducción puede ser pensada, además de un ejercicio traductor, desarrollado al final de un curso académico, cuyo objetivo es el de llevar a la práctica las capacidades lingüísticas adquiridas,

también como parcial intento de insinuarse en los posibles puntos oscuros y dar una mayor matiz de precisión. Al mismo tiempo, como se ha podido leer en el primer capítulo, las varias interpretaciones de las obras pueden variar de traductor a traductor, por consiguiente, este trabajo demuestra como una misma obra puede ser sujeta, en algunos puntos, a interpretaciones diferentes, las cuales llevan, después, también a diferentes decisiones traductoras. Todas mis decisiones han sido acompañadas por una explicación y claramente, por una comparación con la versión italiana ya existente.

Volviendo brevemente a considerar las etapas principales del análisis comparativo, se ha visto que diversas han sido las motivaciones que me han llevado a optar por ciertas soluciones, a partir del título de la novela. En este caso, a pesar de que la tendencia es la de mantener el título de las precedentes versiones, no se excluye también la posibilidad de poderlo cambiar, sobre todo cuando la novela resulta poco conocida por el público de la lengua de llegada. Así, tras un examen de los varios matices de significado obrada sobre el título, he llegado a la decisión de no atenerme a la versión anterior y de proceder con una nueva identificación para esta obra. Éste ha sido el primer cambio motivado por la voluntad de comunicar al público de la misma manera que en la versión original hace el autor y vehicular los significados apropiados.

De hecho, la búsqueda del efecto pragmático equivalente, así como las equivalencias semánticas y de estilo, han sido la razón detrás de los varios cambios y otras modificaciones con respecto a la versión italiana de Basalisco. En cada aspecto considerado ha sido fundamental la interpretación de las intenciones del autor así como las del traductor y que he intentado explicar en el capítulo destinado al análisis.

El apartado dedicado a los nombres propios y a los apodosos representa un ejemplo interesante de como la atención a diferentes factores ha afectado la decisión final del término que se ha adoptado, sobre todo en relación con los usos figurativos y extensivos de las palabras. Son estos últimos elementos que me han llevado, en ciertos casos, a optar por un cambio de apodo en la versión italiana. Me he dado cuenta, en efecto, que los significados figurativos ínsitos en algunas

palabras pueden condicionar la comprensión y llevar el lector a interpretar el término de manera diferente con respecto a las intenciones del autor de la versión original. En este punto he intervenido con decisiones diferentes de las elegidas por Basalisco, consciente de dar a los lectores una comprensión más directa. Por lo tanto, con mi trabajo he intentado construir una traducción que respetase lo más posible el texto de partida y al mismo tiempo, donde esto habría podido causar puntos oscuros, modificar los elementos, pero acercándome a la voluntad del autor y dando a los lectores una solución adecuada, teniendo en mente la frase de Helena Beristáin (Gonzalo García y García Yebra, 2005: 56), citada en el primer capítulo, según la cual el traductor "puede elegir, en cada texto, aquello que es menos grave traicionar".

Otro aspecto analizado que me ha permitido, en primer lugar, explorar el lenguaje usado por Delibes y en segundo lugar, tentar de reproducirlo con la misma exactitud, ha sido en el apartado dedicado al léxico de la naturaleza y de los oficios. He necesitado una comprensión profunda del estilo y de la poética del autor para reproducir en otra lengua los mismos significados. Por lo tanto, la atención se ha centrado sobre aquellas palabras que Delibes ha usado con la maestría que viene sólo de un buen conocimiento de la propia tierra. Mi trabajo, en efecto, se ha configurado también como un estudio del léxico usado por el autor, separado y analizado en grupos de argumentos. A lo largo de estos ocho capítulos se ha podido reflexionar sobre los varios elementos que contribuyen a crear el particular estilo de Delibes como, por ejemplo, el uso frecuente de refranes, frases hechas y modismos, rasgo típico que ayuda a construir un lenguaje popular y vivo. Este aspecto ha sido analizado en el apartado que recoge todas las expresiones idiomáticas encontradas durante el trabajo de traducción y donde he ejemplificado como, en italiano, no ha sido posible encontrar en todos los casos una expresión idiomática equivalente. Lo mismo ocurre con las palabras y expresiones coloquiales, sujeto de otro apartado analizado, el cual demuestra como no siempre, en una traducción, sea posible determinar equivalencias que reproduzcan los matices de coloquialidad en los textos traducidos. Aquí, donde posible, he

intentado encontrar términos italianos correspondientes, pero las diferencias lingüísticas en la mayoría de los casos han llevado a una pérdida de valor coloquial.

El análisis ha abrazado también el nivel de la puntuación, otra vía a través de la cual Delibes nos muestra su particular manera de narrar los hechos, reproduciendo el habla de sus personajes. Las numerosas pausas debidas a los puntos y a las repeticiones creadas con la figura del polisíndeton, aunque no naturales en ambas las lenguas, han sido mantenidas con el objetivo de recrear el mismo efecto pragmático y estilístico de la obra original.

Cada aspecto investigado ha tenido como finalidad la de ofrecer una descripción exhaustiva del lenguaje usado por este autor en *El camino*, que es considerada por los críticos, la primera obra en la cual Delibes da forma y perfecciona su estilo narrativo deshaciéndose de los excesos retóricos que habían caracterizado los textos anteriores. He podido, de esta forma, desempeñar un verdadero trabajo de traducción, que me ha llevado a desarrollar las diferentes fases en las cuales se compone esta actividad: primero de comprensión, después de interpretación y por último de traslación, en la cual he intentado trasladar no solamente el contenido sino también el estilo del texto de partida. Además de ser un ejercicio aplicativo, es un intento de mostrar las diferencias traductoras que vienen de una distinta interpretación del texto, obrada por dos individuos en tiempos lejanos. Cada traducción, en efecto, está influenciada por la personalidad del traductor, así como por sus conocimientos y por el período de tiempo en el cual se desempeña esta actividad. Consciente de estos aspectos y de las dificultades que esconden, en realidad, todos los procesos de traducción, espero haber logrado en mi propósito de ofrecer a los lectores, con este trabajo, una mirada crítica al estilo narrativo de Delibes y a la manera en la cual ha sido reproducido en italiano.

Quiero concluir citando una frase de George Steiner: "Traducir es hacer un viaje por un país extranjero". Este trabajo ha representado para mí un verdadero viaje y el justo final de un largo camino.



## Il cammino

<b>Capítulo I</b>	<b>Capitolo I</b>
<p>Las cosas podían haber sucedido de cualquier otra manera y, sin embargo, sucedieron así. Daniel, el Mochuelo, desde el fondo de sus once años, lamentaba el curso de los acontecimientos, aunque lo acatara como una realidad inevitable y fatal. Después de todo, que su padre aspirara a hacer de él algo más que un quesero era un hecho que honraba a su padre. Pero por lo que a él afectaba...</p> <p>Su padre entendía que esto era progresar; Daniel, el Mochuelo, no lo sabía exactamente. El que él estudiase el Bachillerato en la ciudad podía ser, a la larga, efectivamente, un progreso. Ramón, el hijo del boticario, estudiaba ya para abogado en la ciudad, y cuando les visitaba, durante las vacaciones, venía empingorotado como un pavo real y les miraba a todos por encima del hombro; incluso al salir de misa los domingos y fiestas de guardar, se permitía corregir las palabras que don José, el cura, que era un gran santo, pronunciara desde el púlpito. Si esto era progresar, el marcharse a la ciudad a</p>	<p>Le cose sarebbero potute andare in qualunque altro modo e, tuttavia, andarono così. Daniel, il Gufo, arrivato alla fine dei suoi undici anni, rimpiangeva il corso degli avvenimenti, anche se vi si sottomise come ad una realtà inevitabile e fatale. Dopotutto, il fatto che suo padre desiderasse fare di lui qualcosa di più di un semplice formaggio era un fatto degno d'onore. Ma per quando riguardava Daniel...</p> <p>Suo padre aveva capito che questo significava progredire; Daniel, il Gufo, non lo sapeva esattamente. Andare a studiare al liceo in città poteva essere per lui, alla fine, effettivamente, un progresso. Ramón, il figlio del farmacista, già studiava in città per diventare avvocato e quando tornava, durante le vacanze, arrivava tronfio come un pavone e guardava tutti dall'alto in basso; all'uscita da messa le domeniche e le festività, si permetteva persino di correggere le parole che don José, il prete, che era un gran santo, pronunciava dal pulpito. Se questo significava progredire, andare in città per iniziare il liceo</p>

iniciar el Bachillerato, constituía, sin duda, la base de este progreso.

Pero a Daniel, el Mochuelo, le bullían muchas dudas en la cabeza a este respecto. Él creía saber cuanto puede saber un hombre. Leía de corrido, escribía para entenderse y conocía y sabía aplicar las cuatro reglas. Bien mirado, pocas cosas más cabían en un cerebro normalmente desarrollado. No obstante, en la ciudad, los estudios de Bachillerato constaban, según decían, de siete años y, después, los estudios superiores, en la Universidad, de otros tantos años, por lo menos. ¿Podría existir algo en el mundo cuyo conocimiento exigiera catorce años de esfuerzo, tres más de los que ahora contaba Daniel? Seguramente, en la ciudad se pierde mucho el tiempo — pensaba el Mochuelo— y, a fin de cuentas, habrá quien, al cabo de catorce años de estudio, no acierte a distinguir un rendajo de un jilguero o una boñiga de un cagajón. La vida era así de rara, absurda y caprichosa. El caso era trabajar y afanarse en las cosas inútiles o poco prácticas.

Daniel, el Mochuelo, se revolvió en el lecho y los muelles de su camastro de hierro chirriaron desagradablemente. Que él recordase, era ésta la primera vez que no se dormía tan pronto caía en la cama. Pero esta noche tenía muchas cosas en qué pensar. Mañana, tal vez, no fuese ya

costituiva, senza dubbio, l'inizio di questo progresso.

Ma a Daniel, il Gufo, frullavano molti dubbi per la testa a questo riguardo. Lui credeva di poter dire quanto può sapere un uomo. Leggeva in modo fluido, scriveva e conosceva e sapeva applicare le quattro operazioni fondamentali. Tutto sommato, altre poche cose entravano in un cervello normalmente sviluppato. Ciò nonostante, in città, gli studi secondari constavano, a quanto dicevano, di sette anni e poi, gli studi superiori all'Università, almeno di altrettanti anni. Poteva esistere qualcosa al mondo la cui conoscenza esigesse quattordici anni di sforzi, tre in più di quelli che ora aveva Daniel? Probabilmente, in città si perde molto tempo -pensava il Gufo- e in fin dei conti, ci sarà chi, dopo quattordici anni di studio, non riuscirà a distinguere una ghiandaia da un cardellino, o lo sterco dei bovini dal letame di cavallo. La vita era così strana, assurda e capricciosa. Bisognava lavorare e impegnarsi in cose inutili e poco pratiche.

Daniel, il Gufo, si rigirò sul materasso e le molle della sua branda di ferro cigolarono fastidiosamente. Da quanto poteva ricordare, questa era la prima volta che non si addormentava non appena si buttasse a letto. Ma, questa notte aveva molte cose a cui pensare. Domani, forse, non sarà più tempo. Alle nove del mattino

tiempo. Por la mañana, a las nueve en punto, tomaría el rápido ascendente y se despediría del pueblo hasta las Navidades. Tres meses encerrado en un colegio. A Daniel, el Mochuelo, le pareció que le faltaba aire y respiró con ansia dos o tres veces. Presintió la escena de la partida y pensó que no sabría contener las lágrimas, por más que su amigo Roque, el Moñigo, le dijese que un hombre bien hombre no debe llorar aunque se le muera el padre. Y el Moñigo tampoco era cualquier cosa, aunque contase dos años más que él y aún no hubiera empezado el Bachillerato. Ni lo empezaría nunca, tampoco. Paco, el herrero, no aspiraba a que su hijo progresase; se conformaba con que fuera herrero como él y tuviese suficiente habilidad para someter el hierro a su capricho. ¡Ése sí que era un oficio bonito! Y para ser herrero no hacía falta estudiar catorce años, ni trece, ni doce, ni diez, ni nueve, ni ninguno. Y se podía ser un hombre membrudo y gigantesco, como lo era el padre del Moñigo.

Daniel, el Mochuelo, no se cansaba nunca de ver a Paco, el herrero, dominando el hierro en la fragua. Le embelesaban aquellos antebrazos gruesos como troncos de árboles, cubiertos de un vello espeso y rojizo, erizados de músculos y de nervios. Seguramente Paco, el herrero, levantaría la cómoda de su habitación con

in punto, avrebbe preso il rapido che va verso l'interno e si sarebbe allontanato dal paese fino a Natale. Tre mesi chiuso in un collegio. A Daniel, il Gufo, sembrò che gli mancasse l'aria e respirò con ansia due o tre volte. Prevedeva la scena dei saluti e pensò che non sarebbe riuscito a trattenere le lacrime, per quanto il suo amico Roque, lo Sterco, gli dicesse che un vero uomo non deve piangere nemmeno quando gli muore il padre. E lo Sterco non era mica un buono a niente, anche se aveva due anni più di lui e non aveva ancora iniziato ad andare al liceo. Non lo avrebbe nemmeno mai iniziato. Paco, il fabbro, non desiderava che suo figlio progredisse; si accontentava che diventasse un fabbro come lui e fosse abbastanza abile da sottomettere il ferro ai suoi capricci. Quello sì che era un bel mestiere! E per essere fabbro non serviva studiare quattordici anni, né tredici, né dodici, né dieci, né nove, né nessuno. E si poteva essere un uomo muscoloso e possente, come lo era il padre dello Sterco.

Daniel, il Gufo, non si stancava mai di guardare Paco, il fabbro, mentre dominava il ferro nella fucina. Lo incantavano quegli avambracci grossi come tronchi d'albero, coperti da una peluria spessa e rossiccia, pieni di muscoli e nervi. Probabilmente Paco, il fabbro, avrebbe sollevato la cassetiera

uno solo de sus imponentes brazos y sin resentirse. Y de su tórax, ¿qué? Con frecuencia el herrero trabajaba en camiseta y su pecho hercúleo subía y bajaba, al respirar, como si fuera el de un elefante herido. Esto era un hombre. Y no Ramón, el hijo del boticario, emperijilado y tieso y pálido como una muchacha mórbida y presumida. Si esto era progreso, él, decididamente, no quería progresar. Por su parte, se conformaba con tener una pareja de vacas, una pequeña quesería y el insignificante huerto de la trasera de su casa. No pedía más. Los días laborables fabricaría quesos, como su padre, y los domingos se entretendría con la escopeta, o se iría al río a pescar truchas o a echar una partida al corro de bolos.

La idea de la marcha desazonaba a Daniel, el Mochuelo. Por la grieta del suelo se filtraba la luz de la planta baja y el haz luminoso se posaba en el techo con una fijeza obsesiva. Habrían de pasar tres meses sin ver aquel hilo fosforescente y sin oír los movimientos quedos de su madre en las faenas domésticas; o los gruñidos ásperos y secos de su padre, siempre malhumorado; o sin respirar aquella atmósfera densa, que se adentraba ahora por la ventana abierta, hecha de aromas de heno recién segado y de reseca boñigas. Dios mío, qué largos eran tres meses!

della sua camera con uno solo delle sue imponenti braccia e senza fatica. E cosa dire del suo torace? Spesso il fabbro lavorava in maglietta e il suo petto erculeo saliva e scendeva con il respiro, come se fosse quello di un elefante ferito. Questo era un uomo. E non Ramón, il figlio del farmacista, agghindato e impettito e pallido come una ragazzina delicata e vanitosa. Se questo era progresso, lui, decisamente, non voleva progredire. Per parte sua, si accontentava di avere una coppia di vacche, un piccolo caseificio e l'insignificante orto nel retro della sua casa. Non chiedeva altro. Durante i giorni lavorativi avrebbe prodotto formaggi, come suo padre, e le domeniche si sarebbe svagato andando a caccia, al fiume a pescare trote o a fare una partita al bocciodromo.

L'idea della partenza inquietava Daniel, il Gufo. Da una fessura del pavimento filtrava un fascio di luce dal piano terra che si posava sul tetto con una fissità ossessiva. Avrebbe dovuto trascorrere tre mesi senza vedere quel filo fosforescente e senza ascoltare i movimenti quieti di sua madre nelle faccende domestiche; o il brontolio aspro e brusco di suo padre, sempre di malumore; o senza respirare quell'atmosfera densa, che penetrava ora dalla finestra aperta, fatta dell'aroma di fieno appena tagliato e di sterco

Pudo haberse rebelado contra la idea de la marcha, pero ahora era ya tarde. Su madre lloriqueaba unas horas antes al hacer, junto a él, el inventario de sus ropas.

—Mira, Danielín, hijo, éstas son las sábanas tuyas. Van marcadas con tus iniciales. Y éstas tus camisetas. Y éstos tus calzoncillos. Y tus calcetines. Todo va marcado con tus letras. En el colegio seréis muchos chicos y de otro modo es posible que se extraviaran.

Daniel, el Mochuelo, notaba en la garganta un volumen inusitado, como si se tratara de un cuerpo extraño. Su madre se pasó el envés de la mano por la punta de la nariz remangada y sorbió una moquita. "El momento debe de ser muy especial cuando la madre hace eso que otras veces me prohíbe hacer a mí", pensó el Mochuelo. Y sintió unos sinceros y apremiantes deseos de llorar.

La madre prosiguió:

—Cúidate y cuida la ropa, hijo. Bien sabes lo que a tu padre le ha costado todo esto. Somos pobres. Pero tu padre quiere que seas algo en la vida. No quiere que trabajes y padezcas como él. Tú —le miró un momento como enajenada— puedes ser algo grande, algo muy grande en la vida, Danielín; tu padre y yo hemos querido que por nosotros no quede.

Volvió a sorber la moquita y quedó en silencio. El Mochuelo se repitió: "Algo muy grande en la vida, Danielín", y

rinsecchito. Caspita, che lunghi erano tre mesi!

Avrebbe potuto ribellarsi contro l'idea della partenza, ma ora era troppo tardi. Sua madre aveva pianto un po' quando, qualche ora prima, assieme fecero l'inventario dei suoi vestiti.

-Guarda, Danielino, figliolo, queste sono le tue lenzuola. Sono segnate con le tue iniziali. E queste le magliette. E queste le tue mutande. E i tuoi calzini. Tutto è segnato con le tue lettere. In collegio sarete in molti ragazzi e diversamente avresti potuto smarrirli .

Daniel, il Gufo, notava nella sua voce un tono inconsueto, come se avesse in gola un corpo estraneo. Sua madre si passò il dorso della mano sulla punta del naso arricciata e ispirò rumorosamente. "Il momento dev'essere molto speciale se la mamma fa quello che altre volte proibisce di fare a me", pensò il Gufo. E sentì un sincero e insistente desiderio di piangere.

La madre continuò:

-Abbi cura di te stesso e delle tue cose, figliolo. Sai bene quanto è costato a tuo padre tutto questo. Siamo poveri. Ma tuo padre desidera che tu diventi qualcuno nella vita. Non vuole che tu lavori e soffra come lui. Tu -lo guardò per un momento come assente- nella vita puoi diventare una grande persona, molto grande, Danielino; tuo padre e io abbiamo voluto che tu non rimanga qui per noi-

movió convulsivamente la cabeza. No acertaba a comprender cómo podría llegar a ser algo muy grande en la vida. Y se esforzaba, tesoneramente, en comprenderlo. Para él, algo muy grande era Paco, el herrero, con su tórax inabarcable, con sus espaldas macizas y su pelo híspido y rojo; con su aspecto salvaje y duro de dios primitivo. Y algo grande era también su padre, que tres veranos atrás abatió un milano de dos metros de envergadura... Pero su madre no se refería a esta clase de grandeza cuando le hablaba. Quizá su madre deseaba una grandeza al estilo de la de don Moisés, el maestro, o tal vez como la de don Ramón, el boticario, a quien hacía unos meses habían hecho alcalde. Seguramente a algo de esto aspiraban sus padres para él. Mas, a Daniel, el Mochuelo, no le fascinaban estas grandezas. En todo caso, prefería no ser grande, ni progresar.

Dio vuelta en el lecho y se colocó boca abajo, tratando de amortiguar la sensación de ansiedad que desde hacía un rato le mordía en el estómago. Así se hallaba mejor; dominaba, en cierto modo, su desazón. De todas formas, boca arriba o boca abajo, resultaba inevitable que a las nueve de la mañana tomase el rápido para la ciudad. Y adiós todo, entonces. Si es caso... Pero ya era tarde. hacía muchos años que su padre acariciaba aquel

Tornò ad inspirare rumorosamente e rimase in silenzio. Il Gufo ripeté tra se e se: "Una persona molto grande, Danielino", e scosse la testa in modo incontrollato. Non riusciva a comprendere come potesse diventare una persona molto grande nella vita. E si sforzava, ostinatamente, per capirlo. Per lui, qualcuno di molto grande era Paco, il fabbro, con il suo incredibile torace, con il suo dorso massiccio e il suo pelo ispido e rosso; con il suo aspetto selvaggio e duro da dio primitivo. E qualcuno di grande era anche suo padre, che tre estati prima abbattete un nibbio con un'apertura alare di due metri... Ma sua madre non si riferiva a quel genere di grandezza quando gli parlava. Forse sua madre desiderava una grandezza come quella di don Moisés, il maestro, o magari come quella di don Ramón, il farmacista, che da qualche mese avevano eletto sindaco. Probabilmente a qualcosa di simile aspiravano i suoi genitori per lui. Anche se a Daniel, il Gufo, non affascinavano questi tipi di grandezze. Ad ogni modo, preferiva non essere grande, né progredire.

Si rigirò nel letto e si posizionò a pancia in giù, cercando di attenuare la sensazione di ansia che da un po' di tempo gli mordeva lo stomaco. Così andava meglio; controllava, in qualche modo, la sua inquietudine. In ogni caso, qualsiasi

proyecto y él no podía arriesgarse a destruirlo todo en un momento, de un caprichoso papirotazo. Lo que su padre no logró haber sido, quería ahora serlo en él. Cuestión de capricho. Los mayores tenían, a veces, caprichos más tozudos y absurdos que los de los niños. Ocurría que a Daniel, el Mochuelo, le había agradado, meses atrás, la idea de cambiar de vida. Y sin embargo, ahora, esta idea le atormentaba.

Hacía casi seis años que conoció las aspiraciones de su padre respecto a él. Don José, el cura, que era un gran santo, decía, a menudo, que era un pecado sorprender las conversaciones de los demás. No obstante, Daniel, el Mochuelo, escuchaba con frecuencia las conversaciones de sus padres en la planta baja, durante la noche, cuando él se acostaba. Por la grieta del entarimado divisaba el hogar, la mesa de pino, las banquetas, el entremijo y todos los útiles de la quesería. Daniel, el Mochuelo, agazapado contra el suelo, espiaba las conversaciones desde allí. Era en él una costumbre. Con el murmullo de las conversaciones, ascendía del piso bajo el agrio olor de la cuajada y las esterillas sucias. Le placía aquel olor a leche fermentada, punzante y casi humano.

Su padre se recostaba en el entremijo aquella noche, mientras su madre recogía los restos de la cena. Hacía ya casi seis

posizione assumesse, era inevitabile che alle nove del mattino prendesse il rapido per la città. E allora addio a tutto. Se solo... Ma era troppo tardi. Era da molti anni che suo padre accarezzava quel progetto e lui non poteva rischiare di distruggerlo in un attimo, per un irragionevole colpo di testa. Suo padre desiderava che lui diventasse la persona che non era riuscito ad essere. Questione di capriccio. I grandi, a volte, erano più ostinatamente e assurdamente capricciosi dei bambini. Mesi prima, a Daniel, il Gufo, era piaciuta l'idea di cambiare vita. Tuttavia, ora, questa idea lo tormentava. Era da quasi sei anni che conosceva le ambizioni che suo padre nutriva per lui. Don José, il prete, che era un gran santo, diceva, spesso, che era peccato ascoltare le conversazioni degli altri. Nonostante questo, Daniel, il Gufo, ascoltava frequentemente le conversazioni dei suoi genitori, al piano terra, alla sera, quando andava a letto. Attraverso la fessura del parquet scorgeva il focolare, la tavola di pino, gli sgabelli, la spersola e tutti gli utensili del caseificio. Daniel, il Gufo, accovacciato per terra, spiava le conversazioni da lì. Era per lui un'abitudine. Con il mormorio delle conversazioni, saliva dal piano terra l'odore acre della cagliata e delle stuoie sporche. Gli piaceva quell'odore di latte fermentato, pungente e quasi umano.

años que Daniel, el Mochuelo, sorprendiera esta escena, pero estaba tan sólidamente vinculada a su vida que la recordaba ahora con todos los pormenores.

—No, el chico será otra cosa. No lo dudes —decía su padre—. No pasará la vida amarrado a este banco como un esclavo. Bueno, como un esclavo y como yo. Y, al decir esto, soltó una palabrota y golpeó en el entremijo con el puño crispado. Aparentaba estar enfadado con alguien, aunque Daniel, el Mochuelo, no acertaba a discernir con quién. Entonces Daniel no sabía que los hombres se enfurecen a veces con la vida y contra un orden de cosas que consideran irritante y desigual. A Daniel, el Mochuelo, le gustaba ver airado a su padre porque sus ojos echaban chiribitas y los músculos del rostro se le endurecían y, entonces, detentaba una cierta similitud con Paco, el herrero.

—Pero no podemos separarnos de él —dijo la madre—. Es nuestro único hijo. Si siquiera tuviéramos una niña. Pero mi vientre está seco, tú lo sabes. No podremos tener una hija ya. Don Ricardo dijo, la última vez, que he quedado estéril después del aborto.

Su padre juró otra vez, entre dientes. Luego, sin moverse de su postura, añadió: —Déjalo; eso ya no tiene remedio. No escarbes en las cosas que ya no tienen remedio.

Suo padre era appoggiato alla spersola quella sera, mentre sua madre raccoglieva gli avanzi della cena. Erano già quasi sei anni che Daniel, il Gufo, sorprendevo questa scena, ma era così saldamente legata alla sua vita che la ricordava ora nei minimi dettagli.

-No, il ragazzo sarà qualcos'altro. Non dubitarlo -diceva suo padre-. Non passerà la vita incatenato a questo banco come uno schiavo. O meglio, come uno schiavo e come me. E nel dire ciò, impreco e colpì la spersola con un pugno. Sembrava fosse in collera con qualcuno anche se Daniel, il Gufo, non riusciva a capire con chi. Allora Daniel non sapeva che gli uomini si arrabbiano a volte con la vita e con un ordine delle cose che considerano irritante e ingiusto. A Daniel, il Gufo, piaceva vedere suo padre adirato per i suoi occhi fiammanti e i muscoli del viso tesi e, allora, riconosceva una certa somiglianza con Paco, il fabbro.

-Ma non possiamo separarci da lui -disse sua madre-. È il nostro unico figlio. Se almeno avessimo una figlia. Ma ho la pancia secca, lo sai. Non possiamo più avere una figlia. Don Ricardo l'ultima volta ha detto che sono rimasta sterile dopo l'aborto.

Suo padre borbottò un'altra imprecazione. Poi, senza muoversi, aggiunse:



<p>La madre gimoteó, mientras recogía en un bote oxidado las migas de pan abandonadas encima de la mesa. Aún insistió débilmente:</p> <p>—A lo mejor el chico no vale para estudiar. Todo esto es prematuro. Y un chico en la ciudad es muy costoso. Eso puede hacerlo Ramón, el boticario, o el señor juez. Nosotros no podemos hacerlo. Su padre empezó a dar vueltas nerviosas a una adobadera entre las manos. Daniel, el Mochuelo, comprendió que su padre se dominaba para no exacerbar el dolor de su mujer. Al cabo de un rato añadió:</p> <p>—Eso quédalo de mi cuenta. En cuanto a si el chico vale o no vale para estudiar depende de si tiene cuartos o si no los tiene. Tú me comprendes.</p> <p>Se puso en pie y con el gancho de la lumbre desparramó las ascuas que aún relucían en el hogar. Su madre se había sentado, con las bastas manos desmayadas en el regazo. Repentinamente se sentía extenuada y nula, absurdamente vacua e indefensa. El padre se dirigía de nuevo a ella:</p> <p>—Es cosa decidida. No me hagas hablar más de esto. En cuanto el chico cumpla once años marchará a la ciudad a empezar el grado.</p> <p>La madre suspiró, rendida. No dijo nada. Daniel, el Mochuelo, se acostó y se durmió haciendo conjeturas sobre lo que querría decir su madre, con aquello de</p>	<p>-Lascia perdere; ormai non c'è rimedio a questo. Non tirar fuori problemi che non hanno una soluzione.</p> <p>La madre gemette, mentre raccoglieva in una latta arrugginita le briciole di pane rimaste sopra la tavola. Insistette ancora debolmente:</p> <p>-Magari il ragazzo non va bene a scuola. Tutto questo è prematuro. E la città è molto cara. Questo lo può fare Ramón, il farmacista, o il signor giudice. Noi non possiamo farlo.</p> <p>Suo padre cominciò a far girare nervosamente uno stampo tra le mani. Daniel, il Gufo, capì che il padre si stava trattenendo per non aggravare il dolore di sua moglie. Dopo qualche minuto aggiunse:</p> <p>-Questo lascialo decidere a me. Se poi il ragazzo va bene o no a scuola dipende dal fatto di avere o no soldi. Capisci?.</p> <p>Si alzò e con il gancio del camino sparse le braci ancora calde nel focolare. Sua madre sedendosi aveva lasciato cadere le ruvide mani sul grembo. Improvvisamente si sentiva esausta e insignificante, assurdamente svuotata e indifesa. Il padre si rivolse di nuovo a lei:</p> <p>-È deciso. Non farmi più parlare di questo. Non appena il ragazzo compirà undici anni se ne andrà in città per iniziare la scuola media.</p> <p>La madre sospirò, arresa. Non disse nulla. Daniel, il Gufo, si coricò e si addormentò</p>
--	---

que tenía el vientre seco y que se había quedado estéril después del aborto.

## Capítulo II

Ahora, Daniel, el Mochuelo, ya sabía lo que era tener el vientre seco y lo que era un aborto. Pensó en Roque, el Moñigo. Quizá si no hubiera conocido a Roque, el Moñigo, seguiría, a estas alturas, sin saber lo que era un vientre seco y lo que era un aborto. Pero Roque, el Moñigo, sabía mucho de todo "eso". Su madre le decía que no se juntase con Roque, porque el Moñigo se había criado sin madre y sabía muchas perrerías. También las Guindillas le decían a menudo que por juntarse al Moñigo ya era lo mismo que él, un golfo y un zascandil.

Daniel, el Mochuelo, siempre salía en defensa de Roque, el Moñigo. La gente del pueblo no le comprendía o no quería comprenderle. Que Roque supiera mucho de "eso" no significaba que fuera un golfo y un zascandil. El que fuese fuerte como un toro y como su padre, el herrero, no quería decir que fuera un malvado. El que su padre, el herrero, tuviese siempre junto a la fragua una bota de vino y la levantase de cuando en cuando no equivalía a ser un borracho empedernido, ni podía afirmarse, en buena ley, que Roque, el

facendo congetture su ciò che voleva dire sua madre quando confessò di avere la pancia secca e che era rimasta sterile dopo l'aborto.

## Capitolo II

Ora Daniel, il Gufo, ormai sapeva cosa voleva dire avere la pancia secca e cos'era un aborto. Pensò a Roque, lo Sterco. Forse se non avesse conosciuto Roque, lo Sterco, a quest'ora non saprebbe ancora cos'è una pancia secca e cos'è un aborto. Tuttavia Roque, lo Sterco, conosceva molte cose riguardo a "quello". Sua madre gli diceva di stare lontano da Roque, perché lo Sterco era cresciuto senza madre ed era un mascalzone. Anche le Peperoncine gli dicevano spesso che per uscire con lo Sterco doveva essere un delinquente e una canaglia come lui.

Daniel, il Gufo, prendeva sempre le difese di Roque, lo Sterco. La gente del paese non lo capiva o non lo voleva capire. Il fatto che Roque sapesse molte cose su "quello" non significava che fosse un delinquente e una canaglia. Il fatto che fosse forte come un toro e come suo padre, il fabbro, non voleva dire che fosse cattivo. Il fatto che suo padre, il fabbro tenesse sempre accanto a se nella fucina una borraccia di vino e la alzasse di quando in quando non equivaleva ad essere un ubriacone incallito, e non si

Moñigo, fuese un golfante como su padre, porque ya se sabía que de tal palo tal astilla. Todo esto constituía una sarta de infamias, y Daniel, el Mochuelo, lo sabía de sobra porque conocía como nadie al Moñigo y a su padre.

De que la mujer de Paco, el herrero, falleciera al dar a luz al Moñigo, nadie tenía la culpa. Ni tampoco tenía la culpa nadie de la falta de capacidad educadora de su hermana Sara, demasiado brusca y rectilínea para ser mujer.

