



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

*La hipervisibilidad de Carmen Martín Gaité
en la traducción de la novela
"Tutti i nostri ieri" de Natalia Ginzburg*

Relatore
Prof. Giovanni Cara

Laureanda
Angelica Cameranesi
n° matr.2056726 / LMLCC

Anno Accademico 2022 / 2023

A mia mamma

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO UNO - Traducción literaria: problemas, estrategias y técnicas.....	9
1.1 Introducción	9
1.2 La traducción interlingüística.....	10
1.2.1 El proceso traductor	10
1.2.2 El método traductor.....	12
1.3 La traducción de textos literarios	14
1.3.1 Las fases del proceso traductor y el lenguaje literario	15
1.3.2 Los problemas y las dificultades de la traducción literaria.....	16
1.3.3 Los referentes culturales	18
1.3.4 Las estrategias traductoras	20
1.3.5 Las técnicas de traducción	21
1.4 El traductor.....	25
1.4.1 La visibilidad del traductor	28
CAPÍTULO DOS - Natalia Ginzburg y Carmen Martín Gaité: protagonistas de un viaje introspectivo entre literatura y traducción.....	31
2.1 Introducción	31
2.2 La vida de Natalia Ginzburg	31
2.3 La vida de Carmen Martín Gaité.....	33
2.4 Dos autoras al espejo.....	34
2.4.1 La escritura de Natalia Ginzburg	35
2.4.2 La escritura de Carmen Martín Gaité.....	38
2.5 La traducción de Carmen Martín Gaité.....	41
2.6 <i>Tutti i nostri ieri</i> : la revelación de una historia universal a través de la atención a las cosas pequeñas de la vida.....	46
2.6.1 Las diferentes ediciones de la traducción al español	53
CAPÍTULO TRES - Análisis de la traducción <i>Todos nuestros ayeres</i> de Carmen Martín Gaité	54
3.1 Introducción	54
3.2 Los niveles de análisis.....	55
3.3 El nivel léxico	56
3.3.1 Las referencias culturales.....	56
3.3.2 El lenguaje coloquial.....	59
3.3.3 El énfasis de un léxico más rebuscado y connotado	62

3.4 El nivel sintáctico	69
3.4.1 La extensión de las frases.....	69
3.4.2 Los elementos ortográficos: oraciones interrogativas, exclamativas y discurso directo	74
3.5 El nivel semántico	77
3.5.1 Los cambios de contenido.....	78
3.5.2 Los campos semánticos.....	82
3.5.3 La personificación.....	100
3.5.4 Las referencias literarias	101
CONCLUSIÓN	103
BIBLIOGRAFÍA	106
SITOGRAFÍA	111
RECURSOS LEXICOGRÁFICOS.....	112
APÉNDICE.....	114
Primera parte	114
Segunda parte.....	130
RESUMEN EN ITALIANO	161

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene el objetivo de analizar la traducción del italiano al español del libro *Tutti i nostri ieri* (1952) de Natalia Ginzburg, realizada por Carmen Martín Gaité en 1996.

Mi interés por la traducción literaria nació el año pasado, un periodo durante el cual me acerqué más a la literatura española y, en particular, a la lectura de los libros de Carmen Martín Gaité. Desde el primer momento, me fascinó su forma de escribir y como utiliza el lenguaje para explicar problemas profundos que afectan a todos sus lectores. Además, gracias a los seminarios *Tradurre per l'infanzia e l'adolescenza: incontri per una sfida professionale e culturale 2022-2023*, organizados por las profesoras Mirella Piacentini y Maria Begoña Arbulu Barturen y al cual asistí los meses pasados, pude ver de cerca y de forma práctica el funcionamiento de la traducción de textos literarios, sorprendiéndome mucho. En consecuencia, decidí escribir mi tesis combinando mis pasiones más grandes: la traducción y la literatura.

En una sociedad como la actual, repleta de redes sociales, es importante promover la traducción literaria para que la cultura y la literatura no dejen de difundirse por el mundo y para favorecer la circulación de los libros, cada vez más descuidados debido al desarrollo de la tecnología, porque representan un símbolo fundamental para el crecimiento cultural de un País y la formación de valores sólidos en las personas.

Hoy en día la labor del traductor es frecuentemente subestimada, debido a la difusión de dispositivos tecnológicos que se ocupan de la traducción automática. Sin embargo, el trabajo del traductor sigue siendo fundamental, porque traducir un

texto, en el caso de este trabajo un texto literario, no significa traducir palabra por palabra, sino comprender el texto original, interpretarlo y elaborar una nueva versión en la lengua de llegada que recree en el público el mismo efecto del texto original.

Esta tesis se centra en la traducción del italiano al español, es decir dos lenguas que parecen muy similares y que en realidad presentan múltiples dificultades a la hora de traducir y se exploran las técnicas y estrategias utilizadas por Carmen Martín Gaité en la traducción del libro italiano. La lectura de *Tutti i nostri ieri* me impresionó porque es una representación perfecta de la forma de escribir de Natalia Ginzburg: en sus páginas se pueden encontrar todas las características principales de su escritura. Leer la versión italiana y luego compararla con la traducción al español me permitió ver las diferencias y similitudes entre la creación del contenido en italiano y la recreación del significado original en español, analizando las tendencias, las técnicas y estrategias utilizadas por la traductora.

El objetivo de este trabajo es demostrar que la traducción *Todos nuestros ayeres* es un emblema de la manera de traducir de Carmen Martín Gaité y que, con ella, se puede hablar de “hipervisibilidad” del traductor. A través de una comparación entre obra original y obra traducida se evidencia como el oficio de escritora de Carmen Martín Gaité y los acontecimientos principales de su vida influenciaron su trabajo de traducción, creando un texto meta que presenta numerosas diferencias con respecto a la obra original, gracias al uso de palabras y expresiones diferentes, más enfatizadas. Comparando ejemplos específicos tomados de la versión italiana y de la versión española, se destaca como las intervenciones de la traductora en el nivel formal modifican no solo algunos contenidos de la obra, sino también las emociones que se crean en el lector.

La tesis se divide en tres capítulos. El primer capítulo presenta el tema en general, o sea las características de la traducción interlingüística y, en particular,

de la traducción literaria; los problemas que se pueden encontrar en la realización de la actividad traductora y las técnicas y estrategias que se pueden aplicar para resolver esas dificultades. Además, se describe el papel del traductor y el concepto de visibilidad. En el segundo capítulo se presentan las autoras protagonistas de este trabajo: Natalia Ginzburg y Carmen Martín Gaité. A partir de sus biografías, se describen sus personalidades intelectuales y de sus formas de escribir, creando un paralelismo entre las dos y analizando analogías y diferencias. Asimismo, este capítulo profundiza la parte de la traducción de Carmen Martín Gaité, oficio que frecuentemente se descuida para centrarse sobre todo en su labor de escritora y se presenta el libro *Tutti i nostri ieri* de Natalia Ginzburg. Por último, en el tercer capítulo se realiza un análisis de la traducción *Todos nuestros ayeres* de Carmen Martín Gaité, utilizando ejemplos de la obra original y de la obra meta, comparando así las dos versiones.

CAPÍTULO UNO

Traducción literaria: problemas, estrategias y técnicas

1.1 Introducción

El objeto del presente trabajo es proponer un análisis de la traducción del italiano al español de la novela *Tutti i nostri ieri* de Natalia Ginzburg, realizada por Carmen Martín Gaité. Para entender bien las características de su manera de traducir y el concepto de “hipervisibilidad” en la traducción del libro en cuestión, es necesario resaltar las bases de la actividad traductora en general.

En este capítulo se exploran los aspectos fundamentales de la traducción interlingüística y en particular de la traducción de los textos literarios, destacando las características principales de este trabajo, de modo que se pueda analizar el estilo de Carmen Martín Gaité y la traducción *Todos nuestros ayeres*, que se describen en los capítulos dos y tres.

El presente capítulo se divide en cuatro párrafos diferentes: el párrafo 1.2 sienta las bases de la traducción interlingüística, explica las fases del proceso traductor y las características del método traductor; el párrafo 1.3 se centra en la traducción de los textos literarios, explicando los problemas que pueden aparecer en esta compleja tipología de traducción y reflexionando sobre las estrategias y técnicas, conceptos imprescindibles para encontrar soluciones durante la traducción; el párrafo 1.4 se enfoca en la figura del traductor, describiendo un particular tipo: el traductor visible, una figura fundamental en este trabajo que tiene como protagonista una traductora “hipervisible” como Carmen Martín Gaité.

1.2 La traducción interlingüística

Hoy en día se tiende a descuidar frecuentemente la importancia de la traducción: los traductores son los “grandes olvidados de la literatura” y su profesión siempre ha estado caracterizada por precariedad y falta de reconocimiento (Seoane, 2017). Sin embargo, en una sociedad multicultural como la actual, traducir es un oficio fundamental: es necesario para superar las barreras de la incomunicación debidas a las diferencias que existen entre lenguas y culturas distintas y para permitir la lectura de determinados textos a destinatarios que no conocen la lengua (Hurtado Albir, 2001: 28). Según Jakobson (1959: 69) se pueden distinguir tres tipos de traducción:

1. traducción intralingüística: es una interpretación de los signos verbales mediante signos de la misma lengua;
2. traducción interlingüística: es una interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua;
3. traducción intersemiótica: es una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal.

En tal sentido, la traducción interlingüística se refiere a la traducción que se produce entre sistemas lingüísticos diferentes (Hurtado Albir, 2001: 27). El punto en común entre los varios tipos de traducción explicadas anteriormente es la imposibilidad de llegar a una equivalencia total entre los sistema lingüísticos y culturales de partida y de llegada, como consecuencia de una diversidad condicionada por factores extralingüísticos irreconciliables, por esta razón se prefiere no hablar de “equivalencia”, sino que de “fidelidad” al texto original. Sin embargo, para centrarse en esta actividad intrincada, no se puede considerar la traducción solo como una operación secundaria a una obra, sino como acto cultural complejo en relación con el nuevo contexto (Bertazzoli, 2006: 17-18).

1.2.1 El proceso traductor

El proceso de traducción está compuesto por dos fases: la fase de comprensión del texto de partida y la fase de expresión del contenido original en la lengua de llegada. En la primera fase, el traductor busca el significado del texto de partida

(actividad semasiológica); en la segunda fase, busca las palabras adecuadas en la lengua de llegada para reproducir el mensaje del texto original (actividad onomasiológica). La comprensión es indispensable para traducir, se caracteriza por una lectura intensa y, por lo tanto, el traductor debe ser un lector extraordinario. Sin embargo, dado que es imposible que dos lectores perciban exactamente el mismo contenido de un texto o encontrar dos traducciones del mismo libro coincidentes en todos sus elementos, la actividad de traducción tiene como finalidad acercarse lo más posible a la comprensión total del texto, aun sabiendo que no se alcanzará nunca (García Yebra, 1982, cito a través de Santoyo, 1988: 323-324).

La segunda fase se refiere a la traducción auténtica y da vida a un texto que ofrece inevitablemente más o menos informaciones con respecto al original. En consecuencia, el éxito del traductor depende también de sus decisiones con respecto a lo que se sacrificará (Clüver, 1989: 61). De esta manera, en la traducción, desaparecen elementos o significados de la obra original, pero al mismo tiempo el texto puede enriquecerse de nuevas oportunidades (Bertazzoli, 2006: 22), así que se puede considerar la actividad de traducción como un proceso decisional, es decir un juego compuesto por reglas y situaciones que obligan al traductor a elegir entre un número determinado de alternativas (Levy, 1995: 63).

Bell (1991: 44) propone un modelo lingüístico y psicolingüístico del proceso traductor caracterizado por los siguientes rasgos:

1. es un caso particular dentro del procesamiento de la información;
2. se puede presentar de modo que refleje su colocación dentro de la esfera psicológica de procesamiento de la información;
3. se produce en la memoria a corto y a largo plazo mediante operaciones de descodificación textual en la lengua de partida y de codificación textual en la lengua de llegada, a través de una representación semántica;
4. opera en el nivel sintáctico;
5. procede de arriba abajo y de abajo arriba.

Por lo que se refiere a las componentes del proceso, Bell (1991: 44) considera las que se indican a continuación, en relación con la lengua de partida y de llegada:

1. un sistema de reconocimiento visual de palabras y de escritura;
2. un procesador sintáctico que contiene un mecanismo de búsqueda léxica, un almacenamiento de estructuras frecuentes y un analizador;
3. un proceso semántico;
4. un proceso pragmático;
5. un organizador de ideas para la progresión de los actos de habla en el texto;
6. un planificador que se ocupa de crear planes para conseguir objetivos.

En cuanto a las fases del proceso traductor, distingue entre análisis y síntesis, encajando en cada una de ellas tres áreas de operación: sintáctica, semántica y pragmática. Entre las dos fases del proceso interviene la representación semántica, que es un conjunto de conceptos abstractos y universales que representan las ideas expresadas en la frase (Bell, 1991: 44).

1.2.2 El método traductor

Para desarrollar un trabajo de traducción exitoso es necesario seguir etapas determinadas y aplicar un método eficiente, por este motivo es fundamental definir el método traductor. De acuerdo con la definición de Hurtado Albir (2001: 241-242), el método traductor es la manera en que el traductor se enfrenta al texto original en su conjunto y desarrolla el proceso traductor, según reglas precisas. No existe un único método de traducción, pero es importante recordar la clasificación elaborada por Newmark (1988: 70-72), modelo que distingue las tipologías de traducción según el énfasis que se quiere dar a la lengua de origen o a la lengua meta. Si el énfasis es en la lengua de partida, los métodos se dividen en:

1. traducción palabra por palabra: la frase en la lengua de llegada mantiene el mismo orden de la frase original, se traducen las palabras por su significado más corriente fuera de contexto y se hace una traducción literal de los referentes culturales;
2. traducción literal: las construcciones gramaticales se transfieren utilizando equivalentes cercanos y el léxico se traduce por su significado fuera de contexto;
3. traducción fiel: se reproduce el significado exacto del texto original, pero se siguen las reglas gramaticales de la lengua meta y es importante la fidelidad a la intención del autor del texto original;
4. traducción semántica: pretende mantener el valor estético del texto original, o sea se intenta reproducir el significado de manera tal que la asonancia, los juegos de palabras o la repetición no produzcan un efecto desagradable en el texto meta.

Si el énfasis es en la lengua de llegada, los métodos son los siguientes:

1. adaptación: es la traducción más libre y es típica de las obras de teatro y de poesía;
2. traducción libre: se reproduce el contenido del texto original, se considera la intención del autor, pero no se toma en consideración la forma;
3. traducción idiomática: se reproduce el mensaje del original, pero se tiende a distorsionar los matices del significado, prefiriendo coloquialismos, modismos, aunque no aparezcan en el original;
4. traducción comunicativa: se transfiere el significado exacto del texto original, pero adaptando contenido y lenguaje a la lengua de llegada para hacer que el texto resulte comprensible a los lectores del texto meta.

1.3 La traducción de textos literarios

«Los escritores hacen la literatura nacional y los traductores hacen la literatura universal» (José Saramago, cito a través de Sáenz Sagaseta de Ilúrdoz, 2013: 15).

Es interesante empezar el discurso con esta frase de José Saramago para subrayar otra vez la importancia de la tarea del traductor, sobre todo en un ámbito como el de la literatura. El oficio del autor es indudablemente fundamental para difundir la cultura, el arte, las ideas, las innovaciones etc., pero no se puede seguir dejando en la sombra el nombre del traductor, porque sin él esta difusión no es posible. Por este motivo, comprender las características básicas de esta actividad y reflexionar sobre los aspectos, los problemas y las soluciones de la traducción literaria representa el primer paso para promover el desarrollo de este tipo de traducción.

En los textos literarios se da importancia a las características formales que produce la sobrecarga estética y pueden tener diferencias de tipos textuales, de campos, de tonos, de modos y de estilo. En consecuencia, se pueden combinar diversos tipos textuales (narrativos, descriptivos, conceptuales, etc.) y campos temáticos distintos (Hurtado Albir, 2001: 63). Además, los textos literarios presentan múltiples referencias culturales, dado que están estrechamente relacionados con la cultura y tradición literaria del texto original (Marco Borillo, Verdegal Cerezo y Hurtado Albir, 1999, cito a través de Hurtado Albir, 2001: 63).

La traducción literaria está caracterizada por un proceso creativo y uno interpretativo, ambos están presentes en su máximo grado dentro de esta compleja actividad y la dinamicidad y autonomía de la escritura del traductor hacen entender que los conceptos de fidelidad e infidelidad no deben considerarse la noción clave de la teoría de la traducción (Bertazzoli, 2006: 83-84).

Eco (1979: 86) afirma que cada obra está abierta a múltiples interpretaciones y que un texto literario ofrece diferentes niveles de lectura que levantan numerosos obstáculos para el traductor. Efectivamente, Lotman (1995: 260) subraya que las dificultades de la traducción de obras literarias están asociadas con la necesidad de transmitir conexiones semánticas que surgen de la relación entre el plan de la fonología y del contenido y que parecen rendirse ante una traducción exacta. En

este caso, no se debe centrar la cuestión en la exactitud de la traducción, sino que en su adecuación del intento de reproducir la densidad de las conexiones semánticas en el texto, así que forma y contenido son inseparables (Bertazzoli, 2006: 84).

1.3.1 Las fases del proceso traductor y el lenguaje literario

Como en la traducción en general, los problemas de la traducción literaria surgen en las fases de comprensión y de expresión que se han explicado en el subpárrafo 1.2.1. En efecto, entender bien los significados de una obra literaria representa la base para traducirla. Se pueden distinguir seis funciones básicas en la comunicación verbal: emotiva, apelativa, referencial, fática, metalingüística y poética (Jakobson, 1958, cito a través de Hurtado Albir, 2001: 517). La última función mencionada, o sea la poética, es fundamental cuando se habla de lenguaje literario y las demás son subordinadas a ella.

La expresión de este tipo de lenguaje depende de un contexto extralingüístico y solo indirectamente se relaciona con el mundo y adquiere un carácter subjetivo, representando así un gran obstáculo para la comprensión del mensaje que se expresa. Siendo el mundo de cada obra literaria un mundo cerrado en sí, el conocimiento del mundo real y de otras obras literarias solo indirectamente ayuda a comprenderlo. Además, el lenguaje literario es muy connotativo, el significado de las palabras no es solo intelectual, como pasa en el lenguaje denotativo y la pluralidad de representaciones que prevé la connotación representa otro problema para la comprensión de la obra literaria. Se habla de “plurisignificación” del lenguaje literario, es decir que la palabra se caracteriza por múltiples dimensiones semánticas que son de tipo diacrónico y sincrónico. Por lo que se refiere al aspecto diacrónico, la plurisignificación depende de la historia de las palabras; en el aspecto sincrónico, la plurisignificación de las palabras procede de sus relaciones conceptuales con el contexto. En definitiva, el lector no puede captar el mensaje de la obra original en su totalidad, efectivamente ni siquiera existe un lector capaz de comprender todos los matices del significado de un texto literario escrito en su propia lengua. Por consiguiente, considerando el traductor, la situación es aún peor, porque lee una obra cuya lengua no es la propia. El

traductor, antes de traducir, tiene que leer e intentar comprender la obra lo mejor posible, de manera que traduzca todo lo que haya comprendido y no traduzca lo que no entienda. En este sentido, la traducción puede parecer una tarea imposible, pero en realidad el buen traductor, como el buen lector, comprenderá el mensaje literario lo suficiente para que su lectura se vea recompensada. Como la fase de comprensión, también la de la expresión no consigue reproducir el mensaje literario en su totalidad. En este caso, la situación es diferente de la traducción de textos técnicos y científicos, donde el autor no pone subjetividad, porque la comprensión de una obra literaria escrita en otra lengua no puede limitarse a los factores intelectuales, sino que debe llegar también a los significados sensitivos. Cuanto mejor entienda el traductor el sentido del original y cuanto más se acerque su espíritu al autor original, más conciencia tendrá de la imposibilidad de trasladar todos los contenidos al texto meta, porque entre una obra literaria y su traducción habrá siempre abismos. La traducción literaria es, como la composición literaria original, siempre imperfecta y limitada, pero siempre valiosa. El traductor que realiza bien esta empresa merece el título del artista con igual justicia que el autor (García Yebra, 1981: 10-13).

1.3.2 Los problemas y las dificultades de la traducción literaria

La interpretación y la traducción son un ejemplo del análisis de los mecanismos del lenguaje que unen los dos procesos fundamentales: comprensión y expresión. De esta manera, la traducción no solo está sujeta al funcionamiento del lenguaje, sino que, al mismo tiempo, revela su funcionamiento. En la teoría interpretativa, la traducción se considera una actividad discursiva, no analizable en el plano de la lengua. Hurtado Albir (2001: 318-319) señala la predominancia del habla por encima de la lengua y se establece la diferencia entre la lengua (código abstracto), el habla (lengua fuera de un contexto real de comunicación) y el discurso o texto (la actualización lingüística en un contexto de comunicación, de carácter dinámico). La lengua no se identifica con el pensamiento, sino que lo acompaña y se considera un recuerdo donde deben pasar la emisión y la recepción de las ideas, pero no se confunde con el pensamiento (Seleskovitch, 1976: 88). Nord (1991: 151, cito a través de Hurtado Albir, 2001: 282) afirma que un

problema de traducción es «un problema objetivo que todo traductor (independientemente de su nivel de competencia y de las condiciones técnicas de su trabajo) debe resolver en el transcurso de una tarea de traducción determinada».

En cambio, las dificultades de traducción se caracterizan por la subjetividad y tienen que ver con el traductor y sus condiciones de trabajo. Las dificultades se pueden dividir en cuatro tipos diferentes:

1. las específicas del texto, que se refieren al grado de comprensibilidad del texto original;
2. las que dependen del traductor;
3. las pragmáticas, que se refieren a la naturaleza de la tarea traductora;
4. las técnicas, que se refieren a la especificidad del tema del texto (Nord, 1991: 151, cito a través de Hurtado Albir, 2001: 282).

Por lo que se refiere a los problemas de traducción, Hurtado Albir (2001: 287-288) realiza la siguiente clasificación:

1. problemas lingüísticos: relacionados con el plano léxico y morfosintáctico;
2. problemas lingüísticos: de carácter normativo, que recogen sobre todo discrepancias entre las dos lenguas en sus diferentes planos: léxico, morfosintáctico, estilístico y textual;
3. problemas extralingüísticos: relacionados con cuestiones temáticas, enciclopédicas y culturales;
4. problemas instrumentales: relacionados con la dificultad en la documentación o en el uso de herramientas informáticas;
5. problemas pragmáticos: relacionados con los actos de habla del texto original, la intencionalidad del autor, las presuposiciones, las implicaturas, así como los derivados del encargo de traducción, de las características del destinatario y del contexto.

Sternberg (1996: 346-350) afirma que la resolución de los problemas de traducción exige un proceso caracterizado por las siguientes fases:

1. identificación del problema;
2. definición y representación del problema;
3. formulación de una estrategia para resolverlo;
4. organización de la información para poder aplicar la estrategia;
5. distribución de recursos;
6. supervisión del proceso;
7. evaluación de la solución.

Los problemas de la traducción literaria son los mismos de la traducción en general, pero se presentan con más agudeza y una de las dificultades principales se refiere a la posibilidad o imposibilidad de la traducción literaria. Delimitar los límites de la literatura es difícil, porque la palabra está cargada de polisemia, pero se considera la literatura como actividad estética y la obra literaria como una obra de arte que tiene la palabra como medio expresivo y la categoría artística de la obra literaria no reside en la cantidad, sino en la calidad (García Yebra, 1981: 1-13). Alonso (1993: 398), crítico literario de la lengua española, considera la obra literaria como un universo cerrado en sí y no cree que su ley particular pueda ser descubierto y explicado por una metodología científica, al máximo puede ser intuido.

1.3.3 Los referentes culturales

Cuando se habla de obstáculos de la traducción literaria, es importante analizar un elemento fundamental que caracteriza los textos literarios: la presencia de “referentes culturales”, o sea elementos característicos de cada cultura y que se conocen también como “culturemas”. Nord (1997: 34, cito a través de Hurtado Albir, 2001: 611) define el culturema como:

un fenómeno social de una cultura X que es entendido como relevante por los miembros de esa cultura y que, comparado con un fenómeno correspondiente de una cultura Y, es percibido como específico de la cultura X.

Los elementos culturales representan un gran desafío para el traductor de textos literarios, que tiene que trasladarlos del texto original al texto meta estableciendo un diálogo entre las dos culturas. Nida (1945: 196) enumera cinco ámbitos que crean diferencias culturales y representan un problema fundamental en la traducción literaria:

1. las diferencias de ecologías;
2. las diferencias de cultura material;
3. las diferencias de cultura social;
4. las diferencias de religión;
5. las diferencias de lengua.

Por otro lado, según Montes Doncel (2008: 161) podemos señalar que las dificultades de la traducción literaria son:

1. los modismos, los refranes y las frases hechas;
2. las aliteraciones, las onomatopeyas y los trabalenguas;
3. la dilogía;
4. la oligosemia;
5. las variantes diastráticas o diatópicas;
6. los hechos de estilo;
7. los nombres propios;
8. los culturemas.

Por otra parte, Montes Doncel (2008: 163) afirma que el traductor no puede aplicar una única solución para cada una de estas dificultades, sino que debe tomar decisiones diferentes en base al contexto. Existen múltiples soluciones y técnicas en función del contacto entre las dos culturas, del género textual, de la finalidad de la traducción etc., varias técnicas y perspectivas traductoras y su utilización es siempre funcional y dinámica (Hurtado Albir, 2001: 615).

1.3.4 Las estrategias traductoras

Para resolver los problemas de traducción existen un gran número de soluciones diferentes, una de estas es aplicar estrategias. La noción de estrategia procede de la psicología cognitiva que explica que es un particular tipo de procedimiento aplicado para solucionar problemas o alcanzar un objetivo. Hurtado Albir (2001: 272) afirma que las estrategias «permiten subsanar deficiencias y hacer un uso mas efectivo de las habilidades disponibles al realizar una tarea determinada, constituyendo una habilidad general del individuo».

En el caso de la traducción, las estrategias son procedimientos que llevan a una buena solución de un problema de traducción (Hönig y Kussmaul, 1982, cito a través de Hurtado Albir, 2001: 274). Estos procedimientos se pueden organizar en torno a tres estrategias globales: proponer soluciones preliminares a los problemas; repetir literalmente segmentos de la lengua de partida o de llegada que ya se han captado; reformular los segmentos de modo diferente (Lörcher, cito a través de Hurtado Albir, 2001: 274-275). El análisis de las estrategias traductoras es fundamental para el conocimiento operativo en la traducción, Hurtado Albir (2001: 276) define las estrategias traductoras como:

los procedimientos individuales, conscientes y no conscientes, verbales y no verbales, internos (cognitivos) y externos utilizados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el proceso traductor y mejorar su eficacia en función de sus necesidades específicas.

En consecuencia, están relacionadas con el desarrollo del proceso traductor, ya que juegan un rol importante en la resolución de los problemas y en los procesos de toma de decisiones. Hurtado Albir (2001: 277-278) explica cuales aspectos se deben considerar en la investigación de las estrategias traductoras:

1. la existencia de diferentes tipos de estrategias: es importante diferenciar los tipos de discurso, identificar las estructuras de los textos, establecer relaciones conceptuales etc. para comprender bien el texto original. Además, se utilizan diferentes estrategias para resolver problemas de expresión y para la adquisición de la información. Por ejemplo, algunas están relacionadas con la documentación (seleccionar información, buscar información en diccionarios, enciclopedias etc.) y con la estrategia de memoria, utilizada por el traductor sobre todo en la interpretación;
2. la existencia de estrategias de diverso nivel: existen estrategias globales que se relacionan con problemas que afectan a zonas amplias del texto o incluso al texto en su conjunto y estrategias locales, que afectan a microunidades del proceso. Esto es porque los problemas de traducción se agrupan en macro y microniveles y el traductor tiene que aplicar estrategias para encontrar soluciones;
3. la diversidad de estrategias según el tipo y la modalidad de traducción o la dirección (directa o inversa): el hecho de que, por ejemplo, en la interpretación simultánea tiene mayor importancia el uso de estrategias de memoria que en la traducción escrita;
4. la diversidad de estrategias para solucionar problemas de traducción: la relación entre estrategias traductoras y problemas de traducción es muy estrecha pero no es unívoca, porque cambian según las necesidades de cada sujeto;
5. la utilización de las estrategias no solo para resolver problemas, sino también para mejorar la eficacia del proceso traductor y los resultados obtenidos.

1.3.5 Las técnicas de traducción

Además de las estrategias, se aplican las técnicas de traducción para buscar soluciones adecuadas a los problemas que aparecen durante esta compleja tarea.

Estos conceptos generan confusión a partir de la denominación, porque algunos autores hablan de técnicas, otros de procedimientos y otros de estrategias. A diferencia del método, que es una operación global que recorre todo el texto y que afecta al proceso y al resultado, la técnica afecta solo al resultado y a microunidades del texto. En cambio, a diferencia de las estrategias, que pueden ser no verbales y que se utilizan en ambas las fases del proceso traductor, las técnicas se manifiestan únicamente en la reformulación, o sea una fase final de toma de decisiones. El concepto importante es que las técnicas sirven como instrumentos de análisis para la descripción y comparación de traducciones junto a las categorías textuales, contextuales y procesuales (Hurtado Albir, 2001: 256-257).

Lambert y Van Gorp (1985: 42-53) establecen cuatro niveles de análisis: el primer es el análisis intertextual, que trata el contexto en que se inserta la traducción; además, está el análisis de los elementos extratextuales; el tercer nivel se refiere al análisis macroestructural, que compara la estructura del texto original con la del texto traducido; y, por último, el análisis microestructural, que examina las intervenciones del traductor en el texto. Este último es el nivel fundamental en que se centrará el presente trabajo, dado que aspira a proponer un análisis de la traducción *Todos nuestros ayeres*, enfocándose en lo que la traductora Carmen Martín Gaité pone de sí misma en la traducción.

Vinay y Darbelnet (1958: 47-54) fueron los primeros a hablar de procedimientos de traducción, dividiéndolos en dos grupos: los que permiten una traducción literal (préstamo, calco, traducción literal), en el sentido de que el contenido en lengua original puede transferirse perfectamente a la lengua de llegada y los que implican una traducción oblicua (transposición, modulación, equivalencia y adaptación), es decir, la que se impone cuando determinados efectos estilísticos de la obra original no pueden traducirse sin modificar la morfosintaxis o el léxico del texto de llegada. Además, se añaden otros procedimientos como:

1. compensación: la introducción en otra parte del texto de un elemento que no ha podido ser posicionado en el mismo lugar en el que aparece en el texto original;

2. disolución y concentración: en la disolución, un mismo significado se expresa en la lengua de llegada con más significantes y en la concentración con menos;
3. amplificación y economía: con el uso de la amplificación, el traductor utiliza un mayor número de significantes en la lengua de llegada para cubrir una laguna, o para expresar mejor el significado de una palabra. A diferencia de la disolución que se refiere al plan de la lengua, la amplificación tiene que ver con el plan del habla. El procedimiento contrario a la amplificación es la economía;
4. ampliación y condensación: modalidades de amplificación y economía que se refieren a preposiciones o conjunciones que necesitan un refuerzo;
5. explicitación e implícitacion: la primera consiste en la introducción de una información que es implícita en el texto original. En cambio, la segunda deja que sea el contexto que precise la información explícita del texto original;
6. generalización y particularización: aplicando la generalización, se traduce un término por otro más general, mientras que la particularización es el procedimiento contrario;
7. articulación y yuxtaposición: procedimientos opuestos que dan cuenta del uso o la ausencia de marcas lingüísticas de articulación a la hora de expresar un razonamiento;
8. gramaticalización y lexicalización: la gramaticalización consiste en reemplazar signos por gramaticales y la lexicalización es el fenómeno contrario;
9. inversión: se trata de trasladar una palabra o un sintagma a otro lugar de la oración para conseguir la estructura normal de la frase en la otra lengua.

Hurtado Albir (2001: 269-271) propone una clasificación de las técnicas de traducción principales y es precisamente en este modelo que se basa el análisis de la traducción que se realiza en el capítulo tres:

1. adaptación: se reemplaza un elemento cultural de la cultura de partida por otro de la cultura meta;
2. ampliación lingüística: se añaden elementos lingüísticos;
3. amplificación: se introducen precisiones que no están en el texto de partida;
4. calco: se traduce literalmente una palabra o un sintagma extranjero, puede ser léxico y estructural;
5. compensación: se introduce en otro lugar del texto meta un elemento que en el texto original aparece en otro sitio (es la misma técnica de la que hablan Vinay y Darbelnet);
6. comprensión lingüística: se sintetizan los elementos lingüísticos;
7. creación discursiva: se establece una equivalencia efímera, fuera de contexto;
8. descripción: se reemplaza un término o expresión por su descripción;
9. elisión: no se formulan elementos de información presentes en el texto original;
10. equivalente acuñado: se utiliza un término o expresión reconocido como equivalente en la lengua meta;
11. generalización: se utiliza un término más general o neutro (es la misma técnica de la que hablan Vinay y Darbelnet);
12. modulación: se refiere a un cambio de punto de vista, enfoque o categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original y puede

ser léxica o estructural (es la misma técnica de la que hablan Vinay y Darbelnet);

13. particularización: se utiliza un término más preciso o concreto;
14. préstamo: se integra un elemento de otra lengua tal cual;
15. sustitución (lingüística, paralingüística): se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos o viceversa;
16. traducción literal: se trata de la traducción palabra por palabra;
17. transposición: se cambia la categoría gramatical;
18. variación: se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos, estilo, dialecto social etc.) que afectan a la variación lingüística.

1.4 El traductor

Las obras literarias crean un mundo de ficción que no siempre coincide con la realidad (Marco Borillo, Verdegal Cerezo y Hurtado Albir, 1999: 167) y se caracterizan por un lenguaje lleno de recursos literarios, con el objetivo de transmitir emociones al lector y de satisfacer el uso estético del código lingüístico. Estas peculiaridades afectan a la traducción de esos tipos de textos y condicionan el trabajo del traductor, que necesita una competencia literaria, o sea un conjunto de habilidades fundamentales que cubren a amplios conocimientos literarios, culturales y capacidades relacionadas con el funcionamiento de esos tipos de textos (buena capacidad de escritura, creatividad etc.). Solo con esta serie de competencias y conocimientos podrá conseguir superar las barreras que plantea la traducción, barreras que proceden de la sobrecarga estética (estilo, connotaciones, metáforas, etc.), del idiolecto del autor, de la relación con los aspectos socioculturales del medio de partida y de la dimensión diacrónica (la traducción de textos antiguos). Estas características particulares hacen que este tipo de

traducción sea el tipo de traducción donde más incide la creatividad (Hurtado Albir, 2001: 63-64).

Sin embargo, la alquimia de la palabra literaria no debe desanimar al traductor que tiene la tarea de “librar la lengua pura del texto”, el sentido escondido de las palabras y lo que esconde el autor original, así que el texto de llegada pueda despertar el eco del texto de partida (Benjamin, 1962: 44, cito a través de Bertazzoli, 2006, 85). Según Gadamer (1995: 342, cito a través de Bertazzoli, 2006: 86), el traductor tiene una función hermenéutica, o sea tiene que interpretar las palabras originales y solo después tiene que traducir, así que todas las traducciones son una interpretación y el traductor no puede dejar al azar nada que no quede claro y tiene que decidir el sentido del texto en cada matiz (Bertazzoli, 2006: 86).

Efectivamente, como se ha explicado en el subpárrafo 1.3.2, existen límites y barreras de la traducción o la posible intraducibilidad de un texto y se pueden dividir en base a si el problema se plantea por una referencia del mensaje al código lingüístico, a textos anteriores o a referentes reales o imaginarios (Morillas y Arias, 1997: 41). Sin embargo, no existe solo un camino para llegar a una traducción satisfactoria, el traductor puede dejar al escritor lo más tranquilo posible y hacer que el lector vaya a su encuentro o dejar lo más tranquilo posible al lector y hacer que el escritor vaya a su encuentro. Por el primer camino, el traductor comunica a los lectores la misma impresión que él ha recibido leyendo el texto original e intenta presentar la obra a los lectores como si el autor la hubiera escrito en su lengua. Por el segundo camino, se aspira a conseguir una equivalencia funcional del texto original y de la traducción, o sea el nuevo texto producirá en los lectores el efecto más aproximado a el que ofrece el texto original a los lectores nativos (Schleiermacher, 1813, cito a través de Santoyo, 1987: 329). Muchos teóricos de la traducción tienen ideas afines a las de Schleiermacher, pero los traductores y especialmente los traductores de textos literarios, siguen en general un método que prevé hacer olvidar al destinatario que está ante una obra extraña a su propia lengua. Hay quien apoya la equivalencia funcional y quien apoya la exactitud literal, pero, en cualquier caso, el concepto fundamental es ver la tarea traductora como un compromiso, con mayor o menor predominio de uno

de los dos métodos, pocas veces seguidos de manera exclusiva. La regla de oro para una buena traducción es decir todo lo que dice el original, no decir nada que el original no diga, y decirlo todo con naturalidad y la dificultad reside en aplicar estas tres operaciones al mismo tiempo (García Yebra, 1981, cito a través de Santoyo 1987: 329-331).

Frecuentemente se dice que, si todas las lenguas se correspondieran exactamente las unas con las otras, el arte de traducir sería más fácil, pero habría más traductores que traducirían literalmente y menos traductores excelentes que podrían ver más allá. Una de las mayores dificultades del arte de traducir es no saber hasta qué punto se puede sacrificar la corrección a la facilidad, la exactitud al estilo, pero las diferencias entre las lenguas no permiten casi nunca una traducción literal y de esta manera el traductor queda liberado del dilema mencionado antes, o sea de la necesidad de tener que sacrificar el placer a la precisión o la precisión al placer (D'Alembert, 1758, cito a través de Santoyo, 1987: 196).

En conclusión, la traducción exige atención, trabajo y conocimientos por parte del traductor, características que convierten esta tarea en una extraordinaria labor de ingenio. Para lograr una buena traducción no es suficiente entender la lengua ajena y sus normas gramaticales, sino también los modos de hablar, las expresiones, las locuciones, la historia, las costumbres y los autores cuyas obras se traducen. Un buen traductor debe “fundirse” con el autor del texto, pero son dos las cosas que tiene que evitar: el exceso de humildad y el exceso de orgullo. En el primer caso, los traductores aman los escritores cuyos textos se traducen, sin cuestionar su valor. En cambio, el traductor orgulloso es el que, cegado por el amor propio, confía excesivamente en sus propias fuerzas. El traductor no debe copiar, sino crear obras originales, reproduciendo los pensamientos del autor y para hacerlo es necesario llegar al medio justo y razonable entre estas dos exageraciones, de manera tal que el lector pueda darse cuenta de la época y de la ideología de la cultura de partida (Krasicki, 1803, cito a través de Vega, 2004: 204-207).

1.4.1 La visibilidad del traductor

Este trabajo se centra en un concepto fundamental de la traducción: la visibilidad del traductor, elaborado por Venuti en 1995 en su obra *The Translator's Invisibility* y que siempre ha estado un tema debatido.

La invisibilidad del traductor subraya por una parte la falta de reconocimiento de la figura del traductor, o sea la escasa consideración legal y editorial. Se ve el traductor como una presencia innecesaria, que molesta el texto con notas o justificaciones y que se interpone entre texto y lector. En este caso, el traductor no aparece y al lector le parece estar leyendo una obra que ha nacido en su lengua, casi como si fuera escrita en su lengua original. En consecuencia, traducir se convierte en un acto de autodestrucción, ya que se le niega al traductor la autoría. La invisibilidad del traductor se plantea también a niveles textuales y no solo produce barreras culturales, sino que refuerza la hegemonía de una lengua y esconde prácticas de poder. Sin embargo, Venuti defiende la visibilidad del traductor, que caracteriza una traducción progresista. Considerando que la traducción es un acto de comprensión y expresión, el traductor manifiesta su visibilidad con su presencia continua en el texto, a través de notas, palabras extranjeras no traducidas, datos pocos habituales etc. Frecuentemente se tiende a pensar en el traductor como una figura que debería estar reconocida y que, efectivamente, tiene el papel de “autor” del texto traducido (Venuti, 1995, cito a través de Hurtado Albir 2001: 617-618). La visibilidad del traductor se caracteriza por intervenciones explícitas de quien traduce, que pueden ser la presencia del prólogo, escrito por el traductor para reconstruir entornos pocos accesibles para los lectores o para utilizarlo como espacio al servicio de la adecuación o domesticación del original y la notas a pie de página o en glosario, que representan uno de los rasgos más identificables de la labor de los traductores. Las notas están muy criticadas, por un lado porque algunas teorías consideran el texto un sistema de elementos ordenados para un fin estético y por eso se rechaza la inserción de elementos ajenos en este sistema; por otro lado, porque se denuncian actuaciones etnocentristas y lo que las notas pueden suponer de domesticación o de manipulación del original. Otra intervención explícita se refiere al hecho de que el traductor añade fragmentos entre corchetes en el texto, esta práctica

procede de la filología y refuerza la ficción de la fidelidad al original (Morillas y Arias, 1997: 44-46).

Algunos piensan que el traductor ideal es el traductor invisible, que desaparece para dejar emerger la personalidad del autor, pero la verdad es que el traductor no debe renunciar a su personalidad. Por el contrario, la voz del traductor tiene que transformarse en la del autor, convirtiéndose en una especie de coautor (Ragusa, 2001: 1-7).

En la presente tesis se apoya la importancia de la visibilidad del traductor como papel ideal de una buena tarea traductora y se sostiene que es importante hacer un esfuerzo para lograr mayor reconocimiento y visibilidad de esta labor creativa. Esto se puede hacer de diferentes maneras: en los libros, escribiendo el nombre del traductor en la página de créditos, en la portada o en la cubierta; en los comentarios y menciones de libros en periódicos y revistas, porque frecuentemente no se incluye el nombre del traductor; en la percepción social de esta figura, porque muchas veces no se percibe como un creador literario (López Guix, 1999).

Ivančić (2016: 23-25) ofrece una posibilidad de lectura importante del concepto de visibilidad del traductor y en esta se basa el presente trabajo. La autora afirma que la visibilidad del traductor se puede ver también como “corporeidad”, una corporeidad en el sentido de “hacerse visible”, a través de reflexiones o testimonios y corporeidad como objeto de estas reflexiones. En los textos literarios, el traductor es de verdad un personaje de la historia, un portavoz y un espejo de las dificultades de traducción y sobre todo del sutil borde entre escritura y traducción.

Paepcke (1994: 110, cito a través de Ivančić, 2016: 47) afirma que el traductor es un ser humano en toda su corporeidad y de esta manera lleva a su saber, sus competencias, sus experiencias, sus emociones y, en general, él mismo en el proceso traductor. El proceso de traducción está caracterizado por dos posibilidades para el traductor: la posibilidad de mejorar el texto y la posibilidad de libertad que puede convertirse en creatividad expresiva.

Una metáfora importante que representa este concepto es la que asocia el arte de traducir con el arte de bailar. Sin embargo, el bailarín, en esta imagen, es un

“bailarín encadenado” (Bocci, 2004: 42, cito a través de Ivančić, 2016: 53). En tal sentido, la idea es que el traductor es libre, pero tiene que respetar el vínculo de la fidelidad al texto. El significado más interesante, según Ivančić (2016: 53), es la combinación entre acción de traducir y de bailar, o sea un arte en que la expresión artística está vehiculada por el cuerpo del artista. De esta manera, la traducción es un arte interpretativo. Estos conceptos son fundamentales para comprender el tema principal de este trabajo, o sea la visibilidad entendida como presencia del traductor con su corporeidad en el texto traducido. Para algunos traductores y en el caso de Carmen Martín Gaité, la tarea de traducción se convierte en un modo para contar su propia historia y sus propias emociones, en un íntimo trenzado entre vida y traducción, cuerpo y escritura, que llega a transformar su presencia en el texto en una verdadera hipervisibilidad.

CAPÍTULO DOS

Natalia Ginzburg y Carmen Martín Gaité: protagonistas de un viaje introspectivo entre literatura y traducción

2.1 Introducción

En el presente capítulo se describen las protagonistas de este trabajo: Natalia Ginzburg, autora italiana y Carmen Martín Gaité, autora española; ambas se consideran escritoras que marcaron la historia de la literatura.

En primer lugar, es importante analizar los aspectos principales de sus vidas para llegar a comprender sus lenguajes, sus obras literarias y la manera de traducir de Carmen Martín Gaité. En los párrafos siguientes (2.2 y 2.3) se describen las biografías de las autoras, demostrando como los acontecimientos más importantes de sus vidas influyeron en sus maneras de escribir. Además, en el párrafo 2.4 se subraya la traducción de Carmen Martín Gaité, sentando las bases para comprender el análisis de la traducción del libro *Tutti i nostri ieri* (1952), elaborada en el capítulo tres. Por último, los párrafos 2.6 y 2.6.1 se centran precisamente en este libro, explicando su historia, sus personajes y las ediciones de las obras utilizadas para realizar el análisis de la traducción al español.

2.2 La vida de Natalia Ginzburg

Natalia Levi, conocida como Natalia Ginzburg, fue una escritora italiana que nació en 1916 en Palermo (Sicilia, Italia). Su padre, Giuseppe Levi, era judío y profesor de anatomía comparada en Palermo y su madre, Lidia Tanzi, era hija de un abogado socialista.

La autora recibió su formación en Turín (Piamonte, Italia), dentro de ambientes antifascistas y debutó con su relato *La strada che va in città* (1942), firmándose con el nombre de Alessandra Tornimparte, por razones de política racial.

En 1938 se casó con Leone Ginzburg, un escritor antifascista y desde el año 1944 empezó a firmar sus obras con el apellido Ginzburg. De esa unión, nacieron dos hijos y una hija: Carlo, Andrea y Alessandra.

La infancia de la escritora fue feliz y solitaria, pero los padres no le dieron una educación religiosa, así que la autora experimentó la inquietud de “no ser nada” y llegó a afirmar de adulta de sentirse judía y católica al mismo tiempo.

A partir de su adolescencia, manifestó su amor para la literatura y las poesías y escribió obras como: *È stato così* (1947), *Sagittario* (1957), *Le voci della sera* (1961), *Tutti i nostri ieri* (1952), *Caro Michele* (1973), *La città e la casa* (1977) etc. Su libro mayor, *Lessico familiare* (1963), es una novela autobiográfica realizada a partir del lenguaje cotidiano de la familia judía Levi y es una historia que despierta la memoria a través de un estilo paradójico, que define su escritura y favorece la coexistencia de numerosos opuestos: la vida cotidiana y la historia; la realidad y la ficción; la luz de la vida pública y la oscuridad de lo íntimo.

En 1919, la familia Levi se estableció en Turín y allí, en 1934, Leone Ginzburg fue arrestado y en poco tiempo liberado. Después del fascismo, reanudó la actividad editorial y política, pero fue arrestado otra vez, identificado como judío y entregado a los alemanes. Murió en 1944, debido a las torturas sufridas.

Después de la muerte de su marido, Natalia Ginzburg se escondió en un convento y luego en Florencia, a casa de su tía. En 1944 se mudó a Roma y escribió la poesía *Memoria* (1944) en recuerdo de su marido, dedicada a la Resistencia partisana. Además, se inscribió en el Partido de Acción y publicó algunos artículos éticos y políticos en el periódico *L'Italia libera* (1943-1947) y empezó a trabajar en la sede romana de Einaudi (Enciclopedia Treccani).

En 1950 se casó por la segunda vez con Gabriele Baldini, profesor de literatura inglesa, que murió en 1969. Ese momento representó otra delusión en ámbito matrimonial y también social: Italia estaba descompuesta por el Atentado de Piazza Fontana (1969) en el periodo denominado “estrategia de tensión” y Natalia

Ginzburg intensificó su compromiso político, dedicándose siempre más a la vida administrativa del País, con otros intelectuales italianos de izquierda.

La autora italiana, consiguió alcanzar una posición privilegiada dentro de la sociedad, insertándose en ámbito político y literario, aunque el contexto donde vivía era atrasado y lleno de prejuicios sobre el rol de la mujer, que luchaba para sus derechos (Cunsolo, 2019). En 1991 murió en Roma (Enciclopedia Treccani).

2.3 La vida de Carmen Martín Gaité

Carmen Martín Gaité, escritora española perteneciente a la “Generación de Medio Siglo”, nació en Salamanca (España) en 1925. Su padre, José Martín, era notario y viudo de un primer matrimonio con María Gaité. Durante la infancia, ni Carmen, ni su hermana Ana María fueron a la escuela, pero recibieron clases particulares de idiomas y cultura general. José Martín inculcó a la escritora española su afición por el arte y la literatura.

Los estudios de bachillerato fueron decisivos para Carmen Martín Gaité y dos profesores, Rafael Lapesa y Salvador Fernández Ramírez, influyeron mucho en su vocación literaria. En 1943 empezó a estudiar Filología Románica, camino de estudio que terminó con Premio Extraordinario. En 1953 se casó con Rafael Sánchez Ferlosio: él también pertenecía a la “Generación de Medio Siglo” y junto a otros de este grupo crearon la *Revista Española*. En 1954 publicó *El balneario* (1955), una novela que marcó el inicio de su viaje literario y en 1958 ganó el Premio Nadal, gracias a su obra *Entre Visillos* (1957).

Durante muchos años se dedicó a la investigación histórica, otra pasión transmitida de su padre y realizó una tesis doctoral titulada *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972). Además del ámbito histórico, escribió también novelas literarias como por ejemplo *Retahílas* (1974), *El cuarto de atrás* (1978), que ganó el Premio Nacional de la Literatura, *El cuento de nunca acabar* (1983), *Nubosidad variable* (1992) y *La Reina de las Nieves* (1994), que dedicó a su hija Marta, muerta a los 28 años.

Sus compañeros y la crítica la distinguieron con la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes en 1997 y la Pluma de Plata del Círculo de la Escritura en 1999. En 2000, se le diagnosticó una enfermedad y seis semanas después murió en

Madrid. Después de su muerte se publicaron *Los parentescos* (2001), una obra inconclusa, *Pido la palabra* (2002) y *Cuadernos de todo* (2002), una colección de textos con reflexiones personales y sobre el oficio de escribir (*Real Academia de la Historia*).

Sus obras se estudiaron a fondo y son un símbolo de la literatura española, pero este trabajo tiene el objetivo de profundizar también otro aspecto de su labor que se descuida frecuentemente: su oficio de traductora.

2.4 Dos autoras al espejo

Natalia Ginzburg y Carmen Martín Gaité son dos autoras análogas: ambas escriben obras sobre temas similares como la memoria, la interioridad y la vida del hombre que vive entre realidad y ficción. En los subpárrafos 2.4.1 y 2.4.2 se describen las características de ambas las narrativas, comparándolas y analizando puntos en común y diferencias, pero, para empezar, es importante explicar la relación personal entre las dos.