La Sara llevó el peso de la casa desde la muerte de su madre. Tenía el pelo rojo e hispido y era corpulenta y maciza como el padre y el hermano. A veces, Daniel, el Mochuelo, imaginaba que el fin de la madre de Roque, el Moñigo, sobrevino por no tener aquélla el pelo rojo. El pelo rojo podía ser, en efecto, un motivo de longevidad o, por lo menos, una especie de amuleto protector. Fuera por una causa o por otra, lo cierto es que la madre del Moñigo falleció al nacer él y que su hermana Sara, trece años mayor, le trató desde entonces como si fuera un asesino sin enmienda. Claro que la Sara tenía poca paciencia y un carácter regañón y puntilloso. Daniel, el Mochuelo, la había conocido corriendo tras de su hermano escalera abajo, desmelenada y torva, gritando desaforadamente:

—¡Animal, más que animal, que ya antes de nacer eras un animal!

poteva affermare, infine, che Roque, lo Sterco, fosse un furfante come suo padre, perché, come si dice, tale padre tale figlio. Tutto questo costituiva una sfilza di ingiurie, e Daniel, il Gufo, lo sapeva bene perché conosceva come nessuno lo Sterco e suo padre.

Non si poteva incolpare nessuno se la moglie di Paco, il fabbro, era morta dando alla luce lo Sterco. Come nessuno aveva colpa della mancanza di capacità educativa di sua sorella Sara, troppo brusca e intransigente per essere una donna.

La Sara si assunse la responsabilità della casa dalla morte della madre. Aveva i capelli rossi e ispidi, ed era corpulenta e tarchiata come il padre e il fratello. A volte Daniel, il Gufo, pensava che la madre di Roque, lo Sterco, fosse morta perché non aveva i capelli rossi. I capelli rossi potevano essere, infatti, un motivo di longevità o, almeno, una specie di amuleto protettore. Che sia per un motivo o per l'altro fatto sta che la madre dello Sterco spirò dandolo alla luce e sua sorella Sara, di tredici anni più grande, lo trattò da allora come se fosse un incorreggibile assassino. Certo, la Sara aveva poca pazienza ed era di carattere brontolona e puntigliosa. Daniel, il Gufo, l'aveva conosciuta mentre correva con suo fratello giù per le scale, spettinata e perfida, urlando come una forsennata:

<p>Luego la oyó repetir este estribillo centenares y hasta millares de veces; pero a Roque, el Moñigo, le traía aquello sin cuidado. Seguramente lo que más exacerbó y agrió el carácter de la Sara fue el rotundo fracaso de su sistema educativo. Desde muy niño, el Moñigo fue refractario al Coco, al Hombre del Saco y al Tío Camuñas. Sin duda fue su solidez física la que le inspiró este olímpico desprecio hacia todo lo que no fueran hombres reales, con huesos, músculos y sangre bajo la piel. Lo cierto es que cuando la Sara amenazaba a su hermano, diciéndole: "Que viene el Coco, Roque, no hagas tal cosa", el Moñigo sonreía maliciosamente, como desafiándole: "Ale, que venga, le aguardo". Entonces el Moñigo apenas tenía tres años y aún no hablaba nada. A la Sara la llevaban los demonios al constatar el choque inútil de su amenaza con la indiferencia burlona del pequeñuelo.</p> <p>Poco a poco, el Moñigo fue creciendo y su hermana Sara apeló a otros procedimientos. Solía encerrar a Roque en el pajar si cometía una travesura, y luego le leía, desde fuera, lentamente y con voz sombría y cavernosa, las recomendaciones del alma.</p> <p>Daniel, el Mochuelo, aún recordaba una de las primeras visitas a casa de su amigo. La puerta de la calle estaba entreabierta y,</p>	<p>-Animal, peggio di un animale, già prima di nascere eri un animale!</p> <p>Successivamente la sentì ripetere questo ritornello centinaia e persino migliaia di volte; ma Roque, lo Sterco, non ci faceva caso. Probabilmente ciò che più peggiorò e inacidì il carattere della Sara fu il chiaro insuccesso del suo metodo educativo. Fin da piccolo, lo Sterco fu immune dall'Uomo nero, dal Baubau e dall'Orco. Senza dubbio fu la sua forza fisica che ispirò questo olimpico disprezzo verso tutto ciò che non fosse posseduto da uomini reali, con ossa, muscoli e sangue sotto la pelle. La verità è che quando la Sara minacciava suo fratello dicendogli: "Guarda che viene l'Uomo nero, Roque, non fare così", lo Sterco sorrideva maliziosamente, come se la sfidasse: "E lascia che venga, lo aspetto". Allora lo Sterco aveva appena tre anni e ancora non parlava. Alla Sara andava il sangue alla testa quando capiva che le sue minacce si scontravano inutilmente contro l'indifferenza scherzosa del piccolo.</p> <p>Poco a poco, lo Sterco cresceva e sua sorella Sara fece ricorso ad altri metodi. Prese l'abitudine di rinchiudere Roque nel fienile se commetteva una birichinata e poi, da fuori, gli leggeva lentamente e con voce cupa e cavernosa, le orazioni per l'anima.</p> <p>Daniel, il Gufo, ricordava ancora una delle prime visite a casa del suo amico. La</p>
--	---

en el interior, no se veía a nadie, ni se oía nada, como si la casa estuviera deshabitada. La escalera que conducía al piso alto se alzaba incitante ante él, pero él la miró, tocó el pasamano, pero no se atrevió a subir. Conocía ya a la Sara de referencias y aquel increíble silencio le inspiraba un vago temor. Se entretuvo un rato atrapando una lagartija que intentaba escabullirse por entre las losas del zaguán. De improviso oyó una retahíla de furiosos improperios, en lo alto, seguidos de un estruendoso portazo. Se decidió a llamar, un poco cohibido:

—¡Moñigo! ¡Moñigo!

Al instante se derramó sobre él un diluvio de frases agresivas. Daniel se encogió sobre sí mismo.

—¿Quién es el bruto que llama así? ¡Aquí no hay ningún Moñigo! Todos en esta casa llevamos nombre de santo. ¡Ale, largo!

Daniel, el Mochuelo, nunca supo por qué en aquella ocasión se quedó, a pesar de todo, clavado al suelo como si fuera una estatua. El caso es que se quedó tieso y mudo, casi sin respirar. Entonces oyó hablar arriba a la Sara y prestó atención. Por el hueco de la escalera se desgranaban sus frases engoladas como una lluvia lúgubre y sombría:

—Cuando mis pies, perdiendo su movimiento, me adviertan que mi carrera en este mundo está próxima a su fin...

porta principale era socchiusa e, all'interno, non si vedeva nessuno, né si sentiva niente, come se la casa fosse disabitata. La scala che portava al primo piano si ergeva invitante davanti a lui, la guardò, toccò il passamano, ma non osò salire. Conosceva già la Sara da qualche accenno e quell'incredibile silenzio gli suscitava un vago timore. Si distrasse un po' acchiappando una lucertola che cercava di svignarsela tra le lastre dell'ingresso. D'improvviso udì una sfilza di furiosi impropri, dall'alto, seguiti dal fragore di una porta sbattuta. Si decise a chiamare un poco imbarazzato:

-Sterco! Sterco!

Istantaneamente si riversò su di lui un diluvio di frasi aggressive. Daniel indietreggiò.

-Chi è questa bestia che ti chiama così? Qui non c'è nessuno Sterco! In questa casa abbiamo tutti nomi di santi. Via, forza!

Daniel, il Gufo, non capì mai perché in quell'occasione rimase, nonostante tutto, inchiodato a terra come se fosse una statua. Il fatto è che rimase paralizzato e muto, quasi senza respirare. In quel momento sentì parlare da sopra la Sara e prestò attenzione. Dalla tromba delle scale piovevano le sue frasi impetuose come una pioggia lugubre e cupa:

<p>Y, detrás, sonaba la voz del Moñigo, opaca y sorda, como si partiera de lo hondo de un pozo:</p> <p>—Jesús misericordioso, tened compasión de mí.</p> <p>De nuevo las inflexiones de Sara, cada vez más huecas y extremosas:</p> <p>—Cuando mis ojos vidriados y desencajados por el horror de la inminente muerte, fijen en vos sus miradas lánguidas y moribundas...</p> <p>—Jesús misericordioso, tened compasión de mí.</p> <p>Se iba adueñando de Daniel, el Mochuelo, un pavor helado e impalpable. Aquella tétrica letanía le hacía cosquillas en la médula de los huesos. Sin embargo, no se movió del sitio. Le acuciaba una difusa e impersonal curiosidad.</p> <p>—Cuando perdido el uso de los sentidos —continuaba, monótona, la Sara— el mundo todo desaparezca de mi vista y gima yo entre las angustias de la última agonía y los afanes de la muerte...</p> <p>Otra vez la voz amodorrada y sorda y tranquila del Moñigo, desde el pajar:</p> <p>—Jesús misericordioso, tened compasión de mí.</p> <p>Al concluir Sara su correctivo verbal, se hizo impaciente la voz de Roque:</p> <p>—¿Has terminado?</p> <p>—Sí —dijo Sara.</p> <p>—Ale, abre.</p>	<p>-Quando i miei piedi, immobili, mi avvertiranno che la mia carriera in questo mondo è presso a finire...</p> <p>E dietro, suonava la voce dello Sterco, spenta e sorda, come se provenisse dal fondo di un pozzo:</p> <p>- Misericordioso Gesù, abbi pietà di me.</p> <p>Di nuovo la cantilena di Sara, sempre più cupa e prorompente:</p> <p>-Quando i miei occhi, offuscati e stravolti dall'orrore della morte imminente, fisseranno in voi gli sguardi languidi e moribondi...</p> <p>-Misericordioso Gesù, abbi pietà di me.</p> <p>Si stava impossessando di Daniel, il Gufo, un terrore gelido e impalpabile. Quella tetra litania gli faceva gelare il sangue nelle vene. Tuttavia, non si mosse dal posto. Incalzava una diffusa e indistinta curiosità.</p> <p>-Quando avrò perduto l'uso di tutti i sensi —continuava, monotona, la Sara— ed il mondo intero sarà sparito da me, ed io generò nelle angosce dell'estrema agonía e negli affanni di morte...</p> <p>Un'altra volta la voce assonnata e spenta e tranquilla dello Sterco dal fienile:</p> <p>-Misericordioso Gesù, abbi pietà di me.</p> <p>Nel concludere Sara il correttivo verbale, si fece impaziente la voce di Roque:</p> <p>-Hai finito?</p> <p>-Sì -disse Sara</p> <p>-Forza, apri.</p>
--	---

<p>La interrogación siguiente de la Sara envolvía un despecho mal reprimido:</p> <p>—¿Escarmentaste?</p> <p>—¡No!</p> <p>—Entonces no abro.</p> <p>—Abre o echo la puerta abajo. El castigo ya se terminó.</p> <p>Y Sara le abrió a su pesar. El Moñigo le dijo al pasar a su lado:</p> <p>—Me metiste menos miedo que otros días, Sara. La hermana perdía los estribos, furiosa:</p> <p>—¡Calla, cerdo! Un día... un día te voy a partir los hocicos o yo no sé lo que te voy a hacer.</p> <p>—Eso no; no me toques, Sara. Aún no ha nacido quien me ponga la mano encima, ya lo sabes —dijo el Moñigo.</p> <p>Daniel, el Mochuelo, esperó oír el estampido del sopapo, pero la Sara debió pensarlo mejor y el estampido previsto no se produjo. Oyó Daniel, en cambio, las pisadas firmes de su amigo al descender los peldaños, y acuciado por un pudoroso instinto de discreción, salió por la puerta entornada y le esperó en la calle. Ya a su lado, el Moñigo dijo:</p> <p>—¿Oíste a la Sara?</p> <p>Daniel, el Mochuelo, no se atrevió a mentir:</p> <p>—La oí —dijo.</p> <p>—Te habrás fijado que es una maldita pamplinera.</p>	<p>La domanda successiva della Sara conteneva un disprezzo mal represso:</p> <p>-Imparato la lezione?</p> <p>-No!</p> <p>-Allora non apro.</p> <p>-Apri o butto giù la porta. Il castigo è finito.</p> <p>E Sara gli aprì con riluttanza. Lo Sterco le disse passandole a lato:</p> <p>-Mi hai fatto meno paura degli altri giorni, Sara.</p> <p>La sorella perse le staffe, furiosa:</p> <p>-Zitto, porco! Un giorno.... Un giorno ti spaccherò il muso o io non so cosa ti faccio.</p> <p>-Questo no; non mi tocchi Sara. Non è ancora nato quello che mi può mettere le mani addosso, lo sai già - disse lo Sterco.</p> <p>Daniel, il Gufo, aspetto di sentire il rumore del ceffone, ma la Sara dovette pensarci bene e il rumore previsto non si produsse. Sentì Daniel, invece, i passi decisi del suo amico scendere i gradini e, angosciato da un timido istinto di discrezione, uscì dalla porta socchiusa e lo aspettò in strada. Giunto al suo lato, lo Sterco disse:</p> <p>-Hai sentito la Sara?</p> <p>Daniel, il Gufo, non osò mentirgli:</p> <p>-L'ho sentita -disse</p> <p>-Avrai capito che è una maledetta stupida.</p> <p>-A me ha messo paura veramente - confessò, stordito, il Gufo.</p>
---	---

—A mí me metió miedo, la verdad — confesó, aturdido, el Mochuelo.

—¡Bah!, no hagas caso. Todo eso de los ojos vidriados y los pies que no se mueven son pamplinas. Mi padre dice que cuando la diñas no te enteras de nada.

Movió el Mochuelo, dubitativo, la cabeza.

—¿Cómo lo sabe tu padre? —dijo.

A Roque, el Moñigo, no se le había ocurrido pensar en eso. Vaciló un momento, pero en seguida aclaró: —¡Qué sé yo! Se lo diría mi madre al morirse. Yo no me puedo acordar de eso.

Desde aquel día, Daniel, el Mochuelo, situó mentalmente al Moñigo en un altar de admiración. El moñigo no era listo, pero, ¡ahí era nada mantenérselas tiasas con los mayores! Roque, a ratos, parecía un hombre por su aplomo y gravedad. No admitía imposiciones ni tampoco una justicia cambiante y caprichosa. Una justicia doméstica, se sobreentiende. Por su parte, la hermana le respetaba. La voluntad del Moñigo no era un cero a la izquierda como la suya; valía por la voluntad de un hombre; se la tenía en cuenta en su casa y en la calle. El Moñigo poseía personalidad.

Y, a medida que transcurría el tiempo, fue aumentando la admiración de Daniel por el Moñigo. Éste se peleaba con frecuencia con los rapaces del valle y siempre salía victorioso y sin un rasguño. Una tarde, en

-Bah! Non farci caso. Gli occhi offuscati e i piedi che non si muovono sono tutte fesserie. Mio papà dice che quando uno tira le cuoia non sente niente.

Mosse, il Gufo, dubbioso, la testa.

-Come fa a saperlo tuo papà? —disse.

Roque, lo Sterco non ci aveva pensato.

Vacillò un momento, ma subito chiarì:

-Che ne so io! Glielo avrà detto mia mamma quando è morta. Io non mi posso ricordare questo.

Da quel giorno, Daniel, il Gufo, pose mentalmente lo Sterco su di un altare di ammirazione. Lo Sterco non era intelligente, ma caspita se gli bastava un niente per tenere testa ai grandi! Roque, di tanto in tanto, sembrava un uomo fatto per la sua disinvoltura e serietà. Non accettava imposizioni né una giustizia cambiante e capricciosa. Una giustizia domestica, si intende. Da parte sua, la sorella lo rispettava. La volontà dello Sterco non era insignificante come la sua; valeva come la volontà di un uomo; la si teneva da conto in casa e in strada. Lo Sterco possedeva carattere.

E via via che passava il tempo, aumentava l'ammirazione di Daniel per lo Sterco. Quest'ultimo litigava spesso con i ragazzini della valle e ne usciva sempre vittorioso e senza un graffio. Un pomeriggio, ad una sagra, Daniel vide lo Sterco prendere a bastonate fino a stancarsi quello che suonava il tamburino.



una romería, Daniel vio al Moñigo apalear hasta hartarse al que tocaba el tamboril. Cuando se sació de golpearle le metió el tambor por

la cabeza como si fuera un sombrero. La gente se reía mucho. El músico era un hombre ya de casi veinte años y el Moñigo sólo tenía once. Para entonces, el Mochuelo había comprendido que Roque era un buen árbol donde arrimarse y se hicieron inseparables, por más que la amistad del Moñigo le forzaba, a veces, a extremar su osadía e implicaba algún que otro regletazo de don Moisés, el maestro. Pero, en compensación, el Moñigo le había servido en más de una ocasión de escudo y paracolpes.

A pesar de todo esto, la madre de Daniel, don José el cura, don Moisés el maestro, la Guindilla mayor y las Lepóridas, no tenían motivos para afirmar que Roque, el Moñigo, fuese un golfante y un zascandil. Si el Moñigo entablaba pelea era siempre por una causa justa o porque procuraba la consecución de algún fin utilitario y práctico. Jamás lo hizo a humo de pajas o por el placer de golpear.

Y otro tanto ocurría con su padre, el herrero. Paco, el herrero, trabajaba como el que más y ganaba bastante dinero. Claro que para la Guindilla mayor y las Lepóridas no existían más que dos extremos en el pueblo: los que ganaban poco dinero y de éstos decían que eran

Quando si saziò di colpirlo gli infilò il tamburo in testa come se fosse un sombrero. La gente rise molto. Il musicista era un uomo già di quasi vent'anni mentre lo Sterco ne aveva solo undici. A quel punto, il Gufo aveva capito che Roque era un buon albero al quale sostenersi e divennero inseparabili, per quanto l'amicizia con lo Sterco lo forzava, a volte, a esagerare la sua audacia e implicava qualche scudisciata di righello di don Moisés, il maestro. Ma, in cambio, lo Sterco gli era servito in più di un'occasione da scudo e paracolpi.

Malgrado tutto questo, la madre di Daniel, don José, il prete, don Moisés, il maestro, la Peperoncina maggiore e le Leporine, non avevano motivo per affermare che Roque, lo Sterco, fosse un delinquente e una canaglia. Se lo Sterco scatenava una rissa era sempre per una giusta causa o perché cercava di ottenere qualche fine utilitario e pratico. Mai lo fece con la testa nel sacco o per il solo piacere di picchiare.

E altrettanto accadeva con suo padre, il fabbro. Paco, il fabbro, lavorava più di tutti e guadagnava abbastanza denaro. Chiaramente per la Peperoncina maggiore e le Leporine non esistevano che due estremi nel paese: quelli che guadagnavano poco, e di questi dicevano che erano fannulloni e scansafatiche, e quelli che guadagnavano tanto, dei quali

unos vagos y unos holgazanes, y los que ganaban mucho dinero, de los cuales afirmaban que si trabajaban era sólo para gastarse el dinero en vino. Las Lepóridas y la Guindilla mayor exigían un punto de equilibrio muy raro y difícil de conseguir. Pero la verdad es que Paco, el herrero, bebía por necesidad. Daniel, el Mochuelo, lo sabía de fundamento, porque conocía a Paco mejor que nadie. Y si no bebía, la fragua no carburaba. Paco, el herrero, lo decía muchas veces: "Tampoco los autos andan sin gasolina". Y se echaba un trago al colete. Después del trago trabajaba con mayor ahínco y tesón. Esto, pues, a fin de cuentas, redundaba en beneficio del pueblo. Mas el pueblo no se lo agradecía y lo llamaba sinvergüenza y borracho. Menos mal que el herrero tenía correa, como su hijo, y aquellos insultos no le lastimaban. Daniel, el Mochuelo, pensaba que el día que Paco, el herrero, se irritase no quedaría en el pueblo piedra sobre piedra; lo arrasaría todo como un ciclón. No era tampoco cosa de echar en cara al herrero el que piropease a las mozas que cruzaban ante la fragua y las invitase a sentarse un rato con él a charlar y a echar un trago. En realidad, era viudo y estaba aún en edad de merecer. Además, su exuberancia física era un buen incentivo para las mujeres. A fin de cuentas, don Antonino, el marqués, se había casado

affermavano che se lavoravano era solo per spendere i soldi in vino. Le Leporine e la Peperoncina maggiore esigevano un punto di equilibrio molto raro e difficile da ottenere. Ma la verità è che Paco, il fabbro, beveva per necessità. Daniel, il Gufo, lo sapeva per certo, perché conosceva Paco come nessuno. E se non beveva, in fucina non carburava. Paco, il fabbro, lo diceva molte volte: "Neanche le auto marciano senza benzina". E buttava giù un sorso. Dopodiché lavorava con maggior lena ed energia. Questo, in fin dei conti, andava a beneficio del paese. Se non fosse che i paesani non lo sopportavano e lo chiamavano svergognato e ubriacone. Menomale che il fabbro aveva pazienza, come suo figlio, e quegli insulti non lo toccavano. Daniel, il Gufo, pensava che il giorno in cui Paco, il fabbro, si sarebbe spazientito non sarebbe rimasta in paese una sola pietra in piedi; avrebbe raso tutto al suolo come un ciclone.

Non si poteva neanche biasimare il fabbro se faceva il galante con le giovani che passavano davanti la fucina e le invitasse a sedersi un po' con lui a chiacchierare e a bere qualcosa. In realtà, era vedovo ed era ancora nel fiore degli anni. In più, la sua esuberanza fisica era un buon incentivo per le donne. In fin dei conti, don Antonino, il marchese si era sposato tre volte e non per questo la gente aveva

tres veces y no por ello la gente dejaba de llamarle don Antonino y seguía quitándose la boina al cruzarse con él, para saludarle. Y continuaba siendo el marqués. Después de todo, si Paco, el herrero, no se casaba lo hacía por no dar madrastra a sus hijos y no por tener más dinero disponible para vino como malévolamente insinuaban la Guindilla mayor y las Lepóridas.

Los domingos y días festivos, Paco, el herrero, se emborrachaba en casa del Chano hasta la incoherencia. Al menos eso decían la Guindilla mayor y las Lepóridas. Mas si lo hacía así, sus razones tendría el herrero, y una de ellas, y no desdeñable, era la de olvidarse de los últimos seis días de trabajo y de la inminencia de otros seis en los que tampoco descansaría. La vida era así de exigente y despiadada con los hombres.

A veces, Paco, cuyo temperamento se exaltaba con el alcohol, armaba en la taberna del Chano trifulcas considerables. Esto sí, jamás tiraba de navaja aunque sus adversarios lo hicieran. A pesar de ello, las Lepóridas y la Guindilla mayor decían de él —de él, que peleaba siempre a pecho descubierto y con la mayor nobleza concebible— que era un asqueroso matón. En realidad, lo que mortificaba a la Guindilla mayor, las Lepóridas, al maestro, al ama de don Antonino, a la madre de Daniel, el Mochuelo, y a don

smesso di chiamarlo don Antonino e continuava a togliersi il berretto per salutarlo quando lo incontrava. E continuava ad essere il marchese. Dopotutto, se Paco, il fabbro, non si sposava lo faceva per non dare una matrigna ai suoi figli e non per avere più denaro disponibile per bere come malevolmente insinuavano la Peperoncina maggiore e le Leporine.

Le domeniche e i giorni festivi, Paco, il fabbro, si ubriacava a casa di Chano fino a perdere la lucidità. Almeno questo dicevano la Peperoncina maggiore e le Leporine. Ma se si comportava così, il fabbro, aveva le sue ragioni, una delle quali, e non trascurabile, era quella di dimenticarsi gli ultimi sei giorni di lavoro e dell'imminente arrivo di altri sei nei quali ancora non avrebbe riposato. La vita era così esigente e crudele con gli uomini.

A volte, Paco, il cui temperamento veniva risaltato dall'alcol, scatenava all'osteria del Chano notevoli risse. Però mai estraeva il coltello anche se il suoi avversari lo facevano, questo sì. Nonostante ciò, le Leporine e la Peperoncina maggiore dicevano di lui - di lui, che lottava sempre a torso nudo e con la maggior nobiltà immaginabile - che era uno schifoso gradasso. In realtà, ciò che mortificava la Peperoncina maggiore, le Leporine, il maestro, la governante di don Antonino, la madre di Daniel, il Gufo, e

José, el cura, eran los músculos abultados del herrero; su personalidad irreductible; su hegemonía física. Si Paco y su hijo hubieran sido unos fifiriches al pueblo no le importaría que fuesen borrachos o camorristas; en cualquier momento podrían tumbarles de un sopapo. Ante aquella inaudita corpulencia, la cosa cambiaba; habían de conformarse con ponerles verdes por la espalda. Bien decía Andrés, el zapatero: "Cuando a las gentes les faltan músculos en los brazos, les sobran en la lengua".

Don José, el cura, que era un gran santo, a pesar de censurar abiertamente a Paco, el herrero, sus excesos, sentía hacia él una secreta simpatía. Por mucho que tronase no podría olvidar nunca el día de la Virgen, aquel año en que Tomás se puso muy enfermo y no pudo llevar las andas de la imagen. Julián, otro de los habituales portadores de las andas, tuvo que salir del lugar en viaje urgente. La cosa se ponía fea. No surgían sustitutos. Don José, el cura, pensó, incluso, en suspender la procesión. Fue entonces cuando se presentó, humildemente, en la iglesia Paco, el herrero.

—Señor cura, si usted quiere, yo puedo pasear la Virgen por el pueblo. Pero ha de ser a condición de que me dejen a mí solo — dijo.

Don José sonrió maliciosamente al herrero.

don José, il prete, erano i voluminosi muscoli del fabbro; la sua irriducibile personalità; il suo predominio fisico. Se Paco e suo figlio fossero stati rachitici ai paesani non importerebbe se fossero degli ubriaconi o attaccabrighe; in qualunque momento avrebbero potuto stenderli con un ceffone. Davanti a quella inaudita corpulenza, la cosa cambiava; dovevano accontentarsi di criticarli alle spalle. Diceva bene Andrés, il calzolaio: "Chi non ha muscoli nelle braccia, li compensa con la lingua".

Don José, il prete, che era un gran santo, nonostante condannasse apertamente gli eccessi di Paco, il fabbro, sentiva verso di lui una segreta simpatia. Per quanto inveisce non avrebbe mai potuto dimenticare il giorno della Festa della Vergine, quell'anno in cui Tomás si ammalò e non poté trasportare il fercolo per l'immagine sacra. Julián, altro dei soliti portatori del fercolo, dovette partire per un viaggio urgente. Le cose si mettevano male. Non spuntavano sostituti. Don José, il prete, pensò, persino, di sospendere la processione. Fu allora che si presentò, umilmente, in chiesa, Paco, il fabbro.

-Padre, se lei vuole, io posso portare la Vergine per il paese. Però solo a condizione che me lo lasciate fare da solo -disse.

—Hijo, agradezco tu voluntad y no dudo de tus fuerzas. Pero la imagen pesa más de doscientos kilos —dijo.

Paco, el herrero, bajó los ojos, un poco avergonzado de su enorme fortaleza.

—Podría llevar encima cien kilos más, señor cura. No sería la primera vez... — insistió.

Y la Virgen recorrió el pueblo sobre los fornidos hombros de Paco, el herrero, a paso lento y haciendo cuatro paradas: en la plaza, ante el Ayuntamiento, frente a Teléfonos y, de regreso, en el atrio de la iglesia, donde se entonó, como era costumbre, una Salve popular. Al concluir la procesión, los chiquillos rodearon admirados a Paco, el herrero. Y éste, esbozando una sonrisa pueril, les obligaba a palparle la camisa en el pecho, en la espalda, en los sobacos.

—Tentad, tentad —les decía—; no estoy sudado; no he sudado ni tampoco una gota.

La Guindilla mayor y las Lepóridas censuraron a don José, el cura, que hubiese autorizado a poner la imagen de la Virgen sobre los hombros más pecadores del pueblo. Y juzgaron el acto meritorio de Paco, el herrero, como una ostentación evidentemente pecaminosa. Pero Daniel, el Mochuelo, estaba en lo cierto: lo que no podía perdonársele a Paco, el herrero, era su complexión y ser

Don José sorrise maliziosamente al fabbro.

-Figliolo, apprezzo le tue intenzioni e non dubito della tua forza. Ma l'immagine pesa più di duecento chili -disse.

Paco, il fabbro, abbassò lo sguardo, vergognandosi un po' della sua enorme forza.

-Riuscirei a portare altri cento chili, Padre. Non sarebbe la prima volta... - insistette.

Così la Vergine percorse il paese sopra le robuste spalle di Paco, il fabbro, a passo lento e facendo quattro fermate: nella piazza, davanti al Municipio e al Centralino, poi, di ritorno, nell'atrio della chiesa, dove si intonò, come d'abitudine, un Salve Regina. Conclusa la processione, i bambini attorniarono ammirati Paco, il fabbro. E questo, accennando un sorriso infantile, li obbligava a tastargli la maglietta sul petto, sulla schiena e sulle ascelle.

-Tastate, tastate - diceva loro - non sono sudato, non ho sudato nemmeno una goccia.

La Peperoncina maggiore e le Leporine biasimarono don José, il prete, per aver lasciato l'immagine della Vergine sopra le spalle più peccaminose del paese. E giudicarono il gesto meritorio di Paco, il fabbro, come un'ostentazione indubbiamente immorale. Ma Daniel, il Gufo, aveva ragione: ciò che non si

el hombre más vigoroso del valle, de todo el valle.

#### Capítulo IV

Las cosas pasaron en su momento y, ahora, Daniel, el Mochuelo, las recordaba con fruición. Su padre, el quesero, pensó un nombre antes de tener un hijo; tenía un nombre y le arropaba y le mimaba y era ya, casi, como tener un hijo. Luego, más tarde, nació Daniel.

Daniel, el Mochuelo, evocaba sus primeros pasos por la vida. Su padre emanaba un penetrante olor, era como un gigantesco queso, blando, blanco, pesadote. Pero, Daniel, el Mochuelo, se gozaba en aquel olor que impregnaba a su padre y que le inundaba a él, cuando, en las noches de invierno, frente a la chimenea, acariciándole, le contaba la historia de su nombre.

El quesero había querido un hijo antes que nada para poder llamarle Daniel. Y se lo decía a él, al Mochuelo, cuando apenas contaba tres años y manosear su cuerpecillo carnoso y rechoncho equivalía a prolongar la cotidiana faena en el entremijo.

Pudo bautizarle con mil nombres diferentes, pero el quesero prefirió Daniel.

poteva perdonare a Paco, il fabbro, era la sua corporatura e il fatto di essere l'uomo più forte della valle, di tutta la valle.

#### Capitolo IV

Le cose accaddero al momento giusto e, ora, Daniel, le ricordava con piacere. Suo padre, il formaggiaio, pensò ad un nome prima di avere un figlio; aveva un nome e lo copriva e lo coccolava, ed era già, quasi, come avere un bambino. Poi, più tardi, nacque Daniel.

Daniel, il Gufo, ripensava ai suoi primi passi nella vita. Suo padre emanava un penetrante odore, era come un gigantesco formaggio, molle, bianco e pesantuccio. Ma, Daniel, il Gufo, godeva di quell'odore che impregnava suo padre e che inondava lui, quando, nelle sere d'inverno, davanti al camino, accarezzandolo, gli raccontava la storia del suo nome.

Il formaggiaio aveva voluto un figlio prima di tutto per poterlo chiamare Daniel. E lo diceva a lui, al Gufo, quando aveva appena tre anni e tastare il suo corpicino paffuto e tracagnotto equivaleva a prolungare il quotidiano lavoro alla spersola.

Avrebbe potuto battezzarlo con mille nomi diversi, ma il formaggiaio preferì Daniel.

—¿Sabes que Daniel era un profeta que fue encerrado en una jaula con diez leones y los leones no se atrevieron a hacerle daño? —le decía, estrujándole amorosamente.

El poder de un hombre cuyos ojos bastaban para mantener a raya a una jauría de leones, era un poder superior al poder de todos los hombres; era un acontecimiento insólito y portentoso que desde niño había fascinado al quesero.

—Padre, ¿qué hacen los leones?

—Morder y arañar.

—¿Son peores que los lobos?

—Más feroces.

—¿Queeeeé?

El quesero facilitaba la comprensión del Mochuelo como una madre que mastica el alimento antes de darlo a su hijito.

—Hacen más daño que los lobos, ¿entiendes? —decía.

Daniel, el Mochuelo, no se saciaba:

—¿Verdad que los leones son más grandes que los perros?

—Más grandes.

—¿Y por qué a Daniel no le hacían nada?

Al quesero le complacía desmenuzar aquella historia:

—Les vencía sólo con los ojos; sólo con mirarlos; tenía en los ojos el poder de Dios.

—¿Queeeeé?

Apretaba al hijo contra sí:

—Daniel era un santo de Dios.

-Sai che Daniele era un profeta che fu rinchiuso in una gabbia con dieci leoni e i leoni non ebbero il coraggio di fargli male? -gli diceva, stringendolo amorevolmente.

Il potere di un uomo i cui occhi bastavano per tenere a bada un branco di leoni, era un potere superiore a quello di tutti gli uomini; era un avvenimento insolito e portentoso che fin da bambino aveva affascinato il formaggiaio.

-Papà, cosa fanno i leoni?

-Mordono e graffiano.

-Sono peggio dei lupi?

-Più feroci.

-Coosaaa?

Il formaggiaio facilitava la comprensione del Gufo come una madre che mastica il cibo prima di darlo al proprio figlio.

-Fanno più male dei lupi, capisci? -diceva.

Daniel, il Gufo, non si accontentava:

-È vero che i leoni sono più grandi dei cani?