Es fundamental analizar la admiración de Carmen Martín Gaité hacia la escritora italiana, que no era muy conocida en España. Calvi (2011: 33) afirma que la amistad entre las dos autoras fue muy frustrada. Efectivamente, Martín Gaité leía mucho Natalia Ginzburg en italiano y entró en contacto con su escritura, gracias a la traducción de *Le piccole virtù* (1962). De ese momento, la escritora española empezó a leer con mucho entusiasmo las obras de Ginzburg e hizo tres tentativas para acercarse a ella. La primera fue escribir una carta a la autora italiana después de leer *Caro Michele* (1973); la segunda fue en Chicago (Estados Unidos), donde Martín Gaité asistió a una conferencia de un hijo de Ginzburg, entregándole al final *The Back Room*, su primera novela traducida al inglés, para darla a su madre, pero no recibió respuesta; la tercera fue un acercamiento literario, o sea la traducción de *Caro Michele* (1973).

De estos contactos personales emerge que la escritora salmantina tenía mucha admiración hacia una autora que no fue muy amable con ella en el plan personal (Uberti-Bona, 2019: 97-101). Evidentemente, Carmen Martín Gaité (1991: 348) afirmó haber amado Natalia Ginzburg en silencio por muchos años, o sea su sentimiento de admiración literaria era muy fuerte, a pesar de esas circunstancias.

En 1991 Natalia Ginzburg murió y Martín Gaité perdió definitivamente la esperanza de instaurar una relación con la autora italiana (Uberti-Bona, 2019: 108-109) y esa es la emoción que quedó en ella al enterarse de su muerte:

Acabo de enterarme de la muerte de Natalia Ginzburg y me pongo a escribir estas líneas invadida por una emoción híbrida que participa de la pena ante la pérdida de un ser tan afín y familiar como ella lo es para mí, y la decepción de encontrarme con la mano tendida al vacío (Martín Gaité, 1991: 348).

2.4.1 La escritura de Natalia Ginzburg

Natalia Ginzburg revolucionó el panorama de la literatura italiana del siglo XX, gracias a su carácter dinámico, no solo a través de sus obras, sino también de su feminismo que llevó a ella y a todas las mujeres de las generaciones siguientes a tener más confianza en sus formas de escribir, frecuentemente definidas “patéticas y demasiado pasionales” (Cunsolo, 2019). La escritora italiana afirmó en su relato *Il mio mestiere* en *Le piccole virtù* (1962):

Il mio mestiere è quello di scrivere e io lo so bene e da molto tempo. Spero di non essere fraintesa: sul valore di quel che posso scrivere non so nulla. So che scrivere è il mio mestiere. Quando mi metto a scrivere, mi sento straordinariamente a mio agio e mi muovo in un elemento che mi par di conoscere straordinariamente bene: adopero degli strumenti che mi sono noti e familiari e li sento ben fermi nelle mie mani. Se faccio qualunque altra cosa, se studio una lingua straniera, se mi provo a imparare la storia o la geografia o la stenografia o se mi provo a parlare in pubblico o a lavorare a maglia o a viaggiare, soffro e mi chiedo di continuo come gli altri facciano queste stesse cose, mi pare sempre ci debba essere un modo giusto di fare queste cose che è noto agli altri e sconosciuto a me. E mi pare d’esser sorda e cieca e ho come una nausea in fondo a me. Quando scrivo invece non penso mai che c’è forse un modo più giusto di cui si servono gli altri scrittori. Non me ne importa niente di come fanno gli altri scrittori. [...] Quello che allora scrivo lo devo cercare faticosamente come fuori di me. Posso farlo un po’ meglio che studiare una lingua straniera o parlare in pubblico, ma solo un po’ meglio. E ho sempre l’impressione di truffare il prossimo con delle parole prese a prestito o rubacchiate qua e là. E soffro e mi sento in esilio. Invece quando scrivo delle storie sono come uno che è in patria, sulle strade che conosce dell’infanzia e fra le mura e gli alberi che sono suoi. Il mio mestiere è scrivere delle storie, cose inventate o cose che ricordo della mia vita ma comunque storie, cose dove non c’entra la cultura ma soltanto la memoria e la fantasia. Questo è il mio mestiere, e io lo farò fino alla morte. Sono molto contenta di questo mestiere e non lo cambierei per niente al mondo (Ginzburg, 1962).

Esta cita describe perfectamente lo que representaba para ella su trabajo: cuando escribe se siente cómoda porque utiliza instrumentos que conoce muy bien, sin preocuparse de lo que hacen otros escritores. En cambio, si intenta hacer otra actividad, como estudiar una lengua extranjera o hablar en público, se siente perdida porque no sabe cual es la manera correcta para hacerlo.

Su profesión tiene el poder de despertar las conciencias de los lectores, su mirada hacia el mundo y la vida es interior y se traduce en palabras honestas, que están dentro de quien lee y no fuera (Menetti, 2016: 1). Efectivamente, en sus obras desempeñan un papel fundamental las palabras y la lengua en general, porque el ritmo de su prosa la hacen una escritora icónica (Marangoni, 2018). Su lenguaje humilde habla de cosas pequeñas, de la vida cotidiana y leyendo las descripciones de sus personajes, al lector parece conocerlos bien, como si pudiese encontrarlos, porque la autora pone destinatario y personaje de la historia en el mismo plan, hablando de sus gestos simples, pero pertenecientes a una historia compleja (Balbo, 2012).

Lessico familiare (1963) es uno de los ejemplos más significativos de como los aspectos de la vida familiar representan un punto de partida para la escritura, como por ejemplo la originalidad lingüística. En la novela, la autora hace reflejar estos aspectos en su manera de escribir, a través del uso de la jerga o de los coloquialismos y es precisamente a través de las fórmulas lingüísticas que se marca la identidad de una familia y de todo el mundo, porque el léxico familiar es un léxico universal (Roncoroni, 2022).

Por otra parte, la atención a la condición de las mujeres es fundamental en sus libros: son muchos los que se estructuran a través de la mirada de mujeres. Se cuenta la vida de niñas, de adolescentes, de ancianas, de mujeres adultas, de campesinas y de burguesas (Balbo, 2012).

Natalia Ginzburg es querida por sus lectores por su precisión con la cual salva los pequeños detalles del mundo y al mismo tiempo se hunde en una gran tristeza, como si estos particulares no existieran más en el universo (Roncoroni, 2022). Efectivamente, un aspecto fundamental de sus obras es la contraposición de opuestos y los principales son la oposición entre realidad y ficción y entre individual y colectivo. Su mirada interpreta la realidad, a través de la

reelaboración del recuerdo y da la ilusión de pertenecer a su mundo, de reconocer su voz y de compartir sus emociones. El motivo es que, durante la lectura de sus historias, a través del código lingüístico, se buscan las palabras justas en la interioridad, que pertenecen a un juego entre realidad y ficción. Al destinatario le parece conocer la autora del libro que lee, porque ella consigue crear su personaje en la mente del lector, una imagen que es diferente de su persona real, que en cambio es desconocida. El contraste entre realismo y ficción en las obras de Natalia Ginzburg es complejo: su escritura “de vidrio” tiene el objetivo de hacer ver las características pequeñas de la realidad, gracias a la ayuda de elementos fantásticos también (Menetti, 2016: 1-3).

Por lo que se refiere a la contraposición entre individual y colectivo, se puede encontrar en casi todos sus textos: se va del mundo rural al mundo urbano y de la ciudad a cuestiones delicadas como el rechazo a la maternidad o el deseo de independencia de la mujer, hablando de momentos de vida, contextos históricos, personaje reales e inventados, historia personal y universal (Iglesia, 2021). De verdad, en su escritura transparente, el “yo” se convierte en “nosotros”, involucrando al lector en una relación de colaboración con la autora (Menetti, 2016: 3).

Otro tema fundamental de su escritura es la memoria: en Natalia Ginzburg el recuerdo es un abandono, pero es esencial para encontrar de nuevo el tiempo y las personas perdidos (Roncoroni, 2022).

En el párrafo 2.2 se ha descrito la vida de la autora, llena de dolores debidos a la guerra y a la dictadura: su marido, Leone Ginzburg, fue torturado y matado en la cárcel por los nazis en 1944, a causa de su resistencia al fascismo y nazismo; ella misma se vio obligada a esconderse con sus hijos, porque su familia era víctima de persecuciones raciales y, con gran valentía, fue a ver el cuerpo de su marido, con el riesgo de ser capturada por los alemanes.

En la poesía conmovedora *Memoria* (1944) combina la vida cotidiana de la ciudad y su desesperación al recuerdo de su marido, que no está más allí con ella para tranquilizarla con su voz o con su sonrisa, dejándola con su soledad (Sanguinetti Katz, 2015). Sin embargo, la memoria histórica y la autobiografía no revelan la verdad histórica: la verdad es personal, interior y por eso depende solo

de la persona que recuerda. En consecuencia, Natalia Ginzburg emerge como personaje que atraviesa todas las historias con una mirada absoluta y atenta a los detalles. La realidad se rompe en los recuerdos y se convierte en un nuevo mundo de palabras honestas que proceden de su alma, de manera tal que su música interior se transforme en la música interior de cada lector (Menetti, 2016: 4).

Por último, el espejo representa un objeto clave de la escritura de Natalia Ginzburg: ella misma, refiriéndose a *La città e la casa* (1984, sobrecubierta), afirmó que escribiendo le parecía tener en sus manos espejos rotos. Evidentemente, sus relatos son fragmentos de un espejo que intenta reconstruir y que no pierde sus facturas, testimonios de heridas que no pueden repararse (Iglesia, 2021). El concepto de espejo en la escritura de Natalia Ginzburg se puede considerar desde dos puntos de vistas diferentes: se refiere al hecho de que su oficio de escritora representa un espejo que refleja todo lo que hay a su alrededor y a la sensación que ella misma se refleja en sus obras, porque su pasado doloroso y sus sentimientos afectan a la escritura.

2.4.2 La escritura de Carmen Martín Gaité

Carmen Martín Gaité pertenece a la “Generación del 50”, conocidos también como los “niños de la guerra”, o sea el grupo de intelectuales que vivieron durante la Guerra civil española y que bajo dictadura tuvieron que reconstruir la literatura nacional. La autora salmantina es una de las voces más fuertes de este periodo (Farci, 2016: 1).

La forma de escribir de Carmen Martín Gaité es muy similar a la de Natalia Ginzburg: evidentemente, en las obras de la autora española se pueden encontrar los mismos temas de la italiana, con algunas diferencias y también fragmentos de su vida. Guerra y dictadura representan una influencia fundamental también en la escritura de Carmen Martín Gaité, porque todo lo que conoció, lo conoció a través de la dictadura, o sea un mundo filtrado por este sistema autoritario.

También en la escritura de Martín Gaité el contraste entre realidad y ficción es fundamental: Martín Gaité está convencida de que la realidad no es solo lo que las personas aceptan, sino que está compuesta por múltiples visiones y elementos diferentes. En consecuencia, el concepto de identidad no es unívoco, sino que se

desdobra en fragmentos distintos (Carrillo Romero, 2008: 64). Por ejemplo, en *Nubosidad Variable* (1992), realidad e imagen acaban confundiéndose y precisamente esta obra representa un símbolo de unión entre las escrituras de la autora italiana y española, porque Carmen Martín Gaité, además de utilizar Natalia Ginzburg como referencia continua interna, pone como epígrafe una cita que procede de *La città e la casa* (1984):

Scrivendo romanzi, ho sempre avuto la sensazione d'avere in mano degli specchi rotti, e tuttavia sempre speravo di poter ricomporre finalmente uno specchio intero. Ma non mi è mai successo e via via che andavo avanti a scrivere la speranza s'allontanava. Questa volta però, fin dal principio, non speravo nulla. Lo specchio era rotto e io sapevo che ricompone i pezzi mi sarebbe stato impossibile. Non avrei avuto mai il bene di avere davanti a me uno specchio intiero (Ginzburg, 1984).

Aquí se explica otra emoción de la autora italiana durante la escritura: frecuentemente tenía la sensación de tener espejos rotos en las manos, con la esperanza de reconstruir un único espejo entero a medida que escribía sus textos, pero, en este caso, le parecía imposible alcanzar este objetivo.

Por cierto, es un cuadro que hace entender como Natalia Ginzburg influye en la literatura de Carmen Martín Gaité y cuanto sus maneras de escribir son similares. A través del presente escenario se vuelve a evidenciar el tema del espejo: en Martín Gaité se asocia frecuentemente con el objeto de la ventana como puerta hacia la realidad y también el epígrafe simboliza este concepto, porque es una puerta hacia el texto. Los fragmentos del espejo que tiene la autora en las manos son piezas de un fresco, pero también trocitos de realidad; esta es la metáfora sobre la cual se basa la entera novela de Martín Gaité. Ambas las autoras utilizan la imagen del espejo roto como lugar poético común para expresar la misma idea: un mundo fragmentado en infinitas piezas de realidad.

En este caso también, como en Natalia Ginzburg, se puede ver el tema del espejo desde perspectivas diferentes: como metáfora de la mirada de “los otros”, como reflejo del “yo” y como instrumento de introspección del subconsciente. Este asunto se encuentra en *Nubosidad variable* (1992), pero también en otras obras, porque siempre están personajes reflejados en espejos y la autora reflejada en su texto, así que el doble es un concepto muy significativo también en las obras de la autora española.

De esta manera, la escritura investiga los límites entre consciente y subconsciente, realidad y ficción y, como Ginzburg, Martín Gaité consigue pasar del plan doméstico al plan fantástico. En sus obras recurren elementos como casas, cuartos, escaleras etc., o sea lugares y objetos que remiten a espacios cerrados y secretos como el interior de los lectores, un lugar donde gobierna el caos y el desorden. Estos elementos se pueden relacionar con otro concepto fundamental: la “myse en abyme”, es decir el texto como espejo de quien escribe y cada trozo como espejo del conjunto de la obra, a través del doble (Dällenbach, 1994: 48). Este tema complejo se evidencia sobre todo en la obra *El cuarto de atrás* (1978) y se relaciona fácilmente con el tema de la interioridad, que en las obras de Martín Gaité es extremadamente importante: otra vez, el proceso interior del autor se asocia con el papel de la escritura y, en el caso de Martín Gaité, la palabra poética es un rescate. Siempre en este libro, en el interior representado por el cuarto, donde la autora vive con sus fantasmas y tiene el coraje de compartir sus momentos más íntimos con su lector, se reivindica el poder mágico de la palabra, único medio para luchar contra la soledad.

Sin embargo, también los temas de la memoria y el pasado desempeñan un papel fundamental: esos son valores fundamentales no solo para Ginzburg, sino también para Martín Gaité. Desde *Retahilas* (1974) a *Irse de casa* (1998) se puede ver como el espacio doméstico es el lugar ideal para despertar no solo los recuerdos de los personajes, sino también de la autora. Los protagonistas de sus historias oscilan entre presente y pasado, la conciencia de cada uno puede conseguir modificar la realidad y la percepción del tiempo varía en base al contexto narrativo y relacional (Paolini, 2005-2006: 80).

Como en la escritura de Ginzburg, en la de Martín Gaité también se destaca el tema de las mujeres: sus novelas presentan generaciones de mujeres diferentes y afrontan el problema de la soledad de las mujeres ante la escritura, que puede convertirse en una posibilidad de renacimiento (Paolini, 2005-2006: 187).

Además, ambas las autoras plantean el problema de la búsqueda de una voz personal, capaz de cruzar los prejuicios, frecuentemente asociados con la escritura femenina y los resultados no son los mismos en las dos, pero tuvieron puntos en común, como el de transformar sus emociones en un instrumento de análisis

intelectual. En sus obras, la condición de la mujer se convierte en un elemento privilegiado y se reivindica el valor de la mirada femenina como instrumento para revelar los secretos del mundo (Calvi, 2011: 34).

Sin embargo, en las obras de Carmen Martín Gaité es posible dar una reconstrucción del mundo, gracias a la presencia constante del interlocutor, o sea de un lector que supone un continuo enfrentamiento y diálogo para la construcción no solo del texto, sino también del mundo. En sus libros se evidencia la búsqueda de este interlocutor ideal, un individuo que satisface la necesidad del hombre de narrar y narrarse, de construir una imagen que se puede reflejar en el otro como en el espejo; este es el concepto llave del significado de *Retahílas*, *Fragmentos de interior* (1976) y *El cuarto de atrás* (1978).

Además, en la escritura de la autora salmantina, el lector desempeña un papel activo: llena los vacíos, formula hipótesis y llega a percibir la inquietud provocada por la “myse en abyme”. Evidentemente, la búsqueda en que se centra la autora es una búsqueda de sí misma, a través del lenguaje, que es la llave de decodificación de los misterios de la realidad. La originalidad de Carmen Martín Gaité está en la hibridación de los géneros, en los juegos lingüísticos y en la técnica narrativa, que se centra en el diálogo directo entre autor y lector (Paolini, 2005-2006: 193).

La diferencia significativa que emerge de esta comparación entre Ginzburg y Martín Gaité es que la autora salmantina propone una alternativa a la constricción mortal de los espejos, proponiendo un collage de los trozos como posible salida de esta situación y esto se demuestra perfectamente en *Nubosidad variable* (1992). Martín Gaité se acerca a la imagen desolada del espejo roto de Ginzburg, pero la convierte en un material para hacer algo. En conclusión, la admiración de Carmen Martín Gaité hacia Natalia Ginzburg no se funda solo en el plano personal, sino también desde el punto de vista de la reelaboración que consigue realizar a partir de los textos italianos.

2.5 La traducción de Carmen Martín Gaité

Por lo que se refiere a la traducción de Carmen Martín Gaité, es importante evidenciar que la traductora tuvo múltiples conexiones con Italia y de esta relación procede su interés por la traducción del italiano al español.

La autora española completó su formación en Italia, así que heredó una parte de la cultura italiana. Sin embargo, tradujo también otras lenguas como portugués, francés e inglés, empezando a interesarse a la traducción durante su carrera universitaria. A pesar del papel marginal que el Franquismo asignaba a las mujeres en aquel periodo, en 1946 Martín Gaité empezó un diálogo con Europa, después de obtener una beca para estudiar en la Universidad de Coimbra (Portugal). Este fue su primer viaje al extranjero y la llevó a traducir Eça de Queiroz, escritor y diplomático portugués. Después de graduarse, ganó otra beca para estudiar en Cannes (Francia), donde se interesó mucho al libertarismo francés y tradujo autores como Perrault y Flaubert (Farci, 2016: 1).

Adelcoa (1997: 42) afirma que el conocimiento que tenía la autora española de otras literaturas, la llevó a interesarse mucho al fenómeno lingüístico y que su habilidad en traducir de múltiples lenguas al español representa una parte fundamental de su compleja personalidad intelectual. Sin embargo, uno de los aspectos más importantes que influenciaron su relación con Italia es su matrimonio con Rafael Sánchez Ferlosio, autor de origen italiano. Gracias a esto, Martín Gaité pasó largos periodos en Italia y entró en contacto con la cultura italiana, que dejó huellas indelebles en ella, incluso a nivel lingüístico (Farci, 2016: 1). La relación con esta cultura se ha demostrado también a través de una continua búsqueda de un interlocutor italiano, desarrollada a través de un diálogo con autores estudiados y traducidos. Carmen Martín Gaité realizó traducciones del italiano al español, de obras como *Corto viaggio sentimentale* (1949) y *Senilità* (1898) de Italo Svevo (Farci, 2016: 3) y en sus artículos aparecen muchos nombres de italianos como Alfieri, Boccaccio, Buzzati, Calvino, Pasolini, Pavese y Ginzburg; esta última es considerada por la traductora el interlocutor más importante, debido a la afinidad literaria que la une a ella (párrafo 2.4) (Farci, 2016: 2).

Además de traducir, Martín Gaité escribió también sobre el arte de traducir. Por ejemplo, realizó un artículo sobre la traducción, titulado *La ingrata condición del traductor. Bailar con la más fea* (1978). Para ella, traducir es un trabajo fundamental y lo hizo siempre preocupándose por el respeto al texto original y la recepción por parte del lector (Fuentes del Río, 2019: 165).

Para Carmen Martín Gaité la actividad traductora es creativa y paralela a la escritura, su concepción de traducción coincide con una reescritura literaria. El escritor está orgulloso de decir algo “suyo” y el traductor tiene que ponerse en la piel del lector y “hacerle ver lo que ve” y “desde dónde lo ve” (Martín Gaité, 2006: 93, cito a través de Fuentes del Río, 2019: 166). Por este motivo, los problemas de la traducción son bastante similares a los de la escritura. Evidentemente, traducir es interpretar lo que se ha leído y si el autor interpreta los pensamientos que tiene en su mente, el traductor tiene que interpretar los pensamientos que el texto original crea en su mente. De estas afirmaciones se entiende que, para la traductora española, no existe traducción sin punto de vista y se subraya la importancia del lector, o sea el destinatario de la traducción y coproductor del significado del texto. Es decir, una figura fundamental como el autor original, porque sus expectativas son esenciales para el desarrollo del trabajo del traductor. De esta manera, el traductor no tiene que crear un diálogo solo con el autor, sino también con el lector, incluyéndolo en la comunicación. Para Martín Gaité, la traducción es un caso particular de escritura literaria, es como una “mirada” o un “camino” caracterizados por situaciones exteriores e interiores y esto se refleja en los términos o expresiones que elige. En sus traducciones se pueden reconocer tendencias generales, técnicas y estrategias. Martín Gaité se preocupa más de la aceptabilidad con respecto a la adecuación del metatexto y aspira más a la domesticación que a la extranjerización, acercando así el autor al lector y respetando de todos modos el gusto literario (Uberti-Bona, 2019: 171-177).

Estos conceptos se ejemplifican en el análisis que se realiza en el capítulo tres, gracias a la cual se podrá captar la actitud de la traductora: un personaje que se acerca a la traducción como crítica literaria, escritora y sobre todo como lectora.

La traductora española afirma (2006: 193) que las etapas del proceso de traducción son cuatro:

1. leer el texto original, olvidando que se tiene que traducir;
2. buscar el significado de las palabras difíciles durante la segunda revisión del texto;

3. leer el texto con ojos de traductor, apuntando las posibles soluciones para los problemas que aparecen en el texto;
4. empezar a escribir en un cuaderno limpio.

Estas reflexiones sobre la traducción se pueden conectar fácilmente a su oficio de escritora, así que sus ideas sobre la escritura se pueden relacionar con la traducción.

Uno de los mayores problemas para el traductor de textos literarios es el respeto de la obra original, sobre todo del estilo del escritor y de las características, como el humor y los diálogos que tienen que ser traducidos en la manera apropiada en la lengua meta (Martín Gaité, 2006: 193). El estilo de Natalia Ginzburg, por ejemplo, ofrece a la traductora española múltiples dificultades, pero ella subraya siempre los aspectos positivos de este oficio como la capacidad de transmitir los sentimientos y la delicadeza del traductor al trasladar determinados contenidos (Martín Gaité, 2006: 183). Efectivamente, la honestidad y el respeto al trabajo del traductor por parte de la escritora española se ve también en sus comentarios sobre la traducción y contrasta con la opinión de la sociedad actual sobre la figura del traductor, cuya labor resulta descuidada. Su oficio de traductora se mezcla con su oficio de escritora y crítica literaria, por lo tanto, sus traducciones se enriquecen gracias a su personalidad creadora y su oficio de traductora se refleja en su narrativa, no solo para las influencias literarias de autores que lee, sino como temas para su literatura (Fuentes del Río, 2019: 177).

Por ejemplo, en la novela *Lo raro es vivir* (1996), la protagonista es una investigadora histórica, ensayista y traductora y representa algunos de los aspectos que la autora considera rasgos esenciales para el trabajo del traductor, como por ejemplo el dominio de la lengua. De esta manera, se comprende que la autora se refleja en su obra, porque ella también tiene un gran interés hacia el poder de la palabra y la lengua, como demuestra su afición por las metáforas.

Además, en la manera de traducir de Carmen Martín Gaité desempeña un papel fundamental el paratexto, en particular el prólogo y las notas de traducción. Para ella se puede aprovechar de los paratextos como recursos de traducción y defiende

la presencia del traductor, a través del uso de la primera persona e incluyendo, de forma implícita o explícita, datos autobiográficos que enriquecen el texto y ofrecen diferentes interpretaciones. Gracias al uso del paratexto y la inserción de su voz de lectora y traductora, consigue contextualizar el texto considerando los niveles de lectura. Por lo que se refiere a la traducción de las obras de Natalia Ginzburg, traducir la autora italiana ha sido para Martín Gaité «volver a mirar las cosas normales y conocidas con una exactitud que las pone de relieve sin idealizarlas» (Uberti-Bona, 2019: 194).

Como se ha explicado en el párrafo 2.4, las escrituras de la autora italiana y española tienen múltiples puntos en común, pero Carmen Martín Gaité tiende a enfatizar estas conexiones. En ambas autoras se encuentran temas como la estética del fragmento, la simplicidad con la que se esconden conceptos más profundos, la elevación del tono menor a una categoría universal, el humor serio. Sin embargo, la escritura de Ginzburg suena seca y fragmentada, debido al uso de frases breves. Carmen Martín Gaité enfatiza los rasgos informales y coloquiales del discurso y de los personajes, aumentando el número de frases hechas, los marcadores conversacionales y utilizando la puntuación para reproducir un estilo fragmentado (Uberti-Bona, 2019: 198). Esto se puede ver bien en sus traducciones del italiano al español y se comprenderá bien gracias a la propuesta de análisis de la traducción *Todos nuestros ayeres*, que se presenta en el capítulo tres.

Su experiencia como traductora afecta también a su práctica ficcional a través de las múltiples influencias literarias que se encuentran en el conjunto de sus obras, algunas de las cuales son autores cuyas obras leyó y tradujo, y sobre los que escribió en sus críticas literarias, prólogos o reflexiones sobre la escritura. No solo Natalia Ginzburg representa una referencia importante en su producción literaria, sino también otros artistas como Emily Brontë, Virginia Woolf, Italo Svevo, José María Eça de Queirós, Primo Levi (Fuentes del Río, 2019: 177-178) y la intertextualidad no es un elemento fundamental solo en su escritura, sino también en sus traducciones.

En conclusión, para la autora española, la traducción es un viaje entre lectura y escritura, en el cual ella se considera ante de todo una lectora extraordinaria y

tiene como objetivo ponerse en la piel del lector durante su actividad, creando así un diálogo auténtico que combina perspectivas diferentes (Uberti-Bona, 2019: 176).

2.6 *Tutti i nostri ieri*: la revelación de una historia universal a través de la atención a las cosas pequeñas de la vida

Calvino (2007, cito a través de Martín Gaité, 2007: contratapa) afirma que *Tutti i nostri ieri* (1952) es la novela correspondiente a *Lessico familiare* (2014). Realmente, se puede decir que este libro anticipa lo que *Lessico familiare* (1963) hará once años más tarde de manera más autobiográfica: hablar de la influencia de un periodo histórico en los acontecimientos familiares (Uberti-Bona, 2019: 195). En este libro se demuestra el placer de Natalia Ginzburg en contar pequeñas historias familiares y describir las emociones más profundas que las caracterizan, como amor, rencor, miedo etc., o sea emociones que atraviesan cada generación, sin olvidar la atención para las cosas previsibles y casuales al mismo tiempo (Calvino, 2007, cito a través de Martín Gaité, 2007: contratapa).

Rooney (2022) afirma que *Tutti i nostri ieri* es una “novela perfecta” y que después de esa lectura, su vida cambió. Para la escritora irlandesa, leer la descripción de los personajes significó conocerlos, como si fueran sus amigos, o incluso como conocer a ella misma. La guerra que entra en las vidas de algunos personajes los lleva a tomar decisiones horribles para sobrevivir; otros, en cambio, no sobreviven. Sin embargo, los lectores tienen la posibilidad de ver la belleza moral de las personas que participan en la historia, a pesar de la violencia que les rodea (Rooney, 2022).

Tutti i nostri ieri habla de una familia burguesa, cuyos padres abandonan a sus cuatro hijos: Anna, Ippolito, Concettina y Giustino. Ellos se quedan con la señora Maria y sus vidas se entrelazan con las de otros personajes, pertenecientes a otra familia, como Giama, Emanuele y Amalia. Los pensamientos de la protagonista, Anna, son inocentes y ajenos a la crudeza del contexto que está fuera de la puerta de su casa. Su padre muere después de quemar su libro de memorias y ella se va a “la casa de enfrente”, donde todo la asusta, incluso objetos simples y allí conoce

Giuma, con quien empieza una relación que termina y deja huellas indelebles en ella.

Son muchos los personajes que aparecen y desaparecen en el libro de Natalia Ginzburg y hay un hombre, Cenzo Rena, que es una figura fundamental: al comienzo de la historia está lejos del contenido principal, se esconde entre las líneas de la historia, pero al final se convierte en el personaje central, porque es el que más va contra a la dictadura, gracias a su valentía.

La novela se construye a través de la mirada de Anna y se combinan historias de niñas, adolescentes, madres con sus hijos, ancianas, pero también de hombres que van a la guerra, se quedan lejos de sus casas por meses o años y sacrifican sus vidas para salvar los inocentes (Balbo, 2012).

En los silencios de Anna, hechos de sueños imposibles, pero llenos de asuntos sobre la vida, se cuenta una historia de cotidianidad llena de sentimientos humanos confusos pero verdaderos. La protagonista se traslada a Borgo San Costanzo, enfrentándose con el mundo campesino, un mundo completamente diferente del ambiente burgués donde en cambio crece y en este lugar se revelan inquietudes, problemas banales, disputas domésticas.

Los personajes de *Tutti i nostri ieri* son solos, pero también un poco cómicos porque la autora subraya también los aspectos más divertidos en sus descripciones. Cenzo Rena es el personaje ideal, que protege los débiles y representa el bien moral, un bien hecho de valores como generosidad y amor para los campesinos. Además, es opuesto a todos los otros personajes, que por el contrario continúan sus vidas resignados (Cingoli, 2023).

Por lo que se refiere al ritmo de la obra y el tipo de escritura, la novela está caracterizada por una prosa muy simple e inteligente. Rooney (2022) afirma que está construida como debería ser una novela larga, pero también una novela corta. Se estructura como un largo monólogo, donde los diálogos están ausentes. Efectivamente, Natalia Ginzburg misma escribe (1964, cito a través de Sanguinetti Katz, 2015: 193):

Nel '52 scrissi *Tutti i nostri ieri*, romanzo quasi lungo di cui non parlerò qui. Dirò soltanto che in esso i miei personaggi avevano perduto la facoltà di parlarsi. O meglio, si parlavano, ma non più in forma diretta. I dialoghi in forma diretta m'erano venuti in odio. Qui si svolgevano in forma indiretta,

intersecati strettamente nel tessuto della storia; e il tessuto connettivo della storia era stretto, come una maglia lavorata troppo stretta e fitta, che non lascia filtrare l'aria.

Esta cita explica bien el motivo de que en esta obra no están presentes diálogos: la autora hace hablar los personajes, pero de forma indirecta y el motivo es que no soporta más la idea de elaborar diálogos directos, así que los personajes comunican entre ellos, pero estas conversaciones son implícitas, están detrás de las líneas de esta especie de monólogo.

El libro se divide en dos partes: la primera parte está compuesta por dieciséis capítulos; la segunda por quince capítulos. Esta bipartición de la novela permite analizar de forma separada el impacto de la situación histórica en dos clases sociales distintas: la de los jóvenes intelectuales de la burguesía que se formaron durante los últimos años de la guerra y la posguerra; y la de los campesinos, sin un papel definido y conscientes de la política nacional. La regresión de la voz del narrador a la infancia y adolescencia de Anna ofrece una denuncia de los acontecimientos de la guerra, pero se une a la vida interior de alguien que se abstiene del juicio histórico, comportamiento típico de quien busca valores para construir una interpretación sobre el mundo (Marchionne Picchione, 1978: 42-43, 46, 48, 49, 50).

En el subpárrafo 2.4.1 se ha explicado la importancia de la condición de la mujer en la producción de Natalia Ginzburg y en esta novela se evidencia otra vez, gracias a la presencia de las mujeres que participan en la historia y sobre todo a través de la protagonista, Anna: una chica que parece no saber nada de lo que pasa y que en realidad es el alma del conjunto de sentimientos que caracterizan este viaje histórico-literario y la autora permanece atrapada a la mirada ingenua y subjetiva de esta joven (Uberti-Bona, 2019: 194).

Como en otras obras, Natalia Ginzburg en *Tutti i nostri ieri* evidencia el tema del espejo y del doble, que se refiere a la visión que los personajes tienen de sí mismos y de como se perciben desde el exterior, evidenciando una vez más la importancia de la dimensión introspectiva (Paolini, 2005-2006: 187).

El tema de la guerra y de la Resistencia es fundamental: los horrores de aquel periodo representan una mancha indeleble para los protagonistas de la historia, pero también para toda la humanidad.

La atención de Natalia Ginzburg a los detalles es el motor de una escritura que llena páginas caracterizadas por numerosas descripciones extraordinarias que involucran al lector en el contexto. Por ejemplo, es fascinante la descripción del momento en que se difunde la noticia de la caída del fascismo y se espera que todo sea acabado; pero llegan los alemanes y los ingleses no llegan (Balbo, 2012). Al final de esta historia se queda una especie de vacío en los personajes que sobreviven y en el interior del lector, pero la escritura sigue siendo fundamental y de nuevo se demuestra que esta actividad es una terapia para la autora, el instrumento con el que se puede curar las heridas del pasado.

Otro concepto fundamental de la obra es la memoria. En el párrafo 2.4.1 se ha explicado cuanto influye el pasado de la autora en su manera de escribir. *Tutti i nostri ieri* es la representación impresa, y no solo, de la memoria de la autora y de todo el mundo. Un símbolo fundamental de este concepto es el libro de memorias del padre de la familia protagonista, un libro que se quema al comienzo de la novela y que muere junto a su escritor, porque lleno de pensamientos secretos y que, a pesar de esto, continua a aparecer múltiples veces en los capítulos siguientes de la historia. Otro elemento que simboliza la importancia de la memoria es el suicidio de Ippolito, una noticia que se quiere olvidar, porque se debe mantener en secreto. En el capítulo dieciséis de la Primera parte se escribe: «ai fascisti non piaceva che si parlasse dei suicidi», o sea «a los fascistas no gustaba que se hablara de suicidios», pero en realidad su muerte es un recuerdo que vuelve a vivir en varias páginas del libro y en la mayoría de los momentos de vida de la familia, es como una mancha que no se puede borrar.

Por lo que se refiere a la contraposición entre opuestos, este libro representa uno de los símbolos más importantes: la autora describe la catástrofe de la guerra y al mismo tiempo la suerte del cane de la familia, o sea en la misma paginas se realizan descripciones de asuntos terribles y descripciones de cosas pequeñas. Los elementos opuestos principales con los cuales juega la autora son:

1. individual y colectivo: gracias a su manera de escribir, en esta novela más que en otras, el contraste entre individual y colectivo es el concepto llave de la historia. Natalia Ginzburg crea un dialogo entre íntimo y universal a partir del título de la novela, en el cual reside el significado del libro, o sea

que el pasado es algo “nuestro” y no solo afecta a los personajes de la historia;

2. realidad y ficción: en esta obra se mezclan un mundo real, cruel y un mundo irreal, mágico. La autora se enfrenta con el problema de describir una dura realidad histórica con un tono contemplativo (Citati, 1953, cito a través de Martín Gaité, 2007: 16). El lector de *Tutti i nostri ieri* entiende los puntos de vistas subjetivos de los personajes que la autora pone en un contexto histórico objetivo. Natalia Ginzburg habla de la historia de la adolescencia, de la inquietud de la juventud, del gozo de la sensualidad, emociones que se centran en personas y acontecimientos vivos y reales (Varese, 1953, cito a través de Martín Gaité, 2007: 16);
3. caos y silencio: el libro está lleno de momentos que se relacionan por un lado con la esfera del rumor y caos, causados por la guerra y la violencia y por otro lado con el silencio profundo de Anna. La autora piensa profundamente en las palabras que quiere utilizar, transmitiendo al lector no solo emociones, sino también rumores, sonidos que lo hacen sumergirse en el contexto de la historia. En cambio, en la figura de Anna y en su silencio se centran sueños de revolución, pero también la angustia de una generación entera, que en su resignación esconde sus malestares;
4. guerra y revolución: esta novela es un verdadero documento de lucha partisana, un testimonio. Después de leer el libro, se quedan emociones contrastantes dentro del lector, pero también las huellas de un pasado imborrable, o sea “todos nuestros ayeres”: una expresión que contiene las personas que la guerra mató, como Franz y Cenzo Rena o la señora Maria, todos muertos por la guerra. De esta manera, a medida que se lee el libro, se construye un recuerdo doloroso en la mente del destinatario, donde las heridas no se pueden curar, ni siquiera en la escritora y en todas las generaciones siguientes (Clementelli, 1972: 68-69, 73);
5. bien y mal: la dicotomía entre bien y mal se aborda en modo explícito, porque los personajes se preguntan cómo distinguir el bien del mal. En la

historia, cada personaje se puede asociar con la esfera del bien y del mal. Efectivamente, la obra gira en torno a los valores que Ginzburg subraya a través de su escritura; los más importantes son la verdad y la belleza, valores que se pierden en la obra, porque Ippolito muere y con él mueren también estos valores. Sin embargo, la belleza a la que se alude no es la belleza en el sentido estético. En el capítulo quince de la Segunda parte del libro se afirma «Ippolito era morto per far vedere che nessuno doveva fare la guerra» y después de la pérdida de estos valores, muere el bien en general, encarnado por Cenzo Rena, que sacrifica su vida. Por lo tanto, se pierden los valores supremos, pero *Tutti i nostri ieri* no es una historia centrada en los valores supremos de la conciencia, porque para entrar en la novela, el lector tiene que dejarse llevar por la mirada de Anna, una mirada que al comienzo de la historia es perdida, insegura y al final se establece. La conciencia y los valores son importantes en el libro, pero subordinados a lo que es el camino; así como la guerra y la Resistencia son importantes, pero sobre todo como modalidades del camino de los personajes (Magrini, 1996: 8-11, cito a través de Martín Gaité, 2007: 8-11);

6. interior y exterior: los contrastes explicados previamente se pueden reflejar en lugares diferentes. En la obra no se alude solo al interior y exterior de las personas, sino también de las casas, o sea el plan más profundo de las personas se divide de lo material, a través el utilizzo de espacios exteriores y lugares cerrados. Natalia Ginzburg hace un retrato del ambiente burgués, subrayando los humores, la intimidad, la mediocridad y los límites que lo caracterizan (Lombardi, 1979: 7612). La guerra es algo que ocurre fuera de las casas de los personajes: algunos de ellos miran esta situación desde las ventanas de sus casas, otros la viven de forma directa. En esta obra también la autora subraya la importancia del cuarto, como lugar donde se deja espacio a los pensamientos más íntimos. En el capítulo once de la Primera parte la autora afirma, refiriéndose a Anna:

Quei pensieri mentre stava con Giama si dissolvevano in polvere, ne aveva una grande vergogna e le pareva di non poterli più ritrovare, ma

sempre li ritrovava quando tornava a casa e si chiudeva nella sua stanza, non appena sedeva al tavolino nella sua stanza quei pensieri crescevano gioiosi e prepotenti dentro di lei.

Gracias a esta cita se puede entender perfectamente la conexión interior-cuarto: cuando Anna sale con Giума y está fuera de su habitación, tiene la sensación de no ser capaz de encontrar sus pensamientos más profundos, pero cada vez que vuelve a casa y se sienta en la mesa de su habitación consigue recuperarlos.

Por último, es importante subrayar las referencias literarias que aparecen en *Tutti i nostri ieri*. La más significativa para la historia es una referencia que aparece en el epígrafe del libro, donde Natalia Ginzburg pone la siguiente frase shakespeariana de 1606 (cito a través de Ginzburg, 2007: epígrafe):

And all our yesterdays have lighted fools

The way to dusty death.

(Macbeth, V, v, 22-23).

Esta cita se puede traducir literalmente al español por: «Todos nuestros ayer han iluminado a los tontos el camino hacia la muerte polvorienta». Evidentemente, en la obra, cuando aparece Cenzo Rena se habla frecuentemente de una mancha y se relaciona con la de Lady Macbeth. Por ejemplo, en el capítulo seis de la Primera parte se afirma:

Una boccetta d'inchostro su un tappeto nella sua stanza, e la signora Maria s'affannò a stropicciare col latte e con la mollica di pane su quella macchia ma non se ne andava, un bel tappeto sciupato per sempre. E Cenzo Rena la stava a guardare e diceva che quella era la macchia di Lady Macbeth, che tutti i profumi dell'Arabia non potevano levarla via.

Esta es solo una de las frases que en la obra se refieren a la mancha de Lady Macbeth, una mancha que es indeleble e incluso se expande, símbolo de un trauma, pero también de la literatura (Magrini, 1996: 6, cito a través de Martín Gaité, 2007: 6). El epígrafe se puede leer en dos maneras diferentes: la primera relaciona a los “fools” o “insensatos” a cada persona, o sea “nosotros”, mientras que en la segunda lectura se pueden referir a “otros”, o sea alguien diferente de “nosotros”. En la frase de Shakespeare se habla de una iluminación, de un descubrimiento y a través de este descubrimiento, la autora italiana fija la extrema

pobreza y la extrema riqueza. Gracias a la segunda lectura, se puede conectar la cita con la herencia de los padres que mueren al comienzo de la obra: el padre de Emanuele, Giума y Amalia deja una herencia material; en cambio, el padre de Concettina, Ippolito, Anna y Giustino deja una herencia abstracta, o sea un vacío de memoria y verdad (Magrini, 1996: 7, cito a través de Martín Gaité, 2007: 7).

2.6.1 Las diferentes ediciones de la traducción al español

En el próximo capítulo se exploran las técnicas y estrategias utilizadas por Carmen Martín Gaité en la traducción de la novela *Tutti i nostri ieri*, escrita por Natalia Ginzburg en 1952. El análisis de la traducción se realizó empleando el libro italiano *Tutti i nostri ieri*, de la edición Einaudi (2007) y el libro en lengua española *Todos nuestros ayeres*, de la edición Lumen (2016), que no tiene algunos elementos característicos de las primeras ediciones de 1996, de las editoriales Círculo de Lectores de Barcelona y Debate de Madrid.

A partir del título, se notan diferencias significativas: la primera edición se llama *Nuestros ayeres*, expresión elegida por Carmen Martín Gaité, que decide omitir la traducción de la palabra “tutti”. “Todos” se añade por decisión editorial en 2016, años después de la muerte de la traductora, en ocasión del centenario del nacimiento de Natalia Ginzburg, en la edición Lumen. Además, la segunda edición de 1996 tiene el prólogo escrito por Carmen Martín Gaité, titulado *El látigo de la vocación*, en que reflexiona sobre su oficio de traductora y escribe trece notas, o sea el mismo número de notas presentes en el resto de la novela (Uberti-Bona, 2019: 130-139).

CAPÍTULO TRES

Análisis de la traducción *Todos nuestros ayeres* de Carmen Martín Gaité

3.1 Introducción

En el presente capítulo se analiza la traducción del italiano al español del libro *Tutti i nostri ieri* (1952) de Natalia Ginzburg, realizada por Carmen Martín Gaité en 1996.

En el párrafo siguiente se explican los niveles elegidos para desarrollar el análisis de las palabras y las expresiones utilizadas por la autora del libro y las empleadas por la traductora, evidenciando analogías y diferencias. Las diferencias principales entre las dos versiones se enumeran en el apéndice de la tesis, siguiendo un orden estructurado de acuerdo con la sucesión de los capítulos del libro. En cambio, en el presente capítulo se sigue una organización diferente de los ejemplos principales: se agrupan las diferentes categorías en base a las tipologías de palabras o expresiones que la traductora tiende a modificar en el texto meta.

Empezando por la investigación de las estrategias y técnicas de traducción que se aplican a microunidades del texto, es decir a las palabras, sintagmas o pequeñas frases, se llega a analizar unidades mayores, como frases más largas o partes enteras de las páginas del libro, hasta llegar a describir las intervenciones de la traductora en el nivel de contenido.

3.2 Los niveles de análisis

A partir de lo expuesto en el capítulo uno, el análisis traductológico de la microestructura de la obra que se realizará en esta parte sigue un esquema compuesto por diferentes niveles. Se evidencian las intervenciones de la traductora, considerando los planos de la lengua más significativos (léxico, sintáctico y semántico), de acuerdo con el modelo de Lambert y Van Gorp (1985: 42-53). La razón es que Carmen Martín Gaité traduce, modificando la carga emocional de los significados de las palabras y la estructura de las frases, hasta llegar a una verdadera reescritura de las páginas del libro, o sea sus intervenciones parten de los detalles y llegan a modificar la obra en su conjunto.

En primer lugar, el análisis se centra en el nivel del léxico, subrayando como el uso de las palabras varía de texto original a texto meta; el segundo nivel analiza el plan sintáctico y como la traductora cambia la estructura y los elementos que caracterizan las frases; el tercer plan de la lengua es el nivel semántico, que evidencia como los cambios formales influyen en la transmisión de los contenidos y como los temas principales para la autora española y los aspectos biográficos influyen en su traducción. Sin embargo, el aspecto fundamental está escondido en cada uno de los niveles que se acaban de listar y se trata del aspecto pragmático de las intervenciones. Los cambios formales que la traductora realiza destacan la sobrecarga estética de las palabras y la razón es que las características del lenguaje literario miran a complacerse en el uso estético de la lengua y transmitir emociones al lector, así que la integración entre forma y contenido es mayor de la habitual, también gracias a una vocación de originalidad (Marco Borillo, Verdegil Cerezo y Hurtado Albir, 1999: 167). Efectivamente, en *Todos nuestros ayeres*, la sobrecarga estética de las palabras afecta a las emociones que se transfieren al destinatario, creando un efecto distinto en el lector de la obra meta, que se da cuenta de la hipervisibilidad de Carmen Martín Gaité en cada ejemplo que se propone a continuación. Las técnicas que se mencionan en seguida hacen referencia al modelo de técnicas de traducción, elaborado por Amparo Hurtado Albir (2001: 269-271), que se han explicado en el capítulo uno.

3.3 El nivel léxico

En esta categoría, se demuestran las decisiones de la traductora en la transmisión de los elementos culturales presentes en el texto original; la importancia del lenguaje coloquial y el énfasis que adquiere el léxico utilizado por Carmen Martín Gaité, comparándolo con lo que caracteriza la escritura de Natalia Ginzburg.

3.3.1 Las referencias culturales

En el texto original se encuentran referencias culturales, sobre todo un gran número de topónimos, o sea nombres de lugares italianos, alemanes y franceses. La técnica que la traductora utiliza en la mayoría de los casos es la del equivalente acuñado, como demuestran los ejemplos indicados a continuación.

Ejemplo 1

TO	TM
Caffè di Parigi	Cafetines de París

Ejemplo 2

TO	TM
Emanuele era a Roma	Emanuele estaba en Roma

Ejemplo 3

TO	TM
Franz d'improvviso era partito da Mentone	De repente Franz se había largado de Menton

Uno de los topónimos más importantes es “le «Visciole»”, que aparece múltiples veces en la obra original, dado que es uno de los lugares fundamentales de la historia. “Le «Visciole»” se refiere a una casa de campo, donde la familia protagonista de la historia se va de vacaciones. La autora podría haber decidido este nombre para simbolizar la presencia de estos tipos de frutos, que crecen de las plantas típicas del campo. También en este caso Carmen Martín Gaité utiliza la técnica del equivalente acuñado.

Ejemplo 4

TO	TM
D'estate bisognava andare alle « Visciole », tutti gli anni	En verano todos los años había que ir a Los Guindos

Un caso interesante es la traducción de “Germania”: la primera vez que aparece no se nombra en el texto meta. Gracias al utilizzo de la modulación, la traductora evidencia que no es Franz que escapa de su País, sino que son los nazis que le obligan a escapar. La traductora decide no nombrar a Alemania, pero los elementos contextuales (el nombre “Franz”, la presencia de los nazis y el hecho de que el personaje de quien se está hablando es hijo de un barón alemán) hacen entender al lector el País al que se refiere la autora.

Ejemplo 5

TO	TM
Le aveva raccontato d'esser figlio d'un barone tedesco e d'essere scappato dalla Germania	Le había contado que era un barón alemán y que por culpa de los nazis se tuvo que escapar de su país

En el caso del culturema “Genio Civile”, que de acuerdo con el vocabulario Treccani es una oficina provincial italiana que se ocupa de actividades para vigilar obras públicas, Carmen Martín Gaité traduce al español utilizando la técnica de la generalización.

Ejemplo 6

TO	TM
Fece chiamare uno del Genio Civile	Mandó llamar un conocido suyo del ayuntamiento

Por lo que se refiere a “pan biscotto”, que es un tipo de pan italiano, las técnicas que se aplican son dos: descripción y amplificación. La traductora describe la consistencia de esta comida, añadiendo una explicación que no está presente en el texto de partida, para dar una idea de que tipo de pan se trata al público español.

Ejemplo 7

TO	TM
Era pan biscotto	Su pan era duro, porque estaba recocido

En la obra italiana, hay algunos préstamos procedentes de otras lenguas y Natalia Ginzburg decide dejarlos en la forma extranjera, indicándolos en cursiva. En cambio, Carmen Martín Gaité los adapta al español, evidenciando la importancia de su oficio de traductora.

Ejemplo 8

TO	TM
Il <i>pullover</i> grigio che era di Anna	El jersey gris que era de Anna

Ejemplo 9

TO	TM
Niente seta <i>rayon</i> perché era volgare	Nada de naïlon porque era vulgar

Ejemplo 10

TO	TM
Restava tutta impellicciata nella <i>hall</i>	Se quedaba cubierta de pieles en el vestíbulo

Ejemplo 11

TO	TM
S'era portato apposta un <i>tub</i> di gomma	Había llevado con él a propósito una bañera de goma

En el capítulo quince de la primera parte del libro *Tutti i nostri ieri*, hay un trozo de una poesía francesa¹ y la autora italiana lo escribe en lengua original en su libro. Carmen Martín Gaité reproduce la poesía en francés, aplicando la técnica del préstamo como hace Natalia Ginzburg, pero añade también la traducción

¹ La referencia literaria que Natalia Ginzburg escribe en su libro es un trozo de una poesía del siglo XIX de René-François Sully Prudhomme y se titula *Prière*.

literal al español. En este caso también se evidencia la importancia de su profesión de traductora.

Ejemplo 12

TO	TM
«Si tu savais quel baume apporte – au coeur la présence d’un coeur – tu t’asséyerais sous ma porte – comme une soeur»	«Si tu savais quel baume apporte / au coeur la présence d’un coeur / tu t’assiérais sous ma porte / comme une souer», o: « Si supieras qué bálsamo aporta / al corazón la presencia de otro corazón / te sentarías bajo mi puerta / como una hermana ».

En el ejemplo 13, la palabra “bagnasciuga”, que hace referencia a la expresión utilizada por Mussolini en su discurso del año 1943 (Romano, 2007: 43), se traduce por “mojiseca”, utilizando la técnica del calco lingüístico.

Ejemplo 13

TO	TM
Sulla linea del bagnasciuga	En la línea del “mojiseca”

3.3.2 El lenguaje coloquial

El lenguaje coloquial desempeña un papel fundamental en ambas las obras: Natalia Ginzburg lo utiliza con frecuencia para dar al lector una idea del contexto en que se encaja la historia, dado que cuenta de acontecimientos familiares en los cuales participan aldeanos y jóvenes. Cuando encuentra este tipo de lenguaje, Carmen Martín Gaité lo traslada al texto meta, pero lo añade también en otras partes del discurso, aunque no está en el texto original, para enfatizar y dar más color a su traducción.