-Più grandi.

-E perché a Daniele non facevano niente?

Al formaggiaio faceva piacere raccontare in dettaglio quella storia:

-Li vinceva con i soli occhi; guardandoli e basta; aveva negli occhi il potere di Dio.

-Coosaaaa?

Stringeva il figlio a se:

-Daniele era un santo di Dio.

-Che cos'è?

—¿Qué es eso?

La madre intervenía, precavida:

—Deja al chico ya; le enseñas demasiadas cosas para la edad que tiene.

Se lo quitaba al padre y le acostaba.

También su madre hedía a boruga y a cuajada. Todo, en su casa, olía a cuajada

y a requesón. Ellos mismos eran un puro y decantado olor. Su padre llevaba aquel

tufo hasta en el negro de las uñas de las manos. A veces, Daniel, el Mochuelo, no

se explicaba por qué su padre tenía las uñas negras trabajando con leche o por

qué los quesos salían blancos siendo elaborados con aquellas uñas tan negras.

Pero luego, su padre se distanció de él; ya no le hacía arrumacos ni carantoñas. Y

eso fue desde que el padre se dio cuenta de que el chico ya podía aprender las

cosas por sí. Fue entonces cuando comenzó a ir a la escuela y cuando se

arrimó al Moñigo en busca de amparo. A pesar de todo, su padre, su madre y la casa

entera, seguían oliendo a boruga y a requesón. Y a él seguía gustándole aquel

olor, aunque Roque, el Moñigo, dijese que a él no le gustaba, porque olía lo

mismo que los pies.

Su padre se distanció de él como de una cosa hecha, que ya no necesita de

cuidados. Le daba desilusión a su padre verle valerse por sí, sin precisar de su

patrocinio. Pero, además, el quesero se tornó taciturno y malhumorado. Hasta

La madre interveniva, prudente:

-Lascia stare il bambino; gli insegni troppe cose per la sua età.

Lo toglieva al padre e lo metteva a letto.

Anche sua madre puzzava di cagliata e latte acido. Tutto, in casa sua sapeva da

cagliata e ricotta. Loro stessi erano un puro e decantato odore. Suo padre portava

quel tanfo persino nella sporcizia delle unghie delle mani. A volte, Daniel, il

Gufo, non si spiegava perché suo padre aveva le unghie nere lavorando con il latte

o perché i formaggi uscivano bianchi essendo lavorati con quelle unghie così

sporche.

Ma poi, suo padre si allontanò da lui; non gli faceva più smancerie né moine. E

questo fu da quando suo padre si rese conto che il ragazzino ormai poteva

apprendere le cose da solo. Fu allora che cominciò ad andare a scuola e che si

avvicinò allo Sterco in cerca di protezione. Nonostante tutto, suo padre,

sua madre e l'intera casa continuavano a odorare di latte acido e ricotta. E a lui

continuava a piacere quell'odore, anche se Roque, lo Sterco, diceva che a lui non

piaceva, perché puzzava di piedi.

Suo padre si allontanò da lui come se fosse una cosa fatta, che ormai non

necessitava di cure. Per suo padre era una delusione vederlo arrangiarsi da solo,

senza che avesse bisogno del suo patrocinio. In più, il formaggiaio diventò



entonces, como decía su mujer, había sido como una perita en dulce. Y fue el cochino afán del ahorro lo que agrió su carácter. El ahorro, cuando se hace a costa de una necesidad insatisfecha, ocasiona en los hombres acritud y encono. Así le sucedió al quesero. Cualquier gasto menudo o el menor desembolso superfluo le producían un disgusto exagerado. Quería ahorrar, tenía que ahorrar por encima de todo, para que Daniel, el Mochuelo, se hiciera un hombre en la ciudad, para que progresase y no fuera como él, un pobre quesero.

Lo peor es que de esto nadie sacaba provecho. Daniel, el Mochuelo, jamás lo comprendería. Su padre sufriendo, su madre sufriendo y él sufriendo, cuando el quitarle el sufrimiento a él significaría el fin del sufrimiento de todos los demás. Pero esto hubiera sido trancar el camino, resignarse a que Daniel, el Mochuelo, desertase de progresar. Y esto no lo haría el quesero; Daniel progresaría aunque fuese a costa del sacrificio de toda la familia, empezando por él mismo.

No. Daniel, el Mochuelo, no entendería nunca estas cosas, estas tozudeces de los hombres y que se justificaban como un anhelo lógico de liberarse. Liberarse, ¿de qué? ¿Sería él más libre en el colegio, o en la Universidad, que cuando el Moñigo y él se peleaban a boñigazo limpio en los

taciturno e di cattivo umore. Fino allora, come diceva sua moglie, era stato un pezzo di pane. E fu lo sporco affanno del risparmio ciò che inasprì il suo carattere. Il risparmio, quando si fa a costo di una necessità insoddisfatta, provoca negli uomini cattiveria e astio. Così successe al formaggiaio. Qualunque spesa insignificante o il minimo pagamento superfluo gli producevano un'amarezza esagerata. Voleva risparmiare, doveva risparmiare al di sopra di tutto, perché Daniel, il Gufo, diventasse un uomo in città, perché progredisse e non fosse come lui, un povero formaggiaio.

Il peggio è che da ciò nessuno traeva profitto. Daniel, il Gufo, mai lo avrebbe compreso. Suo padre soffriva, sua madre soffriva, e lui soffriva, quando far smettere di soffrire lui avrebbe significato far smettere di soffrire tutti gli altri. Ma questo sarebbe stato stroncare il cammino, rassegnarsi al fatto che Daniel, il Gufo, abbandonasse l'idea di progredire. E questo non lo avrebbe fatto il formaggiaio; Daniel avrebbe progredito anche a costo del sacrificio di tutta la famiglia, cominciando da lui stesso.

No. Daniel, il Gufo, non avrebbe mai capito queste cose, questa testardaggine degli uomini e che giustificavano come un logico anelito di libertà. Libertà, da cosa? Sarebbe più libero in collegio, o all'Università, rispetto a quando lo Sterco

prados del valle? Bueno, quizá sí; pero él nunca lo entendería.

Su padre, por otra parte, no supo lo que hizo cuando le puso el nombre de Daniel. Casi todos los padres de todos los chicos ignoraban lo que hacían al bautizarles. Y también lo ignoró el padre del maestro y el padre de Quino, el Manco, y el padre de Antonio, el Buche, el del bazar. Ninguno sabía lo que hacía cuando don José, el cura, que era un gran santo, volcaba la concha llena de agua bendita sobre la cabeza del recién nacido. O si sabían lo que hacían, ¿por qué lo hacían así, a conciencia de que era inútil?

A Daniel, el Mochuelo, le duró el nombre lo que la primera infancia. Ya en la escuela dejó de llamarse Daniel, como don Moisés, el maestro, dejó de llamarse Moisés a poco de llegar al pueblo.

Don Moisés, el maestro, era un hombre alto, desmedrado y nervioso. Algo así como un esqueleto recubierto de piel. Habitualmente torcía media boca como si intentase morderse el lóbulo de la oreja. La molicie o el contento le hacían acentuar la mueca de tal manera que la boca se le rasgaba hasta la patilla, que se afeitaba muy abajo. Era una cosa rara aquel hombre, y a Daniel, el Mochuelo, le asustó y le interesó desde el primer día de conocerle. Le llamaba Peón, como oía que le llamaban los demás chicos, sin saber por qué. El día que le explicaron

e lui si lanciavano il letame nei prati della valle? Bene, forse sì; ma lui mai lo avrebbe capito.

Suo padre, d'altro lato, non seppe ciò che fece quando lo chiamò Daniel. Quasi tutti i padri di tutti i ragazzi ignorano ciò che fanno nel battezzarli. E lo ignorò anche il padre del maestro, e il padre di Quino, il Monco, e il padre di Antonio, lo Stomacone, quello del bazar. Nessuno sapeva cosa succedeva quando don José, il prete, che era un gran santo, rovesciava la conchiglia piena d'acqua santa sopra la testa del neonato. O se sapevano cosa succedeva, perché lo facevano così, sapendo che era inutile?

A Daniel, il Gufo, gli durò il nome fino alla prima infanzia. Già a scuola smise di chiamarsi Daniel, come don Moisés, il maestro, smise di chiamarsi Moisés dopo poco che arrivò al paese.

Don Moisés, il maestro, era un uomo alto, deperito e nervoso. Qualcosa come uno scheletro ricoperto di pelle. Abitualmente torceva mezza bocca come se cercasse di mordersi il lobo dell'orecchio. L'ozio o la gioia gli accentuavano la smorfia di modo che la bocca si allungava fino alle basette, che si rasava molto in basso. Era strano quell'uomo e a Daniel, il Gufo, spaventò e interessò fin dal primo giorno che lo conobbe. Lo chiamava Pedone, come sentiva che lo chiamavano gli altri ragazzini, senza sapere perché. Il giorno

que le bautizó el juez así en atención a que don Moisés «avanzaba de frente y comía de lado», Daniel, el Mochuelo, se dijo que «bueno», pero continuó sin entenderlo y llamándole Peón un poco a tontas y a locas.

Por lo que a Daniel, el Mochuelo, concernía, es verdad que era curioso y todo cuanto le rodeaba lo encontraba nuevo y digno de consideración. La escuela, como es natural, le llamó la atención más que otras cosas, y más que la escuela en sí, el Peón, el maestro, y su boca inquieta e incansable y sus negras y espesas patillas de bandolero.

Germán, el hijo del zapatero, fue quien primero reparó en su modo de mirar las cosas. Un modo de mirar las cosas atento, concienzudo e insaciable.

—Fijaos —dijo—; lo mira todo como si le asustase.

Y todos le miraron con mortificante detenimiento.

—Y tiene los ojos verdes y redondos como los gatos — añadió un sobrino lejano de don Antonino, el marqués.

Otro precisó aún más y fue el que dio en el clavo:

—Mira lo mismo que un mochuelo.

Y con Mochuelo se quedó, pese a su padre y pese al profeta Daniel y pese a los diez leones encerrados con él en una jaula y pese al poder hipnótico de los ojos del profeta. La mirada de Daniel, el

in cui gli spiegarono che lo battezzò così il giudice considerando che don Moisés «avanzava di fronte e mangiava di lato», Daniel, il Gufo, si disse «bene», ma continuò a non capirlo e a chiamarlo Pedone un po' a vanvera.

Per ciò che riguardava Daniel, il Gufo, è vero che era curioso e tutto ciò che lo circondava lo trovava nuovo e degno di considerazione. La scuola, com'è naturale, chiamò la sua attenzione più di ogni altra cosa, e più che la scuola in sé, il Pedone, il maestro, e la sua bocca inquieta e instancabile, e le sue nere e spesse basette da bandito.

Germán, il figlio del calzolaio, fu il primo ad accorgersi del suo modo di guardare le cose. Un modo di guardare le cose accorto, coscienzioso e insaziabile.

-Fate attenzione -disse-; guarda tutto come se lo spaventasse.

E tutti lo guardarono con mortificante attenzione.

-E ha gli occhi verdi e tondi come i Gatti - aggiunse un lontano nipote di don Antonino, il marchese.

Un altro precisò ancora di più e fu colui che fece centro:

-Ha lo stesso sguardo di un gufo.

E con Gufo rimase, malgrado suo padre, e il profeta Daniele, e i dieci leoni chiusi con lui in una gabbia e il potere ipnotico degli occhi del profeta. Lo sguardo di Daniel, il Gufo, oltre ai desideri di suo

Mochuelo, por encima de los deseos de su padre, el quesero, no servía siquiera para apaciguar a una jauría de chiquillos. Daniel se quedó para usos domésticos. Fuera de casa sólo se le llamaba Mochuelo.

Su padre luchó un poco por conservar su antiguo nombre y hasta un día se peleó con la mujeruca que traía el fresco en el mixto; pero fue en balde. Tratar de impedir aquello era lo mismo que tratar de contener la impetuosa corriente del río en primavera. Una cosa vana. Y él sería, en lo sucesivo, Mochuelo, como don Moisés era el Peón; Roque el Moñigo; Antonio, el Buche; doña Lola, la tendera, la Guindilla mayor; y las de Teléfonos, las Cacas y las Lepóridas.

Aquel pueblo administraba el sacramento del bautismo con una pródiga y mordaz desconsideración.

## Capítulo V

Es verdad que la Guindilla mayor se tenía bien ganado su apodo por su carita redonda y coloradita y su carácter picante y agrio como el aguardiente. Por añadidura era una cotilla. Y a las cotillas no las viene mal todo lo que les caiga encima. No tenía ningún derecho, por otra parte, a tratar de dominar al pueblo. El pueblo quería ser libre e independiente y a ella ni le iba ni le venía, a fin de cuentas,

padre, il formaggiaio, non serviva neanche a pacificare un branco di ragazzini. Daniel rimase d'uso domestico. Fuori di casa lo si chiamava solo Gufo.

Suo padre lottò un po' per conservare il suo vecchio nome e un giorno persino litigò con la vecchiaccia che portava il pesce fresco con il treno misto; ma fu inutile. Cercare di impedire quello era come cercare di contenere l'impetuosa corrente del fiume in primavera. Una cosa vana. E lui sarebbe stato, in seguito, Gufo, come don Moisés era il Pedone; Roque, lo Sterco; Antonio, lo Stomacone; doña Lola, la commessa, la Peperoncina maggiore; e quelle del Centralino, le Cacas e le Leporine.

Quel paese amministrava il sacramento del battesimo con una prodiga e mordace sconsideratezza.

## Capitolo V

È vero che la Peperoncina maggiore si era ben guadagnata quel soprannome per la sua faccina rotonda e rossiccia e per il suo essere pungente e dura come il liquore. Inoltre era una pettegola. E le pettegole meritano tutto quello che capita loro. Non aveva nessun diritto, d'altra parte, di provare a dominare il paese. Quest'ultimo voleva essere libero e indipendente e non erano affari suoi, in fin dei conti, se

si Pancho creía o no creía en Dios, si Paco, el herrero, era abstemio o bebía vino, o si el padre de Daniel, el Mochuelo, fabricaba el queso con las manos limpias o con las uñas sucias. Si esto le repugnaba, que no comiera queso y asunto concluido.

Daniel, el Mochuelo, no creía que hacer lo que la Guindilla mayor hacía fuese ser buena. Los buenos eran los demás que le admitían sus impertinencias e, incluso, la nombraban presidenta de varias asociaciones piadosas. La Guindilla mayor era un esperpento y una víbora. A Antonio, el Buche, le asistía la razón al decir esto, aunque el Buche pensaba más, al fallar así, en la competencia comercial que le hacía la Guindilla, que en sus defectos físicos y morales.

La Guindilla mayor, no obstante el tono rojizo de su piel, era alta y seca como una cucaña, aunque ni siquiera tenía, como ésta, un premio en la punta. Total, que la Guindilla no tenía nada, aparte unas narices muy desarrolladas, un afán inmoderado de meterse en vidas ajenas y un vario y siempre renovado repertorio de escrúpulos de conciencia.

A don José, el cura, que era un gran santo, le traía de cabeza.

—Mire usted, don José —le decía, cualquier día, un minuto antes de empezar la misa—, anoche no pude dormir pensando que si Cristo en el Monte de los

Pancho credeva o non credeva in Dio, se Paco, il fabbro, era astemio o beveva vino, o se il padre di Daniel, il Gufo, produceva il formaggio con le mani pulite o con le unghie sporche. Se ciò la disgustava, che non mangiasse formaggio e questione chiusa.

Daniel, il Gufo, non credeva che fare quello che faceva la Peperoncina maggiore fosse essere buona. I buoni erano gli altri che accettavano la sua insolenza, e la nominavano anche presidentessa di varie associazioni di devoti. La Peperoncina maggiore era un mostro e una vipera. Antonio, lo Stomacone, aveva ragione a dire questo, anche se pensava, così, più al pronunciare un verdetto sulla concorrenza commerciale che le faceva la Peperoncina, che ai suoi difetti fisici e morali.

La Peperoncina maggiore, nonostante l'incarnato rossiccio della sua pelle, era alta e secca come una cuccagna, anche se, a differenza di quest'ultima, non aveva nemmeno un premio in cima. In conclusione, la Peperoncina non aveva niente, a parte un naso molto sviluppato, un interesse smodato a intromettersi nelle vite degli altri e un vario e sempre rinnovato repertorio di scrupoli di coscienza.

A don José, il prete, che era un gran santo, faceva uscire di senno:

<p>Olivos se quedó solo y los apóstoles se durmieron, ¿quién pudo ver que el Redentor sudase sangre?</p> <p>Don José entornaba los ojillos, penetrantes como puntas de alfileres:</p> <p>—Tranquiliza tu conciencia, hija; esas cosas las conocemos por revelación.</p> <p>La Guindilla mayor lloriqueaba desazonada y hacía cuatro pucheros. Decía:</p> <p>—¿Cree usted, don José, que podré comulgar tranquila habiendo pensado esas cosas?</p> <p>Don José, el cura, debía usar de la paciencia de Job para soportarla:</p> <p>—Si no tienes otras faltas puedes hacerlo. Y así un día y otro día.</p> <p>—Don José, anoche no pegué un ojo dando vueltas al asunto del Pancho. ¿Cómo puede recibir este hombre el sacramento del matrimonio si no cree en Dios?</p> <p>Y unas horas después:</p> <p>—Don José, no sé si me podrá absolver usted. Ayer domingo leí un libro pecaminoso que hablaba de las religiones en Inglaterra. Los protestantes están allí en franca mayoría. ¿Cree usted, don José, que si yo hubiera nacido en Inglaterra, hubiera sido protestante?</p> <p>Don José, el cura, tragaba saliva:</p> <p>—No sería difícil, hija.</p>	<p>-Ascolti don José -gli diceva, qualsiasi giorno, un minuto prima che iniziasse la messa-, ieri notte non sono riuscita a dormire pensando che se Cristo sul Monte degli Ulivi rimase solo e gli apostoli si addormentarono, chi ha potuto vedere che il Redentore sudava sangue?</p> <p>Don José socchiudeva gli occhietti, penetranti come punte di spilli:</p> <p>-Tranquillizza la tua coscienza, figlia; queste cose le conosciamo per rivelazione.</p> <p>La Peperoncina maggiore piagnucolava infastidita e faceva delle smorfie. Diceva:</p> <p>-Lei crede, don José, che potrò ricevere la comunione tranquillamente avendo pensato queste cose?</p> <p>Don José, il prete, doveva avere la pazienza di Giobbe per soportarla:</p> <p>-Se non hai altre mancanze puoi riceverla. E così giorno dopo giorno.</p> <p>-Don José, ieri notte non ho chiuso occhio rimuginando sopra la faccenda di Pancho. Come può ricevere questo uomo il sacramento del matrimonio se non crede in Dio?</p> <p>Poi, qualche ora dopo:</p> <p>-Don José, non so se mi potrà assolvere. Ieri, che era domenica, ho letto un libro peccaminoso che parlava delle religioni in Inghilterra. I protestanti sono lì in netta maggioranza. Lei crede, don José, che se io fossi nata in Inghilterra, sarei stata protestante?</p>
--	--

—Entonces me acuso, padre, de que podría ser protestante de haber nacido en Inglaterra.

Doña Lola, la Guindilla mayor, tenía treinta y nueve años cuando Daniel, el Mochuelo, nació. Tres años después, el Señor la castigó en lo que más podía dolerle. Pero no es menos cierto que la Guindilla mayor se impuso a su dolor con la rigidez y destemplanza con que solía imponerse a sus convecinos.

El hecho de que a doña Lola se la conociera por la Guindilla mayor ya hace presumir que hubiese otras Guindillas menores. Y así era; las Guindillas habían sido tres, aunque ahora solamente restasen dos: la mayor y la menor; las dos Guindillas. Eran hijas de un guardia civil, durante muchos años jefe de puesto en el pueblo. Al morir el guardia, que, según malas lenguas, que nunca faltan, falleció de pena por no tener un hijo varón, dejó unos ahorros con los que sus hijas establecieron una tienda. Naturalmente que el sargento murió en unos tiempos en que un suboficial de la Guardia Civil podía, con su sueldo, vivir discretamente y aun ahorrar un poco. Desde la muerte del guardia — su mujer había muerto años antes— Lola, la Guindilla mayor, se hizo cargo de las riendas del hogar. Se impuso a sus hermanas por edad y por estatura.

Don José, il prete, mandava giù la saliva:

-Non sarebbe difficile, figlia.

-Allora mi accuso, padre, del fatto che potrei essere stata protestante se fossi nata in Inghilterra.

Doña Lola, la Peperoncina maggiore, aveva trentanove anni quando Daniel, il Gufo, nacque. Tre anni dopo, il Signore la punì in ciò che più poteva farle male. Ma è vero anche che la Peproncina maggiore si impose il suo dolore con il rigore e l'inclemenza con i quali era solita imporsi ai suoi compaesani.

Il fatto che doña Lola la si conoscesse come la Peperoncina maggiore già fa presumere che ci fossero altre Peperoncine minori. E così era; le Peproncine, all'inizio, erano tre, anche se ora ne rimanevano solo due: la maggiore e la minore; le due Peperoncine. Erano le figlie di un guardia civil, per molti anni capo caserma nel paese. Quando morì, che, secondo le male lingue, le quali non mancano mai, fu per il dispiacere di non avere un figlio maschio, lasciò dei risparmi con i quali le figlie aprirono un negozio. Naturalmente il sergente morì in tempi in cui un sottufficiale della Guardia Civil poteva, con il suo stipendio, vivere discretamente e anche risparmiare un poco. Dalla morte del guardia -sua moglie era mancata anni prima- Lola, la Peperoncina maggiore, prese le redini del

Daniel, el Mochuelo, no conoció más que a dos Guindillas, pero según había oído decir en el pueblo, la tercera fue tan seca y huesuda como ellas y, en su época, resultó un problema difícil diferenciarlas sin efectuar, previamente, un prolijo y minucioso análisis.

Nada de eso desmiente que las dos Guindillas menores hicieran pasar, en vida, a su hermana mayor un verdadero purgatorio. La del medio era dejada y perezosa y su carácter y manera de ser trascendía al pueblo que, por los gritos y estridentes reconvenciones que a toda hora salían de la trastienda y la casa de las Guindillas, seguía la mala, y aun peor, situación de las relaciones fraternas. Eso sí, decían en el pueblo y debía ser verdad porque lo decían todos, que jamás mientras las tres Guindillas vivieron juntas se las vio faltar un día a la misa de ocho que don José, el cura, que era un gran santo, decía en la parroquia, ante el altar de San Roque. Allí caminaban, tiesas y erguidas, las tres, hiciera frío, lloviera o tronase. Además marchaban regularmente, marcando el paso, porque su padre, aparte de los ahorros, dejó a sus hijas en herencia un muy despierto y preciso sentido del ritmo militar y de otras virtudes castrenses. Un—dos, un—dos, un—dos; allá avanzaban las tres Guindillas, con sus bustos secos, sus caderas escurridas y su soberbia estatura,

focolare. Si impose alle sorelle per età e statura.

Daniel, il Gufo, non conobbe che due Peperoncine, ma da come aveva sentito dire in paese, la terza era tanto secca e ossuta come loro e, all'epoca, si faceva fatica a distinguerle senza fare, prima, una prolissa e minuziosa analisi.

Niente di tutto ciò smentisce il fatto che le due Peperoncine minori fecero passare, in vita, alla sorella maggiore un vero purgatorio. Quella di mezzo era sciatta e indolente, e il suo carattere e modo di essere si diffondeva nel paese che, per le grida e i stridenti rimproveri che ad ogni ora uscivano dal retrobottega e dalla casa delle Peperoncine, seguiva la brutta, e perfino peggiore, situazione delle relazioni fraterne. Ma ciò che si diceva in paese, e doveva essere certo perché lo affermavano tutti, era che mai mentre le tre Peperoncine vissero assieme le si vide mancare un giorno la messa delle otto che don José, il prete, che era un gran santo, celebrava nella parrocchia, di fronte all'altare di san Roque. Si dirigevano lì, rigide ed erette, le tre, facesse freddo, piovesse o tuonasse. Inoltre camminavano in modo regolare, marcando il passo, perché il padre, oltre ai risparmi, lasciò in eredità alle figlie uno sveglio e preciso senso del ritmo militare e di altre virtù castrensi. Un—due, un—due, un—due; avanzavano le tre Peperoncine,



camino de la iglesia, con los velos anudados a la barbilla y el breviario debajo del brazo.

Un invierno, la del medio, Elena, murió. Se apagó una mañana fosca y lluviosa de diciembre. Cuando la gente acudió a dar el pésame a las dos hermanas supervivientes, la Guindilla mayor se santiguaba y repetía:

—Dios es sabio y justo en sus decisiones; se ha llevado a lo más inútil de la familia. Démosle gracias.

Ya en el pequeño cementerio rayano a la iglesia, cuando cubrían con tierra el cuerpo descarnado de Elena —la Guindilla del medio—, varias plañideras comenzaron a gimotear. La Guindilla mayor se encaró con ellas, áspera y digna y destemplada:

—No la lloréis —dijo—; ha muerto de desidia.

Y, desde entonces, el trío se convirtió en dúo y en la misa de ocho que don José, el cura, que era un gran santo, rezaba ante el altar de san Roque, se echaba de menos el afilado y breve volumen de la Guindilla difunta.

Pero fue aún peor lo que ocurrió con la Guindilla menor. A fin de cuentas lo de la del medio fue designio de Dios, mientras lo de la otra fue una flaqueza de la carne y por lo tanto debido a su libre y despreocupado albedrío.

con i loro busti secchi, i loro fianchi piatti e la loro superba statura, in direzione della chiesa, con i veli annodati al mento e il messale sotto il braccio.

Un inverno quella di mezzo, Elena, morì. Si spense una mattina cupa e piovosa di dicembre. Quando la gente si presentò per fare le condoglianze alle due sorelle sopravvissute, la Peperoncina maggiore si faceva il segno della croce e ripeteva:

-Dio è saggio e giusto nelle sue decisioni; si è portato via la più inutile della famiglia. Rendiamogli grazie.

Ormai nel piccolo cimitero confinante alla chiesa, quando coprivano con la terra il corpo scarno di Elena -la Peperoncina di mezzo-, varie prefiche cominciarono a emettere lamenti. La Peperoncina maggiore si mise di fronte a loro, austera e degna e incollerita:

-Non piangete -disse-; è morta l'incuranza.

E, da allora, il trio si convertì in un duo e alla messa delle otto che don José, il prete, che era un gran santo, recitava di fronte all'altare di san Roque, si sentiva la mancanza dell'affilato e sottile volume della Peperoncina defunta.

Ma fu ancora peggio ciò che capitò con la Peperoncina minore. Dopotutto la fine della sorella di mezzo fu per disegno divino, mentre per l'altra fu una debolezza della carne, e pertanto una conseguenza del suo libero e spensierato arbitrio.

<p>Por aquel entonces se estableció en el pueblo la pequeña sucursal del Banco que ahora remataba uno de los costados de la plaza. Con el director arribó un oficialito apuesto y bien vestido al que sólo por verle la cara de cerca, a través de la ventanilla, le llevaban sus ahorros las vecinas de la calle. Fue un buen cebo el que utilizó el Banco para atrapar clientela. Un procedimiento que cualquier financiero de talla hubiera recusado, pero que en el pueblo rindió unos resultados formidables. Tanto fue así que Ramón, el hijo del boticario, que empezaba entonces sus estudios jurídicos, lamentó no estar en condiciones todavía de elaborar su tesis doctoral que hubiera hecho muy a gusto sobre el original tema "Influencia de un personal escrupulosamente escogido en las economías de un pueblo". Con lo de "economías" se refería a "ahorros" y con lo de "pueblo", concretamente, a su "pequeña aldea". Lo que ocurría es que sonaba muy bien aquello de "economía de un pueblo" y daba a su hipotético trabajo, y aunque él lo decía en broma, una mayor altura y un alcance mucho más amplio.</p> <p>Con la llegada de Dimas, el oficialito del Banco, los padres y los maridos del pueblo se pusieron en guardia. Don José, el cura, que era un gran santo, charló repetidas veces con don Dimas, apuntándole las grandes consecuencias que su bigote podría acarrear sobre el</p>	<p>All'epoca si stabilì in paese la piccola succursale della banca che ora chiude uno dei due lati della piazza. Con il direttore approdò un impiegatuccio prestante e ben vestito al quale portavano i loro risparmi le vicine della strada solo per guardargli, attraverso lo sportello, il viso da vicino. Fu un buon stratagemma quello che utilizzò la banca per attirare la clientela. Un metodo che qualunque finanziere di alta levatura avrebbe rifiutato, ma che nel paese dette dei risultati formidabili. Tanto che a Ramón, il figlio del farmacista, il quale iniziava allora i suoi studi giuridici, dispiacque non essere ancora nelle condizioni di elaborare la sua tesi di dottorato che avrebbe fatto molto volentieri sull'originale tema «Influenza di un dipendente scrupolosamente scelto nell'economia di un paese». Con «economia» si riferiva a «risparmi» e con «paese», concretamente, al suo «piccolo villaggio». Solo che suonava molto bene «economia di un paese» e dava al suo ipotetico lavoro, anche se lo diceva per scherzo, un livello e un'importanza molto maggiori.</p> <p>Con l'arrivo di Dimas, l'impiegatuccio della banca, i padri e i mariti del paese si misero in guardia. Don José, il prete, che era un gran santo, chiacchierò molte volte con don Dimas, segnalandogli le grandi conseguenze che i suoi baffi avrebbero potuto arrecare al paese, nel bene o nel</p>
--	---

pueblo, para bien o para mal. La asiduidad con que el cura y don Dimas se entrevistaban diluyó no poco el recelo de padres y maridos y hasta la Guindilla menor consideró que no era imprudente ni irreligioso dejarse acompañar, de cuando en cuando, por don Dimas, aunque su hermana mayor, extremando el comedimiento, la censurase a gritos «su libertinaje y su descoco notorios».

Lo cierto es que a la Guindilla menor, que hasta entonces se la antojara aquel valle una cárcel vacía y sin luz, se le abrieron repentinamente los horizontes y reparó, por vez primera en su vida, en la belleza de las montañas abruptas, las calidades poéticas de la verde campiña y en lo sugestivo que resultaba oír rasgarse la noche del valle por el estridente pitido de un tren. Naderías, al fin y al cabo, pero naderías que logran una afilada trascendencia cuando se tiene el corazón encandilado.

Una tarde, la Guindilla menor regresó de su acostumbrado paseo alborozada:

—Hermana —dijo—. No sé de dónde te viene esa inquina hacia Dimas. Es el mejor hombre que he conocido. Hoy le hablé de nuestro dinero y él me dio en seguida cuatro ideas para colocarlo bien. Le he dicho que lo teníamos en un Banco de la ciudad y que hablaríamos tú y yo antes de decidirme.

Aulló, escocida, la Guindilla mayor:

male. L'assiduità con la quale il prete e don Dimas colloquiavano diluì non poco la diffidenza di padri e mariti e persino la Peperoncina minore ritenne che non fosse imprudente né irreligioso lasciarsi accompagnare, di tanto in tanto, da don Dimas, nonostante sua sorella maggiore, esagerando la sua premura, la censurasse a grida di «il suo libertinaggio e la sua sfacciataggine sono notori».

La verità è che alla Peperoncina minore, che fino ad allora considerava quella valle una prigione vuota e senza luce, le si aprirono all'improvviso gli orizzonti e si accorse, per la prima volta in vita sua, della bellezza delle aspre montagne, delle qualità poetiche della verde campagna e di com'era suggestivo ascoltare il silenzio notturno della valle squarciato dallo stridente fischio del treno. Un nonnulla, dopotutto, ma un nonnulla che raggiunge una sottile trascendenza quando si ha il cuore innamorato.

Un pomeriggio, la Peperoncina minore tornò estasiata dalla sua solita passeggiata:

-Sorella -disse-. Non so da dove arriva questa tua antipatia verso Dimas. È l'uomo migliore che abbia conosciuto. Oggi gli ho parlato del nostro denaro e lui mi ha dato subito quattro idee per ben investirlo. Gli ho detto che lo abbiamo in una banca della città e che tu ed io ne avremmo parlato prima di decidere.

—¿Y le has dicho que se trata solamente de mil duros?

Sonrió la Guindilla menor ante el menosprecio que su hermana hacía de su sagacidad:

—No, naturalmente. De la cifra no he dicho nada — dijo.

Lola, la Guindilla mayor, levantó sus hombros huesudos en ademán de impotencia. Luego chilló, dejando resbalar las palabras, como por un tobogán, a lo largo de su afilada nariz:

—¿Sabes lo que te digo? Que ese hombre es un truhán que se está burlando de ti. ¿No ves que todo el pueblo anda en comentarios y riéndose de tu tontería? Serás tú la única que no se entere, hermana. —Cambió repentinamente el tono de su voz, suavizándolo—: Tienes treinta y seis años, Irene; podrías ser casi la madre de ese muchacho. Piénsalo bien. Irene, la Guindilla menor, adoptó una actitud levantisca, de mar encrespada.

—Me duelen tus recelos, Lola, para que lo sepas —dijo—. Me fastidian tus malévolas insinuaciones. Nada tiene de particular, creo yo, que se entiendan un hombre y una mujer. Y nada significa que se lleven unos años. Lo que ocurre es que todas las del pueblo, empezando por ti, me tenéis envidia. ¡Eso es todo!

Las dos Guindillas se separaron con las narices en alto. A la tarde siguiente, Cuco, el factor, anunció en el pueblo que doña

Ululò, adirata, la Peperoncina maggiore:

-E tu gli hai detto che si tratta solo di mille duros?

Sorrise la Peperoncina minore davanti al disprezzo che sua sorella mostrava per la sua sagacia:

-No, naturalmente. Della cifra non ho detto niente - disse.

Lola, la Peperoncina maggiore, alzò le spalle ossute in segno di impotenza. Poi strillò, lasciando slittare le parole, come su di uno scivolo, lungo il suo naso aguzzo.

-Sai cosa ti dico? Che questo uomo è un truffatore che si sta burlando di te. Non vedi che tutto il paese fa commenti e ride della tua stupidaggine? Sei tu l'unica che non se ne accorge, sorella. -Cambìò improvvisamente il tono della sua voce, ammorbidendolo-: Hai trentasei anni, Irene; potresti essere quasi la madre di quel ragazzo. Pensaci bene.

Irene, la Peperoncina minore, assunse un atteggiamento ribelle, come il mare in tempesta.

-Mi ferisce la tua diffidenza, Lola, perché tu lo sappia -disse-. Mi infastidiscono le tue malevoli insinuazioni. Non c'è niente di male, io credo, se un uomo e una donna vanno d'accordo. E non significano niente gli anni che li separano. Quello che succede qua è che tutte in paese, cominciando da te, sono invidiose. Questo è quanto!

Irene, la Guindilla menor, y don Dimas, el del Banco, habían cogido el mixto para la ciudad. A la Guindilla mayor, al enterarse, le vino un golpe de sangre a la cara que le ofuscó la razón. Se desmayó. Tardó más de cinco minutos en recobrar el sentido. Cuando lo hizo, extrajo de un apollillado arcón el traje negro que aún conservaba desde la muerte de su padre, se embuchó en él, y marchó a paso rápido a la rectoría.

—Don José, Dios mío, qué gran desgracia

—dijo al entrar.

—Serénate, hija.

Se sentó la Guindilla en una silla de mimbre, junto a la mesa del cura. Interrogó a don José con la mirada.

—Sí, ya lo sé; el Cuco me lo contó todo —respondió el párroco.

Ella respiró fuerte y sus costillas resonaron como si entrechocasen. Seguidamente se limpió una lágrima, redonda y apretada como un goterón de lluvia.

—Escúcheme con atención, don José — dijo—, tengo una horrible duda. Una duda que me corroe las entrañas. Irene, mi hermana, es ya una prostituta, ¿no es eso?

El cura se ruborizó un poco:

—Calla, hija. No digas disparates.

Cerró el párroco el breviario que estaba leyendo y carraspeó, pero su voz salió, no obstante, empañada de una sorda gangosidad.

Le due Peperoncine si allontanarono con i nasi all'insù. Il pomeriggio seguente, Cuco, il casellante, annunciò al paese che doña Irene, la Peperoncina minore, e don Dimas, della banca, avevano preso il treno misto per la città. Quando la Peperoncina maggiore lo venne a sapere, le andò il sangue alla testa, le si offuscò la ragione e svenne. Ci mise cinque minuti a recuperare i sensi. Quando lo fece, tirò fuori da una tarmata cassapanca il vestito nero che ancora conservava dalla morte di suo padre, se lo infilò, e camminò a passo svelto alla canonica.

-Don José, santo cielo, che grande disgrazia -disse entrando.

-Calmati, figlia.

La Peperoncina si sedette su una sedia di vimini, vicino al tavolo del prete.

Interrogò don José con lo sguardo.

-Sì, lo so già; Cuco mi ha raccontato tutto -rispose il parroco.

La donna respirò tanto intensamente che le sue costole risuonarono come se sbattessero. Poi si asciugò una lacrima, rotonda e pesante come un gocciolone di pioggia.

-Mi ascolti con attenzione, don José - disse-, ho un orribile dubbio. Un dubbio che mi corroe le viscere. Irene, mia sorella, è una prostituta, non è così?

Il prete arrossì un po':

-Zitta, figlia. Non dire spropositi.

—Escucha —dijo—, no es una prostituta la mujer que se da a un hombre por amor. La prostituta es la que hace de su cuerpo y de las gracias que Dios le ha dado un comercio ilícito; la que se entrega a todos los hombres por un estipendio. ¿Comprendes la diferencia?

La Guindilla irguió el busto, inexorable:

—Padre, de todas maneras lo que ha hecho Irene es un gravísimo pecado, un asqueroso pecado, ¿no es cierto?

—Lo es, hija —respondió el cura—, pero no irreparable. Creo conocer a don Dimas y no me parece mal muchacho. Se casarán.

La Guindilla mayor se cubrió los ojos con los dedos descarnados y reprimió a medias un sollozo:

—Padre, padre, pero aún hay otra cosa —dijo—. A mi hermana le ha hecho caer el ardor de la sangre. Es su sangre la que ha pecado. Y mi sangre es la misma que la de ella. Yo podría haber hecho otro tanto. Padre, padre, me acuso de ello. De todo corazón, horriblemente contristada, me arrepiento de ello.

Se levantó don José, el cura, que era un gran santo, y le tocó la cabeza con los dedos:

—Ve, hija. Ve a tu casa y tranquilízate. Tú no tienes la culpa de nada. Lo de Irene, ya lo arreglaremos.

Lola, la Guindilla mayor, abandonó la rectoría. En cierto modo iba más

Il parroco chiuse il breviario che stava leggendo e si schiarì la voce, che però salì di un tono, appannata da una sorda nasalità.

-Ascolta -disse- non è una prostituta la donna che si dà ad un uomo per amore. La prostituta è colei che fa del suo corpo e delle grazie che Dio le ha dato un commercio illecito; colei che si concede a tutti gli uomini per un compenso. Comprendi la differenza?

La Peperoncina drizzò il busto, inflessibile:

-Padre, ad ogni modo ciò che ha fatto Irene è un gravissimo peccato, un disgustoso peccato, non è vero?

-Lo è, figlia -rispose il prete-, ma non irreparabile. Credo di conoscere don Dimas e non mi sembra un cattivo ragazzo. Si sposeranno.

La Peperoncina maggiore si coprì gli occhi con le dita scarnate e represses a metà un singhiozzo:

-Padre, padre ma c'è ancora una cosa -disse-. Mia sorella ha trasgredito per l'ardore del sangue. È il suo sangue che ha peccato. E lo stesso sangue scorre nelle mie vene. Potrei aver fatto altrettanto. Padre, padre, mi accuso di ciò. Con tutto il cuore, orribilmente contrita, mi pento di questo.

Si alzò don José, il prete, che era un gran santo, e le toccò la testa con le dita:

consolada. Por el camino se repitió mil veces que estaba obligada a expresar su dolor y vergüenza de modo ostensible, ya que perder la honra siempre era una desgracia mayor que perder la vida. Influida por esta idea, al llegar a casa, recortó un cartoncito de una caja de zapatos, tomó un pincel y a trazos nerviosos escribió: «Cerrado por deshonor». Bajó a la calle y lo fijó a la puerta de la tienda.

El establecimiento, según le contaron a Daniel, el Mochuelo, estuvo cerrado diez días con sus diez noches consecutivas.

## Capítulo VI

Pero Daniel, el Mochuelo, sí sabía ahora lo que era tener el vientre seco y lo que era un aborto. Estas cosas se hacen sencillas y comprensibles a determinada edad. Antes, le parecen a uno cosas de brujas. El desdoblamiento de una mujer no encuentra sitio en la cabeza humana mientras no se hace evidente la rotundidad delatora. Y eso no pasa casi nunca antes de la Primera Comunión. Los ojos no sirven, antes de esa edad, para constatar las cosas palmarias y cuya simplicidad, más tarde, nos abrumba.

-Vai, figlia. Vai a casa tua e tranquillizzati. Tu non hai nessuna colpa. Sistemere tutto.

Lola, la Peperoncina maggiore, abbandonò la canonica. In un certo modo si era consolata. Durante il tragitto si ripeté mille volte che doveva esprimere apertamente il dolore e la vergogna, dato che perdere l'onore era sempre una disgrazia peggiore del perdere la vita. Convinta di ciò, tornata a casa, tagliò un cartoncino da una scatola di scarpe, prese un pennello e a tratti nervosi scrisse: «Chiuso per disonore». Uscì in strada e lo fissò alla porta del negozio.

Il locale rimase chiuso, da come raccontarono a Daniel, il Gufo, dieci giorni e dieci notti consecutive.

## Capitolo VI

Daniel, il Gufo, ora sì che sapeva cosa voleva dire avere la pancia secca e cos'era un aborto. Queste cose diventano semplici e comprensibili ad una certa età. Prima, a uno possono sembrare cose da streghe. Lo sdoppiamento di una donna non trova posto nella mente umana mentre è evidente la rotondità spia di tutto ciò. E questo avviene quasi sempre dopo la Prima Comunione. Gli occhi non servono, prima di quest'età, per constatare fatti lampanti e la cui semplicità, più tardi, ci stupisce.

Mas también Germán, el Tiñoso, el hijo del zapatero, sabía lo que era un vientre seco y lo que era un aborto. Germán, el Tiñoso, siempre fue un buen amigo, en todas las ocasiones; hasta en las más difíciles. No llegó, con Daniel, el Mochuelo, a la misma intimidad que el Moñigo, por ejemplo, pero ello no era achacable a él, ni a Daniel, el Mochuelo, ni a ninguna de las cosas y fenómenos que dependen de nuestra voluntad.

Germán, el Tiñoso, era un muchacho esmirriado, endeble y pálido. Tal vez con un pelo menos negro no se le hubieran notado tanto las calvas. Porque Germán tenía las calvas en la cabeza desde muy niño y seguramente por eso le llamaban el Tiñoso, aunque, por supuesto, las calvas no fueran de tiña propiamente hablando.

Su padre el zapatero, además del tallercito —a mano izquierda de la carretera, según se sube, pasado el palacio de don Antonino, el marqués— tenía diez hijos: seis como Dios manda, desglosados en unidades, y otros cuatro en dos pares. Claro que su mujer era melliza y la madre de su mujer lo había sido y él tenía una hermana en Cataluña que era melliza también y había alumbrado tres niños de un solo parto y vino, por ello, en los periódicos y el gobernador la había socorrido con un donativo. Todo esto era sintomático sin duda. Y nadie aparearía al zapatero de su creencia de que estos

Anche Germán, il Tignoso, il figlio del calzolaio, sapeva cos'era una pancia secca o cos'era un aborto. Germán, il Tignoso, fu sempre un buon amico, in tutte le occasioni; anche quelle più difficili. Non arrivò con Daniel, il Gufo, alla stessa confidenza che aveva con lo Sterco, per esempio, ma questo non era dovuto a lui, né a Daniel, il Gufo, né a nessuna delle cose e fenomeni che dipendono dalla nostra volontà.

Germán, il Tignoso, era un ragazzo rachitico, debole e pallido. Forse se avesse avuto capelli meno scuri non si sarebbe notata la calvizie. Infatti Germán aveva delle chiazze in testa, sin da quando era piccolo, e probabilmente per questo lo chiamavano il Tignoso, anche se, chiaramente la calvizie non era dovuta proprio alla tigna.

Suo padre il calzolaio, oltre alla botteghetta -a sinistra della strada, come si sale, passando il palazzo di don Antonino, il marchese- aveva dieci figli: sei come Dio comanda, usciti divisi, e altri quattro in due coppie. È chiaro che sua moglie era una gemella e la madre di sua moglie lo era stata, inoltre lui aveva una sorella in Catalogna anche lei gemella e aveva dato alla luce tre figli in un solo parto, apparendo, per questo, sui giornali e ricevendo dal governatore un donativo. Tutto ciò era senza dubbio sintomatico. E nessuno avrebbe tolto



fenómenos se debían a un bacilo, «como cualquier otra enfermedad».

Andrés, el zapatero, visto de frente, podía pasar por padre de familia numerosa; visto de perfil, imposible. Con motivos sobrados le decían en el pueblo: «Andrés, el hombre que de perfil no se le ve». Y esto era casi literalmente cierto de lo escuchimizado y flaco que era. Y además, tenía una muy acusada inclinación hacia delante, quién decía que a consecuencia de su trabajo, quién por su afán insaciable por seguir, hasta perderlas de vista, las pantorrillas de las chicas que desfilaban dentro de su campo visual. Viéndole en esta disposición resultaba menos abstruso, visto de frente o de perfil, que fuera padre de diez criaturas. Y por si fuera poco la prole, el tallercito de Andrés, el zapatero, estaba siempre lleno de verderones, canarios y jilgueros enjaulados y en primavera aturdían con su cri—cri desazonador y punzante más de una docena de grillos. El hombre, ganado por el misterio de la fecundación, hacía objeto a aquellos animalitos de toda clase de experiencias. Cruzaba canarias con verderones y canarios con jilgueras para ver lo que salía y él aseguraba que los híbridos ofrecían entonaciones más delicadas y cadenciosas que los pura raza. Por encima de todo, Andrés, el zapatero, era un filósofo. Si le decían: «Andrés, ¿pero no tienes bastante con diez hijos

dalla testa del calzolaio l'idea che questi fenomeni fossero dovuti ad un bacillo, «come qualsiasi altra malattia».

Andrés, il calzolaio, visto di fronte, poteva passare per il padre di una famiglia numerosa; visto di profilo, impossibile. C'erano sufficienti motivi per cui in paese lo si chiamava «Andrés, l'uomo che di profilo non si vede». E questo era quasi letteralmente certo date la sua magrezza e fiacchezza. Inoltre aveva un'evidente inclinazione in avanti, che alcuni dicevano fosse conseguenza del suo lavoro, o della sua passione insaziabile per seguire, fino a perderle di vista, i polpacci delle ragazze che sfilavano dentro il suo campo visivo. Vedendolo così risultava meno difficile, visto di fronte o di profilo, credere che fosse padre di dieci creature. Poi, come se non bastasse la prole, la botteghetta di Andrés, il calzolaio, era sempre piena di verdoni, canarini e cardellini nelle gabbie e in primavera stordivano con il loro cri-cri inquieto e penetrante più di una dozzina di grilli. L'uomo, vinto dal mistero della fecondazione, faceva di quegli animaletti oggetto di tutta una serie di esperimenti. Incrociava canarini con verdoni e canarini con cardellini per vedere cosa usciva assicurando che gli ibridi offrivano intonazioni più delicate e armoniche dei pura razza.

que aún buscas la compañía de los pájaros?», respondía: «Los pájaros no me dejan oír los chicos».

Por otra parte, la mayor parte de los chicos estaban ya en edad de defenderse. Los peores años habían pasado a la historia. Por cierto que al llamar a quintas a la primera pareja de mellizos sostuvo una discusión acalorada con el Secretario porque el zapatero aseguraba que eran de reemplazos distintos.

—Pero hombre de Dios —dijo el Secretario—, ¿cómo van a ser de diferente quinta siendo gemelos?

A Andrés, el zapatero, se le fueron los ojos tras las rollizas pantorrillas de una moza que había ido a justificar la ausencia de su hermano. Después hurtó el cuello, con un ademán que recordaba al caracol que se reduce en su concha, y respondió:

—Muy sencillo; el Andrés nació a las doce menos diez del día de san Silvestre. Cuando nació el Mariano ya era año nuevo.

Sin embargo, como ambos estaban inscritos en el Registro el 31 de diciembre, Andrés, «el hombre que de perfil no se le ve», tuvo que acceder a que se llevaran juntos a los dos chicos.

Otro de sus hijos, Tomás, estaba bien colocado en la ciudad, en una empresa de autobuses. Otro, el Bizco, le ayudaba en su trabajo. Las demás eran chicas,

Andrés, el calzolaio era, soprattutto, un filosofo. Se gli chiedevano: «Andrés, ma non ne hai abbastanza con dieci figli che cerchi anche la compagnia degli uccelli?», rispondeva: «Gli uccelli non mi fanno sentire i bambini».

D'altro lato, la maggior parte dei figli erano già grandicelli. I peggiori anni erano passati alla storia. Quando la prima coppia di gemelli fu chiamata alla leva ci fu un dibattito infiammato con il Segretario poiché il calzolaio assicurava che fossero di classi diverse.

-Ma senta un po'- disse il Segretario-, come fanno ad appartenere a classi di leva diverse se sono gemelli?

Andrés, il calzolaio, puntò gli occhi sui robusti polpacci di una ragazza che era venuta a giustificare l'assenza del fratello. Poi, spostò il collo, con un gesto che ricordava una chiocciola che si ritira nella sua conchiglia, e rispose:

-Molto semplice; Andrés è nato a mezzanotte meno dieci del giorno di san Silvestro. Quando è nato Mariano era già il nuovo anno.

Tuttavia, dato che entrambi erano iscritti nel Registro il 31 dicembre, Andrés, «l'uomo che di profilo non si vede», dovette soccombere al fatto che gli portassero via entrambi i figli.

Uno dei suoi figli, Tomás, era assunto in un'impresa di trasporti in città. Un altro, lo Strabico, lo aiutava in bottega. Il resto

salvando, naturalmente, a Germán, el Tiñoso, que era el más pequeño.

Germán, el Tiñoso, fue el que dijo de Daniel, el Mochuelo, el día que éste se presentó en la escuela, que miraba las cosas como si siempre estuviese asustado. Afinando un poco, resultaba ser Germán, el Tiñoso, quien había bautizado a Daniel, pero éste no le guardaba ningún rencor por ello, antes bien encontró en él, desde el primer día, una leal amistad.

Las calvas del Tiñoso no fueron obstáculo para una comprensión. Si es caso, las calvas facilitaron aquella amistad, ya que Daniel, el Mochuelo, sintió desde el primer instante una vehemente curiosidad por aquellas islitas blancas, abiertas en el espeso océano de pelo negro que era la cabeza del Tiñoso.

Sin embargo, a pesar de que las calvas del Tiñoso no constituían motivo de preocupación en casa del zapatero ni en su reducido círculo de amigos, la Guindilla mayor, guiada por su frustrado instinto maternal en el que envolvía a todo el pueblo, decidió intervenir en el asunto, por más que el asunto ni le iba ni le venía. Mas la Guindilla mayor era muy aficionada a entrometerse donde nadie la llamaba. Entendía que su desmedido interés por el prójimo lo dictaba su ferviente anhelo de caridad, su alto sentido de la fraternidad cristiana, cuando lo cierto era que la Guindilla mayor

eran ragazze, escluso, naturalmente, Germán, il Tignoso, che era il più piccolo.

Fu Germán, il Tignoso, a dire di Daniel, il Gufo, il giorno che si presentò a scuola, che guardava le cose come se fosse sempre spaventato. Guardando bene, risultava essere Germán, il Tignoso, che aveva battezzato Daniel, ma quest'ultimo non gli portava nessun rancore, anzi trovò in lui, fin dal primo giorno, un amico fedele.

La calvizie del Tignoso non fu un ostacolo per il loro intendimento. Se è possibile, la calvizie facilitò la loro amicizia, dato che Daniel, il Gufo, sentì fin dal primo istante una forte curiosità per quelle isolette bianche, aperte tra lo spesso oceano di capelli corvini che era la testa del Tignoso.

Tuttavia, nonostante la calvizie del Tignoso non costituisse motivo di preoccupazione in casa del calzolaio né nella sua piccola cerchia d'amici, la Peperoncina maggiore, guidata da un frustrato istinto materno che avvolgeva tutto il paese, decise di intervenire nella faccenda, per quanto la faccenda non fosse affar suo. Ma alla Peperoncina maggiore piaceva molto intromettersi negli affari altrui. Riteneva che il suo smisurato interesse per il prossimo fosse dettato dal suo fervente desiderio di carità, dal suo elevato senso della fraternità cristiana, quando la verità era

utilizaba esta treta para poder husmear en todas partes bajo un rebozo, poco convincente, de prudencia y discreción.

Una tarde, estando Andrés, «el hombre que de perfil no se le ve», afanando en su cuchitril, le sorprendió la llegada de doña Lola, la Guindilla.

—Zapatero —dijo, apenas estuvo ante él—, ¿cómo tiene usted al chiquillo con esas calvas?

El zapatero no perdió la compostura ni apartó la vista de su tarea.

—Déjele estar, señora —respondió—. A la vuelta de cien años ni se le notarán las calvas.

Los grillos, los verderones y los jilgueros armaban una algarabía espantosa y la Guindilla y el zapatero habían de entenderse a gritos.

—¡Tenga! —añadió ella, autoritaria—. Por las noches le va usted a poner esta pomada.

El zapatero alzó la vista hasta ella, cogió el tubo, lo miró y remiró por todas partes y, luego, se lo devolvió a la Guindilla.

—Guárdese —dijo—; esto no vale. Al chiquillo le ha pegado las calvas un pájaro.

Y continuó trabajando.

Aquello podía ser verdad y podía no serlo. Por de pronto, Germán, el Tiñoso, sentía una afición desmesurada por los pájaros. Seguramente se trataba de una reminiscencia de su primera infancia,

che la Peperoncina maggiore usava questo stratagemma per poter ficcanasare dappertutto con il pretesto, poco convincente, di essere prudente e discreta.

Un pomeriggio, mentre Andrés, «l'uomo che di profilo non si vede», si affannava nel suo tugurio, lo sorprese l'arrivo di doña Lola, la Peperoncina.

-Calzolaio -disse, appena fu davanti a lui-, come fa a tenere suo figlio con quella calvizie?

Il calzolaio non si scompose e non tolse lo sguardo dal suo lavoro.

-Lasci perdere, signora -rispose-. Tra cento anni non si gli si noterà più la calvizie.

I grilli, i verdoni e i cardellini facevano un baccano spaventoso così che la Peperoncina e il calzolaio dovevano capirsi a grida.

-Tenga -aggiunse lei, autoritaria-. Per la notte gli metta questa pomata.

Il calzolaio alzò lo sguardo su di lei, prese il tubetto, lo guardò e riguardò da tutti i lati, poi, lo restituì alla Peperoncina.

-Se lo tenga -disse-; questo non serve. Al bambino ha attaccato la calvizie un uccello.

E continuò a lavorare.

Questo poteva essere vero o poteva non esserlo. Per il momento, Germán, il Tignoso, provava un interesse smisurato per gli uccelli. Forse si trattava di una

desarrollada entre estridentes pitidos de verderones, canarios y jilgueros. Nadie en el valle entendía de pájaros como Germán, el Tiñoso, que además, por los pájaros, era capaz de pasarse una semana entera sin comer ni beber. Esta cualidad influyó mucho, sin duda, en que Roque, el Moñigo, se aviniese a hacer amistad con aquel rapaz físicamente tan deficiente.

Muchas tardes, al salir de la escuela, Germán les decía:

—Vamos. Sé dónde hay nido de curas. Tiene doce crías. Está en la tapia del boticario.

O bien:

—Venid conmigo al prado del Indiano. Está lloviznando y los tordos saldrán a picotear las boñigas.

Germán, el Tiñoso, distinguía como nadie a las aves por la violencia o los espasmos del vuelo o por la manera de gorjear; adivinaba sus instintos; conocía, con detalle, sus costumbres; presentía la influencia de los cambios atmosféricos en ellas y se diría que, de haberlo deseado, hubiera aprendido a volar.

Esto, como puede suponerse, constituía para el Mochuelo y el Moñigo un don de inapreciable valor. Si iban a pájaros no podía faltar la compañía de Germán, el Tiñoso, como a un cazador que se estime en algo no puede faltarle el perro.

reminiscenza della prima infanzia, passata tra stridenti fischi di verdoni, canarini e cardellini. Nessuno in quella valle se ne intendeva di uccelli come Germán, il Tignoso, che inoltre, per gli uccelli, era capace di passare una settimana intera senza mangiare né bere. Questa qualità influì, senza dubbio, molto sul fatto che Roque, lo Sterco, decidesse di fare amicizia con quel ragazzino così fisicamente carente.

Molti pomeriggi, uscendo da scuola, Germán diceva loro:

-Andiamo. So dove c'è un nido di culbianchi. Ha dodici piccoli. È sul muro del farmacista.

Oppure:

-Venite con me al prato dell'Indiano. Sta piovigginando e i tordi usciranno a spiluccare lo sterco.

Germán, il Tignoso, distingueva come nessuno gli uccelli per la violenza o gli spasmi del volo o per il modo di gorgheggiare; indovinava i loro istinti; conosceva, in dettaglio, le loro abitudini; presentiva l'influenza dei cambi atmosferici in loro e si direbbe che, se lo avesse desiderato, avrebbe imparato a volare.

Questo, come si può supporre, costituiva per il Gufo e lo Sterco un dono di inestimabile valore. Se andavano a caccia di uccelli non poteva mancare la compagnia di Germán, il Tignoso, come

Esta debilidad del hijo del zapatero le acarreó por otra parte muy serios y sensibles contratiempos. En cierta ocasión, buscando un nido de malvises entre la maleza de encima del túnel, perdió el equilibrio y cayó aparatosamente sobre la vía, fracturándose un pie. Al cabo de un mes, don Ricardo le dio por curado, pero Germán, el Tiñoso, renqueó de la pierna derecha durante toda su vida. Claro que a él no le importaba esto demasiado y siguió buscando nidos con el mismo inmoderado afán que antes del percance. En otra ocasión, se desplomó desde un cerezo silvestre, donde acechaba a los tordos, sobre una enmarañada zarzamora. Una de las púas le rasgó el lóbulo de la oreja derecha de arriba a abajo, y como él no quiso cosérselo, le quedó el lobulillo dividido en dos como la cola de un frac. Pero todo esto eran gajes del oficio y a Germán, el Tiñoso, jamás se le ocurrió lamentarse de su cojera, de su lóbulo partido, ni de sus calvas que, al decir de su padre, se las había contagiado un pájaro. Si los males provenían de los pájaros, bienvenidos fuesen. Era la suya una especie de resignación estoica cuyos límites no resultaban nunca previsibles. —¿No te duele nunca eso? —le preguntó un día el Moñigo, refiriéndose a la oreja. Germán, el Tiñoso, sonrió, con su sonrisa pálida y triste de siempre.

ad un cacciatore che si rispetti non può mancare quella del suo cane.

La debolezza del figlio del calzolaio gli causò, d'altra parte seri e sensibili incidenti. Una volta, cercando un nido di malvizzi tra le erbacce da sopra un tunnel, perse l'equilibrio e cadde rovinosamente sopra la strada, fratturandosi un piede. Nel giro di un mese, don Ricardo lo considerò guarito, ma Germán, il Tignoso, zoppicò dalla gamba destra per tutta la sua vita. È vero che a lui questo non importava molto e continuò a cercare nidi con lo stesso smodato impegno di prima.

In un'altra occasione, cadde da un ciliegio silvestre, dove faceva la posta ai tordi, sopra degli aggrovigliati rovi. Uno degli spini gli lacerò il lobo dell'orecchio destro da cima a fondo, e dato che lui non volle farselo cucire, gli rimase il lobo diviso in due come la coda di un frac.

Ma questi erano rischi del mestiere e Germán, il Tignoso, mai si lamentò della sua zoppia, del suo lobo diviso, né della sua calvizie che, secondo suo padre, gli erano state trasmesse da un uccello. Se i mali provenivano dagli uccelli, che fossero benvenuti. Era la sua una specie di rassegnazione stoica i cui limiti non erano mai prevedibili.

-Non ti fa mai male?- gli chiese un giorno lo Sterco, riferendosi all'orecchio.

—Alguna vez me duele el pie cuando va a llover. La oreja no me duele nunca — dijo.

Pero para Roque, el Moñigo, el Tiñoso poseía un valor superior al de un simple experto pajarero. Éste era su propia endeblesz constitucional. En este aspecto, Germán, el Tiñoso, significaba un cebo insuperable para buscar camorra. Y Roque, el Moñigo, precisaba de camorras como del pan de cada día. En las romerías de los pueblos colindantes, durante el estío, el Moñigo hallaba frecuentes ocasiones de ejercitar sus músculos. Eso sí, nunca sin una causa sobradamente justificada. Hay un afán latente de pujanza y hegemonía en el coloso de un pueblo hacia los colosos de los vecinos pueblos, villorrios y aldeas. Y Germán, el Tiñoso, tan enteco y delicado, constituía un buen punto de contacto entre Roque y sus adversarios; una magnífica piedra de toque para deslindar supremacías.

El proceso hasta la ruptura de hostilidades no variaba nunca. Roque, el Moñigo, estudiaba el terreno desde lejos. Luego, susurraba al oído del Tiñoso:

—Acércate y quédate mirándolos, como si fueras a quitarles las avellanas que comen.

Germán, el Tiñoso, se acercaba atemorizado. De todas formas, la primera bofetada era inevitable. De otro lado, no era cosa de mandar al diablo su buena

Germán, el Tignoso, sorrise, con il suo sorriso pallido e triste di sempre.

-A volte mi fa male il piede quando deve piovere. L'orecchio non mi fa mai male-disse.

Ma per Roque, lo Sterco, il Tignoso possedeva un valore superiore a quello di un semplice esperto ornitologo. Ed era per la sua debolezza fisica. In questo senso, Germán, il Tignoso, rappresentava un'esca insuperabile per cominciare una zuffa. E Roque, lo Sterco, aveva bisogno delle zuffe come il pane di ogni giorno. Alle sagre dei paesi confinanti, durante l'estate, lo Sterco trovava frequenti occasioni di esercitare i suoi muscoli. Ma mai senza una causa ampiamente giustificata, questo sì. C'è un impegno latente di dimostrare vigore ed egemonia nel colosso di un paese rispetto ai colossi dei limitrofi paesi, villaggi e frazioni. E Germán, il Tignoso, così debole e delicato, costituiva un buon punto di contatto tra Roque e i suoi avversari; una magnifica pietra di paragone per segnare la supremazia.

Il processo che portava alla scoppio delle ostilità non variava mai. Roque, lo Sterco, studiava il terreno da lontano. Poi, sussurrava all'orecchio del Tignoso:

-Avvicinati e rimani fermo a fissarli, come se volessi prendergli le noccioline che mangiano.

amistad con el Moñigo por un escozor pasajero. Se detenía a dos metros del grupo y miraba a sus componentes con insistencia. La conminación no se hacía esperar:

—No mires así, pasmado. ¿Es que no te han dado nunca una guarra?

El Tiñoso, impertérrito, sostenía la mirada sin pestañear y sin cambiar de postura, aunque las piernas le temblaban un poco. Sabía que Daniel, el Mochuelo, y Roque, el Moñigo, acechaban tras el estrado de la música. El coloso del grupo enemigo insistía:

—¿Oíste, mierdica? Te largas de ahí o te abro el alma en canal.

Germán, el Tiñoso, hacía como si no oyera, los dos ojos como dos faros, centrados en el paquete de avellanas, inmóvil y sin pronunciar palabra. En el fondo, consideraba ya el lugar del presunto impacto y si la hierba que pisaba estaría lo suficientemente mullida para paliar el golpe. El gallito adversario perdía la paciencia:

—Toma, figón, para que aprendas.

Era una cosa inexplicable, pero siempre, en casos semejantes, Germán, el Tiñoso, sentía antes la consoladora presencia del Moñigo a su espalda que el escozor del cachete. Su consoladora presencia y su voz próxima, caliente y protectora:

Germán, el Tignoso, si avvicinava spaventato. In ogni caso, il primo schiaffo era inevitabile. D'altro lato un bruciore passeggero non era motivo sufficiente per mandare al diavolo la sua buona amicizia con lo Sterco. Si fermava a due metri dal gruppo e fissava i suoi componenti con insistenza. La conminazione non si faceva aspettare:

-Non guardarci così, imbecille. Non ti hanno mai tirato una sberla?

Il Tignoso, imperterrito, sosteneva lo sguardo senza batter ciglio e senza cambiare posizione, anche se le gambe gli tremavano un poco. Sapeva che Daniel, il Gufo e Roque, lo Sterco, erano nascosti dietro il palco della musica. Il colosso del gruppo nemico insisteva:

-Hai sentito, merdina? O te ne vai di qui o ti apro in due.

Germán, el Tignoso, faceva finta di non sentirli, gli occhi come due fari, fissi sul pacchetto di noccioline, immobile e senza pronunciare una parola. Nel profondo, esaminava già il luogo del presunto impatto e se l'erba che calpestavava fosse stata sufficientemente morbida per attutire il colpo. Il presuntuoso avversario stava perdendo la pazienza:

-Prendi, ficcanaso, così impari.

Era inspiegabile, ma sempre, in casi simili, Germán, el Tignoso, sentiva prima della sberla la consolante presenza dello



—Pegaste a mi amigo, ¿verdad? —y añadía mirando compasivamente a Germán—: ¿Le dijiste tú algo, Tiñoso?  
—No abrí la boca. Me pegó porque le miraba.

La pelea ya estaba hecha y el Moñigo llevaba, además, la razón en cuanto que el otro había golpeado a su amigo sólo por mirarle, es decir, según las elementales normas del honor de los rapaces, sin motivo suficiente y justificado.

Y como la superioridad de Roque, el Moñigo, en aquel empeño era cosa descontada, siempre concluían sentados en el «campo» del grupo adversario y comiéndose sus avellanas.