En algunas partes de la obra italiana está presente el lenguaje coloquial y Carmen Martín Gaité aplica técnicas diferentes para traducirlo. Por ejemplo, en el

caso siguiente, utiliza la técnica del equivalente acuñado y hace corresponder al mensaje coloquial italiano uno con el mismo significado en español.

Ejemplo 14

TO	TM
Se non avesse avuto quella gamba gigia si sarebbe trovato in guerra anche lui. Ma non ne aveva colpa della sua gamba gigia .	Si no fuera por aquella pata chula ya estaría en el frente también él. Pero no tenía culpa de tener una pata chula .

Sin embargo, en el ejemplo 15, la traducción está caracterizada por un cambio de perspectiva con respecto al original, o sea es el resultado de una modulación y el lenguaje coloquial se reproduce en el texto meta.

Ejemplo 15

TO	TM
Ma invece non era vero un corno , disse Giustino, lui non se lo sognava neppure di amare la patria	Pero eso era una mentira cochina , dijo Giustino, a él ni en sueños se le había ocurrido amar la patria

En la mayoría de los casos, la traductora subraya mucho más que la autora la importancia del lenguaje coloquial, añadiéndolo en frases donde Natalia Ginzburg no lo utiliza. A través de la técnica de la variación, Carmen Martín Gaité altera el tono y el estilo de un número considerable de frases, como demuestran los ejemplos siguientes.

Ejemplo 16

TO	TM
Lui era tutto ebreo	Él era judío por los cuatro costados

Ejemplo 17

TO	TM
Voleva sapere chi era la ragazza che aveva rifiutato di sposare Ippolito	Quería enterarse de quien era la chica que le había dado calabazas a Ippolito

Ejemplo 18

TO	TM
Gl'italiani se le prendevano un po' dappertutto	A los italianos les daban caña un poco por todas

Ejemplo 19

TO	TM
Era diventata proprio noiosa e non gli dava pace	Había vuelto una pelma insoportable y no lo dejaba en paz

Ejemplo 20

TO	TM
Fiera di quella lunga moglie con quegli occhiali e tutti quei bottoncini	Orgullosa de aquella mujer larguirucha de las gafas negras y tantísimos botoncitos.

Ejemplo 21

TO	TM
Povera Anna, disse, le avrebbe dato del filo da torcere quella bambina	Pobre Anna, dijo, aquella niña le daría unos cuantos quebraderos de cabeza

Ejemplo 22

TO	TM
Concettina adesso aveva litigato a morte con la suocera e non voleva più stare con loro	Concettina había terminado con su suegra como el rosario de la aurora

Ejemplo 23

TO	TM
Ma allora Cenzo Rena cominciò ad arrabbiarsi	Pero Cenzo Rena empezó a sulfurarse

Ejemplo 24

TO	TM
E s'era messo in testa che se scampanellava sovente e si portava bene, forse avrebbero accettato in questura una sua domanda d'un trasferimento più a sud, perché lì aveva proprio troppo freddo	Se le había metido entre ceja y ceja la idea de que si lo hacía con frecuencia y se portaba bien, a lo mejor aprobaban una instancia que había echado para que lo trasladen a otro pueblo más al Sur porque allí hacía un frío negro

3.3.3 El énfasis de un léxico más rebuscado y connotado

En el nivel léxico se destaca otra sección fundamental, que se refiere al énfasis que Carmen Martín Gaité da al texto, permeando cada palabra de la obra de su presencia. La escritura de Natalia Ginzburg está caracterizada por un gran número de descripciones que permiten al lector sumergirse en el mundo de los personajes. La atención para los detalles y la manera de contar los acontecimientos hacen emocionar al destinatario, que se da cuenta de leer la historia de un pasado imborrable, a partir de pequeños enredos entre familias simples, gracias a la construcción de un diálogo entre lo íntimo y lo universal (Cingoli, 2023). Sin embargo, en *Todos nuestros ayer* estas características están amplificadas, a través del uso de un léxico aún más detallado y sofisticado. Comparando las dos escrituras, el destinatario se da cuenta de leer dos obras diferentes: si *Tutti i nostri ieri* emociona a los lectores, *Todos nuestros ayer* les emociona profundamente, porque se trata de una escritura más conmovedora y poética. Las palabras de los libros producen en el lector tipos de sensaciones diferentes, dándole la idea de que Natalia Ginzburg es más racional, mientras que Carmen Martín Gaité es más sentimental y llega de verdad al corazón del lector. En el plano de las palabras las diferencias son notables: en *Tutti i nostri ieri* el vocabulario es bastante simple y caracterizado por redundancias; en *Todos nuestros ayer*, en cambio, es mucho más sofisticado, porque Carmen Martín Gaité no utiliza palabras obvias y el léxico es más variado con respecto a la obra original.

Los cambios se notan sobre todo en los verbos y adjetivos. Por lo que se refiere a los verbos, Natalia Ginzburg utiliza frecuentemente verbos simples que se repiten a lo largo de la novela, mientras que la traductora utiliza verbos más significativos. Por ejemplo, el verbo “avere”, utilizado por Natalia Ginzburg numerosas veces, no se traduce literalmente, sino que se usan verbos diferentes, que tienen significados más detallados, aplicando la técnica de la particularización, como se puede notar en los dos ejemplos siguientes.

Ejemplo 25

TO	TM
Aveva tutti i suoi soldi	Conservaba su fortuna

Ejemplo 26

TO	TM
Adesso era anche lui sepolto nel recinto del cimitero e aveva pace	Ahora también él estaba enterrado en aquel recinto y descansaba en paz

El verbo “volere” se traduce en diferentes maneras: en el ejemplo 27, a través de la modulación, se utiliza la expresión “le entraba el capricho de”, que da una idea mucho más emocional del original; en el ejemplo 28, se aplica la técnica de la sustitución; en cambio, en los ejemplos 29 y 30, la ampliación lingüística.

Ejemplo 27

TO	TM
Voleva comprarsi un cappello	Le entraba el capricho de comprarse un sombrero

Ejemplo 28

TO	TM
Ci soffriva e voleva dimenticarla	Se atormentaba y procuraba olvidarla

Ejemplo 29

TO	TM
Non voleva mica singhiozzare lì al caffè	No le gustaba que se pusiera a sollozar allí en el café

Ejemplo 30

TO	TM
E voleva rapare la marchesa	Y estaba empeñada en pelar al cero a la marquesa

Otro verbo general que aparece un gran número de veces en la obra italiana es “pensare”, que se traduce al español por palabras diferentes y con un significado más fuerte, a través de la técnica de la particularización, como se nota en los ejemplos siguientes.

Ejemplo 31

TO	TM
Pensava come era strano che gli occhi degli uomini	Se asombraba de que los ojos de los hombres

passassero senza lasciare una traccia sulle cose	pasasen sobre las cosas sin dejar huella
--	--

Ejemplo 32

TO	TM
Lei disse di non pensare più tanto alle levatrici e alle mille lire, l'indomani l'avrebbe portata in città per risolvere quella cosa	Le dijo que no se obsesionara tanto con las comadronas y con las mil liras, que al día siguiente él la acompañaría a la ciudad y resolverían el asunto

Ejemplo 33

TO	TM
Giuseppe tutto il giorno pensava cosa poteva fare contro i tedeschi	Giuseppe se pasaba el día cavilando qué se podría hacer contra los alemanes

Ejemplo 34

TO	TM
Pensava che l'acqua era forte e poteva trascinarlo via	Se imaginaba que la corriente tendría fuerza para arrastrarlo lejos

En el ejemplo 35, se utiliza la técnica de la modulación.

Ejemplo 35

TO	TM
La madre pensava sempre a quel crocicchio	La madre no podía quitarse de la cabeza aquella encruijada

La misma cosa pasa con el verbo “ricordare”, siempre asociado a la esfera de los pensamientos: la traductora utiliza otra vez, como en el ejemplo 36, la técnica de la modulación, escribiendo una frase que no da la simple idea de “pensamientos” o “recuerdos”, porque se refiere al hecho de que estos pensamientos son imborrables. Por lo tanto, es un significado mucho más intenso con respecto al texto original.

Ejemplo 36

TO	TM
Lui ricordava sempre	A él nunca se le había

molto bene quel tonfo dello sgabello	borrado de la memoria el ruido de aquel taburete al caer
--------------------------------------	---

Un caso interesante es la traducción al español del verbo “singhiozzare”: la mayoría de las veces no se traduce literalmente por “sollozar”, sino que se sustituye por “llorar” (ejemplos 37, 38, 39), así que se transmite al español un mensaje más cargado emocionalmente, dado que “sollozar” es diferente de “llorar” o incluso “llorar a moco tendido”, como se ve en el ejemplo 40, donde se aplica la ampliación lingüística.

Ejemplo 37

TO	TM
C’era Concettina inginocchiata che singhiozzava	Concettina, arrodillada, lloraba

Ejemplo 38

TO	TM
Concettina si mise a singhiozzare forte	Concettina lloraba a moco tendido

Ejemplo 39

TO	TM
Ricominciava a singhiozzare	Volvió a echarse a llorar

Ejemplo 40

TO	TM
In cucina c’era solo la Maschiona che singhiozzava	En la cocina no quedaba más que la Maschiona llorando a moco tendido

Otros casos de varios verbos que se intensifican en la traducción española son los siguientes y Carmen Martín Gaité utiliza la técnica de la particularización para traducirlos.

Ejemplo 41

TO	TM
Come se fosse sgorgato via d’improvviso lo spavento e	Como si hubiera vomitado de pronto el miedo y el

il silenzio dal suo cuore	silencio de su corazón
---------------------------	------------------------

Ejemplo 42

TO	TM
Si mangiava la veletta di rabbia	Mordisqueaba rabiosa el velito de su sombrero

Ejemplo 43

TO	TM
In casa nessuno l' aveva capito	En casa nadie lo sospechaba

Ejemplo 44

TO	TM
Quello che dicevano i giornali bisognava moltiplicarlo per dieci se era male, mormorava uno	Lo que decían los periódicos había que moltiplicarlo por diez si era una mala noticia, comentaba uno entre dientes

Ejemplo 45

TO	TM
Ma il suo pensiero si staccava subito via	Pero sus pensamientos se bifurcaban enseguida

El énfasis con el cual juega la traductora es evidente también a partir de los adjetivos: en la versión italiana se utilizan adjetivos más simples y generales; al contrario, en la traducción española, Carmen Martín Gaité emplea adjetivos mucho más detallados, como en el caso del adjetivo italiano “grande”, que se traduce al español por palabras diferentes y más refinadas, como se puede ver en los tres ejemplos siguientes. A través de la técnica de la particularización, la traductora española da un sentido más profundo a las frases, afirmando que el “sacudir de alfombras” no es solo “grande”, sino que es “estruendoso”; que la despedida es “solemne” y que el miedo es incluso “horrible”, adjetivos caracterizados por una carga emotiva mayor con respecto a la palabra “grande”, que se repite frecuentemente en la obra original.

Ejemplo 46

TO	TM
C'era un grande sbattere	Llegaba de la casa de

di tappeti nella casa di fronte	enfrente un estruendoso sacudir de alfombras
---------------------------------	---

Ejemplo 47

TO	TM
Certe volte aveva una gran voglia di buttarsi giù da un burrone	Algunas veces le entraban unas ganas horribles de tirarse por un barranco

Ejemplo 48

TO	TM
Non c'era bisogno di fare grandi addii	No hacía falta una despedida solemne

Ejemplo 49

TO	TM
Poi era caduta svenuta e lui si era preso una gran paura	Un día perdió el conocimiento y a él le entró un miedo horrible

Otros adjetivos traducidos aplicando la técnica de la particularización son los siguientes:

Ejemplo 50

TO	TM
Finalmente se c'era o se non c'era questo Dio	Se sabría por fin si existía o no el famoso Dios

Ejemplo 51

TO	TM
Era un bravo ragazzo, e ogni giorno chiacchieravano insieme	Resultaba ser un chico estupendo ; todos los días tenían un rato de tertulia

Ejemplo 52

TO	TM
Col naso sempre più bianco e più magro	Con la nariz cada vez más blanca y más afilada

Ejemplo 53

TO	TM
Tornava a casa rossa rossa , con la frangia tutta arruffata	Volvía a casa sofocadísima , con el flequillo enmarañado

Ejemplo 54

TO	TM
----	----

Sarebbe stata abbastanza bella se non avesse avuto un viso così patito	Podría parecer bastante guapa si no fuera por la cara tan demacrada
---	--

Ejemplo 55

TO	TM
Con quei magri maiali si mangiava almeno fino alla fine di luglio	Con la matanza de aquellos cerdos escuálidos se tenía comida por lo menos hasta finales de julio

Ejemplo 56

TO	TM
Emanuele era un buon ragazzo ma tanto superficiale	Emanuele era un buen chico pero demasiado superficial

Ejemplo 57

TO	TM
Abitava con una cognata cattiva che ripeteva ogni momento che non c'erano più speranze	Vivía con una cunada pérfida que no paraba de repetirle que se despidiera de sus esperanzas

Ejemplo 58

TO	TM
Con i ciuffi arruffati e le palpebre strette sugli occhi	Con los rizos enmarañados y los párpados cerrados herméticamente

Ejemplo 59

TO	TM
Non poteva sopportare quelle lunghe giornate che passava da solo con la nonna della Maschiona	No podía soportar las jornadas interminables que pasaba mano a mano con la abuela de la Maschiona

En conclusión, los ejemplos enumerados previamente, demuestran que el léxico utilizado por Carmen Martín Gaité no solo representa un cambio desde el punto de vista formal, sino que juega un papel fundamental por lo que se refiere al aspecto pragmático: realmente su manera de traducir influye en el efecto que se reproduce en el público, subrayando como una sola palabra puede crear emociones diferentes y más cargadas en el lector.

3.4 El nivel sintáctico

En este párrafo se analiza como las frases cambian de texto original a texto meta, porque la traductora hace numerosas intervenciones formales que van a afectar, en este caso también, la carga emocional y los significados de la historia. Este nivel está compuesto por una categoría que se refiere a las ampliaciones sintácticas y otra que analiza la parte ortográfica y la transformación de discurso indirecto a directo.

3.4.1 La extensión de las frases

Por lo que se refiere a la construcción de las frases, se evidencia el hecho de que en español la traductora modifica la longitud de los periodos, añadiendo elementos y detalles a las frases originales o cambiando la estructura, utilizando más elementos con respecto al original. A partir de los ejemplos indicados en seguida, se puede observar que frases compuestas por pocas palabras se amplían en el texto meta o como, incluso, un adjetivo se transforma en una frase. Esto se aplica a través de la técnica de la ampliación lingüística, como se puede notar en las frases indicadas a continuación.

Ejemplo 60

TO	TM
Lungo viso stanco e spaventato	Cara larga cansada y con gesto de susto

Ejemplo 61

TO	TM
Era consolata	Ya se le había pasado el enfado

Ejemplo 62

TO	TM
Contava sempre tante bugie	Se pasaba la vida contando mentiras

Ejemplo 63

TO	TM
Anna aveva dimenticato il suo bambino	Anna se había olvidado completamente de su niño

Ejemplo 64

TO	TM
La guerra non era ancora finita	La guerra no había terminado ni mucho menos

Ejemplo 65

TO	TM
I tedeschi avrebbero preso subito tutta l'Europa	Los alemanes tomarían toda Europa sin pérdida de tiempo

Sin embargo, en los ejemplos 66 y 67 se aplica la técnica de la modulación.

Ejemplo 66

TO	TM
Stava male	No se encontraba bien

Ejemplo 67

TO	TM
Emilio chiedeva se adesso anche l'Italia avrebbe voluto fare la guerra	A Emilio le preoccupava saper si también ahora Italia querría hacer la guerra

En este nivel también se utiliza la técnica de la particularización, añadiendo detalles y utilizando términos más particulares con respecto a las frases del texto original, como se analiza en los ejemplos 68, 69, 70, 71 y 72.

Ejemplo 68

TO	TM
E adesso ecco che cosa le toccava di fare	Y ahora hay que ver las tareas que le tocaba desempeñar

Ejemplo 69

TO	TM
Sarebbe diventato uno dei soliti fidanzati di Concettina	Pasaría a engrosar la lista de novios de Concettina

Ejemplo 70

TO	TM
Bastava pagare un poco e	Pero bastaba con pagar

la questura lasciava stare	un poco de dinero y las autoridades le dejaban a uno en paz
-----------------------------------	--

Ejemplo 71

TO	TM
Si teneva la fotografia della ragazza Fiammetta sul tavolo e faceva il fidanzato	Tenía la fotografía de aquella chica , Fiammetta, en la mesilla de noche y jugaba a hacer de prometido

Ejemplo 72

TO	TM
Del resto non lo faceva per Giustino ma per Concettina che doveva allattare	Además ella no lo hacía para Giustino sino para Concettina, que tenía que dar de mamar al niño

En el ejemplo 73, Carmen Martín Gaité aplica la técnica de la ampliación lingüística, traduciendo “correva” por “iba corriendo” y la modulación en la segunda parte de la oración, subrayando también en este caso el cambio de perspectiva, de manera que el contenido trasladado no se refiere al personaje que “sobrevive”, sino que a la guerra que “no lo mata”.

Ejemplo 73

TO	TM
Correva a raccontare alla cognata che se uno era furbo riusciva a non morire in guerra	Iba corriendo a contarle a su cuñada que cuando uno es listo se las arregla para que no lo maten en la guerra

Como se puede notar en los ejemplos indicados a continuación, en la mayoría de los casos, la técnica utilizada es la de la ampliación lingüística, favoreciendo así la escritura de frases más largas, que aumentan los detalles del texto e incrementan las emociones que siente el destinatario durante la lectura de la obra.

Ejemplo 74

TO	TM
La rivoluzione voleva	La revolución, nada

fare Anna , la rivoluzione	menos que la revolución quería hacer Anna
-----------------------------------	--

Ejemplo 74

TO	TM
Litigavano Amalia e mamma sugli studi di Giuma e su mille altre cose e in casa non c'era mai un momento di pace	Amalia y mamma reñían sin cesar por culpa de los estudios de Giuma y por mil cosas más, total , que en casa no había un momento de sosiego

Ejemplo 75

TO	TM
Cenzo Rena sbuffava per quel viso feroce	Cenzo Rena resoplaba indignado ante aquella cara feroz

Ejemplo 76

TO	TM
Dalle fotografie non si poteva capire	Por las fotografías no se hacía uno mucha idea

Ejemplo 77

TO	TM
Senza stupirsi e senza bisbigliare	Sin una exclamación de asombro ni un susurro

Ejemplo 78

TO	TM
Si tormentava le mani e gemeva per essere partita, qualcosa nel suo cuore le diceva che non doveva partire, lei perché non aveva dato ascolto	Se retorció las manos y lloraba, por qué se habría ido ella, había tenido una corazonada de que no debía irse, por qué no habría hecho caso de aquella corazonada

Ejemplo 79

TO	TM
Le chiese se voleva vivere facendo l'amore un po' con tutti	Le preguntó si pensaba ir por el mundo haciendo el amor a ratos con unos y con otros

Ejemplo 80

TO	TM
Appena l'aveva visto aveva potuto dirgli le cose che taceva a tutti da	Nada más verlo le habían entrado ganas de contarle cosas que llevaba tanto

tanto tempo	tiempo tragándose ella sola
--------------------	------------------------------------

Ejemplo 81

TO	TM
La signora Maria disse poi a Concettina che non si veniva con una faccia così felice da una famiglia che aveva avuto una grande disgrazia	La señora Maria le dijo luego a Concettina que no eran maneras de llegar con aquella cara tan feliz a casa de una familia que acababa de pasar por una desgracia como la de ellos

Ejemplo 82

TO	TM
Avevano saputo ogni cosa di loro	Se habían enterado minuciosamente de sus vidas

Ejemplo 83

TO	TM
Essere marito e moglie voleva dire fare dei pensieri parole, di continuo fare dei pensieri parole	Ser marido y mujer quería decir convertir los pensamientos en palabras, sacar continuamente palabras de los pensamientos

Ejemplo 84

TO	TM
Ma anche lì era una disperazione perché veniva fuori quel sapone schifoso	Aunque allí tampoco podía parar, con aquel olor asqueroso a jabón que se respiraba

Ejemplo 85

TO	TM
Ma anche lì era una disperazione perché veniva fuori quel sapone schifoso	Aunque allí tampoco podía parar, con aquel olor asqueroso a jabón que se respiraba

Ejemplo 86

TO	TM
Mamma era sempre più avara delle sue provviste in cantina	La tacañería de mamma para sus provisiones de la bodega cada día se acentuaba más

Ejemplo 87

TO	TM
Adesso chissà per quanto tempo non avrebbe saputo più niente	Ahora sabe Dios cuanto tiempo pasaría hasta que volvería a saber algo

Ejemplo 88

TO	TM
Finito il fango d'un tratto fu estate	Pasados aquellos lodos el verano se presentó sin más ni más

Ejemplo 89

TO	TM
Ma ricordava che erano parole per mortificarlo, vedeva ancora Ippolito sotto il pergolato delle "Visciole" col cane fra le ginocchia, lui l'aveva tanto mortificato e adesso era morto e non poteva più chiedergli scusa	Pero sí se acordaba de que se las había dicho para molestarle, parecía que estaba viéndolo allí bajo el emparrado a Los Guindos con el perro entre las rodillas, él le había dicho palabras mortificantes y ahora Ippolito estaba muerto y ya no podía pedirle perdón

Ejemplo 90

TO	TM
Gli avrebbe ceduto volentieri tutta la casa se avesse potuto andarsene altrove, quello che gli ripugnava era coabitare	Les habría cedido encantado toda la casa si él hubiera tenido otro sitio donde meterse, lo que le producía rechazo era la convivencia

Ejemplo 91

TO	TM
Non gliene importava più niente di morire o vivere, era molto molto strano come non gliene importava	Ya daba lo mismo morir se que seguir vivo, era rarísimo lo poco que le importaba cualquiera de las dos cosas

3.4.2 Los elementos ortográficos: oraciones interrogativas, exclamativas y discurso directo

En la obra original no se utilizan frecuentemente los signos de interrogación y exclamación, a diferencia del texto meta, donde se encuentra un gran número de preguntas y frases exclamativas. La razón es que Carmen Martín Gaité no solo

modifica la carga de las palabras y de los contenidos, sino que hace cambios a partir de los detalles. Por lo que se refiere a los signos de interrogación, aunque no están presentes en el texto original, la autora española los añade en su traducción, para enfatizar el aspecto reflexivo de las frases. El resultado es una traducción mucho más reflexiva del texto original, que deja espacio a las preguntas, a tal punto que, a veces, parece la traductora misma que reflexiona sobre lo que acaba de escribir, demostrando así su hipervisibilidad y aumentando las dudas de los personajes, como se nota en los casos siguientes, donde añade “¿sabes?” y “¿no?”, aplicando la técnica de la amplificación.

Ejemplo 92

TO	TM
- È meglio non averne niente di soldi -	«Es mejor no tener dinero, ¿sabes?»

Ejemplo 93

TO	TM
Ma si poteva pure ridere un momento sulle parole buffe di Mussolini. No, disse Cenzo Rena, Mussolini non era più buffo e non faceva più ridere	Pero a pesar de todo podía uno reírse un poco de las expresiones divertidas de Mussolini, ¿no? No, dijo Cenzo Rena, Mussolini ya no era divertido, ya no tenía ni gracia.

En los ejemplos siguientes, la traductora aplica la técnica de la sustitución, porque reemplaza dos frases afirmativas con dos interrogativas, dando un sentido más reflexivo al discurso.

Ejemplo 94

TO	TM
No, disse il cameriere, lui non si occupava di ebrei. E per esempio adesso era in cantina l'ebreo. In cantina, disse la Maschiona, in cantina con le patate e le mele, se anche lui si cacciava lì dentro chi lo pescava più.	No, dijo el camarero, a él los judíos le daban igual. Por ejemplo, ¿ahora mismo había un judío en la bodega? En la bodega, dijo la Maschiona, en la bodega con las patatas y las manzanas y si el camarero también se escondía allí, quién iba a encontrarlo.

Ejemplo 95

TO	TM
- E stamattina invece volevi morire, - lui disse, - non ti ricordi più -.	«Pues en cambio esta mañana te querías morir – dijo él -, ¿ya no te acuerdas?» »

En otras partes se sustituyen las frases interrogativas indirectas por interrogativas directas, como se ve en los ejemplos 96 y 97.

Ejemplo 96

TO	TM
Lo sapevano forse Emanuele e Ippolito cos'era un viaggio in vagone-cellulare	¿Acaso Ippolito y Emanuele tenían idea de qué era viajar en un vagón celular?

Ejemplo 97

TO	TM
E com'era adesso questo Giuma, chiese Cenzo Rena infine, com'era diventato adesso.	Y cómo estaba ahora el tal Giuma, preguntó por fin Cenzo Rena, ¿había cambiado mucho?

Los signos de exclamación no se encuentran frecuentemente en el texto original, pero se añaden al texto meta. Esto también subraya el peso emocional que Carmen Martín Gaité da a las frases. En los ejemplos indicados a continuación, la traductora utiliza la técnica de la sustitución, remplazando frases exclamativas indirectas con frases exclamativas directas.

Ejemplo 98

TO	TM
Per strada Cenzo Rena era di buon umore e cantava « Com'è bello andar sulla carrozzella »	Por el camino Cenzo Rena iba de buen humor y canturreaba « ¿Qué gusto ir en carricoche! »

Ejemplo 99

TO	TM
- Buffone , - gli diceva Emanuele	« ¿Payaso! », le decía Emanuele

Ejemplo 100

TO	TM
La fabbrica di sapone era sua, sua era la fabbrica di sapone	La fábrica de jabón era suya, ¡suya!