## Capítulo VII

Entre ellos tres no cabían disensiones. Cada cual acataba de antemano el lugar que le correspondía en la pandilla. Daniel, el Mochuelo, sabía que no podía imponerse a el Moñigo, aunque tuviera una inteligencia más aguda que la suya, y Germán, el Tiñoso, reconocía que estaba por debajo de los otros dos, a pesar de que su experiencia pajarera era mucho más sutil y vasta que la de ellos. La prepotencia, aquí, la determinaba el bíceps y no la inteligencia, ni las

Sterco. La sua consolante presenza e la sua voce vicina, calda e protettiva.

-Hai picchiato il mio amico, vero? -e aggiungeva guardando in modo compassionevole Germán- Gli hai detto qualcosa tu, Tignoso?

-Non ho aperto bocca. Mi ha picchiato perché lo guadavo.

La rissa già era pronta e lo Sterco, per di più, aveva ragione dato che l'altro aveva colpito il suo amico solo perché lo guardava, vale a dire, secondo le elementari regole d'onore dei ragazzini, senza un motivo sufficiente e giustificato. E siccome la superiorità di Roque, lo Sterco, in queste faccende era scontata, finivano sempre seduti nel «campo» del gruppo avversario mangiando le loro noccioline.

## Capitolo VII

Tra loro tre non c'era spazio per i dissensi. Ognuno accettava a priori il posto che gli spettava nel gruppo. Daniel, il Gufo, sapeva che non poteva imporsi sullo Sterco, anche se aveva un'intelligenza più acuta della sua, e Germán, il Tignoso, ammetteva di essere in una posizione inferiore agli altri due, nonostante la sua conoscenza sugli uccelli fosse molto più sottile e vasta di quella degli altri. La prepotenza, qui, la determinavano i bicipiti e non l'intelligenza, né la

habilidades, ni la voluntad. Después de todo, ello era una cosa razonable, pertinente y lógica.

Ello no quita para que Daniel, el Mochuelo, fuera el único capaz de coger los trenes mercancías en pleno ahogo ascendente y aun los mixtos si no venían sin carga o con máquina nueva. El Moñigo y el Tiñoso corrían menos que él, pero la ligereza de las piernas tampoco justificaba una primacía. Representaba una estimable cualidad, pero sólo eso.

En las tardes dominicales y durante las vacaciones veraniegas los tres amigos frecuentaban los prados y los montes y la bolera y el río. Sus entretenimientos eran variados, cambiantes y un poco salvajes y elementales. Es fácil hallar diversión, a esa edad, en cualquier parte. Con los tirachinas hacían, en ocasiones, terribles carnicerías de tordos, mirlos y malvises. Germán, el Tiñoso, sabía que los tordos, los mirlos y los malvises, al fin y al cabo de la misma familia, aguardaban mejor que en otra parte, en las zarzadoras y los bardales, a la horas de calor. Para matarlos en los árboles o en la vía, cogiéndolos aún adormilados, era preciso madrugar. Por eso preferían buscarlos en plena canícula, cuando los animales seesteaban perezosamente entre la maleza. El tiro era, así, más corto, el blanco más reposado y, consiguientemente, la pieza resultaba más segura. Para Daniel, el

destreza, né la voluntad. Dopotutto, era una cosa ragionevole, pertinente e logica.

Lui non mollava solo perché Daniel, il Gufo, era l'unico in grado di raggiungere i treni merci salendo in pieno affanno e perfino i misti se non portavano un carico o con una locomotiva nuova. Lo Sterco e il Tignoso correivano meno di lui, però nemmeno la leggerezza delle gambe legittimava la superiorità. Rappresentava una stimabile qualità, ma solo questo.

Nei pomeriggi domenicali e durante le vacanze estive i tre amici frequentavano i prati e i monti e il bocciodromo e il fiume.

I loro svaghi erano vari, mutevoli e un po' selvaggi ma elementari. A questa età è semplice divertirsi in qualsiasi posto. Con le fionde facevano, a volte, terribili carnicerías di tordi, merli e malvizzi. Germán, il Tignoso, sapeva che i tordi, i merli e i malvizzi, che dopotutto erano della stessa famiglia, si riparavano dalle ore più calde soprattutto tra i rovi. Per ucciderli tra gli alberi o per la strada, sorprendendoli ancora assonnati, bisognava alzarsi all'alba. Per questo preferivano cercarli in piena canicola, quando gli uccellini facevano la siesta pigramente tra la sterpaglia. Il lancio era, così, più corto, il bersaglio più calmo e, di conseguenza la preda risultava più sicura. Per Daniel, il Gufo, non esisteva un piatto migliore paragonabile al tordo con riso. Se ne prendeva uno gli piaceva anche

Mochuelo, no existía plato selecto comparable a los tordos con arroz. Si cobraba uno le gustaba, incluso, desplumarle por sí mismo y de esta forma pudo adivinar un día que casi todos los tordos tenían miseria debajo del plumaje. Le decepcionó la respuesta del Tiñoso al comunicarle su maravilloso descubrimiento.

—¿Ahora te enteras? Casi todos los pájaros tienen miseria bajo la pluma. Según mi padre, a mí me pegó las calvas un cuclillo.

Daniel, el Mochuelo, formó el propósito de no intentar nuevos descubrimientos concernientes a los pájaros. Si quería conocer algo de ellos resultaba más cómodo y rápido preguntárselo a el Tiñoso.

Otros días iban al corro de bolos a jugar una partida. Aquí, Roque, el Moñigo, les aventajaba de forma contundente. De nada servía que les concediese una apreciable ventaja inicial; al acabar la partida, ellos apenas si se habían movido de la puntuación obtenida de gracia, mientras el Moñigo rebasaba, sin esfuerzo, el máximo. En este juego, el Moñigo demostraba la fuerza y el pulso y la destreza de un hombre ya desarrollado. En los campeonatos que se celebraban por la Virgen, el Moñigo —que participaba con casi todos los hombres del pueblo— nunca se clasificaba por

spennarlo con le sue mani e in questo modo poté scoprire un giorno che quasi tutti i tordi avevano i pidocchi sotto il piumaggio. Lo deluse la risposa del Tignoso al comunicargli la sua meravigliosa scoperta.

-Adesso ti sei accorto? Quasi tutti gli uccelli hanno i pidocchi sotto le piume. Secondo mio papà, a me mi ha attaccato la calvizie un cuculo.

Daniel, il Gufo, si ripropose di non tentare nuove scoperte sugli uccelli. Se voleva conoscere qualcosa su di loro, risultava più comodo e rapido chiederlo al Tignoso.

Altri giorni andavano al bocciodromo a giocare una partita. Qui, Roque, lo Sterco, li superava in modo schiacciante. Non serviva a niente che concedesse loro un apprezzabile vantaggio iniziale; al termine della partita si erano mossi appena dal punteggio ottenuto per grazia, mentre lo Sterco raggiungeva, senza sforzi, il massimo. In questo gioco, lo Sterco dimostrava la forza e il polso e la destrezza di un uomo già maturo. Durante i campionati che si organizzavano per la Festa della Vergine, lo Sterco -che partecipava con quasi tutti gli uomini del paese- non arrivava mai più in basso del quarto posto. A sua sorella Sara irritava questa precocità.

-Bestia, bestia -diceva- diventerai più bestia di tuo padre.

debajo del cuarto lugar. A su hermana Sara le sulfuraba esta precocidad.

—Bestia, bestia —decía—, que vas a ser más bestia que tu padre.

Paco, el herrero, la miraba con ojos esperanzados. —Así lo quiera Dios —añadía, como si rezara.

Pero, quizá, donde los tres amigos encontraban un entretenimiento más intenso y completo era en el río, del otro lado de la tasca de Quino, el Manco. Se abría, allí, un prado extenso, con una gran encina en el centro y, al fondo, una escarpada muralla de roca viva que les independizaba del resto del valle. Enfrente de la muralla se hallaba la Poza del Inglés y, unos metros más abajo, el río se deslizaba entre rocas y guijos de poco tamaño, a escasa profundidad. En esta zona pescaban cangrejos a mano, levantando con cuidado las piedras y apresando fuertemente a los animalitos por la parte más ancha del caparazón, mientras éstos retorcían y abrían y cerraban patosamente sus pinzas en un postrer intento de evasión tesonero e inútil.

Otras veces, en la Poza del Inglés, pescaban centenares de pececillos que navegaban en bancos tan numerosos que, frecuentemente, las aguas negreaban por su abundancia. Bastaba arrojar a la poza una remanga con cualquier cebo artificial de tonos chillones para atraparlos por

Paco, el fabbro, la guardava con occhi speranzosi.

-A Dio piacendo - aggiungeva, come se pregasse.

Ma, forse, il posto dove i tre amici trovavano uno svago più intenso e completo era al fiume, dall'altro lato della taverna di Quino, il Monco. Si apriva, lì, un ampio prato, con una grande quercia al centro e, nel fondo una scoscesa muraglia di viva roccia che li separava dal resto della valle. Di fronte alla muraglia si trovava la Pozza dell'Inglese e, qualche metro più in basso, il fiume scivolava tra ghiaia e rocce di piccola dimensione, a scarsa profondità. In questa zona pescavano granchi a mano, sollevando attentamente le pietre e afferrando con forza gli animaletti per la parte più ampia del guscio, mentre questi si contorcevano e aprivano e chiudevano maldestramente le loro pinze in un ultimo tentativo di evasione tenace e inutile.

Altre volte, alla Pozza dell'Inglese, pescavano centinaia di pesciolini che avanzavano a banchi così numerosi che, spesso, l'acqua diventava nera per tale abbondanza. Bastava lanciare nella poza una gamberana con qualsiasi esca artificiale dai toni accesi per acchiapparne a dozzine. Il brutto era che, dato il numero eccessivo e la facilità di cattura, i ragazzi iniziarono a sottovalutarli e finirono per disprezzarli

docenas. Lo malo fue que, debido al excesivo número y a la fácil captura, los muchachos empezaron por subestimarlos y acabaron despreciándolos del todo. Y otro tanto les ocurría con los ráspanos, las majuelas, las moras y las avellanas silvestres. Cooperaba no poco a fomentar este desdén el hecho de que don Moisés, el maestro, pusiera sus preferencias en los escolares que consumían bobamente sus horas libres recogiendo moras o majuelas para obsequiar con ellas a sus madres. O bien, pescando jaramugo. Y, por si esto fuera poco, estos mismos rapaces eran los que al final de curso obtenían diplomas, puntuaciones sobresalientes y menciones honoríficas. Roque, el Moñigo, Daniel, el Mochuelo, y Germán, el Tiñoso, sentían hacia ellos un desdén tan hondo por lo menos como el que les inspiraban las moras, las avellanas silvestres y el jaramugo.

En las tardes calurosas de verano, los tres amigos se bañaban en la Poza del Inglés. Constituía un placer inigualable sentir la piel en contacto directo con las aguas, refrescándose. Los tres nadaban a estilo perruno, salpicando y removiendo las aguas de tal manera que, mientras duraba la inmersión, no se barruntaba, en cien metros río abajo y otros tantos río arriba, la más insignificante señal de vida.

Una de estas tardes, mientras secaban sus cuerpecillos, tendidos al sol en el prado

del tutto. E altrettanto accadeva con i mirtilli, i frutti del biancospino, le more e le noccioline silvestri. Aiutava non poco a fomentare questo disprezzo il fatto che don Moisés, il maestro, prendesse in simpatia gli studenti che trascorrevano scioccamente le ore libere raccogliendo more o mirtilli per ossequiare con questi le loro madri. Oppure, pescando avannotti. Poi, come se ciò non bastasse, questi stessi ragazzi erano coloro che a fine anno ottenevano diplomi, voti ottimi, e menzioni onorifiche. Roque, lo Sterco, Daniel, il Gufo, e Germán, il Tignoso, provavano verso di loro un disprezzo così profondo quasi come quello che suscitavano loro le more, le noccioline silvestri e gli avannotti.

Nei pomeriggi caldi d'estate, i tre amici si immergevano nella Pozza dell'Inglese. Costituiva un piacere ineguagliabile sentire la pelle a contatto diretto con l'acqua, rinfrescandosi. I tre nuotavano a cagnolino, schizzando e smuovendo l'acqua in modo tale che, durante l'immersione, non si captava, in cento metri sotto e altrettanti sopra il fiume, il più insignificante segnale di vita.

Uno di questi pomeriggi, mentre asciugavano i loro corpicini, distesi al sole sul prato della Quercia, Daniel, il Gufo, e Germán il Tignoso, vennero a conoscenza, finalmente, di cosa significava avere la pancia secca e di

de la Encina, Daniel, el Mochuelo, y Germán, el Tiñoso, se enteraron, al fin, de lo que significaba tener el vientre seco y de lo que era un aborto. Tenían, entonces, siete y ocho años, respectivamente, y Roque, el Moñigo, se cubría con un remendado calzoncillo con lo de atrás delante y el Mochuelo y el Tiñoso se bañaban en cueros vivos porque todavía no les había nacido la vergüenza. Fue Roque, el Moñigo, quien se la despertó y aquella misma tarde.

Sin saber aún por qué, Daniel, el Mochuelo, relacionaba todo esto con una conversación sostenida con su madre, cuatro años atrás, al mostrarle él la estampa de una exuberante vaca holandesa.

—Qué bonita, ¿verdad, Daniel? Es una vaca lechera — dijo su madre.

El niño la miró estupefacto. Él no había visto leche más que en las perolas y los cántaros.

—No, madre, no es una vaca lechera; mira, no tiene cántaras —enmendó.

La madre reía silenciosamente de su ingenuidad. Le tomó en el regazo y aclaró:

—Las vacas lecheras no llevan cántaros, hijo.

Él la miró de frente para adivinar si le engañaba. Su madre se reía. Intuyó Daniel que algo, muy recóndito, había detrás de todo aquello. Aún no sabía que

cos'era un aborto. Aевano, allora, sette e otto anni rispettivamente e Roque, lo Sterco si copriva con delle mutande rattoppate con la parte posteriore girata sul davanti, mentre il Gufo e il Tignoso facevano il bagno nudi perché ancora non era sorta in loro la vergogna. Fu Roque, lo Sterco che la destò e quello stesso pomeriggio.

Senza sapere ancora perché, Daniel, il Gufo, collegava tutto questo ad una conversazione avuta con sua madre, quattro anni prima, nel mostrargli l'immagine di una esuberante vacca olandese.

-Che bella, vero Daniel? È una mucca da latte - disse sua madre.

Il bambino la guardò stupefatto. Lui il latte, lo aveva visto solo nei paioli e nei bidoni.

-No, mamma, non è una mucca da latte; guarda, non ha i bidoni - la corresse.

La madre rideva silenziosamente della sua ingenuità. Lo prese in grembo e gli spiegò:

-Le mucche da latte non hanno bidoni, figliolo.

Lui la guardò in faccia per capire se lo imbrogliava. Sua madre rideva. Daniel intuiva che qualcosa di molto recondito c'era dietro a tutto quello. Ancora non sapeva che esistesse "quello" perché aveva solo tre anni, anche se in quel momento lo presagiva.

existiera "eso", porque sólo tenía tres años, pero en aquel instante lo presintió.

—¿Dónde llevan la leche entonces, madre? —indagó, ganado por un súbito afán de aclararlo todo. Su madre se reía aún. Tartamudeó un poco, sin embargo, al contestarle:

—En... la barriga, claro —dijo.

Como una explosión retumbó la perplejidad del niño:

—¿Quééééé?

—Que las vacas lecheras llevan la leche en la barriga, Daniel —agregó ella, y le apuntaba con la chata uña la ubre prieta de la vaca de la estampa. Dudó un momento Daniel, el Mochuelo, mirando la ubre esponjosa; señaló el pezón.

—¿Y la leche sale por ese grano? —dijo.

—Sí, hijito, por ese grano sale.

Aquella noche, Daniel no pudo hablar ni pensar en otra cosa. Intuía en todo aquello un misterio velado para él, pero no para su madre. Ella se reía como no se reía otras veces, al preguntarle otras cosas. Paulatinamente, el Mochuelo se fue olvidando de aquello. Meses después, su padre compró una vaca. Más tarde conoció las veinte vacas del boticario y las vio ordeñar. Daniel, el Mochuelo, se reía mucho luego al solo pensamiento de que hubiera podido imaginar alguna vez que las vacas sin cántaras no daban leche. Aquella tarde, en el prado de la Encina, junto al río, mientras el Moñigo hablaba,

-Allora dove tengono il latte, mamma? - indagò, preso da un desiderio improvviso di capire tutto.

Sua madre rideva ancora. Balbettò un po', tuttavia, nel rispondergli:

-Nella.... pancia, chiaro - disse

Come un'esplosione rimbombò la perplessità del bambino:

-Coosaaaa?

-Sì, le mucche da latte tengono il latte nella pancia, Daniel -aggiunse lei, e gli indicava con la piatta unghia la soda mammella della vacca raffigurata. Dubitò un istante Daniel, il Gufo, guardando la mammella porosa; indicò il capezzolo.

-E il latte esce da qua?- disse.

-Sì, figliolo, esce da qua.

Quella notte, Daniel non poté parlare né pensare ad altro. Intuiva che in tutto quello esisteva un mistero nascosto per lui, ma non per sua madre. Lei rideva in modo diverso da altre volte, quando le chiedeva altre cose. Poco a poco, il Gufo si dimenticò di questo. Mesi più tardi, suo padre comprò una vacca. Poi conobbe le venti vacche del farmacista e le vide mungere. Daniel, il Gufo, rise molto se solo pensava che una volta credeva che le mucche senza bidoni non facevano il latte.

Quel pomeriggio, nel prato della Quercia, vicino al fiume, mentre lo Sterco parlava, lui si ricordò dell'immagine della vacca olandese. Avevano appena finito di fare i

él se acordó de la estampa de la vaca holandesa. Acababan de chapuzarse y un vientecillo ahilado les secaba el cuerpo a fríos lengüetazos. Con todo, flotaba un calor excesivo y pegajoso en el ambiente. Tumbados boca arriba en la pradera, vieron pasar por encima un enorme pájaro.

—¡Mirad! —chilló el Mochuelo—. Seguramente será la cigüeña que espera la maestra de La Cullera. Va en esa dirección.

Cortó el Tiñoso:

—No es una cigüeña; es una grulla.

El Moñigo se sentó en la hierba frunciendo los labios en un gesto hosco y enfurruñado. Daniel, el Mochuelo, contempló con envidia cómo se inflaba y desinflaba su enorme tórax.

—¿Qué demonio de cigüeña espera la maestra? ¿Así andáis todavía? —dijo el Moñigo.

El Mochuelo y el Tiñoso se incorporaron también, sentándose en la hierba. Ambos miraban anhelantes al Moñigo; intuían que algo iba a decir de "eso". El Tiñoso le dio pie.

—¿Quién trae los niños, entonces? —dijo. Roque, el Moñigo, se mantenía serio, consciente de su superioridad en aquel instante.

—El parir —dijo, seco, rotundo.

—¿El parir? —inquirieron, a dúo, el Mochuelo y el Tiñoso.

tuffi e un fine venticello asciugava loro i corpi a fredde folate. Nonostante ciò, fluttuava un calore eccessivo e appiccicoso nell'aria. Sdraiati supini sul prato, videro passare sopra di loro un enorme uccello.

-Guardate! -strillò il Gufo-. Forse è la cicogna che aspetta la maestra de La Cullera. Va in quella direzione.

Lo interruppe il Tignoso:

-Non è una cicogna; è una gru.

Lo Sterco si sedette sull'erba arricciando le labbra in un'espressione cupa e immusonita. Daniel, il Gufo, contemplò con invidia come saliva e scendeva il suo enorme torace.

-Che cavolo di cicogna aspetta la maestra? Ancora così state messi? - disse lo Sterco.

Il Gufo e il Tignoso si sedettero anche loro sull'erba. Entrambi guardavano anelanti lo Sterco, intuivano che stava per dire qualcosa su "quello". Il Tignoso esordì:

-Chi porta i bambini allora? - disse. Roque, lo Sterco, rimase serio, consapevole della sua superiorità in quell'istante.

-Il partorire - disse, secco e deciso.

-Il partorire? -chiesero, all'unisono, il Gufo e il Tignoso.

L'altro rimarcò:

-Sì, il partorire. Avete mai visto una coniglia partorire? -disse.



<p>El otro remachó:</p> <p>—Sí, el parir. ¿Visteis alguna vez parir a una coneja? —dijo.</p> <p>—Sí.</p> <p>—Pues es igual.</p> <p>En la cara del Mochuelo se dibujó un cómico gesto de estupor.</p> <p>—¿Quieres decir que todos somos conejos? —aventuró.</p> <p>Al Moñigo le enojaba la torpeza de sus interlocutores.</p> <p>—No es eso —dijo—. En vez de una coneja es una mujer; la madre de cada uno.</p> <p>Brilló en las pupilas del Tiñoso un extraño resplandor de inteligencia.</p> <p>—La cigüeña no trae los niños entonces, ¿verdad? Ya me parecía raro a mí —explicó—. Yo me decía, ¿por qué mi padre va a tener diez visitas de la cigüeña y la Chata, la vecina, ninguna y está deseando tener un hijo y mi padre no quería tantos?</p> <p>El Moñigo bajó la voz. En torno había un silencio que sólo quebraban el cristalino chapaleo de los rápidos del río y el suave roce del viento contra el follaje. El Mochuelo y el Tiñoso tenían la boca abierta. Dijo el Moñigo:</p> <p>—Les duele la mar, ¿sabéis?</p> <p>Estalló el reticente escepticismo del Mochuelo:</p> <p>—¿Por qué sabes tú esas cosas?</p>	<p>-Sì.</p> <p>-Ecco, è uguale.</p> <p>Sul visto del Gufo si disegnò una buffa espressione di stupore.</p> <p>-Vuol dire che siamo tutti conigli? -azzardò.</p> <p>Allo Sterco irritava la stupidità dei suoi interlocutori.</p> <p>-Non è questo -disse-. Al posto di una coniglia è una donna, la madre di ognuno. Brillò nelle pupille del Tignoso uno strano barlume d'intelligenza.</p> <p>-La cicogna non porta i bambini allora, giusto? Mi sembrava strano a me -spiegò-. Mi chiedevo, perché la cicogna è andata da mio papà dieci volte e dalla Chata, la vicina, neanche una, che desidera avere un bambino e mio papà non ne voleva tanti?</p> <p>Lo Sterco abbassò la voce. Intorno c'era un silenzio che spezzava solo il cristallino diguazzare delle rapide nel fiume e il delicato fruscio del vento contro il fogliame. Il Gufo e il Tignoso avevano la bocca aperta. Lo Sterco disse:</p> <p>-Fa un sacco di male, sapete?</p> <p>Scoppiò il reticente scetticismo del Gufo:</p> <p>-Perché sai tutte queste cose?</p> <p>-Questo lo sanno tutti tranne voi due che vivete imbambolati -disse lo Sterco-. Mia mamma è morta dal troppo dolore quando sono nato io. Non si ammalò né niente; è morta dal male. Sembra che a volte il dolore non si può sopportare e uno muore.</p>
---	--

—Eso lo sabe todo cristiano menos vosotros dos, que vivís embobados —dijo el Moñigo—. Mi madre se murió de lo mucho que le dolía cuando nací yo. No se puso enferma ni nada; se murió de dolor.

Hay veces que, por lo visto, el dolor no se puede resistir y se muere uno. Aunque no estés enfermo, ni nada; sólo es el dolor.

—Emborrachado por la ávida atención del auditorio, añadió—: Otras mujeres se parten por la mitad. Se lo he oído decir a la Sara.

Germán, el Tiñoso, inquirió:

—Más tarde sí se ponen enfermas, ¿no es cierto?

El Moñigo acentuó el misterio de la conversación bajando aún más la voz:

—Se ponen enfermas al ver al niño —confesó—. Los niños nacen con el cuerpo lleno de vello y sin ojos, ni orejas, ni narices. Sólo tienen una boca muy grande para mamar. Luego les van naciendo los ojos, y las orejas, y las narices y todo.

Daniel, el Mochuelo, escuchaba las palabras del Moñigo todo estremecido y anhelante. Ante sus ojos se abría una nueva perspectiva que, al fin y al cabo, no era otra cosa que la justificación de la vida y la humanidad. Sintió una repentina vergüenza de hallarse enteramente desnudo al aire libre. Y, al tiempo, experimentó un amor remozado, vibrante e impulsivo hacia su madre. Sin él saberlo, notaba, por primera vez, dentro

Anche se non è ammalato né niente; solo per il male. -Ubriacato per l'avidità attenzione dei presenti, aggiunse-: Altre donne si dividono in due. L'ho sentito dire alla Sara.

Germán, il Tignoso, chiese:

-Ma dopo sì che si ammalano, vero?

Lo Sterco enfatizzò il mistero della conversazione abbassando ulteriormente la voce:

-Si ammalano quando vedono il bambino -confessò -. I bambini nascono con il corpo pieno di pelo e senza occhi, né orecchie, né naso. Hanno solo una bocca grandissima per poppare. Poi gli crescono gli occhi e le orecchie e il naso e tutto.

Daniel, il Gufo, ascoltava le parole dello Sterco tutto tremante e anelante. Davanti ai suoi occhi si apriva una nuova prospettiva che, dopo tutto, non era altro che la giustificazione della vita e dell'umanità. Sentì un'improvvisa vergogna di trovarsi completamente spoglio all'aria aperta. E, allo stesso tempo, sperimentò un amore rinnovato, vibrante e impulsivo verso sua madre. Senza saperlo, notava, per la prima volta, dentro di sé, l'emozione della consanguineità. Tra di loro c'era un vincolo, qualcosa che faceva, ora, di sua madre una causa imprescindibile, necessaria. La maternità era più bella così; non si doveva al caso, nemmeno al capriccio un poco assurdo di una cicogna.

de sí, la emoción de la consanguinidad. Entre ellos había un vínculo, algo que hacía, ahora, de su madre una causa imprescindible, necesaria. La maternidad era más hermosa así; no se debía al azar, ni al capricho un poco absurdo de una cigüeña. Pensó Daniel, el Mochuelo, que de cuanto sabía de "eso", era esto lo que más le agradaba; el saberse consecuencia de un gran dolor y la coincidencia de que ese dolor no lo hubiera esquivado su madre porque deseaba tenerle precisamente a él.

Desde entonces, miró a su madre de otra manera, desde un ángulo más humano y simple, pero más sincero y estremecido también. Era una sensación extraña la que le embargaba en su presencia; algo así como si sus pulsos palpitasen al unísono, uniformemente; una impresión de paralelismo y mutua necesidad.

En lo sucesivo, Daniel, el Mochuelo, siempre que iba a bañarse a la Poza del Inglés, llevaba un calzoncillo viejo y remendado, como el Moñigo, y se ponía lo de atrás delante. Y, entonces, pensaba en lo feo que debía ser él nada más nacer, con todo el cuerpo cubierto de vello y sin ojos, ni orejas, ni narices, ni nada... Sólo una boca enorme y ávida para mamar. «Como un topo», pensaba. Y el primer estremecimiento se transformaba al poco rato en una risa espasmódica y contagiosa.

Daniel, il Gufo, pensò che di tutto ciò che sapeva di "quello", questa cosa era quella che più gli piaceva; il riconoscersi conseguenza di un grande dolore e la coincidenza che questo dolore sua madre non lo aveva evitato perché desiderava avere precisamente lui.

Da allora, guardò sua madre in maniera diversa, da una prospettiva più umana e semplice, però anche più sincera e sconvolgente. Era una strana sensazione che lo paralizzava in sua presenza; come se i loro polsi palpitassero all'unisono, uniformemente, un'impressione di parallelismo e mutua necessità.

Successivamente Daniel, il Gufo, ogni volta che andava a fare il bagno alla Pozza dell'Inglese, indossava delle mutande vecchie e rattoppate, come lo Sterco, e si metteva la parte posteriore girata sul davanti. E, allora, pensava a quanto brutto doveva essere stato appena nato, con tutto il corpo ricoperto di peli e senza occhi, né orecchie, né naso, né niente... Solo una boccaccia enorme e avida per poppare. «Come un topo», pensava. E il turbamento iniziale si trasformava, poco dopo, in una spasmodica e contagiosa risata.

## Capítulo XII

El tío Aurelio, el hermano de su madre, les escribió desde Extremadura. El tío Aurelio se marchó a Extremadura porque tenía asma y le sentaba mal el clima del valle, húmedo y próximo al mar. En Extremadura, el clima era más seco y el tío Aurelio marchaba mejor. Trabajaba de mulero en una gran dehesa, y si el salario no daba para mucho, en cambio tenía techo gratis y frutos de la tierra a bajos precios. "En estos tiempos no se puede pedir más", les había dicho en su primera carta.

De su tío sólo le quedaba a Daniel, el Mochuelo, el vago recuerdo de un jadeo ahogado, como si resollase junto a su oído una acongojada locomotora ascendente. El tío se ponía compresas en la parte alta del pecho y respiraba siempre en su habitación vapores de eucaliptos. Mas, a pesar de las compresas y los vapores de eucaliptos, el tío Aurelio sólo cesaba de meter ruido al respirar en el verano, durante la quincena más seca.

En la última carta, el tío Aurelio decía que enviaba para el pequeño un Gran Duque que había atrapado vivo en un olivar. Al leer la carta, Daniel, el Mochuelo, sintió un estremecimiento. Se figuró que su tío le enviaba, facturado, una especie de don Antonino, el marqués, con el pecho

## Capitolo XII

Lo zio Aureliano, il fratello di sua madre, scrisse loro dall'Extremadura. Lo zio Aureliano se ne andò in Extremadura perché aveva l'asma e non gli faceva bene il clima della valle, umido e mitigato dal mare. In Extremadura il clima era più secco e lo zio Aureliano stava meglio. Faceva il mulattiere in un gran pascolo, e se il salario era appena sufficiente, in cambio aveva un tetto gratis e i frutti della terra a basso prezzo. "Di questi tempi non si può chiedere di più", aveva detto loro nella sua prima lettera.

Di suo zio rimaneva a Daniel, il Gufo, solo il vago ricordo di un affanno soffocato, come se sbuffasse vicino al suo orecchio un'inquietante locomotiva ascendente. Lo zio si metteva degli impacchi sulla parte alta del petto e respirava sempre vapori di eucalipto nella sua stanza. Ma, nonostante gli impacchi e i vapori di eucalipto, lo zio Aureliano cessava di respirare rumorosamente solo in estate, durante i quindici giorni più secchi.

Nell'ultima lettera, lo zio Aureliano diceva che avrebbe inviato per il piccolo un Granduca che aveva catturato vivo in un oliveto. Quando lesse la lettera, Daniel, il Gufo, provò un brivido. Immaginò che suo zio gli avrebbe

cubierto de insignias, medallas y condecoraciones. Él no sabía que los grandes duques anduvieran sueltos por los olivares y, mucho menos, que los muleros pudieran atraparlos impunemente como quien atrapa una liebre.

Su padre se rió de él cuando le expuso sus temores. Daniel, el Mochuelo, se alegró íntimamente de haber hecho reír a su padre, que en los últimos años andaba siempre con cara de vinagre y no se reía ni cuando los húngaros representaban comedias y hacían títeres en la plaza. Al acabar de reírse, su padre le aclaró:

—El Gran Duque es un búho gigante. Es un cebo muy bueno para matar milanos. Cuando llegue te llevaré conmigo de caza al Pico Rando.

Era la primera vez que su padre le prometía llevarle de caza con él. A pesar de que a su padre no se le ocultaba su avidez cinegética.

Todas las temporadas, al abrirse la veda, el quesero cogía el mixto en el pueblo, el primer día, y se marchaba hasta Castilla. Regresaba dos días después con alguna liebre y un buen racimo de perdices que, ineluctablemente, colgaba de la ventanilla de su compartimento. A las codornices no las tiraba, pues decía que no valían el cartucho y que a los pájaros o se les mata con el tirachinas o se les deja

mandato, fatturato, una specie di don Antonino, il marchese, con il petto coperto di stemmi, medaglie e onorificenze. Lui non sapeva che i granduchi camminassero liberi per gli oliveti né, tantomeno, che i mulattieri potessero catturarli impunemente come si acchiappa una lepre.

Suo padre rise molto quando gli espresse i suoi timori. Daniel, il Gufo, si rallegrò intimamente di aver fatto ridere suo padre, che negli ultimi anni aveva sempre un'espressione cupa e non rideva nemmeno quando gli ungheresi mettevano in scena commedie e spettacoli di burattini in piazza. Quando finì di ridere, suo padre chiarì:

-Il Granduca è un gufo gigante. È un'esca molto buona per uccidere i nibbi. Quando arriverà ti porterò a caccia con me al Pico Rando.

Era la prima volta che suo padre gli prometteva di portarlo a caccia con lui. Nonostante suo padre non nascondesse una certa avidità cinegetica.

Ogni volta che si apriva la stagione di caccia, il formaggiaio prendeva il treno misto in paese, il primo giorno, e andava in Castilla. Tornava due giorni dopo con qualche lepre e un bel mucchietto di pernici che, inevitabilmente, pendeva dal finestrino del suo scompartimento. Non sparava alle quaglie, perché diceva che non valevano la cartuccia e che gli uccelli

<p>vivir. Él les dejaba vivir. Daniel, el Mochuelo, los mataba con el tirachinas. Cuando su padre regresaba de sus cacerías, en los albores del otoño, Daniel, el Mochuelo, salía a recibirle a la estación. Cuco, el factor, le anunciaba si el tren venía en punto o si traía algún retraso. De todas las maneras, Daniel, el Mochuelo, aguardaba a ver aparecer la fumosa locomotora por la curva con el corazón alborozado y la respiración anhelante. Siempre localizaba a su padre por el racimo de perdices. Ya a su lado, en el pequeño andén, su padre le entregaba la escopeta y las piezas muertas. Para Daniel, el Mochuelo, significaba mucho esta prueba de confianza, y aunque el arma pesaba lo suyo y los gatillos tentaban vivamente su curiosidad, él la llevaba con una ejemplar seriedad cinegética.</p> <p>Luego no se apartaba de su padre mientras limpiaba y engrasaba la escopeta. Le preguntaba cosas y más cosas y su padre satisfacía o no su curiosidad según el estado de su humor. Pero siempre que imitaba el vuelo de las perdices su padre hacía "Prrrr", con lo que Daniel, el Mochuelo, acabó convenciéndose de que las perdices, al volar, tenían que hacer "Prrrr" y no podían hacer de otra manera. Se lo contó a su amigo, el Tiñoso, y discutieron fuerte porque Germán afirmaba que era cierto</p>	<p>o si uccidono con la fionda o si lasciano vivi. Lui li lasciava vivi. Daniel, il Gufo, li uccideva con la fionda.</p> <p>Quando suo padre tornava dalle battute di caccia, agli albori dell'autunno, Daniel, il Gufo, andava ad aspettarlo alla stazione. Cuco, il casellante, gli annunciava se il treno era in orario o aveva qualche ritardo. In tutti i modi, Daniel, il Gufo, aspettava di vedere apparire la fumosa locomotiva dalla curva con il cuore che batteva all'impazzata e la respirazione anelante. Individuava sempre suo padre per il mucchietto di pernici. Ormai accanto a lui, sulla piccola banchina, suo padre gli consegnava il fucile e le prede morte. Per Daniel, il Gufo, significava molto questa prova di fiducia, e anche se l'arma pesava un bel po' e i grilletti tentavano vivamente la sua curiosità, lui la portava con un'esemplare serietà cinegetica.</p> <p>Poi non si allontanava da suo padre nemmeno quando puliva e oliava il fucile. Gli chiedeva cose e ancora cose e suo padre soddisfaceva o meno la sua curiosità a seconda dell'umore. Ma ogni volta che imitava il volo delle pernici suo padre faceva "Prrrrr", per cui Daniel, il Gufo, finì per convincersi che le pernici, quando volano, dovevano fare "Prrrrr" e non poteva essere altrimenti. Glielo raccontò al suo amico, il Tignoso, ed ebbero una grossa lite perché Germán</p>
---	--

que las perdices hacían ruido al volar, sobre todo en invierno y en los días ventosos, pero que hacían "Brrrr" y no "Prrrr" como el Mochuelo y su padre decían. No resultaba viable convencerse mutuamente del ruido exacto del vuelo de las perdices y aquella tarde concluyeron regañando.

Tanta ilusión como por ver llegar a su padre triunfador, con un par de liebres y media docena de perdices colgadas de la ventanilla, le producía a Daniel, el Mochuelo, el primer encuentro con Tula, la perrita *cocker*, al cabo de dos o tres días de ausencia. Tula descendía del tren de un brinco y, al divisarle, le ponía las manos en el pecho y, con la lengua, llenaba su rostro de incesantes y húmedos halagos. Él la acariciaba también, y le decía ternezas con voz trémula. Al llegar a casa, Daniel, el Mochuelo, sacaba al corral una lata vieja con los restos de la comida y una herrada de agua y asistía, enternecido, al festín del animalito.

A Daniel, el Mochuelo, le preocupaba la razón por la que en el valle no había perdices. A él se le antojaba que de haber sido perdiz no hubiera salido del valle. Le entusiasmaría remontarse sobre la pradera y recrearse en la contemplación de los montes, los espesos bosques de castaños y eucaliptos, los pueblos pétreos y los blancos caseríos dispersos, desde la altura. Pero a las perdices no les agradaba

afirmava di essere sicuro che le pernici facevano un verso quando volano, soprattutto in inverno e durante i giorni di vento, però era «Brrrrr» e non «Prrrrr» come dicevano il Gufo e suo padre. Non risultava fattibile convincersi mutuamente del verso esatto del volo delle pernici e quel pomeriggio finirono per bisticciare.

Vedere arrivare suo padre trionfante, con un paio di lepri e una mezza dozzina di pernici appese al finestrino, produceva a Daniel, il Gufo, la stessa felicità dell'incontro con Tula, la cagnolina *cocker*, dopo due o tre giorni d'assenza. Tula scendeva dal treno in un balzo e, scortolo, gli metteva le zampe anteriori sul petto poi, con la lingua, riempiva il suo viso di incessanti e umide lusinghe. Anche lui la accarezzava e gli diceva frasi tenere con voce tremante. Tornati a casa, Daniel, il Gufo, portava in cortile una vecchia latta con gli avanzi di cibo e un mastello d'acqua, poi assisteva, intenerito, al festino della cagnolina.

A Daniel, il Gufo, preoccupava la ragione per cui nella valle non c'erano pernici. Pensava che se ci fossero state pernici suo padre non se ne sarebbe andato dalla valle. Lo entusiasmerebbe risalire la prateria e svagarsi contemplando i monti, i fitti boschi di castagni ed eucalipti, i paesi pietrosi e i bianchi cascinali dispersi, dalla cima. Ma alle pernici non

eso, por lo visto, y anteponían a las demás satisfacciones la de poder comer, fácil y abundantemente.

Su padre le relataba que una vez, muchos años atrás, se le escapó una pareja de perdices a Andrés, el zapatero, y criaron en el monte. Meses después, los cazadores del valle acordaron darles una batida. Se reunieron treinta y dos escopetas y quince perros. No se olvidó un solo detalle. Partieron del pueblo de madrugada y hasta el atardecer no dieron con las perdices. Mas sólo restaba la hembra con tres pollos escuálidos y hambrientos. Se dejaron matar sin oponer resistencia. A la postre, disputaron los treinta y dos cazadores por la posesión de las cuatro piezas cobradas y terminaron a tiros entre los riscos. Casi hubo aquel día más víctimas entre los hombres que entre las perdices.

Cuando el Mochuelo contó esto a Germán, el Tiñoso, éste le dijo que lo de que las perdices se le escaparon a su padre y criaron en la montaña era bien cierto, pero que todo lo demás era una inacabable serie de embustes.

Al recibir la carta del tío Aurelio le entró un nerviosismo a Daniel, el Mochuelo, imposible de acallar. No veía el momento de que el Gran Duque llegase y poder salir con su padre a la caza de milanos. Si tenía algún recelo, se lo procuraba el temor de que sus amigos, con la novedad,

piaceva questo, apparentemente, e anteponevano alle altre soddisfazioni quella di poter mangiare, facilmente e abbondantemente.

Suo padre gli raccontava che una volta, molti anni prima, ad Andrés, il calzolaio scappò una coppia di pernici e si riprodussero sul monte. Mesi più tardi, i cacciatori della valle decisero di organizzare una battuta. Si riunirono trentadue fucili e quindici cani. Non si dimenticò un solo dettaglio. Partirono dal paese all'alba e fino al tramonto non trovarono pernici. Rimaneva solo la femmina con tre polli squallidi e affamati. Si lasciarono uccidere senza opporre resistenza. In definitiva, i trentadue cacciatori si contesero il possesso delle quattro prede conquistate e finirono per spararsi tra i dirupi. Rischiarono di esserci quel giorno più vittime tra gli uomini che tra le pernici.

Quando il Gufo lo raccontò a Germán, il Tignoso, quest'ultimo gli disse che era vero che a suo padre scapparono le pernici e si riprodussero in montagna, ma che tutto il resto era un'interminabile sfilza di bugie.

La lettera dello zio Aurelio provocò in Daniel, il Gufo, un nervosismo impossibile da calmare. Non vedeva l'ora che il Granduca arrivasse per poter andare a caccia di nibbi. Se aveva qualche perplessità, questa la si doveva al timore



dejaran de llamarle Mochuelo y le apodaran, en lo sucesivo, Gran Duque. Un cambio de apodo le dolía tanto, a estas alturas, como podría dolerle un cambio de apellido. Pero el Gran Duque llegó y sus amigos, tan excitados como él mismo, no tuvieron tiempo ni para advertir que el impresionante pajarraco era un enorme mochuelo.

El quesero amarró al Gran Duque por una pata en un rincón de la cuadra y si alguien entraba a verle, el animal bufaba como si se tratase de un gato encolerizado.

Diariamente comía más de dos kilos de recortes de carne, y la madre de Daniel, el Mochuelo, apuntó tímidamente una noche que el Gran Duque gastaba en comer más que la vaca y que la vaca daba leche y el Gran Duque no daba nada. Como el quesero callase, su mujer preguntó si es que tenían al Gran Duque como huésped de lujo o si se esperaba de él un rendimiento. Daniel, el Mochuelo, tembló pensando que su padre iba a romper un plato o una encella de barro como siempre que se enfadaba. Pero esta vez el quesero se reprimió y se limitó a decir con gesto hosco:

—Espero de él un rendimiento.

Al asentarse el tiempo, su padre le dijo una noche, de repente, al Mochuelo:

—Prepárate. Mañana iremos a los milanos. Te llamaré con el alba.

che i suoi amici, con la novità, avrebbero smesso di chiamarlo Gufo e lo avrebbero soprannominato, da quel momento, Granduca. Un cambio di appellativo gli sarebbe dispiaciuto tanto, a questo punto, come un cambio di cognome. Ma il Granduca arrivò e i suoi amici, talmente eccitati come lui, non ebbero tempo nemmeno di accorgersi che l'impressionante uccellaccio era un enorme gufo.

Il formaggiaio legò il Granduca per una zampa in un angolo della stalla e, se qualcuno entrava per vederlo, l'animale soffiava come un gatto arrabbiato.

Mangiava ogni giorno più di due chili di ritagli di carne e la madre di Daniel, il Gufo, precisò timidamente una sera che il Granduca mangiava più della vacca e che quest'ultima dava il latte mentre il Granduca non dava niente. Per far tacere il formaggiaio, sua moglie chiese se il Granduca era un ospite di lusso o se si doveva aspettare da lui un profitto. Daniel, il Gufo, tremò pensando che suo padre avrebbe rotto un piatto o una fiscella di terracotta come ogni volta che si arrabbiava. Ma questa volta il formaggiaio si trattenne e si limitò a dire con gesto fosco:

- Mi aspetto da lui un profitto.

Dopo un po' di tempo, una sera, suo padre disse, improvvisamente, al Gufo:

Le entró un escalofrío por la espalda a Daniel, el Mochuelo. De improvviso, y sin ningún motivo, su nariz percibía ya el aroma de tomillo que exhalaban los pantalones de caza del quesero, el seco olor a pólvora de los cartuchos disparados y que su padre recargaba con paciencia y parsimonia, una y otra vez, hasta que se inutilizaban totalmente. El niño presentía ya el duelo con los milanos, taimados y veloces, y, mentalmente, matizaba la proyectada excursión.

Con el alba salieron. Los helechos, a los bordes del sendero, brillaban de rocío y en la punta de las hierbas se formaban gotitas microscópicas que parecían de mercurio. Al iniciar la pendiente del Pico Rando, el sol asomaba tras la montaña y una bruma pesada y blanca se adhería ávidamente al fondo del valle. Visto, éste, desde la altura, semejaba un lago lleno de un líquido ingrávido y oleoso.

Daniel, el Mochuelo, miraba a todas partes fascinado. En la espalda, encerrado en una jaula de madera, llevaba al Gran Duque, que bufaba rabioso si algún perro les ladraba en el camino.

Al salir de casa, Daniel dijo al quesero:

—¿Y a la Tula no la llevamos?

—La Tula no pinta nada hoy —dijo su padre.

Y el muchacho lamentó en el alma que la perra, que al ver la escopeta y oler las botas y los pantalones del quesero se

-Preparati. Domani andiamo a caccia. Ti chiamo all'alba.

Sentì un brivido correrle lungo la schiena Daniel, il Gufo. Tutto ad un tratto e senza nessun motivo, il suo naso percepiva già il profumo di timo che emanavano i pantaloni da caccia del formaggiaio, il secco odore di polvere da sparo delle cartucce esplose e che suo padre ricaricava con pazienza e parsimonia, una volta dopo l'altra, finché diventavano totalmente inutilizzabili. Il bambino presentiva già il duello con i nibbi, astuti e veloci, e mentalmente, si immaginava l'annunciata escursione.

Uscirono all'alba. Le felci, ai bordi del sentiero, brillavano di rugiada e sulla punta dei fili d'erba si formavano gocce microscopiche che sembravano di mercurio. All'inizio del pendio del Pico Rando, il sole spuntava dietro la montagna e una bruma pesante e bianca aderiva avidamente al fondo della valle. Vista dall'alto, sembrava un lago ricolmo di un liquido leggero e oleoso.

Daniel, il Gufo, guardava dappertutto affascinato. Sulla schiena, chiuso in una gabbia di legno, portava il Granduca, che soffiava rabbioso se qualche cane gli abbaiava durante il tragitto.

Uscendo di casa, Daniel disse al formaggiaio:

-E la Tula non la portiamo?

había impacientado mucho, hubiera de quedarse en casa. Al trepar por la vertiente sur del Pico Rando y sentirse impregnado de la luminosidad del día y los aromas del campo, Daniel, el Mochuelo, volvió a acordarse de la perra. Después, se olvidó de la perra y de todo. No veía más que la cara acechante de su padre, agazapado entre unas peñas grises, y al Gran Duque agitarse y bufar cinco metros más allá, con la pata derecha encadenada. Él se hallaba oculto entre la maleza, frente por frente de su padre.

—No te muevas ni hagas ruido; los milanos saben latín —le advirtió el quesero.

Y él se acurrucó en su escondrijo, mientras se preguntaba si tendrías alguna relación el que los milanos supieran latín, como decía su padre, con que vistiesen de marrón, un marrón duro y escueto, igual que las sotanas de los frailes. O a lo mejor su padre lo había dicho en broma; por decir algo.

Daniel, el Mochuelo, creyó entrever que su padre le señalaba el cielo con el dedo. Sin moverse miró a lo alto y divisó tres milanos describiendo pausados círculos concéntricos por encima de su cabeza. El Mochuelo experimentó una ansiedad desconocida. Observó, de nuevo, a su padre y le vio empalidecer y aprestar la escopeta con cuidado. El Gran Duque se había excitado más y bufaba. Daniel, el

-La Tula non serve a niente oggi - disse suo padre.

Al ragazzo dispiacque dal profondo che la cagnolina, che visto il fucile e annusati gli stivali e i pantaloni del formaggiaio si agitò molto, dovesse rimanere a casa. Quando si arrampicò sul versante sud del Pico Rando e si sentì impregnato della luce del giorno e degli aromi della campagna, Daniel, il Gufo, ripensò alla cagnolina. Poi, si dimenticò della cagnolina e di tutto il resto. Non vedeva altro che la faccia da agguato di suo padre, accovacciato tra delle rocce grigie e il Granduca agitarsi e soffiare cinque metri più avanti, con la zampa destra incatenata. Lui era nascosto tra le erbacce, di fronte a suo padre.

-Non ti muovere né fare rumore; i nibbi sanno il latino - lo avvertì il formaggiaio. E lui si rannicchiò nel suo nascondiglio, mentre si domandava se avesse qualche relazione il fatto che i nibbi sapessero il latino, come diceva suo padre, e il loro piumaggio marrone, un marrone caldo e semplice, come quello dei sai dei frati. Oppure se suo padre lo aveva detto per scherzo, per dire qualcosa.

Daniel, il Gufo, credette di intravedere suo padre che gli indicava il cielo con un dito. Senza muoversi guardò in alto e scorse tre nibbi che descrivevano lenti cerchi concentrici sopra la sua testa. Il Gufo sperimentò un'ansia sconosciuta.

Mochuelo, se aplastó contra la tierra y contuvo el aliento al ver que los milanos descendían sobre ellos. Casi era capaz ya de distinguirles con todos sus pormenores. Uno de ellos era de un tamaño excepcional. Sintió el Mochuelo un picor intempestivo en una pierna, pero se abstuvo de rascarse para evitar todo ruido y movimiento.

De pronto, uno de los milanos se descolgó verticalmente del cielo y cruzó raudamente, rasando la cabeza del Gran Duque. Inmediatamente se desplomaron los otros dos. El corazón de Daniel, el Mochuelo, latía desalado. Esperó el estampido del disparo, arrugando la cara, pero el estampido no se produjo. Miró a su padre, estupefacto.

Éste seguía al milano grande, que de nuevo se remontaba, por los puntos de la escopeta, pero no disparó tampoco ahora. Pensó Daniel, el Mochuelo, que a su padre le ocurría algo grave. Jamás vio él un milano tan próximo a un hombre y, sin embargo, su padre no hacía fuego.

Los milanos volvieron a la carga al poco rato. La excitación de Daniel aumentó. Pasó el primer milano, tan cerca, que el Mochuelo divisó su ojo brillante y redondo clavado fijamente en el Gran Duque, sus uñas rapaces y encorvadas. Cruzó el segundo. Semejaban una escuadrilla de aviones picando en cadena. Ahora descendía el grande, con las alas

Osservò, ancora, suo padre e lo vide impallidire e preparare il fucile con attenzione. Il Granduca si era eccitato troppo e soffiava. Daniel, il Gufo, si schiacciò contro il suolo e trattenne il fiato vedendo che i nibbi scendevano sopra di loro. Era quasi in grado di distinguerli nei particolari. Uno di loro aveva una dimensione eccezionale. Il Gufo sentì un prurito intempestivo su una gamba, ma non si grattò per evitare qualsiasi rumore o movimento.

All'improvviso, uno dei nibbi arrivò verticalmente dal cielo e passò veloce, sfiorando la testa del Granduca. Inmediatamente arrivarono in picchiata gli altri due. Il cuore di Daniel, il Gufo, batteva veloce. Aspettò l'esplosione dello sparo, contraendo il viso, ma l'esplosione non si produsse. Guardò suo padre, stupefatto.

Quest'ultimo seguiva il nibbio grande, che di nuovo risaliva, attraverso il mirino del fucile, ma non sparò nemmeno ora. Daniel, il Gufo, pensò che a suo padre stesse accadendo qualcosa di grave. Mai vide un nibbio così vicino ad un uomo, tuttavia, suo padre non sparava.

I nibbi tornarono all'attacco poco dopo. L'eccitazione di Daniel aumentò. Il primo nibbio passò così vicino che il Gufo distinse il suo occhio brillante e rotondo piantato fissamente sul Granduca e i suoi artigli rapaci e incurvati. Passò il

distendidas, destacándose en el cielo azul. Sin duda era éste el momento que aguardaba el queso. Daniel observó a su padre. Seguía al ave por los puntos de la escopeta. El milano sobrevoló al Gran Duque sin aletear. En este instante sonó el disparo, cuyas resonancias se multiplicaron en el valle. El pájaro dejó flotando en el aire una estela de plumas y sus enormes alas bracearon frenéticas, impotentes, en un desesperado esfuerzo por alejarse de la zona de peligro. Mas, entonces, el queso disparó de nuevo y el milano se desplomó, graznando lúgubrementemente, en un revoloteo de plumas. El grito de júbilo de su padre no encontró eco en Daniel, el Mochuelo. Éste se había llevado la mano a la mejilla al oír el segundo disparo. Simultáneamente con la detonación, sintió como si le atravesaran la carne con un alambre candente, como un latigazo instantáneo. Al retirar la mano vio que tenía sangre en ella. Se asustó un poco. Al momento comprendió que su padre le había pegado un tiro.

—Me has dado —dijo tímidamente.

El queso se detuvo en seco; su entusiasmo se enfrió instantáneamente. Al aproximarse a él casi lloraba de rabia.

—¿Ha sido mucho, hijo? ¿Ha sido mucho? —inquirió, excitado.

Por unos segundos, el queso lo vio todo negro, el cielo, la tierra y todo negro. Sus ahorros concienzudos y su vida sórdida

segundo. Sembravano una squadriglia di aerei che scendevano in picchiata uno dopo l'altro. Ora scendeva il grande, con le ali spiegate, risaltando nel cielo azzurro. Senza dubbio questo era il momento che aspettava il formaggiaio. Daniel osservò suo padre. Seguiva l'uccello per il mirino del fucile. Il nibbio sorvolò il Granduca senza battere le ali. In quel momento tuonò lo sparo, la cui eco si moltiplicò nella valle. L'uccello lasciò, ondeggiando nell'aria, una scia di piume e le sue enormi ali si agitarono frenetiche, impotenti, in un disperato sforzo di allontanarsi dalla zona di pericolo. Allora il formaggiaio sparò ancora e il nibbio cadde, starnazzando lugubrementemente, in uno svolazzare di piume.

Il grido di giubilo di suo padre non trovò risposta in Daniel, il Gufo. Questo si era portato la mano sulla guancia al secondo sparo. Contemporaneamente allo scoppio, sentì come se gli attraversasse la carne un fildiferro rovente, una specie di frustata improvvisa. Quando ritrasse la mano vide del sangue su di essa. Si spaventò un poco. Subito capì che suo padre lo aveva colpito.

-Mi hai preso -disse tímidamente.

Il formaggiaio si bloccò bruscamente; il suo entusiasmo si smorzò all'istante. Avvicinandosi a lui quasi piangeva di rabbia.

dejaron, por un instante, de tener dimensión y sentido. ¿Qué podía hacer él si había matado a su hijo, si su hijo ya no podía progresar? Mas, al acercarse, se disiparon sus oscuros presentimientos. Ya a su lado, soltó una áspera carcajada nerviosa y se puso a hacer cómicos aspavientos.

—Ah, no es nada, no es nada —dijo—. Creí que era otra cosa. Un rebote. ¿Te duele, te duele? Ja, ja, ja. Es sólo un perdigón.

No le agradó a Daniel, el Mochuelo, este menosprecio de su herida. Pequeño o grande, aquello era un tiro. Y con la lengua notaba un bultito por dentro de la mejilla. Era el perdigón y el perdigón era de cuarta. Casi una bala, una bala pequeña.

—Ahora me duele poco. Lo tengo como dormido. Antes sí me dolió —dijo.

Sangraba. La cabeza de su padre se desplazó nuevamente al milano abatido. Lo del chico no tenía importancia.

—¿Le viste caer, Daniel? ¿Viste el muy ladino cómo quiso rehacerse después del primer tiro? —preguntó.

Se contagió Daniel, el Mochuelo, del expansivo entusiasmo de su padre.

—Claro que le vi, padre. Ha caído ahí —dijo el Mochuelo.

Y corrieron los dos juntos, dando saltos, hacia el lugar señalado. El milano aún se retorció en los postreros espasmos de la

-Ti fa tanto male, figliolo? Ti fa tanto male? - chiese, turbato.

Per qualche secondo il formaggiaio vide nero, il cielo, la terra, tutto nero. I suoi onesti risparmi e la sua squallida vita smisero, per un istante, di avere dimensione e senso. Cosa poteva fare lui se aveva ucciso suo figlio, se suo figlio non poteva progredire? Poi, avvicinandosi, i suoi oscuri presentimenti si dissiparono. Giunto al suo fianco scoppiò in un'aspra e nervosa risata e si mise a fare comiche smorfie.

-Ah, ma non è niente, non è niente - disse - Credevo fosse un'altra cosa. Un rimbalzo. Ti fa male, ti fa male? Ah, ah, ah. È solo un pallino.

A Daniel, il Gufo non piacque questo disprezzo della sua ferita. Piccolo o grande quello era uno sparo. E con la lingua sentiva una piccola protuberanza dentro la guancia. Era il pallino ed era un numero quattro. Quasi un proiettile, un piccolo proiettile.

-Adesso mi fa un po' male. È come addormentata. Prima sì mi ha fatto male - disse.

Sanguinava. Lo sguardo del padre si spostò nuovamente verso il nibbio abbattuto. Ciò che aveva il bambino non era nulla.

-L'hai visto cadere, Daniel? Hai visto il furbetto come voleva scappare dopo il primo colpo? -chiese.

muerte. Y medía más de dos metros de envergadura.

De regreso a casa, Daniel, el Mochuelo, le dijo a su padre:

—Padre, ¿crees que me quedará señal?

Apenas le hizo caso el quesero:

—Nada, eso se cierra bien.

Daniel, el Mochuelo, casi tenía lágrimas en los ojos.

—Pero... pero, ¿no me quedará nada de cicatriz?

—Por supuesto, eso no es nada —repitió, desganado, su padre.

Daniel, el Mochuelo, tuvo que pensar en otra cosa para no ponerse a llorar. De pronto, el quesero le detuvo cogiéndole por el cuello:

—Oye, a tu madre ni una palabra, ¿entiendes? No hables de eso si quieres volver de caza conmigo, ¿de acuerdo?

Al Mochuelo le agradó ahora sentirse cómplice de su padre.

—De acuerdo —dijo.

Al día siguiente, el quesero marchó a la ciudad con el milano muerto y regresó por la tarde. Sin cambiarse de ropa agarró al Gran Duque, lo encerró en la jaula y se fue a La Cullera, una aldea próxima.

Por la noche, después de la cena, puso cinco billetes de cien sobre la mesa.

—Oye —dijo a su mujer—. Ahí tienes el rendimiento del Gran Duque. No era un huésped de lujo como verás. Cuatrocientas me ha dado el cura de La

Daniel, el Gufo fu contagiato dall'espansivo entusiasmo del padre.

-Certo che l'ho visto, papà. È caduto lì - disse il Gufo.

E corsero insieme, saltando, verso il luogo segnalato. Il nibbio si contorceva ancora negli ultimi spasmi della morte. E misurava più di due metri d'apertura.

Di ritorno a casa, Daniel, il Gufo, disse a suo padre:

-Papà, credi che mi rimarrà il segno?

Appena gli fece caso il formaggiaio:

-Niente, questo si chiude bene.

Daniel, il Gufo, aveva quasi le lacrime agli occhi.

-Ma... ma non mi rimane la cicatrice?

-Certo, non è nulla - ripeté, svogliato, il padre.

Daniel, il Gufo, dovette pensare ad altro per non mettersi a piangere. Di colpo, il formaggiaio lo fermò prendendolo per il collo:

-Senti, a tua mamma non dire una sola parola, capito? Non parlare di questo se vuoi ancora venire a caccia con me, d'accordo?

Al Gufo piacque ora sentirsi complice di suo padre.

-D'accordo - disse.

Il giorno seguente, il formaggiaio se ne andò in città con il nibbio morto e tornò per il pomeriggio. Senza cambiarsi i vestiti afferrò il Granduca, lo chiuse nella

Cullera por él y cien en la ciudad la Junta contra Animales Dañinos por tumbar al milano.

La madre de Daniel no dijo nada. Su marido siempre había sido obstinado y terco para defender su postura. Y él no lo ocultaba tampoco: "Desde el día de mi boda, siempre me ha gustado quedar encima de mi mujer".

Y luego se reía, se reía con gruesas carcajadas, él sabría por qué.

## Capítulo XIX

Germán, el Tiñoso, levantó un dedo, ladeó un poco la cabeza para facilitar la escucha, y dijo:

—Eso que canta en ese bardal es un rendajo.

El Mochuelo dijo:

—No. Es un jilguero.

Germán, el Tiñoso, le explicó que los rendajos tenían unas condiciones canoras tan particulares, que podían imitar los gorjeos y silbidos de toda clase de pájaros. Y los imitaban para atraerlos y devorarlos luego. Los rendajos eran

gabbia e andò a La Cullera, un paesino vicino.

Per la notte, dopo la cena, mise cinque banconote da cento sopra la tavola.

-Senti -disse a sua moglie-. Qui c'è il profitto del Granduca. Non era un ospite di lusso come vedi. Quattrocento me ne ha dati il prete de La Cullera per lui e cento in città la Giunta contro gli Animali Dannosi per aver abbattuto il nibbio.

La madre di Daniel non disse nulla. Suo marito era sempre stato ostinato e testardo nel difendere la sua posizione. E lui nemmeno lo nascondeva: «Fin dal giorno del matrimonio, mi è sempre piaciuto essere al di sopra di mia moglie».

E poi rideva, si faceva delle grasse risate, lui sapeva perché.

## Capitolo XIX

Germán, il Tignoso, alzò un dito, inclinò un po' la testa per sentire meglio, e disse:

-Questo che canta tra i rovi è una nocciolaia.

Il Gufo disse:

-No. È un cardellino.

Germán, il Tignoso, gli spiegò che le nocciolaie avevano un apparato canoro così particolare, che potevano imitare i gorgheggi e i fischi di tutte le classi di uccelli. E li imitavano per attrarli e poi divorarli. Le nocciolaie erano uccelli



pájaros muy poco recomendables, tan hipócritas y malvados.

El Mochuelo insistió:

—No. Es un jilguero.

Encontraba un placer en la contradicción aquella mañana. Sabía que había una fuerza en su oposición, aunque ésta fuese infundada. Y hallaba una satisfacción morbosa y oscura en llevar la contraria.

Roque, el Moñigo, se incorporó de un salto y dijo:

—Mirad; un tonto de agua.

Señalaba a la derecha de la Poza, tres metros más allá de donde desaguaba El Chorro. En el pueblo llamaban tontos a las culebras de agua. Ignoraban el motivo, pero ellos no husmeaban jamás en las razones que inspiraban el vocabulario del valle. Lo aceptaban, simplemente, y sabían por eso que aquella culebra que ganaba la orilla a coletazos espasmódicos era un tonto de agua. El tonto llevaba un pececito atravesado en la boca. Los tres se pusieron en pie y apilaron unas piedras.

Germán, el Tiñoso, advirtió:

—No dejarle subir. Los tontos en las cuevas se hacen un aro y ruedan más de prisa que corre una liebre. Y atacan, además.

Roque, el Moñigo, y Daniel, el Mochuelo, miraron atemorizados al animal. Germán, el Tiñoso, saltó de roca en roca para aproximarse con un pedrusco en la mano. Fue una mala pisada o un

poco raccomandabili, talmente ipocrite e malvagie.

Il Gufo insistette:

-No. È un cardellino.

Trovava piacere nel contraddire quella mattina. Sapeva che c'era una forza nella sua opposizione, anche se fosse stata infondata. E trovava una soddisfazione morbosa e oscura a fare il bastian contrario.

Roque, lo Sterco, si unì in un balzo e disse:

-Guardate; un tonto d'acqua.

Indicava alla destra della Pozza, tre metri più in là di dove sfociava El Chorro. In paese chiamavano tonti le bisce d'acqua. Ignoravano il motivo, ma loro non curiosavano mai nelle ragioni che ispiravano il vocabolario della valle. Lo accettavano, semplicemente, e sapevano perciò che quella biscia intenta a raggiungere la sponda con spasmodici colpi di coda era un tonto d'acqua. Il tonto aveva un pesciolino tra le fauci. I tre si alzarono e sovrapposero delle pietre.

Germán, il Tignoso, avvertì:

-Non lasciarlo salire. I tonti nei pendii fanno un cerchio e girano più veloci di quanto corre una lepre. E attaccano anche.

Roque, lo Sterco, e Daniel, il Gufo, guardarono impauriti l'animale. Germán, il Tignoso, saltò di roccia in roccia per avvicinarsi con un sasso nella mano. Fu

resbalón en el légamo que recubría las piedras, o un fallo de su pierna coja. El caso es que Germán, el Tiñoso, cayó aparatosamente contra las rocas, recibió un golpe en la cabeza, y de allí se deslizó, como un fardo sin vida, hasta la Poza. El Moñigo y el Mochuelo se arrojaron al agua tras él, sin titubeos. Braceando desesperadamente lograron extraer a la orilla el cuerpo de su amigo. El Tiñoso tenía una herida enorme en la nuca y había perdido el conocimiento. Roque y Daniel estaban aturridos. El Mochuelo se echó al hombro el cuerpo inanimado del Tiñoso y lo subió hasta la carretera. Ya en casa de Quino, la Guindilla le puso unas compresas de alcohol en la cabeza. Al poco tiempo pasó por allí Esteban, el panadero, y lo transportó al pueblo en su tartana.

Rita, la Tonta, prorrumpió en gritos y ayes al ver llegar a su hijo en aquel estado. Fueron unos instantes de confusión. Cinco minutos después, el pueblo en masa se apiñaba a la puerta del zapatero. Apenas dejaban paso a don Ricardo, el médico; tal era su anhelante impaciencia. Cuando éste salió, todos los ojos le miraban, pendientes de sus palabras:

—Tiene fracturada la base del cráneo. Está muy grave. Pidan una ambulancia a la ciudad —dijo el médico.

un passo falso o uno scivolone sulla melma che ricopriva le pietre, o un cedimento della sua gamba sciancata. Il fatto è che Germán, il Tignoso, cadde rovinosamente contro le rocce, ricevette un colpo in testa, e da lì scivolò, come un fagotto senza vita, fino alla Pozza. Lo Sterco e il Gufo si lanciarono in acqua dietro di lui, senza titubanze. Sbracciandosi disperatamente riuscirono a portare a riva il corpo del loro amico. Il Tignoso aveva un'enorme ferita sulla nuca e aveva perso conoscenza. Roque e Daniel erano storditi. Lo Sterco si mise in spalla il corpo inanimato del Tignoso e lo portò fino in strada. A casa di Quino, la Peperoncina gli mise delle garze e dell'alcol sulla testa. Dopo poco passò per di là Esteban, il panettiere, e lo trasportò al paese sul suo calesse.