Ejemplo 101

TO	TM
- Peccato , un ragazzo così bello, guardatelo com'è bello, potrebbe innamorare tante donne -	« ¡Qué pena! , un chico tan guapo, porque mira que eres guapo, podría volver locas a las mujeres»

Ejemplo 102

TO	TM
- Povera Concettina, che pena, che pena -	« ¡Pobre Concettina, qué pena, qué pena! »

Las intervenciones de Carmen Martín Gaité afectan también a la manera en que se reproducen los mensajes. Natalia Ginzburg, en su libro, no utiliza frecuentemente el discurso directo y lo hace conscientemente. La autora italiana afirma (1964, cito a través de Sanguinetti Katz, 2015: 193) que sus personajes en *Tutti i nostri ieri* no hablan de forma directa y es por este motivo que no están presentes diálogos.

En cambio, como se puede ver en el ejemplo 103, Carmen Martín Gaité lo añade en el texto meta, influyendo así de manera significativa en la personalidad de la protagonista. A través de la técnica de la sustitución, la traductora sustituye el discurso indirecto con el discurso directo, de manera que Anna tome la palabra.

Ejemplo 103

TO	TM
Anna gli disse che pure le aveva insegnato a giocare a ping-pong.	« Pues al ping-pong me enseñaste a jugar », dijo Anna.

3.5 El nivel semántico

Este nivel tiene el objetivo de demostrar que los cambios formales, como los que se han analizado en los párrafos precedentes, influyen en la transmisión de los contenidos. Esta categoría se puede dividir en cuatro partes: la primera se refiere a

verdaderos cambios de contenido y se comprueba que los mensajes vehiculados al texto meta son diferentes de los del texto original; la segunda parte muestra las intervenciones que aluden a los campos semánticos más importantes para Carmen Martín Gaité, evidenciando como los temas principales de su oficio de autora afectan de verdad a su oficio de traductora; la tercera subraya la importancia de la personificación, totalmente ausente en el original y fundamental en la traducción y la cuarta analizará las referencias literarias presentes en la traducción.

3.5.1 Los cambios de contenido

En algunos casos, Carmen Martín Gaité transfiere mensajes diferentes, o sea los cambios no se notan solamente a nivel formal, sino que también a nivel de significado. De esta manera, se evita la traducción literal y se da vida a una verdadera rescritura de la obra con diferentes matices de significado.

Por lo que se refiere a las dos expresiones indicadas a continuación (ejemplos 104 y 105), la traductora produce un mensaje distinto en la obra meta: a través de la técnica de la sustitución, escribe que los ricitos del pelo de la hermana de Danilo son “en forma de interrogación”, en vez de “en forma de coma”. Es un significado diferente con respecto al original y probablemente traduce así para subrayar el aspecto reflexivo, que como hemos visto anteriormente, es más marcado en el texto meta. En consecuencia, se refleja el uso formal de los signos de interrogación en el significado que se quiere transmitir al lector, o sea el cambio formal corresponde al cambio de concepto al cual la traductora alude.

Ejemplo 104

TO	TM
Ricciolini fatti a virgola sulla fronte e le tempie	Ricitos sobre la frente y las sienes pegados en forma de interrogación

Ejemplo 105

TO	TM
Si lisciava le virgole	Aliándose las interrogaciones del pelo

En el caso siguiente, Carmen Martín Gaité, a través de la sustitución, traduce “occhi spaventati” por “ojos brillantes”, que da una idea completamente diferente, porque tener “los ojos brillantes” no implica que el personaje sea necesariamente asustado, así que la emoción que se transmite es distinta.

Ejemplo 106

TO	TM
Un po' trafelata, con gli occhi spaventati	Un poco jadeante con los ojos brillantes

En el ejemplo 107, el contenido no es lo mismo: Carmen Martín Gaité, traduciendo “una volta” por “de pequeño”, aplica la técnica de la particularización y se transfiere un mensaje diferente, porque “una volta” no se refiere forzosamente a la infancia del personaje.

Ejemplo 107

TO	TM
Una volta andava sempre vantandosi di Cingalesi	De pequeño siempre andaba presumiendo del tal Cingalesi

En el ejemplo 108, a través de la técnica de la sustitución, se traduce “compiti” por “apuntes”, que son dos cosas diferentes.

Ejemplo 108

TO	TM
Compiti di matematica	Apuntes de matemáticas

Por lo que se refiere al adjetivo “irritata”, se traduce por “enfadada” a través de la sustitución. En este caso también se aumenta la carga emocional del adjetivo, porque el “enfado” es un “movimiento del ánimo que suscita ira” de acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE); en cambio, según el vocabulario Treccani, “irritare” significa provocar una reacción nerviosa en alguien, que puede perder la calma. En este caso, el matiz de significado es un poco diferente y el mensaje que se transfiere no es lo mismo.

Ejemplo 109

TO	TM
Mamma era molto irritata	Mamma estaba muy enfadada

Ejemplo 110

TO	TM
Non volle abbracciare Emanuele, era molto irritata	No quiso abrazar a Emanuele, estaba muy enfadada

En el ejemplo siguiente, la omisión de la palabra “tanto” alude a un sentido diferente con respecto al original, porque decir “no quererse tanto” no es lo mismo que decir “no quererse”. A través la técnica de la elisión, se crea un cambio de significado relacionado al amor que sienten los personajes y se da una idea diferente sobre uno de los temas principales de la obra.

Ejemplo 111

TO	TM
- Non ci possiamo sposare perché non ci vogliamo tanto bene . Per questo. -	«No nos podemos casar porque no nos queremos . Por eso no nos podemos casar»

En el caso indicado a continuación, a través de la técnica de la amplificación, se añade un matiz de significado que no está en el original, porque con la expresión española se alude a una escena que no está presente en la obra italiana, o sea el hecho de que los médicos afirman que la señora Maria no tiene esperanzas.

Ejemplo 112

TO	TM
Fu rimandata a casa dall'ospedale perché non c'era più speranza	La volvieron a mandar a casa desde el hospital, desahuciada por los médicos

En el ejemplo 113 se aplica la particularización, pero el significado es diferente. En este caso, se puede suponer que la boca está vacía porque no tiene dientes, pero no es algo obvio, de esta manera la traductora pone la atención en detalles que no se consideran en el original.

Ejemplo 113

TO	TM
Arrivò la moglie di Giuseppe con quella bocca vuota che rideva	Se presentó la mujer de Giuseppe con la boca desdentada muy risueña

En el caso siguiente, a través de la amplificación, Carmen Martín Gaité añade una frase y un significado que no está presente en el original, especificando que el personaje “no deja una cebolla en el plato”, un detalle que Natalia Ginzburg no menciona. Esto también alude a una idea más intensa, porque da la idea al lector de un hambre casi incontrolable, a diferencia de la frase italiana.

Ejemplo 114

TO	TM
Ne aveva mangiato per due giorni con tanto pane e con tante cipolle	Comió dos días seguidos mojando bien de pan y sin dejar una cebolla en el plato

La técnica de la amplificación se aplica también en el ejemplo 115. La traductora añade una información que no está en el texto original, diciendo que las manos del personaje incluso llegan a “estropearse” a causa de las lágrimas, un significado muy diferente con respecto al italiano y que incrementa, otra vez, la carga de la tristeza, aludiendo a un significado diferente.

Ejemplo 115

TO	TM
La sottocuoca andava a letto con lui e aveva fatto un gran piangere su quelle sue mani	La ayudante de cocina se acostaba con él y había sentido mucho que se le estropearan las manos

Las expresiones “hacer rabiar” y “dar rabia” se utilizan frecuentemente y sustituyen verbos como “dispiacere” y “far soffrire”, así que se transfiere una emoción diferente con respecto a la obra italiana, como se nota en los ejemplos 116 y 117.

Ejemplo 116

TO	TM
Gli dispiaceva di non essere stato amico di Ippolito, adesso capiva quante cose avrebbero potuto dirsi	Le daba rabia no haberse hecho amigo de Ippolito, ahora se daba cuenta de lo mucho que habrían tenido que decirse.

Ejemplo 117

TO	TM
Non voleva farlo soffrire	No quería hacerle rabiar

Por último, analizando la expresión siguiente, se puede ver como el significado cambia totalmente de texto original a texto meta, a través de la aplicación de la amplificación: decir “cuanto más lloraba, más tranquila y serena se sentía” es diferente que “ogni tanto piangeva ma si sentiva quieta e serena”, porque la expresión italiana alude al hecho de que Anna algunas veces llora, no obstante se sentía tranquila en general, mientras que la frase española alude al hecho de que la protagonista llora más frecuentemente y que, como consecuencia de esta acción, se siente más tranquila.

Ejemplo 118

TO	TM
Lei ogni tanto piangeva ma si sentiva quieta e serena	Cuanto más lloraba, más tranquila y serena se sentía Anna

3.5.2 Los campos semánticos

En esta parte se analiza como los cambios formales que hace la traductora afectan también al énfasis que se da a los temas principales de la obra. Las intervenciones se dividen considerando diferentes campos semánticos organizados

en parejas: Dios y dictadura; enfermedad y muerte; guerra y revolución; interior y exterior; amor y amistad. Todos estos temas están presentes en la obra italiana, pero están más marcados en la traducción al español.

3.5.2.1 Dios y dictadura

Por lo que se refiere al tema de la religión, la traducción se caracteriza por el uso frecuente del nombre de Dios, que en el original se menciona pocas veces, haciendo que el tema religioso resulte más significativo en el texto meta con respecto a la versión italiana. Por ejemplo, se utiliza la expresión “sabe Dios” para traducir la expresión italiana “chi sa”, a través de la técnica de la sustitución, como se puede ver en los siguientes casos.

Ejemplo 119

TO	TM
Chi sa che grande rivoluzione s'erano immaginati di fare	Sabe Dios qué gran revolución se habían creído que estaba haciendo

Ejemplo 120

TO	TM
Ma poi poco a poco s'era perduto, chi sa perché e come	Pero luego se había echado a perder, sabe Dios cómo ni por qué

Ejemplo 121

TO	TM
Rovistava dentro i cassetti, chissà cosa rovistava	Registrando cajones, sabe Dios qué buscaba

En el ejemplo 122, a través de la técnica de la compensación, se añade la expresión “Dios mío” al final de la frase, añadiendo el pronombre “mío”, que da más énfasis al tono del discurso.

Ejemplo 122

TO	TM
Dio come non ne aveva voglia, ecco dunque lui che schifoso che era.	No le daba gana sin más, hay que ver lo asqueroso que era, Dios mío.

Sin embargo, en los casos siguientes, a través de la amplificación, se añaden las expresiones “Dios mío” y “como Dios manda” que no están presentes en el texto original.

Ejemplo 123

TO	TM
Sapeva fare i giornali segreti ma non quelli non segreti, fare i giornali segreti era facile, uh com'era facile e bello.	Entendía de periódicos clandestinos, pero los no clandestinos no iban con él. Hacer periódicos clandestinos era muy fácil, qué fácil y qué hermoso era, Dios mío.

Ejemplo 124

TO	TM
Adesso a lui gli toccava di nuovo lavorarci dentro, e vedere Giuma e sua moglie pasticciare con degli asilini che non sarebbero stati capaci di far funzionare.	Ahora le tocaba a él trabajar otra vez allí, y aguantar a Giuma y a su mujer dando la lata con las guarderías infantiles, que además iban a ser incapaces de organizarlas como Dios manda.

En el ejemplo siguiente se evita la traducción literal, aplicando la técnica de la ampliación lingüística y se nombra otra vez Dios.

Ejemplo 125

TO	TM
Allora Cenzo Rena pensò che se i tedeschi trovavano il cameriere prendevano degli ostaggi a caso per il paese, com'era scritto che facevano se trovavano un tedesco morto, per un tedesco morto dieci italiani	Entonces Cenzo Rena se puso a pensar que si los alemanes encontraban al camarero cogerían rehenes por el pueblo a la buena de Dios , se sabía que eso era lo que hacían cuando encontraban a un alemán

En los ejemplos 126 y 127 se comparan los casos en que se asocia el tema de Dios a el de la dictadura, notando la diferencia entre texto meta y texto original,

donde aparece solo uno de los dos. Como se puede ver en los ejemplos siguientes, a través de la sustitución, se traduce “per carità” por “por amor de Dios”, “in gamba” por “como Dios manda” y aparecen en la misma parte donde se hace referencia a la dictadura. En el ejemplo 126, se crea una especie de paralelismo entre el “amor de Dios” y el “amor del Duce” y en el ejemplo 127 no se traduce de forma literal la expresión “in gamba”, de manera tal que aparece el nombre de Dios y la referencia al fascismo en la misma parte del discurso.

Ejemplo 126

TO	TM
La signora Maria si mise a pregare che per carità la lasciassero in pace adesso Concettina con la politica [...]. Emanuele disse che avrebbe fatto una dozzina di bambini Concettina per amore del duce	La señora Maria se puso a pedirles por amor de Dios que dejasen de mezclar ahora a Concettina con la política [...]. Emanuele dijo que Concettina tendría una docena de niños por amor del Duce

Ejemplo 127

TO	TM
Con un dottore in gamba che non si lasciasse marcire. Tutte cose che adesso parevano un sogno, perché c'era il fascismo e il fascismo voleva che la gente si lasciasse marcire.	Con un médico como Dios manda que no se dejara corromper. Cosas todas que ahora parecían un sueño, porque estaba en vigor el fascismo y el fascismo quería que la gente se dejara corromper.

Para concluir el discurso sobre la religión, se ve como en el caso siguiente, a través de la ampliación lingüística, la traductora transfiere otro mensaje, especificando que la virgen había “salvado” la vida a Franz, un concepto más amplio con respecto al original, que en cambio afirma haberlo solo “protegido” de los alemanes.

Ejemplo 128

TO	TM
I frati gli spiegavano intanto che era stata quella madonna del ripostiglio a proteggerlo dai tedeschi	Los frailes decían que era aquella virgen del trastero la que le había salvado la vida

3.5.2.2 Enfermedad y muerte

Otro campo semántico muy importante tanto en el original como en la traducción es el de la enfermedad y de la muerte, pero se subraya mucho más en el texto meta, porque Carmen Martín Gaité alude a la muerte también en frases donde este tema no aparece en el original, cargando mucho más las emociones relacionadas a la muerte en el texto meta. A partir del campo semántico de la enfermedad, se puede ver en el ejemplo siguiente que la traductora utiliza la sustitución, traduciendo “bacino stretto” por “matriz infantil” y sobrecarga mucho el significado de la frase, porque son dos problemas de salud muy diferentes: el útero o matriz infantil es una malformación uterina que consiste en el desarrollo insuficiente del órgano reproductor encargado de gestar; en cambio, “bacino stretto”, que se puede traducir de forma literal por “pelvis estrecha” alude más a un problema físico estético que no implica necesariamente una malformación del útero.

Ejemplo 129

TO	TM
Amalia aveva il bacino stretto e non ne poteva avere. Si rattristava molto a pensare che mai avrebbe avuto un bambino.	Amalia tenía la matriz infantil y no podía tenerlos. Le daba mucha pena pensar que nunca tendría un hijo

Por lo que se refiere a los verbos que aluden a la muerte, la traductora utiliza siempre el verbo “martirizar” para traducir “tormentare”, o sea no se utiliza la traducción literal y se alude al campo semántico de la muerte, a través de la sustitución.

Ejemplo 130

TO	TM
Il ragazzo dall'aria sottomessa e stanca, che il padre tormentava	Aquel chico de aire sumiso y fatigado a quien el padre martirizaba

Ejemplo 131

TO	TM
Tormentava Ippolito	Martirizaba a Ippolito

En otros casos, se aplica la técnica de la modulación: en el ejemplo 132 se subraya el hecho de que es la guerra que mata a las personas y no las personas que mueren; en el ejemplo 133, utilizando la técnica de la comprensión lingüística, se usa otra vez el verbo “matar” como traducción de “faceva partire”.

Ejemplo 132

TO	TM
E là forse pensava di morire subito	Y seguramente pensaba que lo matarían enseguida

Ejemplo 133

TO	TM
Faceva partire a tutti la fame	Los mataba de hambre

En el ejemplo 134 se traduce el verbo “tremare” por “muerta de miedo” a través de la técnica de la transposición, o sea hay un cambio de categoría gramatical y se pasa de verbo a adjetivo. En el ejemplo 135 y 136, se utiliza la ampliación lingüística y la expresión “pallida pallida” se traduce por “pálida como una muerta”, por consiguiente, la emoción que se transfiere es más fuerte y el cambio formal se refleja en el mensaje. En el ejemplo 136, se alude al “otro mundo” para hablar de algo extraordinario, o sea la traductora hace referencia al campo semántico de la muerte más veces con respecto a la autora italiana.

Ejemplo 134

TO	TM
La signora Maria si rigrava nel letto, tremando di paura	La señora Maria daba vueltas en la cama muerta de miedo

Ejemplo 135

TO	TM
Le venne male dal gridare e cadde a terra pallida pallida e i contadini	Se puso mala de gritar tanto y cayó al suelo pálida como una muerta

chiamarono il dottore che la piantasse di pulire le carte e salisse di sopra.	y los campesinos se asomaron a llamar al médico y a decirle que se dejara en paz de limpiar naipes y que subiese.
---	---

Ejemplo 136

TO	TM
Giustino disse che non aveva fatto mica niente di straordinario	Giustino dijo que no habían hecho nada del otro mundo

En otros casos se hace referencia a la muerte solo añadiendo palabras desde el punto de vista formal, como se puede ver en el ejemplo 137. A través de la amplificación, la traductora añade otro matiz de significado, precisando que las horas son “muertas”. En cambio, en el ejemplo 138, se utiliza la amplificación para extender la longitud de la frase y en este caso también el efecto en el lector es diferente, porque la emoción que se transfiere es más profunda.

Ejemplo 137

TO	TM
Ci passava delle ore insieme	Se pasaban juntos las horas muertas

Ejemplo 138

TO	TM
Emanuele non si dava pace di aver salutato così male Ippolito	Emanuele no podía soportar el recuerdo de la última despedida entre él y su amigo tan insatisfactoria

Sin embargo, del ejemplo 139 al 142, se ve como Natalia Ginzburg alude al campo semántico de la muerte, pero lo hace de manera muy diferente con respecto a Carmen Martín Gaité, porque la traductora reproduce los mensajes con más énfasis. En el ejemplo siguiente se utiliza la técnica de la modulación.

Ejemplo 139

TO	TM
Ma aveva sempre nella schiena quel punto dove stava per morire	Pero seguía teniendo en la espalda aquel punto por donde le entraba la

	muerte
--	---------------

En los dos casos siguientes, a través de la ampliación lingüística, se traduce “lo faceva morire” por “lo había puesto a las puertas de la muerte” y “credevano di morire” por “creían estar a un paso de la muerte”, así que el significado que se transfiere es mucho más intenso, porque “estar a las puertas de la muerte” o “a un paso de la muerte” da un sentido más poético a las frases y la carga de las palabras es más fuerte. Sin embargo, en el ejemplo 142, a través de la ampliación lingüística, se añade el detalle del sufrimiento, que especifica que la muerte se ha sufrido y que no solo ha pasado, aumentando así la carga emocional.

Ejemplo 140

TO	TM
C'era solo sempre quella malattia di Cenzo Rena, che era stata prima un tifo e poi una polmonite e lo faceva morire	Solo cabía aquella enfermedad de Cenzo Rena que había sido primero tifus y luego una pulmonía que lo había puesto a las puertas de la muerte

Ejemplo 141

TO	TM
E tutt'intorno avevano i tedeschi e credevano di morire	Y los alemanes andaban por allí cerca en torno suyo y creían estar a un paso de la muerte

Ejemplo 142

TO	TM
Ma poteva morire in pace su un cuscino e invece era morto così	Pero podía haberse muerto en paz encima de su almohadón en vez de sufrir esa muerte

En el ejemplo 143, a través de la técnica de la particularización, se precisa que el niño “ahoga en los sollozos” y no se utiliza el verbo “morir”. En este caso también se aumenta la carga emocional, porque la traductora añade la idea del ahogamiento, o sea un significado de muerte mucho más sufrida y menos general que el original.

Ejemplo 143

TO	TM
Il bambino era morto nei singhiozzi	El niño se habría ahogado en los sollozos

Interesante es el caso de las omisiones, que son muy pocas en la traducción, porque Carmen Martín Gaité tiende a ampliar las frases y a poner atención a los detalles, pero las pocas que aparecen se refieren a la muerte y, comparando los dos textos, se puede hacer referencia a la importancia de este campo semántico para la traductora española, considerando también las cosas que no escribe. Se puede dar una interpretación a sus omisiones, como en los ejemplos siguientes, donde no aparece ninguna traducción de frases que aluden a la muerte de Ippolito, que se trata de un suicidio (ejemplo 144, 145, 146, 147); de la pregunta de Anna sobre Giustino (ejemplo 148) o de alusiones a los portamentos de los alemanes (ejemplo 149, 150).

Ejemplo 144

TO	TM
Chissà dov'era andato Ippolito, era proprio impazzito	/

Ejemplo 145

TO	TM
Non aveva mai potuto soffrire Danilo, era sicura ce ne aveva colpa Danilo se era morto Ippolito, non sapeva come ma era sicura che era colpa sua	A Danilo nunca lo había soportado, estaba segura de que la culpa era de Danilo. /

Ejemplo 146

TO	TM
Ai fascisti non piaceva che si parlasse dei suicidi	/

Ejemplo 147

TO	TM
Del resto Ippolito non aveva scelto niente, s'era lasciato tutto aggrovigliare dai suoi pensieri, così da morirne. Era morto	Además Ippolito no había elegido nada, se había dejado enmarañar por sus propios pensamientos, / ya había muerto antes de

strozzato dai suoi stessi pensieri , era morto ancor prima di sedersi al giardino pubblico quel mattino.	sentarse en el parque aquella mañana.
---	---------------------------------------

Ejemplo 148

TO	TM
Anna chiedeva allora se anche Giustino era morto	/

Ejemplo 149

TO	TM
Erano ebrei e chi non lo sapeva cosa facevano i tedeschi agli ebrei , e in quel marcio paese c'era stato qualcuno che aveva avvertito i tedeschi di venirsi a prendere il turco e le vecchie, un marcio paese tutto di spie.	Eran judíos / y en aquel pueblo podrido alguien habría dado el soplo a los alemanes para que acudieran a llevarse al turco y a las viejas, un pueblo podrido de espías.

Ejemplo 150

TO	TM
Giuseppe diceva che un giorno gli sarebbe piaciuto far fuori un tedesco, uno sporco ruffiano d'un tedesco qualunque , magari anche proprio il cameriere.	Giuseppe decía que algún día le gustaría eliminar a un alemán, / al propio camarero por ejemplo.

3.5.2.3 Guerra y revolución

Otro tema significativo tanto en el original como en la traducción es el contraste entre guerra y revolución, que Carmen Martín Gaité subraya más que Natalia Ginzburg en su traducción, a través de sus intervenciones. En el ejemplo 151, a través de una comprensión lingüística, la traductora habla de “bombarderos inminentes”.

Ejemplo 151

TO	TM
C'era la guerra e tutti avevano paura che cominciassero subito a bombardare	Ya estaba encima la guerra y todo el mundo tenía miedo de los bombarderos inminentes

En el caso siguiente, se aplica la técnica de la amplificación, añadiendo “ánimo” en la frase y especificando que para hacer la revolución es necesario “tener valor”, como se afirma en el original, pero también “ánimo”, elemento ausente en la obra italiana.

Ejemplo 152

TO	TM
Le pareva che avrebbe avuto coraggio soltanto di fare la rivoluzione	Le parecía que no tenía valor ni ánimos más que para hacer la revolución

En el ejemplo 153, se utiliza la particularización: mientras que en la versión italiana la autora se refiere a “un brazo” en general, en la traducción al español se precisa “el brazo derecho”, un detalle no especificado en la obra original. En este caso también se puede suponer que Carmen Martín Gaité alude a la dictadura, dado que el brazo derecho representa el saludo fascista y es un símbolo del régimen.

Ejemplo 153

TO	TM
Guidava tenendole un braccio intorno alle spalle	Conducía llevándola la sujeta por los hombros con el brazo derecho

Otras particularizaciones se emplean para traducir las acciones que se realizan en guerra: Carmen Martín Gaité utiliza un vocabulario muy detallado para hablar de este tema, mientras que Natalia Ginzburg tiende a ser más general. La traductora aumenta la precisión de los enunciados, utilizando expresiones como “empezar a invadir”, “suponer un objetivo”, “batirse en retirada”, “tener ideales monárquicos” y “ser partidario”, evidenciadas en los cuatro ejemplos siguientes. En el ejemplo 157, el vocabulario utilizado no se refiere a la guerra en el detalle, sino que a la política en general y la palabra “corona” que es muy general se traduce por “ideales monárquicos”, expresión más detallada.

Ejemplo 154

TO	TM
I tedeschi si prendevano la Francia	Los alemanes empezaron a invadir Francia

Ejemplo 155

TO	TM
Con quella sciocca fabbrica di sapone che a qualcuno poteva venire in mente di bombardare	Aquella dichosa fábrica de jabón podía suponer un objetivo

Ejemplo 156

TO	TM
Ogni giorno dovevano scappare via . Adesso anche in tedeschi s'erano messi a scappare , pareva impossibile che scappassero loro che erano sempre corsi avanti	Todos los días tenían que batirse en retirada . Incluso los alemanes habían empezado a batirse en retirada , parecía imposible que huyeran ellos que siempre habían avanzado

Ejemplo 157

TO	TM
Credeva ancora nella corona	Seguía teniendo ideales monarquicos

A continuación, se puede ver que, además de la particularización utilizada para traducir la expresión italiana “non voleva molto bene”, se transfiere una idea diferente, porque decir “non gli piacevano i comunisti”, que se puede traducir literalmente por “no le gustaban los comunistas” es distinto de afirmar “no le gustaba el comunismo” en general, como movimiento político.