Rita, la Tonta, proruppe in grida e lamenti quando vide arrivare suo figlio in quello stato. Furono degli istanti di confusione. Cinque minuti dopo, il paese in massa era riunito davanti la porta del calzolaio. Appena lasciavano spazio a don Ricardo, il medico; tale era la loro anelante impazienza. Quando quest'ultimo uscì, gli occhi di tutti lo fissavano, pendenti dalle sue labbra:

-Ha una frattura alla base del cranio. È molto grave. Chiedete un'ambulanza per la città - disse il medico.

De repente, el valle se había tornado gris y opaco a los ojos de Daniel, el Mochuelo. Y la luz del día se hizo pálida y macilenta. Y temblaba en el aire una fuerza aún mayor que la de Paco, el herrero. Pancho, el Sindiós, dijo de aquella fuerza que era el Destino, pero la Guindilla dijo que era la voluntad del Señor. Como no se ponían de acuerdo, Daniel se escabulló y entró en el cuarto del herido. Germán, el Tiñoso, estaba muy blanco y sus labios encerraban una suave y diluida sonrisa.

El Tiñoso sirvió de campo de batalla, durante ocho horas, entre la vida y la muerte. Llegó la ambulancia de la ciudad con Tomás, el hermano del Tiñoso, que estaba empleado en una empresa de autobuses. El hermano entró en la casa como loco y en el pasillo se encontró con Rita, la Tonta, que salía despavorida de la habitación del enfermo. Se abrazaron madre e hijo de una manera casi eléctrica. La exclamación de la Tonta fue como un chispazo fulminante.

—Tomás, llegas tarde. Tu hermano acaba de morir — dijo.

Y a Tomás se le saltaron las lágrimas y juró entre dientes como si se rebelara contra Dios por su impotencia. Y a la puerta de la vivienda las mujeres empezaron a hipar y a llorar a gritos, y Andrés, "el hombre que de perfil no se le ve", salió también de la habitación, todo

All'improvviso, la valle era diventata grigia e opaca agli occhi di Daniel, il Gufo. E la luce del giorno si fece pallida e macilenta. E tremava nell'aria una forza ancora maggiore di quella di Paco, il fabbro. Pancho, il Senzadio, disse che quella forza era il Destino, ma la Peperoncina disse che era la volontà del Signore. Dato che non si mettevano d'accordo, Daniel se la svignò ed entrò nella stanza del ferito. Germán, il Tignoso, era molto pallido e le sue labbra racchiudevano un delicato e tenue sorriso. Il Tignoso servì da campo di battaglia, per otto ore, tra la vita e la morte. Arrivò l'ambulanza dalla città con Tomás, il fratello del Tignoso, che era impiegato in un'azienda di trasporti. Il fratello entrò in casa come un pazzo e nel corridoio trovò Rita, la Tonta, che usciva spaurita dalla stanza dell'infermo. Si abbracciarono madre e figlio in maniera quasi elettrica. L'esclamazione della Tonta fu come una scarica fulminante.

-Tomás, arrivi tardi. Tuo fratello è appena morto - disse.

E Tomás scoppiò in lacrime e imprecò tra i denti come se si ribellasse contro Dio per la sua impotenza. E sulla porta della casa le donne iniziarono a singhiozzare e urlare, Andrés «l'uomo che di profilo non si vede», uscì anche lui dalla stanza, tutto incurvato, come se volesse guardare i polpacci della nana più nana del mondo.

encorvado, como si quisiera ver las pantorrillas de la enana más enana del mundo. Y Daniel, el Mochuelo, sintió que quería llorar y no se atrevió a hacerlo porque Roque, el Moñigo, vigilaba sus reacciones sin pestañear, con una rigidez despótica. Pero le extrañó advertir que ahora todos querían al Tiñoso. Por los hipos y gemidos se diría que Germán, el Tiñoso, era hijo de cada una de las mujeres del pueblo. Mas a Daniel, el Mochuelo, le consoló, en cierta manera, este síntoma de solidaridad.

Mientras amortajaban a su amigo, el Moñigo y el Mochuelo fueron a la fragua.

—El Tiñoso se ha muerto, padre—dijo el Moñigo. Y Paco, el herrero, hubo de sentarse a pesar de lo grande y fuerte que era, porque la impresión lo anonadaba. Dijo, luego, como si luchase contra algo que le enervara:

—Los hombres se hacen; las montañas están hechas ya.

El Moñigo dijo:

—¿Qué quieres decir, padre?

—¡Que bebáis!—dijo Paco, el herrero, casi furioso, y le extendió la bota de vino.

Las montañas tenían un cariz entenebrecido y luctuoso aquella tarde y los prados y las callejas y las casas del pueblo y los pájaros y sus acentos. Entonces, Paco, el herrero, dijo que ellos dos debían encargar una corona fúnebre a la ciudad como homenaje al amigo

E Daniel, el Gufo, sentì che voleva piangere e non osò farlo perché Roque, lo Sterco, controllava le sue reazioni senza batter ciglio, con una rigidità dispotica. Ma si sorprese di avvertire che ora tutti volevano bene al Tignoso. Per i singhiozzi e i gemiti si sarebbe detto che Germán, il Tignoso, era il figlio di ognuna delle donne del paese. Ma a Daniel, il Gufo, consolò, in qualche modo, questo gesto di solidarietà.

Mentre avvolgevano nel sudario il loro amico, lo Sterco e il Gufo andarono alla fucina.

-Il Tignoso è morto, papà - disse lo Sterco.

E Paco, il fabbro, dovette sedersi nonostante fosse grande e forte, perché l'emozione lo annientava. Disse, poi, come se lottasse contro qualcosa che lo snervava:

-Gli uomini si fanno; le montagne sono già fatte.

Lo Sterco chiese:

-Cosa vuol dire, papà?

-Che dovete bere!- disse Paco, il fabbro, quasi furioso, e gli allungò la borraccia di vino.

Le montagne avevano un aspetto ottenebrato e luttuoso quel pomeriggio e i prati, e le viuzze, e le case del paese, e gli uccelli e il loro canto. Allora, Paco, il fabbro, disse che dovevano ordinare una corona funebre in città come omaggio

perdido y fueron a casa de las Lepóridas y la encargaron por teléfono. La Camila estaba llorando también, y aunque la conferencia fue larga no se la quiso cobrar. Luego volvieron a casa de Germán, el Tiñoso. Rita, la Tonta, se abrazó al cuello del Mochuelo y le decía atropelladamente que la perdonase, pero que era como si pudiese abrazar aún a su hijo, porque él era el mejor amigo de su hijo. Y el Mochuelo se puso más triste todavía, pensando que cuatro semanas después él se iría a la ciudad a empezar a progresar y la Rita, que no era tan tonta como decían, habría de quedarse sin el Tiñoso y sin él para enjugar sus pobres afectos truncados. También el zapatero les pasó la mano por los hombros y les dijo que les estaba agradecido porque ellos habían salvado a su hijo en el río, pero que la muerte se empeñó en llevárselo y contra ella, si se ponía terca, no se conocía remedio.

Las mujeres seguían llorando junto al cadáver y, de vez en cuando, alguna tenía algún arranque y besaba y estrujaba el cuerpecito débil y frío del Tiñoso, en tanto sus lágrimas y alaridos se incrementaban.

Los hermanos de Germán anudaron una toalla a su cráneo para que no se vieran las calvas y Daniel, el Mochuelo, experimentó más pena porque, de esta guisa, su amigo parecía un niño moro, un

all'amico perso, e andarono a casa delle Leporine e la ordinarono per telefono. La Camila stava piangendo e anche se l'interurbana durò molto non volle denaro. Poi tornarono a casa di Germán, il Tignoso. Rita, la Tonta, si abbracciò al collo del Gufo e gli chiedeva concitatamente che la perdonasse, ma che era come se potesse abbracciare ancora suo figlio, perché lui era il suo miglior amico. E il Gufo diventò ancora più triste, pensando che quattro settimane più tardi sarebbe andato in città per iniziare a progredire e la Rita, che non era così tonta come dicevano, sarebbe rimasta senza il Tignoso e senza di lui per riempire i suoi poveri affetti troncati. Anche il calzolaio gli passò le mani sulle spalle e gli disse che era riconoscente perché loro avevano salvato suo figlio nel fiume, ma che la morte si era impegnata per portarselo via e contro di lei, se si intestardisce, non si conosceva rimedio.

Le donne continuavano a piangere vicino al cadavere e, di quando in quando, qualcuna d'impulso baciava e stringeva il corpicino debole e freddo del Tignoso, nel frattempo le loro lacrime e urli aumentavano.

I fratelli di Germán annodarono un asciugamano al suo cranio perché non si vedesse la calvizie e Daniel, il Gufo, provò ancora più tristezza: conciato così, il suo amico, sembrava un moro, un

infiel. El Mochuelo esperaba que a don José, el cura, le hiciese el mismo efecto y mandase quitar la toalla. Pero don José llegó, abrazó al zapatero y administró al Tiñoso la Santa Unción sin reparar en la toalla.

Los grandes raramente se percatan del dolor acervo y sutil de los pequeños. Su mismo padre, el quesero, al verle, por primera vez, después del accidente, en vez de consolarle, se limitó a decir:

—Daniel, para que veas en lo que acaban todas las diabluras. Lo mismo que le ha ocurrido al hijo del zapatero podría haberte sucedido a ti. Espero que esto te sirva de escarmiento.

Daniel, el Mochuelo, no quiso hablar, pues barruntaba que de hacerlo terminaría llorando. Su padre no quería darse cuenta de que cuando sobrevino el accidente no intentaba diablura alguna, sino, simplemente, matar un tonto de agua. Ni advertía tampoco que lo mismo que él le metió la perdigonada en el carrillo la mañana que mataron el milano con el Gran Duque, podría habérsela metido en la sien y haberle mandado al otro barrio. Los mayores atribuían las desgracias a las imprudencias de los niños, olvidando que estas cosas son siempre designios de Dios y que los grandes también cometen, a veces, imprudencias.

Daniel, el Mochuelo, pasó la noche en vela, junto al muerto. Sentía que algo

infedele. Il Gufo sperava che a don José, il prete, facesse lo stesso effetto e chiedesse di togliere l'asciugamano. Ma don José arrivò, abbracciò il calzolaio e amministrò al Tignoso la Santa Unzione senza fare caso all'asciugamano.

I grandi raramente si rendono conto del dolore acerbo e sottile dei piccoli. Il suo stesso padre, il formaggiaio, nel vederlo, per la prima volta, dopo l'incidente, al posto di consolarlo, si limitò a dire:

-Daniel, perché tu veda come vanno a finire tutte le diavolerie. Quello che è successo al figlio del calzolaio poteva succedere a te. Spero che questo ti serva di lezione.

Daniel, il Gufo, non volle parlare, poiché presentiva che se l'avesse fatto avrebbe finito per piangere. Suo padre non voleva capire che quando accadde l'incidente non cercavano nessuna diavoleria, ma semplicemente, di uccidere un tonto d'acqua. Non ricordava nemmeno che la mattina in cui uccisero il nibbio con il Granduca, il pallino con cui l'aveva colpito nella guancia, poteva essergli entrato nella tempia e averlo mandato all'altro mondo. I grandi attribuivano le disgrazie all'incoscienza dei bambini, dimenticando che queste cose fanno sempre parte di disegni divini e che anche i grandi commettono, a volte, delle imprudenze.

grande se velaba dentro de él y que en adelante nada sería como había sido. Él pensaba que Roque, el Moñigo, y Germán, el Tiñoso, se sentirían muy solos cuando él se fuera a la ciudad a progresar, y ahora resultaba que el que se sentía solo, espantosamente solo, era él, y sólo él. Algo se marchitó de repente muy dentro de su ser: quizá la fe en la perennidad de la infancia. Advirtió que todos acabarían muriendo, los viejos y los niños. Él nunca se paró a pensarlo y al hacerlo ahora, una sensación punzante y angustiosa casi le asfixiaba. Vivir de esta manera era algo brillante, y a la vez, terriblemente tétrico y desolado. Vivir era ir muriendo día a día, poquito a poco, inexorablemente. A la larga, todos acabarían muriendo: él, y don José, y su padre, el queso, y su madre, y las Guindillas, y Quino, y las cinco Lepóridas, y Antonio, el Buche, y la Mica, y la Mariuca—uca, y don Antonino, el marqués, y hasta Paco, el herrero. Todos eran efímeros y transitorios y a la vuelta de cien años no quedaría rastro de ellos sobre las piedras del pueblo. Como ahora no quedaba rastro de los que les habían precedido en una centena de años. Y la mutación se produciría de una manera lenta e imperceptible. Llegarían a desaparecer del mundo todos, absolutamente todos los que ahora poblaban su costra y el mundo

Daniel, il Gufo, passò la notte di veglia, vicino al morto. Sentiva che qualcosa di grande si celava dentro di lui e che da quel momento niente sarebbe stato come prima. Lui pensava che Roque, lo Sterco e Germán, il Tignoso, si sarebbero sentiti molto soli quando lui se ne sarebbe andato in città a progredire, e ora risultava che quello a sentirsi solo, spaventosamente solo, era lui, e solo lui. Qualcosa era appassito all'improvviso molto dentro al suo essere: forse la fede nella perennità dell'infanzia. Si accorse che tutti avrebbero finito per morire, i vecchi e i bambini. Lui mai si fermò a pensarlo e nel farlo ora, una sensazione intensa e angosciante quasi lo soffocava. Vivere in questo modo era qualcosa di brillante, e allo stesso tempo, terribilmente tetto e desolante. Vivere era morire giorno dopo giorno, poco a poco, inesorabilmente. Alla fine, tutti sarebbero morti: lui, e don José, e suo padre, il formaggiaio, e sua madre, e le Peperoncine, e Quino, e le cinque Leporine, e Antonio, lo Stomacone, e la Mica, e la Mariuca-uca, e don Antonino, il marchese, e perfino Paco, il fabbro. Tutti erano effimeri e transitori e nel giro di cento anni non sarebbe rimasta traccia di loro sopra le pietre del paese. Come ora non rimaneva traccia di coloro che li avevano preceduti un centinaio di anni prima. E la mutazione si sarebbe prodotta

no advertiría el cambio. La muerte era lacónica, misteriosa y terrible.

Con el alba, Daniel, el Mochuelo, abandonó la compañía del muerto y se dirigió a su casa a desayunar. No tenía hambre, pero juzgaba una medida prudente llenar el estómago ante las emociones que se avecinaban. El pueblo asumía a aquella hora una quietud demasiado estática, como si todo él se sintiera recorrido y agarrotado por el tremendo frío de la muerte. Y los árboles estaban como acorchados. Y el quiquiriquí de los gallos resultaba fúnebre, como si cantasen con sordina o no se atreviesen a mancillar el ambiente de duelo y recogimiento que pesaba sobre el valle. Y las montañas enlutaban, bajo un cielo plomizo, sus formas colosales. Y hasta en las vacas que pastaban en los prados se acentuaba el aire cansino y soñoliento que en ellas era habitual.

Daniel, el Mochuelo, apenas desayunó regresó al pueblo. Al pasar frente a la tapia del boticario divisó un tordo picoteando un cerezo silvestre junto a la carretera. Se reavivó en él el sentimiento del Tiñoso, el amigo perdido para siempre. Buscó el tirachinas en el bolsillo y colocó una piedra en la badana. Luego apuntó al animal cuidadosamente y estiró las gomas con fuerza. La piedra, al golpear el pecho del tordo, produjo un ruido seco de huesos quebrantados. El

in modo lento e impercettibile. Sarebbero scomparsi dalla terra tutti, assolutamente tutti quelli che ora popolavano la sua superficie e il mondo non avrebbe avvertito il cambiamento. La morte era laconica, misteriosa e terribile.

All'alba, Daniel, il Gufo, abbandonò la compagnia del morto e si diresse a casa sua per fare colazione. Non aveva fame, ma giudicava prudente riempire lo stomaco prima delle emozioni che si approssimavano. Il paese assumeva a quell'ora una quiete troppo statica, come se tutto il suo corpo si sentisse attraversato e paralizzato dal tremendo freddo della morte. E gli alberi erano come rinsecchiti. E il chicchirichì dei galli funebre, come se cantassero in sordina o non osassero macchiare l'atmosfera di afflizione e raccoglimento che pesava sopra la valle. E le forme colossali delle montagne vestivano a lutto, sotto un cielo plumbeo. E perfino nelle vacche che pascolavano nei prati risaltava l'aria stanca e sonnolenta che in loro era abituale.

Daniel, il Gufo, non appena mangiò tornò in paese. Passando davanti al muro del farmacista scorse un tordo che beccava un ciliegio silvestre vicino alla strada. Si ravvivò in lui il sentimento del Tignoso, l'amico perso per sempre. Cercò la fionda nella tasca e sistemò un sasso nella bazzana. Poi mirò all'animale



Mochuelo corrió hacia el animal abatido y las manos le temblaban al recogerlo. Después reanudó el camino con el tordo en el bolsillo.

Germán, el Tiñoso, ya estaba dentro de la caja cuando llegó. Era una caja blanca, barnizada, que el zapatero había encargado a una funeraria de la ciudad. También había llegado la corona encargada por ellos con la leyenda que dispuso el Moñigo: «Tiñoso, tus amigos Mochuelo y Moñigo no te olvidarán jamás». Rita, la Tonta, volvió a abrazarle con énfasis, diciéndole, en voz baja, que era muy bueno. Pero Tomás, el hermano colocado en una empresa de autobuses, se enfadó al ver la leyenda y cortó el trozo donde decía «Tiñoso», dejando sólo: «tus amigos Mochuelo y Moñigo no te olvidarán jamás».

Mientras Tomás cortaba la cinta y los demás le contemplaban, Daniel, el Mochuelo, depositó con disimulo el tordo en el féretro, junto al cadáver de su amigo. Había pensado que su amigo, que era tan aficionado a los pájaros, le agradecería, sin duda, desde el otro mundo, este detalle. Mas Tomás, al volver a colocar la corona fúnebre a los pies del cadáver, reparó en el ave, incomprensiblemente muerta junto a su hermano. Acercó mucho los ojos para cerciorarse de que era un tordo lo que veía, pero después de comprobarlo no se

attentamente e tese gli elastici con forza.

Il sasso, colpendo il petto del tordo, produsse un rumore secco di ossa spezzate. Il Gufo corse verso l'animale abbattuto e le mani gli tremarono nel raccogliarlo. Dopo riprese il cammino con il tordo in tasca.

Germán, il Tignoso, era già dentro la cassa quando arrivò. Era una cassa bianca, verniciata, che il calzolaio aveva commissionato ad un'impresa di pompe funebri della città. Era arrivata anche la corona ordinata da loro con la scritta che aveva dettato lo Sterco: «Tignoso, i tuoi amici Gufo e Sterco non ti dimenticheranno mai». Rita, la Tonta, tornò ad abbracciarli con enfasi, dicendo loro, a voce bassa, che era molto bella. Ma Tomás, il fratello impiegato in un'azienda di trasporti, si arrabbiò quando vide la scritta e tagliò il pezzo che recitava «Tignoso», lasciando solo: «i tuoi amici Gufo e Sterco non ti dimenticheranno mai».

Mentre Tomás tagliava il nastro e gli altri lo osservavano, Daniel, il Gufo, depose di nascosto il tordo nel feretro, vicino al cadavere del suo amico. Aveva pensato che al suo amico, così appassionato di uccelli, sarebbe piaciuto, senza dubbio, dall'altro mondo, questo dettaglio. Ma Tomás, tornando a collocare la corona funebre ai piedi del cadavere, notò l'uccello, incomprensibilmente morto

<p>atrevió a tocarlo. Tomás se sintió recorrido por una corriente supersticiosa. —¿Qué... quién... cómo demonios está aquí esto? — dijo.</p> <p>Daniel, el Mochuelo, después del enfado de Tomás por lo de la corona, no se atrevió a declarar su parte de culpa en esta nueva peripecia. El asombro de Tomás se contagió pronto a todos los presentes que se acercaban a contemplar el pájaro. Ninguno, empero, osaba tocarlo.</p> <p>—¿Cómo hay un tordo ahí dentro?</p> <p>Rita, la Tonta, buscaba una explicación razonable en el rostro de cada uno de sus vecinos. Pero en todos leía un idéntico estupor.</p> <p>—Mochuelo, ¿sabes tú...?</p> <p>—Yo no sé nada. No había visto el tordo hasta que lo dijo Tomás.</p> <p>Andrés, «el hombre que de perfil no se le ve», entró en aquel momento. Al ver el pájaro se le ablandaron los ojos y comenzó a llorar silenciosamente.</p> <p>—Él quería mucho a los pájaros; los pájaros han venido a morir con él —dijo. El llanto se contagió a todos y a la sorpresa inicial sucedió pronto la creencia general en una intervención ultraterrena. Fue Andrés, «el hombre que de perfil no se le ve», quien primero lo insinuó con voz temblorosa.</p> <p>—Esto... es un milagro.</p> <p>Los presentes no deseaban otra cosa sino que alguien expresase en alta voz su</p>	<p>vicino a suo fratello. Avvicinò di molto lo sguardo per accertarsi se quello che vedeva era un tordo, ma dopo averlo verificato non osò tocarlo. Tomás si sentì attraversato da una corrente superstiziosa:</p> <p>-Che... chi... come diavolo fa ad essere qui questo? - disse.</p> <p>Daniel, il Gufo, dopo l'arrabbiatura di Tomás per la corona, non ebbe il coraggio di ammettere la sua parte di colpa in questa nuova peripecia. Lo sconcerto di Tomás contagiò presto tutti i presenti che si avvicinavano a contemplare l'uccello. Nessuno, però, osava toccarlo.</p> <p>-Come fa ad esserci un tordo li dentro?</p> <p>Rita, la Tonta, cercava una spiegazione ragionevole nel viso di ognuno dei suoi vicini. Ma in tutti leggeva un identico stupore.</p> <p>-Gufo, Tu sai...?</p> <p>-Io non so niente. Non ho visto il tordo finché non lo ha detto Tomás.</p> <p>Andrés, «l'uomo che di profilo non si vede», entrò in quel momento. Vedendo l'uccello gli si intenerirono gli occhi e cominciò a piangere silenziosamente.</p> <p>-Lui amava molto gli uccelli e loro sono venuti a morire con lui -disse.</p> <p>Il pianto contagiò tutti e alla sorpresa iniziale seguì presto la convinzione generale di un intervento ultraterreno. Fu Andrés, «l'uomo che di profilo non si</p>
--	---

pensamiento para estallar. Al oír la sugerencia del zapatero se oyó un grito unánime y desgarrado, mezclado con ayes y sollozos:

—¡Un milagro!

Varias mujeres, amedrentadas, salieron corriendo en busca de don José. Otras fueron a avisar a sus maridos y familiares para que fueran testigos del prodigio. Se organizó un revuelo caótico e irrefrenable.

Daniel, el Mochuelo, tragaba saliva incesantemente en un rincón de la estancia. Aun después de muerto el Tiñoso, los entes perversos que flotaban en el aire seguían enredándole los más inocentes y bien intencionados asuntos. El Mochuelo pensó que tal como se habían puesto las cosas, lo mejor era callar. De otro modo, Tomás, en su excitación, sería muy capaz de matarlo.

Entró apresuradamente don José, el cura.

—Mire, mire, don José —dijo el zapatero.

Don José se acercó con recelo al borde del féretro y vio el tordo junto a la yerta mano del Tiñoso.

—¿Es un milagro o no es un milagro? —dijo la Rita, toda exaltada, al ver la cara de estupefacción del sacerdote.

Se oyó un prolongado murmullo en torno. Don José movió la cabeza de un lado a otro mientras observaba los rostros que le rodeaban.

vede», che per primo insinuò con voce tremante:

-Questo... è un miracolo.

I presenti non desideravano altro che qualcuno esprimesse a voce alta il suo pensiero per esplodere. Dopo l'intervento del calzolaio si udì un grido unanime e lacerante, unito a lamenti e singhiozzi:

-Un miracolo!

Varie donne, impaurite, uscirono correndo in cerca di don José. Altre andarono ad avvisare i loro mariti e famigliari perché fossero testimoni del prodigio. Si produsse un'agitazione caotica e irrefrenabile.

Daniel, il Gufo, deglutiva la saliva incessantemente in un angolo del soggiorno. Anche dopo la morte del Tignoso, gli enti perversi che serpeggiavano nell'aria continuavano a complicare le più innocenti e ben intenzionate questioni. Il Gufo pensò che per come si erano messe le cose, era meglio tacere. Diversamente, Tomás, nella sua eccitazione, sarebbe stato ben capace di ucciderlo.

Entrò frettolosamente don José, il prete:

-Guardi, guardi, don José -disse il calzolaio.

Don José si avvicinò con diffidenza al bordo del feretro e vide il tordo vicino alla rigida mano del Tignoso.

Su mirada se detuvo un instante en la carita asustada del Mochuelo. Luego dijo:  
—Sí que es raro todo esto. ¿Nadie ha puesto ahí ese pájaro?

—¡Nadie, nadie! —gritaron todos.

Daniel, el Mochuelo, bajó los ojos. La Rita volvió a gritar, entre carcajadas histéricas, mientras miraba con ojos desafiadores a don José:

—¡Qué! ¿Es un milagro o no es un milagro, señor cura?

Don José intentó apaciguar los ánimos, cada vez más excitados.

—Yo no puedo pronunciarme ante una cosa así. En realidad es muy posible, hijos míos, que alguien, por broma o con buena intención, haya depositado el tordo en el ataúd y no se atreva a declararlo ahora por temor a vuestras iras. —Volvió a mirar insistentemente a Daniel, el Mochuelo, con sus ojillos hirientes como puntas de alfileres. El Mochuelo, asustado, dio media vuelta y escapó a la calle. El cura prosiguió:—De todas formas yo daré traslado al Ordinario de lo que aquí ha sucedido. Pero os repito que no os hagáis ilusiones. En realidad, hay muchos hechos de apariencia milagrosa que no tienen de milagro más que eso: la apariencia. —De repente cortó, seco—: A las cinco volveré para el entierro.

En la puerta de la calle, don José, el cura, que era un gran santo, se tropezó con Daniel, el Mochuelo, que le observaba a

-È o non è un miracolo? - disse la Rita, tutta esaltata, nel vedere la faccia stupefatta del sacerdote.

Si udì un prolungato bisbiglio intorno.

Don José mosse la testa da un lato all'altro mentre osservava le facce che lo circondavano.

Il suo sguardo si fermò un istante sul visino impaurito del Gufo. Poi disse:

-Sì è strano tutto questo. Nessuno ha messo lì quell'uccello?

-Nessuno, nessuno! - gridarono tutti.

Daniel, il Gufo, abbassò lo sguardo. La Rita tornò a gridare, tra risate isteriche, mentre guardava con occhi da sfida don José:

-Allora! È un miracolo o non è un miracolo, padre?

Don José cercò di calmare gli animi, sempre più eccitati.

-Io non posso pronunciarmi davanti ad una cosa così. In realtà è molto probabile, figli miei, che qualcuno, per scherzo o con buone intenzioni, abbia posto il tordo nella bara e non osi dichiararlo ora per paura delle vostre ire -Tornò a guardare insistentemente Daniel, il Gufo, con i suoi occhietti pungenti come punte di spilli. Il Gufo, spaventato, se ne andò e scappò in strada. Il prete proseguì: -Ad ogni modo comunicherò all'Ordinario ciò che qui è accaduto. Ma vi ripeto che non vi facciate illusioni. In realtà, ci sono molti avvenimenti in apparenza miracolosi che

hurtadillas, tímidamente. El párroco oteó las proximidades y como no viera a nadie en derredor, sonrió al niño, le propinó unos golpecitos paternales en el cogote, y le dijo en un susurro:

—Buena la has hecho, hijo; buena la has hecho.

Luego le dio a besar su mano y se alejó, apoyándose en la cachaba, a pasitos muy lentos.

di miracoloso, però, hanno solo quella: l'apparenza. -All'improvviso tagliò corto: Alle cinque tornerò per il funerale.

Sulla porta d'ingresso, don José, il prete, che era un gran santo, si imbatté in Daniel, il Gufo, che lo osservava di nascosto, timidamente. Il parroco scrutò le vicinanze e dato che non vedeva nessuno intorno, sorrise al bambino, gli rifilò dei colpetti paterni sulla nuca e gli sussurrò:

-L'hai fatta bella, figliolo, bella l'hai fatta. Poi gli dette da baciare la mano e si allontanò, appoggiandosi sul bastone a piccoli passi molto lenti.



## BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V. (2012): *Diccionario de uso del español actual. Clave*. Hoepli, Milano.

Alvar, Manuel (1983): «Lengua y habla en las novelas de Miguel Delibes», [en línea] en *Bulletin Hispanique*, número 3-4, págs. 299-323. [20 de Abril de 2017]. Disponible en la Web: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lengua-y-habla-en-las-novelas-de-miguel-delibes-0/html/00e30f2e-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_4.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lengua-y-habla-en-las-novelas-de-miguel-delibes-0/html/00e30f2e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html)

Baena Peña, Enrique y Cuevas García, Cristóbal (1992): *Miguel Delibes: el escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*. Anthropos, Barcelona.

Barbero, Juan Carlos, Bermejo, Felisa y San Vicente, Félix (2010): *Contrastiva. Grammatica della lingua spagnola*. Clueb, Bologna.

Caballero Rodríguez, Beatriz (2009): «El papel de la traducción en la enseñanza del español», [en línea] en *Actas del I Congreso de Español como lengua Extranjera en Asia-Pacífico (CE/LEAP)*. CE/LEAP, Manila, págs. 339-352. [30 de Marzo de 2017]. Disponible en la Web: [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/publicaciones\\_centros/pdf/manila\\_2009/22\\_aplicaciones\\_09.pdf](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/pdf/manila_2009/22_aplicaciones_09.pdf)

Calvi, Maria Vittoria (2001): «La traduzione nell'insegnamento linguistico», en Melloni, Alessandra, Lozano, Rafael y Capanaga, Pilar (ed.), *Interpretar, traducir textos de las culturas hispánicas*, Clueb, Bologna, págs. 327-342.

Carr, Karin (2013): «Métodos y técnicas de traducción de los culturemas en la versión española de Skumtimmen, de Johan Theorin», [en línea]. [10 de Diciembre

de 2016]. Disponible en la Web: <http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A630865&dswid=-4118>

Casadei, Federica (2007): *Lessico e Semantica*. Carocci, Roma.

Catenaro, Barbara (2008): «La obra literaria: posibilidades y límites del traductor», [en línea] en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, número 37. [30 de Marzo de 2017]. Disponible en la Web: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/obratrad.html>

Cattaneo, Simone (2013): «Premi letterari e traduzioni (1990-2012): il caso Spagna-Italia», [en línea] en *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, número 3, págs. 135-200. [20 de Abril de 2017]. Disponible en la Web: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3661>

Cuéllar Lázaro, Carmen (2014): «Los nombres propios y su tratamiento en traducción», [en línea] en *Meta*, Vol. 59, número 2, págs. 360-379. [21 de Noviembre de 2016]. Disponible en la Web: <https://www.erudit.org/revue/meta/2014/v59/n2/1027480ar.html>

De Benedetto, Nancy (2014): «Furfanti, bricconi e paltonieri. La traduzione dei titoli letterari», [en línea] en *Dialogoi. Rivista di studi comparatistici*, número 1, págs. 67-76. [20 de Enero de 2017]. Disponible en la Web: <http://studylib.es/doc/8251564/issn-2420-9856>

De Miguel, Elena (2009): *Panorama de la lexicología*. Ariel, Barcelona.

Delibes, Miguel (1950): *El camino*. Destino, Barcelona.

Delibes, Miguel (1950): *La strada*. Trad. It. Lucio Basalisco (1983) Edas, Padova.



Fernández Martínez, Pilar (2008): «Léxico cinegético en la obra de Miguel Delibes: términos no recogidos por el DRAE», [en línea] en *El valor de la diversidad (meta) lingüística: Actas del VIII congreso de Lingüística General*. [30 de Noviembre de 2016]. Disponible en la Web: <http://www.lllf.uam.es/clg8/actas/pdf/paperCLG36.pdf>

García Yebra, Valentín (1982): *Teoría y práctica de la traducción*. Gredos, Madrid.

Gil Crespo, Ignacio Javier (2015): «La arquitectura tradicional de Castilla en la obra literaria de Miguel Delibes», [en línea] en *Revista de Folklore*, número 405, págs. 4-27. [30 de Noviembre de 2016]. Disponible en la Web: <http://www.funjdiaz.net/folklore/pdf/rf405.pdf>

Girón Alconchel, José Luis; Herrero Ruiz de Loizaga, Francisco Javier; Iglesias Recuero, Silvia; Narbona Jiménez, Antonio (2003): *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*. Vol. 2. Editorial Complutense, Madrid.