Ejemplo 158

TO	TM
Non voleva molto bene alla Russia perché non gli piacevano i comunisti , ma adesso si baciava la punta delle dita quando pensava alla Russia, non avrebbe mai creduto che da quella parte gli potesse venire	No era muy partidario de Rusia porque no le gustaba el comunismo , pero ahora se daba un canto en los dientes cuando pensaba en los rusos, nunca se hubiera podido imaginar que de aquel país le llegara

tanto piacere	nada placentero
---------------	-----------------

En el caso siguiente, se refleja la idea que la Maschiona tenía de Mussolini y la dictadura, el verbo “mettere” se sustituye por “ver” y se alude a otro significado, casi como si en la obra italiana ella misma quiere ponerlo en una jaula y en la obra española no quiere tocarlo, sino simplemente verlo allí.

Ejemplo 159

TO	TM
Voleva mettere Mussolini dentro una gabbia	Quería ver Mussolini dentro de una jaula

En la traducción indicada a continuación, se evidencia el uso de la particularización, precisando que, para Anna, la revolución es un sueño y no solo un pensamiento.

Ejemplo 160

TO	TM
Chiedeva ad Anna se pensava ancora sempre alla rivoluzione	Le preguntaba a Anna si seguía soñando con la revolución

En los tres ejemplos siguientes, a través de ampliaciones lingüísticas, se añade énfasis a las frases que se refieren a la guerra y a la revolución.

Ejemplo 161

TO	TM
Le bastava che il suo bambino non conoscesse la guerra.	Lo único que le importaba es que su niño viviera de espaldas a la guerra.

Ejemplo 162

TO	TM
Il brigadiere appena aveva visto i tedeschi arrivare era scappato subito	En cuanto había visto llegar a los alemanes, el sargento puso pies en polvorosa

Ejemplo 163

TO	TM
Un uomo che era morto nel dolore di non vedere la rivoluzione	Un hombre que había muerto con la pesadumbre de no ver triunfante la revolución

Otro caso importante referido a la guerra es que Natalia Ginzburg reproduce en su obra «Il Piave mormorò: non c'è più caffè nero», o sea la distorsión irónica del estribillo de una canción que celebra episodios de la Primera guerra mundial, cuando Italia luchaba contra el Imperio austrohúngaro. El estribillo original decía «Il Piave mormorò: non passa lo straniero». Carmen Martín Gaité introduce una rima y varía el orden de las palabras, cambiando “no hay más” por “se acabó”, utilizando la modulación. El resultado es «El Piave susurró: el café negro se acabó», que gracias a la rima suena bien al lector español y al mismo tiempo alude al significado de la canción original, haciendo entender que en Italia, durante la guerra, había escasez de todo. El lector “pierde” la parodia de la canción original porque no la conoce, pero gracias a la rima identifica la carga irónica (Uberti-Bona, 2019: 196-197).

Ejemplo 164

TO	TM
« Il Piave mormorò: non c'è più caffè nero »	« El Piave susurró: el café negro se acabó »

3.5.2.4 Exterior e interior

Uno de los temas principales de la escritura de Natalia Ginzburg y de Carmen Martín Gaité es la alusión a lugares interiores y exteriores. Sus historias parten de íntimos acontecimientos familiares desarrollados en casa y acaban aludiendo a situaciones más amplias, que ocurren en el contexto exterior de aquellas casas y que involucran todo el mundo. Las alusiones a la vida interior de los personajes se refieren a sus almas, sueños, reflexiones etc. y las de la vida exterior se refieren a sus apariencias y como se portan en situaciones de la cotidianidad. En la traducción de Carmen Martín Gaité se utiliza frecuentemente la referencia al “cuarto” como en el original, pero, con sus intervenciones en la parte formal, la

traductora intensifica mucho el tema y el lector puede detectar fácilmente la referencia a su obra *El cuarto de atrás* (1978), en que se juega con la imagen de una habitación secreta en una casa donde se esconden la memoria más profunda, los recuerdos inconfesables, los instantes más íntimos. “El cuarto de atrás” sería la psique o más poéticamente, sería el alma. De hecho, en el ejemplo siguiente se ve como, a través de la ampliación lingüística, se evidencia este tema.

Ejemplo 165

TO	TM
Quei pensieri mentre stava con Giuina si dissolvevano in polvere [...], ma sempre li ritrovava appena sedeva al tavolino nella sua stanza	Aquellas ensoñaciones se deshacían como polvo cuando estaba con Giuina [...], pero siempre aparecían de nuevo en cuanto volvía a casa y se encerraba en su cuarto, no hacía más que sentarse a la mesita de su cuarto

Carmen Martín Gaité incluso añade el tema del cuarto en frases donde no está presente en el texto original, como en el caso siguiente. La traductora precisa el lugar donde se queda Ippolito un rato, o sea la habitación, un detalle ausente en la obra italiana.

Ejemplo 166

TO	TM
Ippolito stava un po' là col suo sorriso storto	Ippolito se quedaba un rato en la habitación , sin abandonar su sonrisa torcida

En el caso siguiente, el concepto se intensifica a través de la sustitución de la expresión “non voleva” por “no permitía”, que tiene un significado más fuerte del simple “no querer”, casi como si la traductora tiene como objetivo subrayar que el cuarto de que se habla, metáfora del interior del personaje, es tan íntimo que no permite a ninguno descubrir sus pensamientos más profundos del alma.

Ejemplo 167

TO	TM
Non voleva nessuno nella sua stanza	No permitía que nadie entrara en su cuarto

En los ejemplos enumerados a continuación se ve como en este caso también, a través de ampliación lingüísticas, se renuncia a la traducción literal para evidenciar el interior de los personajes.

Ejemplo 168

TO	TM
Erano pensieri che lasciava crescere in segreto dentro di sé	Eran pensamientos que dejaba crecer en secreto en su interior

Ejemplo 169

TO	TM
Quei pensieri crescevano gioiosi e prepotenti dentro di lei	Aquellos pensamientos crecían jubilosos y prepotentes en su interior

Ejemplo 170

TO	TM
Le parve di non poter più sopportare neppure per un momento quel bambino dentro di sé	Le parecía imposible seguir soportando a aquel niño en su interior ni un día más

Ejemplo 171

TO	TM
Aveva sentito tanto orrore dentro di sé	Había sentido tanto miedo en su interior

3.5.2.5 *Amor y amistad*

En esta parte se analiza el hecho de que en el texto meta aparecen más palabras que aluden al campo semántico del amor y de la amistad con respecto al texto original. En los tres ejemplos siguientes se evidencia el uso del verbo “abrazar”, que sustituye expresiones como “stare stretti” o “tenere stretti”.

Ejemplo 172

TO	TM
Stavano stretti l'uno	Estaban abrazados uno

all'altra	contra otro
-----------	-------------

Ejemplo 173

TO	TM
Si teneva stretta a sua madre e diceva che mai avrebbe camminato con quelle scarpe col tacco	Se abrazaba estrechamente a su madre y decía que nunca pensaba caminar con aquellos zapatos de tacón

Sin embargo, en el ejemplo siguiente, a través de una ampliación lingüística, se intensifica mucho la carga emocional de la frase, introduciendo un contenido nuevo, porque en la traducción española, el personaje no “llora en la almohada”, sino que “la abraza”, dando así una idea completamente diferente con respecto a la obra italiana y modificando la carga de la tristeza.

Ejemplo 174

TO	TM
Piangeva nel cuscino come un ragazzo.	Lloraba abrazado a la almohada como un niño.

En el ejemplo siguiente, Carmen Martín Gaité, a través de la generalización, alude al campo semántico del amor, con respecto al italiano que alude simplemente a una mujer.

Ejemplo 175

TO	TM
E anche aveva avuto il sospetto che avesse un dispiacere segreto, forse una donna , chi sa	E incluso había sospechado que pudiera tener alguna pena secreta, tal vez de amores , quién sabe

En el ejemplo 176 se ve como se modifica la carga emotiva del mensaje, porque la traductora, utilizando la técnica de la transposición, convierte el adjetivo en verbo, aumentando así el sentimiento por la amiga.

Ejemplo 176

TO	TM
----	----

Era la sua amica più cara	Era la amiga a quién más quería
----------------------------------	--

En el caso siguiente, se ve como Natalia Ginzburg alude al campo semántico del amor, utilizando el verbo “innamorare”, pero Carmen Martín Gaité transforma el enamoramiento en un real “enloquecer” y modificando otra vez la carga sentimental que se transfiere de texto original a texto meta.

Ejemplo 177

TO	TM
Potrebbe innamorare tante donne e invece delle donne non gliene importa.	Podría volver locas a las mujeres, pero nada, a él le importan un bledo las mujeres

Otro ejemplo evidenciado a continuación, muestra como la frase “a cui si poteva dire tutto” se traduce por “a quien puedes siempre abrirle el corazón”. El resultado es otro cambio de sentimiento que se transfiere de texto original a texto meta, aplicando la técnica de la ampliación lingüística.

Ejemplo 178

TO	TM
Cenzo Rena era il suo amico più caro, quello a cui si poteva dire tutto	Cenzo Rena era su mejor amigo, ese a quien puedes siempre abrirle el corazón

En el ejemplo siguiente, el campo semántico al cual alude la autora es el amor hacia los hijos, que es mucho más marcado en la versión española, donde se sustituye “li accanto” por “en brazos”, incrementando así la carga de las palabras, dado que da una idea diferente, caracterizada por el contacto físico con el niño.

Ejemplo 179

TO	TM
E prese a bisbigliare a quel bambino come se l’avesse avuto li accanto	Y a susurrarle mimos como si lo tuviera en brazos

Por último, se analiza este periodo bastante largo, donde se traduce “per fare l’amore” por “a achucharse”, aplicando la compresión lingüística y en el final de la frase “si baciavano sussurrando” por “se besaban entre gemidos y susurros”, a través de la amplificación, que añade otro matiz emocional a la frase, porque los “gemidos” no están presentes en la versión italiana.

Ejemplo 180

TO	TM
In quei rifugi sotterranei andavano di solito le coppie per fare l’amore , la gente che scendeva alla sirena d’allarme ci trovava un mucchio di coppie che si baciavano sussurrando	A los refugios subterráneos solían ir las parejas a achucharse , la gente bajaba allí al oír las sirenas de alarma y se encontraban con un montón de parejas que se besaban entre gemidos y susurros

3.5.3 La personificación

Un concepto fundamental que caracteriza la traducción de Carmen Martín Gaité y que en cambio está ausente en la obra de Natalia Ginzburg es el de la personificación, o sea una figura literaria utilizada por la traductora que da un sentido más poético al libro. Esto es muy importante, porque se ve como en la traducción influyen elementos de su oficio de autora. Se utiliza sobre todo con referencia a la naturaleza, o sea se atribuye a los elementos naturales propiedades humanas, así que la hierba llega a susurrar y la tierra a vomitar. De esta manera, comparando las dos obras, el lector se da cuenta que la versión española tiene un sentido más poético con respecto al original, porque la traductora pone la atención a estos elementos literarios y el lector se da cuenta de leer una novela diferente de la original y más emocional.

En el caso siguiente, a través de la sustitución, los soplos de la hierba se convierten en susurros.

Ejemplo 181

TO	TM
Tiepidi soffi dell’erba	Los tibios susurros de la hierba

En los dos ejemplos siguientes la tierra llega a hacer acciones humanas: en el ejemplo 182 se aplica la técnica de la comprensión lingüística y se atribuye a Italia el verbo “vomitar”, incrementando la carga del mensaje que se transfiere. En el ejemplo 183, a través de la modulación, la tierra “vomita colchones y niños”.

Ejemplo 182

TO	TM
Com'era triste vedere tutti quei materassi portati di qua e di là per l'Italia, l'Italia adesso aveva rovesciato fuori materassi dalle case squarciate	Qué cosa tan triste era ver todos aquellos colchones rodando por Italia de acá para allá, toda Italia se había puesto a vomitar colchones de las casas despedazadas.

Ejemplo 183

TO	TM
Materassi e bambini si rovesciavano fuori dalla terra che si sfasciava.	La tierra hecha añicos vomitaba colchones y niños

3.5.4 Las referencias literarias

Un aspecto interesante que subraya la importancia de la literatura y de la intertextualidad en la traducción de Carmen Martín Gaité es la referencia a otras obras literarias. Es un tema significativo también en la obra original, pero es más frecuente en el texto meta, donde se encuentra un número mayor de referencias. En el párrafo 3.4.2.4 se ha analizado la importancia del tema del cuarto y como esto se puede referir también a la obra de Carmen Martín Gaité *El cuarto de atrás* y a los significados literarios principales para la autora española. A continuación, se muestra una referencia a un clásico de la literatura cristiana intitulado *Con el corazón en ascuas: Meditaciones sobre la vida eucarística* (1996), escrito por Henri J. M. Nouwen y traducido por Mariano Sacristán Martín. De esta manera, se vuelve a enfatizar la importancia de la religión para Carmen Martín Gaité, a la cual se alude aunque no esté presente en el original y la centralidad de sus conocimientos literarios, que se mencionan para traducir frases italianas libres de

aspectos poéticos, como se puede ver en el ejemplo siguiente, donde se aplica la ampliación lingüística para referirse al libro mencionado anteriormente.

Ejemplo 184

TO	TM
Con un gran batticuore	Con el corazón en ascuas

En el ejemplo siguiente se evita la traducción literal de “parlare”, sustituyéndolo por el sustantivo “retahíla” y transmitiendo un contenido diferente. Puede ser en este caso también que la traductora alude a su obra *Retahilas* (1974).

Ejemplo 185

TO	TM
Ma domandò perdono se faceva tutto quel parlare , erano tanti giorni che taceva con la faccia sotto il lenzuolo, [...] e sapeva che il turco veniva sovente, il turco era una cara persona.	Sin embargo, pidió perdón por soltarle aquella retahíla , se había pasado muchos días callado con la cara oculta bajo la sábana, [...] y se enteraba de que el turco acudía a menudo, el turco era una persona encantadora.

Por último, se evidencia otra referencia a su obra literaria intitulada *El cuento de nunca acabar* (*apuntes sobre la narración, el amor y la mentira*), publicado en 1983. Carmen Martín Gaité utiliza la expresión “el cuento de nunca acabar” para traducir la frase italiana “una storia che non finiva mai più”, a través de la técnica de la comprensión lingüística.

Ejemplo 186

TO	TM
Un gran pezzo d’Africa, era una storia che non finiva mai più	Un buen mordisco de África, era el cuento de nunca acabar

CONCLUSIÓN

Los objetivos de la presente tesis eran analizar la traducción del italiano al español del libro *Tutti i nostri ieri* (1952) de Natalia Ginzburg y demostrar que *Todos nuestros ayeres* (2007) representa un emblema de la traducción de Carmen Martín Gaité, subrayando así su hipervisibilidad en la obra meta. Efectivamente, gracias al estudio desarrollado en este trabajo se puede llegar a hablar de un nuevo tipo de visibilidad, algo que supera el clásico concepto de visibilidad del traductor.

La investigación se llevó a cabo recogiendo ejemplos en italiano del texto original y los correspondientes en español del texto meta. Leer cada capítulo primero en su versión original y después en la versión meta permitió notar las principales diferencias entre ambas las obras y que, sobre todo en algunas partes del libro, la traducción transmite más emociones al lector con respecto al texto original, gracias a las intervenciones en el nivel formal por parte de Carmen Martín Gaité.

Los resultados obtenidos se pueden observar desde tres puntos de vistas diferentes: el nivel léxico, sintáctico y semántico. Por lo que se refiere al plan del léxico, la autora tiende a enfatizar las palabras, utilizando, por ejemplo, adjetivos o verbos más cargados de significado con respecto a la obra original. Los referentes culturales se transfieren a la obra meta aplicando varias técnicas de traducción, como la generalización y la descripción. En cambio, por lo que respecta al lenguaje coloquial, se nota que Natalia Ginzburg lo utiliza en el texto original, pero Carmen Martín Gaité lo enfatiza más que la autora italiana en su traducción, porque incluso lo añade en partes del discurso donde está ausente en el libro italiano, llegando a modificar no solo la forma, sino también la personalidad

de los personajes. Además, en la versión española se utilizan verbos y adjetivos más rebuscados y connotados con respecto al original, que, en cambio, presenta palabras simples y generales.

En el nivel sintáctico, las intervenciones afectan la extensión de las frases: en el texto original son cortas para crear un ritmo seco y directo, mientras que en el texto meta Carmen Martín Gaité tiende a extenderlas, utilizando la técnica de la ampliación lingüística y modificando el ritmo de la historia. Por lo que se refiere a los elementos ortográficos, en la traducción se nota un aumento de las oraciones exclamativas e interrogativas con respecto a la versión italiana, porque la traductora convierte las preguntas y exclamaciones indirectas en oraciones directas y añade los signos de exclamación y de interrogación en frases donde están ausentes en el original. De esta manera, los cambios desde el punto de vista ortográfico afectan también al ritmo del discurso y las emociones que se transfieren al lector, porque la lectura adquiere un carácter más reflexivo y sorprendente. Otro aspecto fundamental está representado por el discurso directo, que se añade en la traducción, modificando así la personalidad de la protagonista, Anna, que toma la palabra en el texto, aspecto ausente en el texto original, debido al hecho de que Natalia Ginzburg quiere evitarlo.

En el plan semántico se notan cambios de contenido en el texto meta, porque modificando adjetivos y expresiones desde el punto de vista formal, la traductora transmite mensajes diferentes con respecto al original, añadiendo o quitando elementos en su texto y utilizando técnicas como la amplificación, la elisión y la particularización. Otras intervenciones relacionadas al aspecto semántico se pueden dividir según los temas principales de su escritura, que son importantes también para Natalia Ginzburg, pero que se enfatizan más en la obra meta. El contraste entre los conceptos de religión y de dictadura se subraya en la traducción, a través del frecuente uso del nombre de Dios, colocado múltiples veces en las mismas frases en que se nombra también a la dictadura. El tema de la enfermedad y de la muerte se evidencia mucho en el texto meta, a través del uso de verbos y adjetivos que pertenecen al campo semántico de la oscuridad, del dolor y de la muerte. La guerra y la revolución es otra pareja de aspectos fundamentales que se subrayan en la versión española, a través la aplicación de

técnicas como la particularización y ampliación lingüística. La oposición entre interior y exterior es un concepto que se repite frecuentemente en la obra original, pero Carmen Martín Gaité la evidencia en su traducción, aludiendo a lugares cerrados cuando describe los momentos más íntimos de la historia, a pesar de no estar especificados en la obra original. Otra característica de la escritura de Carmen Martín Gaité que se refleja en la traducción es el uso de verbos y adjetivos pertenecientes al campo semántico del amor y de la amistad, temas importantes también en la obra de Natalia Ginzburg, pero que se subrayan en el texto meta gracias a las intervenciones de la traductora. Además, en la traducción se puede notar la importancia de la personificación, porque varios objetos llegan a cumplir acciones humanas en la traducción. Por último, se nota como la intertextualidad es un elemento fundamental no solo en la escritura de Carmen Martín Gaité, sino también en su manera de traducir. Efectivamente, la traductora alude a *El cuarto de atrás* (1978), gracias a la enfatización del tema del interior y hace referencia a otras obras suyas, como *Retahílas* (1974) o *El cuento de nunca acabar (apuntes sobre la narración, el amor y la mentira)* (1983).

En conclusión, gracias al presente análisis de la traducción *Todos nuestros ayeres*, se puede afirmar que Carmen Martín Gaité está presente en su texto y su papel es activo, porque tiene el objetivo de recrear una obra más emocional que la original. Esto se debe a la influencia de los acontecimientos de su pasado, que llevan a la traductora española a “gaetizar” numerosos aspectos del libro y a la línea fina que existe entre escritura y traducción, que caracteriza sus oficios. De esta manera se puede hablar de una tipología de visibilidad innovadora: la hipervisibilidad del traductor. Este neologismo está compuesto por el prefijo “hiper”, que quiere decir “muy grande” o incluso “con exceso” y por el sustantivo “visibilidad”, que significa “posibilidad de ver o ser visto” o incluso “estar presente o tener plena consciencia de su existencia” (Diccionario de uso del español actual Clave) y representa perfectamente el trabajo de traducción de Carmen Martín Gaité analizado en la presente tesis.

BIBLIOGRAFÍA

- Adelcoa, J. R. (1997): “Carmen Martín Gaité, escritora total”, en *Al encuentro de Carmen Martín Gaité*, a cura di E. Martinell Gifre, Grafica Alsine. Barcelona, p. 42.
- Alonso, D. (1993): *Obras completas X. Verso y prosa literaria*. Madrid: Gredos.
- Bell, R. (1991): *Translation and Translating. Theory and Practice*. London: Routledge.
- Bertazzoli, R. (2006): *La traduzione, teorie e metodi*. Roma: Carocci.
- Calvi, M. V. (2011): “Carmen Martín Gaité y Natalia Ginzburg”, en José Teruel (ed.), *El legado de Carmen Martín Gaité, Ínsula 769-770*, LXVI. Madrid: Espasa Calpe, pp. 33-37.
- Carrillo Romero, M. C. (2008): *Realidad y ficción en la obra de Carmen Martín Gaité*. Tesis doctoral. Universidad de Extremadura.
- Clementelli, E. (1972): *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*. Milano: Ugo Mursia Editore.
- Clüver, C. (1989): “On intersemiotic transposition”, en *Poetics Today*, vol. 10, n. 1. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Dällenbach, L. (1994): *Il racconto speculare. Saggio sulla «Mise en abyme»*. Parma: Pratiche.
- Eco, U. (1979): *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.

Farci, C. (2016): “Tra cultura europea e italiana: Carmen Martín Gaité come esempio di letteratura transnazionale”, en *I cantieri dell’italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Roma: Adi editore, pp. 1-6.

Fuentes del Río, M. (2019): “La traducción en la obra de Carmen Martín Gaité”, en *CLINA: an interdisciplinary journal of translation, interpreting and intercultural communication*, vol. 5, n. 1, pp. 163-179.

García Yebra, V. (1981): “Ideas sobre la traducción y problemas de la traducción literaria”, en *Équivalences: revue de traduction et de traductologie*, 2e année, n.1. Université libre de Bruxelles, pp. 1-13.

Ginzburg, N. (1942): *La strada che va in città*. Torino: Einaudi.

Ginzburg, N. (1947): *È stato così*. Torino: Einaudi.

Ginzburg, N. (1957): *Sagittario*. Torino: Einaudi.

Ginzburg, N. (1961): *Le voci della sera*. Torino: Einaudi.

Ginzburg, N. (1962): “Il mio mestiere”, en *Le piccole virtù*. Torino: Einaudi, p. 73.

Ginzburg, N. (1962): *Le piccole virtù*. Torino: Einaudi.

Ginzburg, N. (1963): *Lessico familiare*. Torino: Einaudi.

Ginzburg, N. (1973): *Caro Michele*. Milano: Mondadori.

Ginzburg, N. (1984): *La città e la casa*. Torino: Einaudi.

Ginzburg, N. (2007): *Tutti i nostri ieri*. Torino: Einaudi.

Ginzburg, N. (2016): *Todos nuestros ayeres*. Barcelona: Lumen.

- Ginzburg, N. (2016): *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, a cura di Domenico Scarpa. Torino: Einaudi.
- Hurtado Albir, A. (2001): *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Ivančić, B. (2016): *Manuale del traduttore*. Milano: Editrice Bibliografica.
- Jakobson, R. (1959): “On linguistic aspects of Translation”, en R. A. Brower (ed.) (1975), *On Translation*, Harvard University Press (“En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción”, en *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona: Seix Barral, pp. 67-77).
- Lambert, J. R., Van Gorp, H. (1985): “On describing translations”, en J. Lambert, D. Delabastita, L. D’hulst and R. Meylaerts (2006), *Functional Approaches to Translation and Culture: Selected Papers by José Lambert*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Levý, J. (1995): “La traduzione come processo decisionale”, en Siri Nergard, *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani.
- Lotman, J., Uspenskij, B. (1995): *Tipologia della cultura*. Milano: Bompiani.
- Marchionne Picchione, L. (1978): *Natalia Ginzburg*. Firenze: La Nuova Italia.
- Marco Borillo, J., Verdegal Cerezo, J. M., Hurtado Albir, A. (1999): “La traducción literaria”, en A. Hurtado Albir (1999), *Enseñar a traducir: metodología en la formación de traductores e intérpretes*. Madrid: Edelsa, pp. 167-181.
- Martín Gaité, C. (1955): *El balneario*. Madrid: Afrodísio Aguado.
- Martín Gaité, C. (1958): *Entre Visillos*. Barcelona: Destino.
- Martín Gaité, C. (1972): *Retahílas*. Barcelona: Destino.

- Martín Gaité, C. (1972): *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Gaité, C. (1976): *Fragments de interior*. Barcelona: Destino.
- Martín Gaité, C. (1978): *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino.
- Martín Gaité, C. (1978) “La ingrata condición del traductor. Bailar con la más fea”, en *Diario 16*, pp. 192-194.
- Martín Gaité, C. (1983): *El cuento de nunca acabar: apuntes sobre la narración, el amor y la mentira*. Madrid: Trieste.
- Martín Gaité, C. (1991): “Homenaje a Natalia Ginzburg”, en *ABC*, luego en Id., *Agua pasada*. Barcelona: Anagrama, pp. 348-354.
- Martín Gaité, C. (1992): *Nubosidad variable*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Gaité, C. (1994): *La Reina de las Nieves*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Gaité, C. (1996): *Lo raro es vivir*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Gaité, C. (2002): *Cuadernos de todo*. Barcelona: Mondadori.
- Martín Gaité, C. (2002): *Los parentescos*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Gaité, C. (2006): *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, ed. por José Teruel Benavente. Madrid: Ediciones Siruela.
- Menetti, E. (2016): “Natalia Ginzburg, una scrittura onesta e trasparente”, en *Griseldaonline*, n. volume 16, pp. 1-8.
- Montes Doncel, R. E., Rebollo Ávalos, M. J. (2008): “En la encrucijada de la traducción literaria: actualización bibliográfica y aplicaciones didácticas”, en *Revista de Filología*, n. 26, pp. 151-166.