Gonzalo García, Consuelo y García Yebra, Valentín (2005): *Manual de documentación para la traducción literaria*. Arco Libros, S.L., Madrid

Guelfi Camaiani, Gherardo: «Trattamento e qualifiche nobiliari», [en línea] en *Il portale dell'Araldica*. [21 de Noviembre de 2016]. Disponible en la Web: <http://www.portlearaldica.it/portlearaldica2.asp?idm=35>

Issacharoff, Michael y Madrid, Lelia (1994): *Pensamiento y lenguaje: el cerebro y el tiempo*. Fundamentos, Madrid.

José Martín, Francisco (1995): «La teoría de la traducción en Ortega», [en línea] Centro Virtual Cervantes, págs. 241-254. [30 de Marzo de 2017]. Disponible en la Web: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/06/06\\_245.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/06/06_245.pdf)

Koszla-Szymanska, Margarita (2001): «Los fraseologismos, dichos y frases hechas y su importancia comunicativa en la enseñanza del español como lengua extranjera», [en línea] en *Almería hacia 2005: Lengua, Historia, Arte, Economía y Turismo*, págs. 249-260. [10 de Febrero de 2017]. Disponible en la Web: [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/congreso\\_35.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/congreso_35.htm)

López Alcaraz, Josefa (2000): «Modismos y frases hechas en castellano y en catalán. Observaciones y estudios contrastivos», [en línea] en *Estudios románicos*, Vol. 12, págs. 181-204. [10 de Febrero de 2017]. Disponible en la Web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=271662>

Medina-Bocos, Amparo (2005): «Claves para leer a Miguel Delibes», [en línea] en *Literatura y cultura españolas. Revista de la Cátedra Miguel Delibes*, número 3, págs. 165-183. [20 de Abril de 2017]. Disponible en la Web: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/claves-para-leer-a-miguel-delibes/html/aa3378dc-a102-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/claves-para-leer-a-miguel-delibes/html/aa3378dc-a102-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html)

Moya, Virgilio (1993): «Nombres propios: su traducción», [en línea] en *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, número 12, págs. 233-247. [21 de Noviembre de 2016]. Disponible en la Web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=91799>

Nascimento, Magnólia Brasil Barbosa do (2010): «El lenguaje en la obra de Miguel Delibes», [en línea] en Celma Valero, María Pilar y González, José Ramón (coords.), *Cruzando fronteras: Miguel Delibes entre lo local y lo universal: actas del Congreso Internacional celebrado en Valladolid del 16 al 18 de octubre de 2007*, Universidad de Valladolid-Cátedra Miguel Delibes, Valladolid, págs. 75-82 [20 de Abril de 2017]. Disponible en la Web: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-lenguaje-en-la-obra-de-miguel-delibes/html/f5fcc306-f5b5-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-lenguaje-en-la-obra-de-miguel-delibes/html/f5fcc306-f5b5-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html)

Newmark, Peter (1988a): *A Textbook of Translation*. Prentice Hall, London.

Newmark, Peter (1988b): *La traduzione: problemi e metodi*, Garzanti, Milano.

Núñez Cabezas, Emilio Alejandro (2002): «Los modismos en ELE: Análisis a través de los corpus digitales», [en línea] en *Actas del XII Congreso de ASELE*, págs. 159-168. [10 de Febrero de 2017]. Disponible en la Web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2553259>

Olalla Soler, Christian y Amparo Hurtado, Albir (2013): «Estudio empírico de la traducción de los culturemas según el grado de adquisición de la competencia traductora. Un estudio exploratorio», [en línea] en *Sendeban*, número 24, págs. 9-38. [10 de Diciembre de 2016]. Disponible en la Web: <http://ddd.uab.cat/pub/artpub/2014/131932/655-4566-1-PB.pdf>

Romanelli, Sergio (2009): «L'uso della traduzione in una classe di LS: Una questione ancora aperta o da riaprire?», [en línea] en *Mutatis Mutandis*, Vol. 2, número 1, págs. 50-66. [30 de Marzo de 2017]. Disponible en la Web: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/article/view/1027>

Romero Frías, Marina y Espa, Alessandra (2005): «Problemas lingüísticos y extralingüísticos en la traducción de lenguas afines», [en línea] en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, número 29. [10 de Febrero de 2017]. Disponible en la Web: [https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero29/l\\_afines.html](https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero29/l_afines.html)

Salmon, Laura (2002): «Sui titoli come onimi e sugli onimi dei titoli: onomasiologia creativa e traduzione dei "marchionimi" letterari», [en línea] en *Atti del XII Convegno internazionale di Onomastica e Letteratura Università degli*

*Studi di Torino 16-18 novembre 2006*, págs. 93-106. [20 de Enero de 2017].

Disponible en la Web:

<http://riviste.edizioniets.com/innt/index.php/innt/article/view/256>

Sañé, Secundi y Schepisi, Giovanna (2009): *Dizionario spagnolo-italiano italiano-spagnolo*. Zanichelli, Bologna.

Sotelo, Marisa (2010): «Introducción», en *El camino*. Destino, Barcelona, págs. 9-69.

Urdiales Yuste, Jorge (2006): «La palabra y la imagen en el discurso popular-rural de Miguel Delibes», [en línea] en *Revista de Folklore*, número 308, págs. 39-49. [20 de Abril de 2017]. Disponible en la Web: <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?id=3082>

Urdiales Yuste, Jorge (2012): «Análisis de la ruralidad en la narrativa de Miguel Delibes», [en línea] en *Revista de Folklore*, número 368, págs. 51-58. [20 de Abril de 2017]. Disponible en la Web: <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?id=3686>

Viezzi, Maurizio (2004): *Denominazioni proprie e traduzione*. LED Edizioni Universitarie, Milano.

## SITOGRAFÍA

Accademia della crusca: <http://www.accademiadellacrusca.it/it/copertina>

Cátedra Miguel Delibes: <http://www.catedramdelibes.com/a.php>

Centro Virtual Cervantes: <http://cvc.cervantes.es/>

Fundación Miguel Delibes: <http://www.fundacionmigueldelibes.es/>

Garzanti linguistica, Dizionario di italiano: <http://www.garzantilinguistica.it/>

Il dizionario della lingua italiana De Mauro: <https://dizionario.internazionale.it/>

La pizarra de Gaude Blog: <http://lapizarradegaude.blogspot.it/2015/07/boruga-2.html>

Quartu, Monica y Rossi, Elena (2012): *Dizionario dei Modi di Dire della lingua italiana*, [en línea]. Hoepli, Milano. Disponible en la Web: <http://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/>

Real Academia Española (2017): *Diccionario de la Lengua Española*. 23.<sup>a</sup> ed. Espasa, Madrid. Disponible en la Web: <http://dle.rae.es/?id=DgIqVCc>

Sevilla Muñoz, Julia y Zurdo Ruiz-Ayúcar, María Teresa (2009): *Refranero multilingüe*, [en línea]. Centro Virtual Cervantes. Disponible en la Web: <http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/>

Tam, Laura. (2009): *Grande Dizionario di Spagnolo: spagnolo-italiano italiano-spagnolo*. Hoepli. Disponible en la Web: [http://www.grandidizionari.it/Dizionario\\_Spagnolo-Italiano.aspx](http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Spagnolo-Italiano.aspx)

Vocabolario Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/>

## RIASSUNTO

A scopo riassuntivo si presentano, nelle seguenti pagine, i punti salienti che hanno caratterizzato questo lavoro, descrivendo il contenuto dei capitoli che formano la tesi con l'obiettivo di dare un quadro generale e sintetico dell'opera svolta.

La traduzione di un testo letterario comporta sempre delle difficoltà sia interpretative che di resa dei significati nel testo meta, con le quali il traduttore deve confrontarsi e cercare di risolvere. La presente tesi è stata elaborata con lo scopo di descrivere questo tipo di complessità, in primo luogo esponendo lo sforzo interpretativo che implica un'attività simile e in secondo luogo, sottolineando la necessità di comparare le scelte traduttive con quelle di altri professionisti, nel caso siano presenti già una o più traduzioni.

Il lavoro parte da una mia traduzione di otto capitoli del romanzo *El camino* dell'autore spagnolo Miguel Delibes, a cui segue una fase di confronto fra le mie scelte e quelle del traduttore Lucio Basalisco, autore della versione italiana pubblicata nel 1983, la quale mi ha permesso di analizzare le differenze e le modifiche effettuate, in certi casi, a scopo di perfezionamento.

La scelta è ricaduta su questo romanzo per l'importanza che i critici conferiscono a quest'opera, considerata come il primo esempio del nuovo stile di Delibes, ripulito dagli eccessi retorici dei precedenti testi e dove ricrea un linguaggio vivo, ricco di termini ed espressioni popolari e rurali che usa con maestria dando vita a personaggi che lui stesso descrive "di carne ed ossa".

Nonostante questo autore goda di una considerevole fama nel suo paese d'origine, in Italia non è altrettanto conosciuto e poco studiato nelle scuole, a differenza di altri romanzieri spagnoli. La causa risiede, probabilmente, nella difficoltà di riprodurre in italiano la sua peculiare maniera di narrare. Ho voluto, quindi, ripercorrere attraverso questo libro tutte le caratteristiche che rendono Delibes uno dei maggiori romanzieri spagnoli del XX secolo e cercare, attraverso un esercizio traduttivo, di riprodurre fedelmente il suo stile, e nello stesso tempo, riflettere sulle mie scelte traduttive e sul motivo delle discrepanze con la versione

esistente. L'analisi contrastiva è un'attività indispensabile per comprendere fino a che punto una traduzione può migliorare. Inoltre, si è stato potuto dimostrare la possibilità di differenze interpretative che insorgono fra due traduzioni, e che portano il testo finale ad essere poi, in certi aspetti e decisioni, un riflesso, seppur involontario, della personalità del traduttore.

Dopo aver presentato l'obiettivo e il contenuto di questa tesi, si passerà ora a riassumere i vari capitoli che la compongono, soffermandosi con particolare attenzione sulla descrizione del terzo, parte centrale di questo lavoro, il quale contiene l'analisi contrastiva delle due traduzioni, mentre i due capitoli precedenti possono essere considerati rispettivamente come un approfondimento volto a descrivere l'attività traduttiva e una presentazione dell'autore e della sua opera.

Il primo capitolo affronta, sotto diverse prospettive, il processo di traduzione e principalmente quella letteraria. Ogni traduttore, in effetti, necessita di una formazione pratica quanto teorica per affrontare questa attività nella miglior maniera possibile, tenendo in mente i punti critici da affrontare e come superarli. Il primo paragrafo, intitolato 'Definir la traducción', presenta inizialmente alcune definizioni di traduzione elaborate da noti studiosi che si sono occupati di questo ambito di ricerca, come Peter Newmark ed Eugene Nida i quali concordano nel ritenere che questa attività rappresenta un processo tramite il quale si cerca di arrivare ad una equivalenza semantica, così come stilistica. Il messaggio costruito ed espresso in una lingua deve essere tradotto in un'altra lingua attraverso un'opera di interpretazione da parte del traduttore che diventa così una sorta di mediatore tra l'autore del testo fonte e il lettore del testo tradotto, nonché il centro di questo processo.

Si è prestata particolare attenzione alla traduzione letteraria, data la natura del presente lavoro, la quale mostra caratteristiche, problemi e metodi applicativi diversi rispetto alle traduzioni tecniche che usano linguaggi specializzati. Se da un lato l'opinione comune è quella di considerare la traduzione letteraria più libera da vincoli terminologici, dall'altro è necessario tenere in considerazione che esiste sempre un'opera originale alla quale il traduttore deve attenersi e rispettare, nonostante l'impossibilità di raggiungere la comprensione totale del testo. Si



continua sottolineando l'importanza di riuscire ad arrivare ad una equivalenza fra il testo fonte e il testo meta da parte del traduttore, il quale apporta, inevitabilmente, dei tratti personali attraverso le sue scelte e cambi, a volte ritenuti essenziali per una migliore efficacia stilistica e che accanto alla difficoltà di trovare equivalenze totali e l'evidente differenza linguistica, ha portato alcuni autori come il filosofo spagnolo Ortega y Gasset a considerare la traduzione come un genere letterario a parte. Si è evidenziato, inoltre, la necessità di riprodurre un'opera che proponga gli stessi effetti pragmatici di quella originale, non sempre facili da individuare ad una prima lettura. Si passa quindi a descrivere la fase di riscrittura del testo, che segue quelle di comprensione e analisi, in cui il traduttore procede scegliendo un metodo traduttivo da impiegare secondo diversi fattori. Anche in questo caso si sono presentate le opinioni di alcuni autori come quella di Newmark le cui strategie proposte spaziano dalla riproduzione della stessa carica persuasiva ed emotiva o della dimensione culturale all'esplicitazione di queste ultime pensando a lettori non informati. Altro autore citato è Carr che, basandosi sulle idee di Schleiermacher, parla delle tecniche di 'domesticación' ed 'extranjerización', le quali sono più ampiamente descritte successivamente in questo stesso capitolo. Tuttavia si specifica che raramente un traduttore decide di usare un solo metodo traduttivo mentre più spesso con un sorta di transazione passa da uno all'altro a seconda dei casi che gli si propongono. Il paragrafo si conclude prendendo in esame la reale possibilità dell'atto traduttivo menzionando alcuni degli studiosi che hanno dubitato di ciò come Schleiermacher e il già citato filosofo Ortega y Gasset per il quale la traduzione è da inserirsi all'interno di un orizzonte utopico come un'opera non delimitata e conclusa ma sempre soggetta a miglioramenti. Secondo questa visione sarebbero possibili, dunque, più traduzioni di una stessa opera in quanto ciascuna può rappresentare una fase successiva di perfezionamento o di adeguamento del linguaggio al periodo temporale in cui si situa la traduzione, se si tratta di versioni lontane nel tempo. A chiarire i dubbi circa la reale possibilità del processo traduttivo interviene García Yebra il quale spiega come sia da escludere la riproduzione dell'intera struttura formale mentre accettabile è la volontà di riportare il contenuto e lo stile del testo fonte nel testo traduzione.

Nonostante esistano varie visioni sullo statuto della traduzione non c'è dubbio che si tratti di un potente mezzo di comunicazione attraverso il quale contenuti di diverso genere possono circolare in tutto il mondo ampliando la conoscenza degli individui, si pensi ad esempio alle opere scritte in lingua minoritaria senza la cui traduzione resterebbero confinate a un piccolo pubblico di lettori. La traduzione rappresenta, inoltre, un importante veicolo di diffusione di idee non solamente in ambito artistico ma anche in ambito sociale, politico ed economico.

Da queste premesse introduttive si passa al secondo paragrafo, che si occupa di analizzare le competenze che dovrebbe possedere un traduttore per poter realizzare una traduzione che si consideri equivalente all'opera originale. Dopo aver chiarito la difficoltà di trovare una teoria della traduzione unica ed esaustiva, come afferma Newmark, e aver invece ricordato la possibilità di ricorrere alle diverse regole traduttive, sviluppate nel corso degli anni, come una guida per il traduttore, si passa a definire le abilità di questa figura. La prima di cui si parla è la competenza linguistica che si esprime nella necessaria conoscenza delle lingue usate nella traduzione, utile per poter capire e interpretare il testo. Accanto a questa si aggiunge la competenza testuale, che consiste nella capacità di costruire testi coerenti e ben strutturati e la competenza letteraria che si ottiene con l'assidua lettura e analisi di testi letterari, la quale permette poi di avere una base per poter organizzare una buona traduzione. Importante è anche la competenza pragmatica, abilità sfruttata per ricreare nel testo traduzione gli stessi effetti pragmatici che si possono ritrovare nell'opera originale. In questo modo le soluzioni, oltre a raggiungere una equivalenza semantica e stilistica, dovrebbero arrivare anche ad una equivalenza pragmatica. Si spiega, poi, che queste abilità hanno come obiettivo quello di agevolare i processi di comprensione, analisi e interpretazione del testo fonte che portano alla creazione di un soddisfacente testo traduzione. Queste fasi sono descritte ed esaminate da alcuni autori, i quali sottolineano l'importanza soprattutto dell'attività di interpretazione, paragonata a quella che svolge un buon critico letterario e la quale permette di rintracciare le caratteristiche da riprodurre. Infine, si menziona la competenza documentale, ugualmente importante per consentire al traduttore un facile accesso alle informazioni, in

questo modo diminuendo i tempi lavorativi, sempre più stringenti e regolati dalle case editrici le quali stabiliscono i vincoli e le linee guida, in un presente dove la traduzione è sempre meno un'attività svolta per piacere personale, come nel passato, e sempre più un lavoro.

Nel paragrafo successivo si illustrano alcuni problemi traduttivi che possono insorgere durante la fase di lavorazione di un testo letterario. La prima difficoltà descritta riguarda la ricerca dell'equivalenza, non sempre facile da trovare, come nei casi in cui si affronta la traduzione di espressioni idiomatiche, dove le soluzioni possono andare dall'utilizzo di un'espressione equivalente e riconosciuta nella lingua d'arrivo alla traduzione del solo significato fino alla sua eliminazione. Tuttavia, anche per le parole comuni possono insorgere delle difficoltà nel rendere in un'altra lingua le stesse sfumature di significato insite nei termini originali, soprattutto per quanto riguarda la classe dei verbi e degli aggettivi e per i quali Newmark propone l'utilizzo dell'analisi componenziale, non potendo ricorrere in molti casi all'equivalenza offerta dal dizionario, che deve comunque essere affiancata a una sempre viva dote interpretativa e creativa indispensabili a un buon traduttore. Si sottolinea, poi, la probabile presenza di maggiori complessità nei casi in cui la traduzione coinvolga lingue affini come, in effetti, lo sono la lingua italiana e spagnola. È più facile in questi casi riscontrare interferenze linguistiche, tra i traduttori meno esperti, localizzate soprattutto a livello semantico e dovute al trasferimento di collocazioni o falsi amici. Altra problematica che il traduttore può dover affrontare è la scelta fra la traduzione letterale di una parola o solo del suo contenuto, aspetto esaminato da Newmark, che suggerisce l'utilizzo del secondo metodo qualora con il primo il significato dell'espressione rimanesse oscuro, mentre la traduzione letterale è richiesta nei casi in cui la parola da tradurre svolga nel contesto una funzione estetica basata sull'effetto sonoro del linguaggio. Anche la scelta del tipo di lettore a cui si rivolgerà il testo tradotto e in base al quale verranno decise le strategie traduttive, è un aspetto analizzato in questo paragrafo, accanto alla descrizione delle tecniche di 'domesticación' ed 'extranjerización' menzionate precedentemente. Il loro uso dipende dal prodotto finale che il traduttore vuole presentare al lettore tenendo in considerazione le sue conoscenze

e caratteristiche da stabilire previamente. Il compito del traduttore, infatti, è quello di facilitare al lettore l'accesso al testo, per cui sarà doveroso esplicitare tutte quelle espressioni che, per essere comprese, richiedono un maggior livello di interpretazione, senza tuttavia snaturare il testo. È infine possibile la presenza di più traduzioni di un'opera ritenute parte del sistema culturale e quindi fonti di documentazione da tenere in considerazione prima di procedere ad una nuova traduzione di quell'opera e sulle quali applicare miglioramenti o attualizzazioni del linguaggio, in caso di opere antiche.

Nell'ultimo paragrafo del primo capitolo si prende brevemente in considerazione il ruolo della traduzione nell'insegnamento delle lingue straniere che nel corso del tempo è cambiato notevolmente, seguendo le teorie che mano a mano gli studiosi elaboravano e diffondevano. Inizialmente privilegiata come una delle tecniche predominanti per l'insegnamento, soprattutto delle lingue classiche e poi abbandonato a favore del metodo diretto, per rientrare nelle classi in tempi recenti sebbene non come strumento d'uso principale. Vengono descritti gli aspetti positivi e i vantaggi che derivano dallo svolgimento della traduzione ai fini di insegnamento delle lingue, oltre ai suggerimenti di alcuni esperti riguardo il suo miglior utilizzo, considerando il livello di conoscenze degli studenti e quindi la fase in cui è opportuno introdurla come esercitazione. Si parla dell'importanza per il docente di seguire gli studenti nelle attività preve e successive alla traduzione con l'obbiettivo di rendere l'intero processo completo e produttivo e di formare individui capaci di usare nelle loro vite quotidiane un'attività sempre più fondamentale nel nostro mondo globalizzato.

Il secondo capitolo intitolato 'El autor y su obra' si organizza come una presentazione dello scrittore Miguel Delibes, autore del romanzo spagnolo analizzato in questa tesi, offrendo le informazioni essenziali circa la sua vita, le sue opere e lo stile.

Il primo paragrafo riassume attentamente le tappe fondamentali della sua vita, permettendoci di capire meglio la personalità e gli avvenimenti che hanno condizionato la traiettoria artistica. La sua intera esistenza è stata dedicata al dono della scrittura e parallelamente alla professione di caricaturista e giornalista presso

*El Norte de Castilla*, attività quest'ultima che gli ha consentito di ampliare la sua sensibilità verso diverse tematiche di attualità affrontate anche nelle sue opere come, per esempio, il legame sempre meno forte dell'uomo moderno con l'ambiente e il ruolo del progresso nel determinare cambiamenti nelle nostre vite.

Delibes, nei suoi testi, dà spazio all'uomo medio, a protagonisti che sono ancora legati alle loro origini e alla loro terra, caratteristica che si riflette poi nell'aspetto più affascinante per Delibes, ossia la parola. Il linguaggio colloquiale, le espressioni popolari e rurali, sono tutti elementi ricorrenti nelle opere di questo autore che, in questo modo, manifesta tutto il suo interesse a catturare il linguaggio vivo, usato per rappresentare i personaggi dei suoi romanzi che lui stesso definisce "de carne y hueso".

Il secondo paragrafo di questo capitolo è dedicato al linguaggio e allo stile di Delibes che contraddistinguono questo romanziere. Dopo una doverosa premessa iniziale in cui si definisce il significato di stile in senso letterario, si passa all'analisi più esaustiva del peculiare stile di delibiano.

Una delle maggiori preoccupazioni dello scrittore è la ricerca di un'autentica caratterizzazione per i suoi personaggi i quali assumono anche alcuni suoi tratti autobiografici e che quindi possono essere visti, attraverso la visione unamuniana, come uno sdoppiamento dell'autore. Particolare, dedica Delibes, alla costruzione dei suoi personaggi, i quali fondamentalmente sono tipi comuni, contadini provenienti dalla Castilla più rurale con caratteristiche fisiche e comportamentali simili tra di loro. L'elevazione dell'uomo medio nei suoi romanzi ha lo scopo di creare personaggi riconoscibili e vicini alla realtà dei suoi lettori così che essi vi si possano riconoscere.

Oltre ai personaggi, altri requisiti considerati essenziali da Delibes per la realizzazione dei suoi testi sono la storia, che deriva dalla necessità del romanziere di dover raccontare qualcosa e ciò che lui chiama il "tono", ossia lo stile della narrazione. Da quest'ultimo elemento parte, quindi, la ricerca di un linguaggio vivo composto da tutte le caratteristiche che si ritrovano nel linguaggio colloquiale, catturato con attenzione dall'autore in ogni occasione della sua vita quotidiana e riprodotto poi nelle sue opere, utilizzando diversi mezzi come i termini colloquiali,

le interiezioni, o le locuzioni tipiche del linguaggio orale. Lo stile di Delibes risulta semplice, ricco di termini colloquiali e popolari, rispecchiando la lezione appresa dello 'scrivere come si parla' e adattando il registro al livello sociale di ciascun personaggio. Il suo appassionante interesse per la lingua popolare e rurale rivela un'altra caratteristica peculiare, quella della precisione terminologica, ossia la volontà di chiamare ciascuna cosa con il proprio nome che in realtà nasconde una reale preoccupazione: mano a mano che l'uomo abbandona le aree rurali per spostarsi nelle città in cerca di progresso, si prevede anche una grave perdita di tutta una serie di espressioni e vocaboli legati al mondo naturale che invece Delibes cerca di mantenere vivi e salvare attraverso la sua scrittura. In questo modo, nelle sue opere, l'autore dimostra una magistrale abilità nel muoversi tra termini relazionati con diversi campi semantici come quello venatorio, la caccia infatti è una sua grande passione, in cui si distinguono mammiferi, uccelli, armi, azioni e tempi. Sono presenti inoltre termini del lessico marinaresco così come americanismi e francesismi appresi in diverse occasioni nel corso della sua vita. Ci si sofferma poi, doverosamente, sull'importanza che riveste il suo terzo romanzo, *El camino*, nel determinare un punto di svolta nello stile di Delibes, ripulito dagli eccessi retorici, e in cui usa per la prima volta un linguaggio semplice e vivo e dove prendono forma alcuni elementi caratteristici come, per esempio, la tendenza a chiamare i personaggi con soprannomi o le sue lunghe e dettagliate descrizioni nelle quali abbondano paragoni con gli oggetti della natura. Infine si menziona la particolare struttura degli enunciati, dal ritmo quasi musicale, come è stato descritto, dovuto alla presenza di numerose coordinazioni polisindetiche e di ripetizioni che seguono spesso un'organizzazione bimembre e trimembre.

L'ultimo paragrafo di questo capitolo offre un quadro generale dell'accoglienza ricevuta dallo scrittore spagnolo in Italia, il quale risulta ancora poco conosciuto rispetto ad altri artisti suoi connazionali. Si fornisce, poi, una lista delle sue opere tradotte in italiano nel corso degli anni, il nome dei traduttori e delle case editrici che hanno pubblicato le versioni italiane.

Il terzo capitolo rappresenta il punto focale di questa tesi e si presenta come un'analisi contrastiva tra la mia traduzione e la versione del professor Lucio

Basalisco pubblicata nel 1983 dalla casa editrice Edas di Padova. Ho scelto per questa tesi di concentrarmi su otto capitoli (I, II, IV, V, VI, VII, XII, XIX) del romanzo *El camino* di Delibes, la cui traduzione ha costituito la prima parte del lavoro. Sono stati scelti precisamente questi capitoli poiché, ad un prima attenta lettura, sono risultati quelli in cui appaiono diversi aspetti interessanti da analizzare e che sono poi stati raccolti ed esaminati. Questa tesi mi ha dato la possibilità di sperimentare un vero processo di traduzione investigando i vari significati di parole ed espressioni con l'obiettivo di raccogliere le più precise e complete informazioni che mi hanno permesso poi di realizzare una corretta traduzione. I materiali usati per lo svolgimento del lavoro sono stati dizionari bilingui italiano-spagnolo e monolingue di spagnolo sia cartacei che online. Un supporto essenziale è stato, chiaramente, il *Diccionario de la Real Academia Española* indispensabile strumento per tutti coloro che lavorano con la lingua spagnola, soprattutto i traduttori. In alcuni casi ho consultato il *Diccionario de voces y expresiones populares y rurales en la obra de Miguel Delibes* di Jorge Urdiales Yuste, uno dei maggiori esperti e studiosi delle opere di questo autore, per risolvere dubbi su termini che non ho potuto trovare in altri dizionari. Questa fase ha costituito, quindi, una lunga attività di ricerca e raccolta di informazioni che mi ha portato a consultare non solamente dizionari o siti Internet ma anche persone, come il proprietario di un'armeria di Padova che, gentilmente, mi ha fornito l'espressione corretta usata poi in traduzione. Una volta terminato il lavoro di traduzione, mi sono dedicata all'analisi contrastiva confrontando le due traduzioni negli aspetti che ho ritenuto più significativi.

Il primo paragrafo del terzo capitolo offre alcune informazioni riguardo l'organizzazione dell'opera narrativa e il suo contenuto, inoltre si specificano le motivazioni che mi hanno spinto a scegliere di tradurre e analizzare i capitoli menzionati, mentre il secondo paragrafo si presenta come una breve descrizione dei dati disponibili riguardo la traduzione italiana dell'opera e quindi della versione di Basalisco, come ho recuperato la copia e infine la posizione di questa all'interno del mercato editoriale. Il testo, infatti, non è presente nei cataloghi o nelle librerie ma è recuperabile solamente rivolgendosi alla rete bibliotecaria, il che ha fatto

supporre che probabilmente si è trattata di un'impresa individuale in ambito accademico.

L'analisi vera e propria parte dal terzo paragrafo, il quale si occupa di esaminare uno degli elementi più importanti di un testo narrativo, ossia il suo titolo e il cui obiettivo è quello di descrivere così come identificare quella determinata opera, come dimostra anche il suo inserimento all'interno della categoria grammaticale di Nome Proprio. Dopo alcune riflessioni generali sullo statuto del titolo, grazie anche all'apporto delle tesi di alcuni autori, si approfondisce l'analisi dei significati insiti nel titolo originale dell'opera e si discute la miglior maniera per rappresentarli in italiano sottolineando già in questo caso le differenti scelte tra la mia traduzione e quella di Basalisco.

Si passa poi, nel quarto capitolo, all'analisi dei nomi propri, dove appare evidente che Basalisco predilige la tecnica traduttiva della 'domesticación', mentre nella mia traduzione ho optato per la 'extranjerización' e attraverso la trascrizione ho riprodotto i nomi originali. Tuttavia, l'aspetto più interessante è rappresentato dall'analisi dei soprannomi che, come si è ricordato nel capitolo II, è uno degli effetti usati da Delibes per ricreare, nei suoi romanzi, il linguaggio popolare. Tutti i personaggi de *El camino* sono identificati attraverso un soprannome che risulta essere più importante dello stesso nome proprio, come afferma in uno dei capitoli lo stesso protagonista dell'opera. Per questo motivo, la traduzione dei vari appellativi è stata studiata con particolare attenzione e le soluzioni trovate, analizzate dettagliatamente in questo capitolo, sottolineando le differenze con la versione di Basalisco.

I sottoparagrafi successivi esaminano alcuni argomenti minori che al fine di una maggiore chiarezza e completezza ho suddiviso e raggruppato per tematiche. Si passa quindi ad esporre la traduzione dei titoli onorifici e delle formule di cortesia, il denaro, i toponimi e i treni.

Il quinto paragrafo si occupa di analizzare il lessico della natura e dei mestieri, abbastanza ricco in questo romanzo, considerata la sua ambientazione. Si passa da termini relativi a frutti, piante e specie animali, fino a parole relazionate con l'attività di formaggio, svolta dal padre del bambino protagonista. Anche in



questo caso ho raggruppato, in alcuni sottoparagrafi, la terminologia connessa a specifici ambiti, in particolare: il lessico cinegetico, la architettura tradizionale, le espressioni e i riti religiosi. Il lessico venatorio è presente in molte opere di Delibes, essendo la caccia una sua grande passione e a cui ha dedicato interi libri.

Un altro aspetto investigato è stata la presenza di culturemi, descritta nel sesto paragrafo, subito dopo una breve introduzione che ha lo scopo di definire e categorizzare queste parole o espressioni e le varie soluzioni traduttive. La traduzione di un culturema prevede una ricerca non solamente in ambito linguistico ma soprattutto nell'ambito culturale in questione, per questo motivo è stato necessario durante lo svolgimento di questo lavoro la consultazione di diverse fonti, specialmente online, con l'obiettivo di capire le relazioni esistenti tra la cultura spagnola e quella italiana e trovare così le migliori equivalenze, oltre a spiegare, dove è stato possibile, i motivi e le differenze di significato. Alcuni culturemi già erano stati affrontati nei paragrafi e sottoparagrafi precedenti come, per esempio, le formule di cortesia, il denaro e i treni; qui si prendono in considerazione altre espressioni culturali che ho trovato nel corso del lavoro di traduzione come il gioco chiamato *bolos* o i personaggi del folklore iberico denominati *Coco*, *Hombre del Saco* e *Tío Camuñas*, tra le altre.

Tuttavia, probabilmente dove l'autore ha dato una maggior dimostrazione di uso del linguaggio popolare è stato attraverso le espressioni colloquiali, proverbi, frasi fatte e modismi, analizzati nel settimo paragrafo. All'inizio si descrivono questi elementi sottolineando le differenze esistenti tra di loro per una miglior categorizzazione e comprensione al momento dell'analisi. Si riportano, poi, le varie espressioni idiomatiche procedendo in ordine di capitolo e spiegando mano a mano le scelte traduttive.

Durante lo svolgimento della traduzione è stato possibile trovare anche alcune parole senza equivalenza in italiano, le quali costituiscono il soggetto dell'ottavo paragrafo e la cui traduzione ha richiesto la ricerca di espressioni che potessero ricreare gli stessi significati della parola originale.

Oltre a termini ed espressioni popolari e rurali, il peculiare stile di Delibes passa anche attraverso l'uso della punteggiatura, delle pause e dei numerosi casi di

polisindeti trovati nel testo. Il nono paragrafo si occupa di descrivere questo aspetto, menzionando alcuni esempi e i modi nei quali lo stile è stato riprodotto nelle traduzioni.

Il decimo paragrafo raccoglie alcuni problemi di traduzione e differenze traduttive tra il mio lavoro e i capitoli della versione italiana considerati, mentre nel paragrafo seguente si è prestata attenzione a come, in alcuni casi, si è cercato di riprodurre in italiano il linguaggio infantile, specialmente nei numerosi dialoghi tra i piccoli protagonisti.

Infine nell'ultimo paragrafo di questo lungo capitolo, l'undicesimo, sono state riunite tutte le parole colloquiali trovate e sono state analizzate commentando la loro traduzione e le eventuali differenze tra le due traduzioni. L'esposizione consiste in un ultimo interessante sguardo al modo in cui Delibes usa il linguaggio colloquiale per dare vita a personaggi di carne ed ossa, come ama definirli.