- Morillas, E., Arias Torres, J. P. (1997): *El papel del traductor*. Salamanca: Colegio de España.
- Newmark, P. (1988): *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall.
- Nida, E. (1945): “Linguistics and Ethnology in Translation-Problems”, en Nida, E. (1975), *Exploring Semantic Structures*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, cap. 6.
- Nowen, H. J. M. (1996): *Con el corazón en ascuas: Meditaciones sobre la vida eucarística*. Cantabria: Sal Terrae.
- Paolini, A. (2005-2006): *Carmen Martín Gaité ovvero il perturbante del quotidiano (dobles, espejos, cuartos cerrados, laberintos)*. Dottorato di Ricerca in Letterature straniere moderne. Università degli Studi di Pisa.
- Ragusa, A. (2001): “Tradurre: un mestiere o un’arte?”, en *Kykéion: semestrale di idee in discussione*, n. 5. Firenze: Firenze University Press, pp. 1-7.
- Romano, S. (2007): “Mussolini nell’estate del ’43. Il discorso del bagnasciuga”, en *Corriere della Sera*, p. 43.
- Sanguinetti Katz, G. (2015): “Natalia Ginzburg e i suoi scritti sulla seconda guerra mondiale”, en *Nuova Corvina*, n. 28, pp. 191-199.
- Santoyo, J. C. (1988): *Teoría y crítica de la traducción. Antología*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Seleskovitch, D. (1976): “Traduire, de l’expérience aux concepts”, en *Études de Linguistique Appliquée (ELA)*, n. 24, pp. 64–91.
- Sternberg, R. J. (1996): *Cognitive Psychology*. Orlando: Harcourt Brace College Publishers.
- Svevo, I. (1898): *Senilità. Romanzo*. Trieste: Libreria Editrice Ettore Vram,
- Svevo, I. (1949): *Corto viaggio sentimentale ed altri racconti inediti*, a cura di Umbro Apollonio. Milano: Mondadori.

Uberti-Bona, M. (2019): *Geografías del dialogo. La traducción en la obra de Carmen Martín Gaité*. Milano: Ledizioni.

Vega, M. Á. (ed.) (2004): *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.

Vinay, J. P, Darbelnet, J. (1958/1995): *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. París: Didier.

SITOGRAFÍA

Balbo, L. “Natalia Levi Ginzburg” [en línea]. 2012 [16 de julio de 2023]. Disponible en la Web: <https://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/natalia-levi-ginzburg/>

Cingoli, F. ““Tutti i nostri ieri”: Natalia Ginzburg e la ricerca della verità nei rapporti umani” [en línea]. 2023 [20 de junio de 2023]. Disponible en la Web: <https://www.illibraio.it/news/dautore/tutti-i-nostri-ieri-natalia-ginzburg-1433544/>

Cunsolo, C. “Natalia Ginzburg: la donna che rivoluzionò la letteratura italiana del Novecento” [en línea]. 2019 [11 de julio de 2023]. Disponible en la Web: <https://www.mardeisargassi.it/natalia-ginzburg/>

Enciclopedia Treccani. Disponible en la Web: <https://www.treccani.it/enciclopedia/natalia-ginzburg/>

Iglesia, A. M. “Natalia Ginzburg, fragmentos de un mundo indescifrable” [en línea]. 2021 [1 de julio de 2023]. Disponible en la Web: <https://lanuras.es/actualidad/natalia-ginzburg-fragmentos-mundo-indescifrable/>

López Guix, J. G. “Visibilidad” [en línea]. 1999 [1 de agosto de 2023]. Disponible en la Web: https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/octubre_99/04101999.htm

Marangoni, E. “Il lessico di Natalia Ginzburg. Studio di una prosa dallo stile inconfondibile” [en línea]. 2018 [15 de julio de 2023]. Disponible en la Web: <https://www.iltascabile.com/letterature/lessico-natalia-ginzburg/>

Real Academia de la Historia. Disponible en la Web: <https://dbe.rah.es/biografias/11796/carmen-martin-gaite>

Roncoroni, M. “La scrittura e la memoria: Natalia Ginzburg e il suo «Lessico familiare»” [en línea]. 2022 [12 de julio de 2023]. Disponible en la Web: https://www.ecodibergamo.it/stories/eppen/cultura/letteratura/la-scrittura-memoria-natalia-ginzburg-suo-lessico-famigliare-o_1428989_11/

Rooney, S. ““This is a perfect novel’: Sally Rooney on the book that transformed her life” [en línea]. 2022 [25 de junio de 2023]. Disponible en la Web: <https://www.theguardian.com/books/2022/jun/30/sally-rooney-book-transformed-her-life-all-our-yesterdays-natalia-ginzburg>

Sáenz Sagaseta de Ilúrdoz, M. “*Servidumbre y grandeza de la traducción. Discurso leído el día 23 de junio de 2013 en su recepción pública*” [en línea]. 2013 [20 de julio de 2023]. Disponible en la Web: https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_ingreso_Miguel_Saenz.pdf

Seoane, A. “Traductores en la sombra, los olvidados de la literatura” [en línea]. 2017 [12 de agosto de 2023]. Disponible en la Web: https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20170929/traductores-sombra-olvidados-literatura/250476451_0.html

RECURSOS LEXICOGRAFICOS

Diccionario Clave: Diccionario de uso del español actual.

Diccionario de la Real Academia Española (DRAE). Disponible en la Web:
<https://dle.rae.es/>

Vocabolario Treccani. Disponible en la Web: <https://www.treccani.it/>.

APÉNDICE

Primera parte

Capítulo 1

TO	TM
Un lungo viso stanco e spaventato	Una cara larga y cansada con gesto de susto
Era sempre stata di salute debole	Siempre había tenido mala salud
Poco dopo la nascita di Anna	Poco después que naciera Anna
È stupido	Es una estupidez
Non si spiegava come mai	No se explicaba cómo había podido ocurrir
Voleva comprarsi un cappello	Le entraba el capricho de comprarse un sombrero
Si mangiava la veletta di rabbia	Mordisqueaba rabiosa el velito de su sombrero
Aveva tutti i suoi soldi	Conservaba su fortuna
Bisognava far finta di niente	Había que dejarla , hacer como si no pasara nada
Con la rete	Con su bolsa de red
Stanca morta	Cansadísima
Con le ginocchia ben calde nella coperta	Con las rodillas bien abrigadas
E adesso ecco che cosa le toccava di fare	Y ahora hay que ver las tareas que le tocaba desempeñar
Ma una frangia arricciata dal parrucchiere	Llevaba flequillo, pero de peluquería , rizado
Non era contenta di niente	Nada le gustaba
Gridava com'era disgraziata	Se quejaba a gritos de lo disgraciada que era
Con una figura tanto malfatta	Con tan mal tipo
Solo un po' forte di fianchi	Solo eres un poco recia de caderas
Gridava e singhiozzava	Entre gritos y sollozos
Persone che sembravano per	Personas que parecían

bene e le nere porcate che poi avevano fatto	decentes y que se habían portado como cerdos
Tremando di paura	Muerta de miedo
Smorfia	Mueca rara
Questo Dio	Famoso Dios
«Le Visciole»	Los Guindos

Capítulo 2

TO	TM
Farabutto da niente	Granjuilla de poca monta
Bravo ragazzo	Chico estupendo
Diceva che era meglio di no	Se lo desconsigliaba
Non stava seduto a chiacchierare con lui	No se quedaba de tertulia con él
Un dolore	Una desgracia
Piano piano	Muy despacio
Sono più contento	Ya me ha quedado a gusto
Tormentava Ippolito con la solita storia del tabacco	Martirizaba a Ippolito con la dichosa historia del tabaco
Con la cantilena, e la fece smettere	Con mucho tonillo y que mejor lo dejara
Letto	Colcha
Magro	Afilada
Rossa rossa	Sofocadísima
Li baciò gravemente sulla fronte	Los besó muy seria en la frente
Alzarsi in punta di piedi	Ponerse de puntillas
Singhiozzava	Lloraba
S'interessava della gente ricca	La gente rica despertaba su interés
Signor Giuma	Señorito Giuma
Quello del ping-pong	Que jugaba al ping-pong
Fece un piccolo saluto freddo e timido	Saludó breve y timidamente
<i>Il tesoro del fanciullo</i>	El tesoro del adolescente
Bisogna andare a pranzo	Tenemos que bajar a comer
L'avevano mandato da certi amici a sposarsi	Lo habían mandado a casa de unos amigos a que se casara con una perra
Gli fecero il funerale	Lo enterraron
Concettina si mise a singhiozzare forte	Concettina lloraba a moco tendido
Rideva come una matta	Se reía a carcajadas
Non c'era più nessuno a comandare	Ya no había nadie que diera órdenes

Capítulo 3

TO	TM
----	----

C'erano molte cose da parlare	Tenían muchas cosas que contarse
Non era più tanto bello	No tenía tanta gracia
Se había hecho un chico mayor	Era diventato un ragazzo grande Giustino
Si dava la gommina ai capelli	Se peinaba con fijador
Baracconi	Barracas de la feria
Pullover	Jersey
Alzava le spalle	Se encogía de hombros
Le mani tutte graffiate	Manos todas llenas de arañazos
Se ne infischiaiva moltissimo, oh, come se ne infischiaiva	Sí que le importaba mucho a él, le importaba un comino
Siamo vecchi amici noialtri	Esta y yo somos viejos amigos
Sarebbe diventato uno dei soliti fidanzati di Concettina	Pasaría a engrosar la lista de novios de Concettina
Emanuele di Concettina non s'interessava un gran che	A Emanuele no le interesaba mucho Concettina
Di mamma	De su madre
Era abbastanza gentile, ma non faceva che dirle tutto quello che non andava di lei	Pero, por otra parte, no hacía más que sacarle defectos
Nessuno l'aveva capito	Nadie lo sospechaba
Le aveva raccontato d'esser figlio d'un barone tedesco e d'esser scappato dalla Germania	Le había contado que era hijo de un barón alemán y que por culpa de los nazis se tuvo que escapar de su país
Credeva ancora nella corona	Seguía teniendo ideales monárquicos
- È meglio non averne niente di soldi -	«Es mejor no tener dinero, ¿sabes?»
Lei se ne andava offesa col fascio dei figurini	Se iba con el montón de figurines y con cara de reina ofendida
Facevano un gran discutere	Se enzarzaban en grandes discusiones
Risate	Risotadas
Rimaneva ancora alzato a studiare per i suoi esami	Se quedaba levantado preparando su oposición
S'era abituato a stare alzato la notte, fin dal tempo del libro di memorie	Se había acostumbrado a quedarse despierto por la noche, desde los tiempos del famoso libro de memorias
C'era una sorella poco seria	Había una hermana de Danilo que era bastante fresca
Si erano capiti benissimo	No había habido ningún malentendido

Era consolata	Ya se le había pasado el enfado
Quel Danilo ha proprio una cotta per Concettina	Ese Danilo bebe los vientos por Concettina
Se ne infischiava	Le importaba un bledo
Ora a un tratto aveva preso a spadroneggiare	Ahora de la noche a la mañana andaba mangoneándolo todo
E che avrebbe avuto bisogno d' una bella cura a Chianciano	Lo que le vendría bien es ir a tomar aguas a Chianciano

Capítulo 4

TO	TM
C'era un grande sbattere di tappeti nella casa di fronte	Llegaba de la casa de enfrente un estruendoso sacudir de alfombras
Mentone	Menton
Emanuele era un po' seccato per il ritorno dei suoi genitori	A Emanuele le fastidiaba bastante que hubieran vuelto sus padres
Era una donna grande grande , sempre seduta alla cassa a fare la calza	Era una mujerona enorme , siempre sentada en la caja haciendo punto
Con degli occhi rotondi a fior di testa e con un gran cespuglio di capelli bianchi	Tenía los ojos saltones y una gran pelambreira blanca
Sigarette « tre stelle »	Cigarillos marca Tre Stelle
Danilo era andato a Torino per certi suoi affari	Danilo había ido a Turín a resolver unos asuntos
Suonarono forte al cancello	Llamaron a la puerta con un fuerte timbrazo
Ricciolini fatti a virgola sulla fronte e le tempie	Ricitos sobre la frente y las sienes pegados en forma de interrogación
Piantato storto	Puesto de medio lado
Si lisciava le virgole	Aliándose las interrogaciones del pelo

Capítulo 5

TO	TM
Non gli andava	Se le atragantaba
Era sempre vestito così bene	Vestido como siempre de punta en blanco
La scuola-infermiere	Proyectos enfermeriles
Lagrimava	Se echaba a llorar
Uovo alla coque	Huevos pasados por agua
Emanuele era molto	Emanuele estaba muy

depresso, tra Danilo in prigione , sua sorella che non si sapeva cosa farne e suo padre con l'ulcera gastrica	deprimido, entre lo del encarcelamiento de Danilo , su hermana que no se sabía qué hacer con ella y la úlcera intestinal del padre
Cappello a cocuzzolo	Sombrero en forma de cucurucho
Lettere balorde	Cartas sin sustancia
Emanuele diceva che proprio gli dava sui nervi Ippolito	Emanuele decía que Ippolito le sacaba de quicio
Occhi cerchiati di scuro	Ojos rodeados de ojeras
Non dava a vedere di saperlo	No daba señales de saberlo
Con quelle corna	Con quella cornamenta
Gran pettine di tartaruga piantato nel cespuglio di capelli	Una peineta de concha plateada en la maraña gris de pelo
Il tappeziere o il tintore	El tapicero o el de la tintorería

Capítulo 6

TO	TM
Tub di gomma	Bañera de goma
Potrebbe innamorare tante donne e invece delle donne non gliene importa	Podría volver locas las mujeres , pero nada, a él le importan un bleo las mujeres

Capítulo 7

TO	TM
Fece chiamare uno del Genio Civile	Mandó llamar a un conocido suyo del ayuntamiento
Non avrebbe mai potuto dormire a saperlo lontano, col pericolo della guerra	No habría dormido teniéndolo tan lejos y con la amenaza de la guerra encima
Avrebbe buttato il suo cappello per terra pasticciandolo un po'	Solo tirarle el sombrero al suelo, eso sí, y pisoteárselo

Capítulo 8

TO	TM
Un po' trafelata, con gli occhi spaventati	Un poco jadeante con los ojos brillantes
A un tratto appoggiò la testa sul tavolo e cominciò a	De repente apoyó la cabeza sobre la mesa y rompió en

singhiozzare	sollozos
Concettina scosse forte la testa , non si era innamorata	Concettina sacudió enérgicamente la cabeza , no se había enamorado
Un viso così patito	La cara tan demacrada
Avevano inventato anche la guerra fredda per farlo languire di noia	Habían sacado de la manga la guerra fría para aburrir hasta a las ovejas
E lo sapevano forse Emanuele e Ippolito cos'era un viaggio in vagone-cellulare	¿Acaso Ippolito y Emanuele tenían idea de qué era viajar en un vagón celular?
Rayon	Nailon
Un uomo che era morto nel dolore di non vedere la rivoluzione	Un hombre que había muerto con la pesadumbre de no ver triunfante la revolución

Capítulo 9

TO	TM
<i>Il segno di Zorro</i>	El signo del Zorro
Era la sua amica più cara	Era la amiga a quien más quería
Andava spesso al cinematografo con dei ragazzi e sapeva che pagavano sempre	Iba muchas veces al cine con chicos y sabía invitaban siempre ellos
Si mise a raccontare un lungo film di duelli	Se puso a contar una película muy larga de espadachines
Ma era troppo orgogliosa	Pero le halagaba
Le aveva dato dell'impiastro	Le había dado la tabarra
Piccoli denti da volpe	Aquello diente de zorro
Se le persone si lavavano bene	Se lavaba mucho o poco
Emanuele gli aveva gridato	Emanuele le había dicho a gritos
Non c'era speranza	No había la menor esperanza
Provava a incurvare le labbra di sprezzo come faceva Giama	Trataba de fruncir los labios con una mueca de desdén imitando el gesto de Giama
Una volta andava sempre vantandosi di Cingalesi	De pequeño sempre andava presumendo del tal Cingalesi
Che schifo quel giardino pubblico	Qué asco aquel parque
Non mostrò molto stupore	No se sorprendió demasiado
Brutta e goffa	Tan fea y tan cursi
La rivoluzione voleva fare	La revolución, nada menos

Anna, la rivoluzione	que la revolución quería hacer Anna
----------------------	-------------------------------------

Capítulo 10

TO	TM
Aveva fatto i bagni di mare	Se había bañado en el mar
Per carità	Por amor de Dios
Per amore del duce	Por amor del Duce
Invece era giusto	No tenía nada de injusto
Caffè di Parigi	Cafetines de París
Si stava ricantucciati	Se metía en un rincón

Capítulo 11

TO	TM
E sparava e cantava	Entre disparos y canciones
Erano pensieri che lasciava crescere in segreto dentro di sé	Eran pensamientos que dejaba crecer en secreto en su interior
Quei pensieri mentre stava con Giума si dissolvevano in polvere, ne aveva una grande vergogna e le pareva di non poterli più ritrovare, ma sempre li ritrovava quando tornava a casa e si chiudeva nella sua stanza, non appena sedeva al tavolino nella sua stanza quei pensieri crescevano gioiosi e prepotenti dentro di lei	Aquellas ensoñaciones se deshacían como polvo cuando estaba con Giума, se avergonzaba de ellas y creía que nunca más volvería a encontrarlas, pero siempre aparecían de nuevo en cuanto volvía a casa y se encerraba en su cuarto, no hacía más que sentarse a la mesita de su cuarto y aquellos pensamientos crecían jubilosos y prepotentes en su interior
Hall	Vestíbulo
Pasando i compiti di matematica ai suoi compagni	Pasandos apuntes de matemáticas a sus compañeros
Non lo poteva soffrire	Era inguantable
In fondo a quei pensieri	Al fondo de sus ensueños
Tutta impellicciata	Envuelta en pieles
Giума aggrottò la fronte alle sue lagrime	Giума frunció la fronte al verla llorar
Non voleva mica singhiozzare li al caffè	No le gustaba que se pusiera a sollozar allí en el café
Camminarono insieme nella sera	Anduvieron juntos en la oscuridad
Nel bavero del cappotto, lei singhiozzava sussultando	Entre las solapas del abrigo, ella llorando con pequeños

pian piano	escalofríos
Mordicchiandosi i pollici nei guanti	Mordisqueaba los dedos de sus guantes
Un'aria stanca e risoluta	Un aire entre hastiado y resuelto
S'era fatta un buco nei guanti a forza di mordicchiare	Se había agujereado los guantes de tanto mordisquearlos
Stava male	No se encontraba bien
Amalia e Franz	Franz y Amalia
Franz e Amalia	Con Amalia
Non voleva nessuno nella sua stanza	No permitía que nadie entrara en su cuarto
Aveva fatto l'amore con Franz	Se hubiera acostado con Franz
Giorni felici	Ratos felices
Forse gli era successo di pensarci ma aveva sotterrato in sé quel pensiero, era bravo a sotterrare dentro di sé tutti i pensieri che non gli piacevano, così profondamente da scordare se c'erano mai stati	Seguramente se le habría ocurrido pensarlo, pero habría sepultado dentro de sí semejante idea, estaba especializado en enterrar todas las ideas que le disgustaban, tan hondo como para olvidarse de que habían existido
Dopo morto papà	Después de morir papá
Era stato un momento indeciso	Había dudado
Dopo il matrimonio	Después de casarse
Così senza sole	Con tan poco sol
Ogni notte faceva dei sogni orribili, si svegliava tutto ansante e sudato	Por las noches tenía unas pesadillas horribles, se despertaba sudoroso y jadeante
Non poteva stare sempre in ozio, la sua vita era stata piena di errori	No podía estar toda la vida sin dar golpe, su vida estaba llena de equivocaciones
Viltà	Mezquindades
Ricominciare da capo	Empezar desde cero
Ogni cosa gli metteva spavento	Todo le asustaba
La sua voce era sempre un po' aspra quando gli parlava	Cuando hablaba con él le salía un tono áspero

Capítulo 12

TO	TM
Lui se ne infischia della Norvegia, Germania e della marina da guerra	A él le importaba un pito Alemania, Noruega y la marina de guerra

Solo era rimasto seccato quando Emanuele si era portato via la radio	Lo único que le fastidiaba es que Emanuele se hubiera llevado la radio
Gli dava noia l'aria di mistero che avevano quando erano tutti e tre insieme	Le fastidiaba aquel aire de misterio que adoptaban cuando estaban los tres juntos
Lo faceva apposta a prendere quei brutti voti appunto perché mamma si decidesse a lasciarlo ritirarsi da scuola	Lo había hecho a propósito lo de sacar tan malas notas, a ver si mamma decidía sacarlo de aquel instituto
Litigavano Amalia e mamma sugli studi di Giuma e su mille altre cose e in casa non c'era mai un momento di pace	Amalia y mamma reñían sin cesar por culpa de los estudios de Giuma y por mil cosas más, total , que en casa no había un momento de sosiego
Anna gli disse che pure le aveva insegnato a giocare a ping-pong . Ma allora erano bambini, disse Giuma, da bambino lui aveva fatto tante cose che poi aveva smesso di fare	« Pues al ping-pong me enseñaste a jugar », dijo Anna. Pero entonces éramos pequeños; de pequeño, dijo Giuma, él había hecho muchas cosas que luego nunca había vuelto a hacer
Verde e ronzante	Verde y rumoroso
Pareva che d'un tratto si svegliasse quando portavano il gelato alla crema, mangiava avidamente il gelato come se fosse venuto solo per quello al caffè, leccava avidamente il cucchiaino	Parecía espabilarse de pronto cuando les servían el helado, comía ávidamente aquel helado como si fuera solo para eso para lo que hubiera ido al café, chupaba vorazmente la cucharilla
Ma poi poco a poco s'era perduto, chi sa perché e come	Pero luego poco a poco se había ido echando a perder, sabe Dios cómo ni por qué
Se ne andavano e lui la traeva fra i cespugli sul fiume, e stavano a lungo sdraiati a baciarsi nell'erba, e lui la baciava sempre più forte .	Se marchaban y él la arrastraba entre los matorrales a orillas del río y se quedaban un rato largo besándose tumbados en la hierba, y él la besaba cada vez con más ardor .
Stavano stretti l'uno all'altra	Estaban abrazados uno contra otro
Fra i tiepidi soffi dell'erba	Los tibios susurros de la hierba
Con le palpebre strette sugli occhi e con un breve respiro	Apretaba los párpados y respiraba levemente
Quella fiacca strizzatina d'occhio	Aquel débil guiñoteo

Con la ragazza alta e secca	Con aquella chica alta y enjuta
Era sola col viso di Giума che le dava uno strappo di dolore al cuore	Estaba sola con el rostro de Giума que le sacudía dolorosamente el corazón
Ogni giorno avrebbe rivisto quel viso con i ciuffi arruffati e le palpebre strette sugli occhi	Todos los días volvería a ver aquel rostro con los rizos enmarañados y los parpados cerrados herméticamente
Un giorno forse strozzava la signora Maria	El día menos pensado estrangulaba a la señora Maria
Lui era tutto ebreo	Él era judío por los cuatro costados
Bastava pagare un poco e la questura lasciava stare	Pero bastava con pagar un poco de dinero y las autoridades le dejaban a uno en paz
La parte nera saliva sempre più in alto	La parte negra aumentaba un poco
Veleno nei fiumi	Ríos envenenados
Emilio chiedeva	A Emilio le preocupaba saber
Il suo viso smagrito e spaventato	Aquel rostro demacrado y con huellas de susto
Allora la signora Maria gridava che non era il momento di scherzare	Entonces la señora Maria se ponía a gritar que aquel no era momento para hacer bromas
Ippolito stava un po' là col suo sorriso storto	Ippolito se quedaba un rato en la habitación sin abandonar su sonrisa torcida
E la piccola testa reclinata di storto sulla spalla	Y la cabeza menuda ladeada y un poco reclinada sobre el hombro

Capítulo 13

TO	TM
Una villa sul Lago Maggiore	Un chalet a orillas del lago Mayor
Non aveva voglia di spaventarsi	No tenía ganas de alarmarse
Per sentire se eran sempre solidi	Para comprobar que no hubieran perdido consistencia
Dalle fotografie non si poteva capire	Por las fotografías no se hacía una mucha idea
Dai suoi amici della casa di fronte	En la casa de enfrente con los amigos aquellos
Emanuele le disse che Franz non aveva tutti i torti	Emanuele dijo que Franz no andaba tan desencaminado

d'aver paura	al tener miedo
Era ebreo e si sapeva bene cosa facevano i tedeschi agli ebrei	Era judío y sabía de sobra lo que hacían los alemanes con los judíos
Contava sempre tante bugie	Se pasaba la vida contando mentiras
I tedeschi avrebbero preso subito tutta l'Europa	Los alemanes tomarían toda Europa sin pérdida de tiempo
Gli dispiaceva ma non era un disastro, non valeva la pena di mangiarsi l'anima	Le disgustaba, pero tampoco era un desastre, no valía la pena reconcomerse
Si erano immaginati chi sa cosa	Se habían hecho quién sabe qué ilusiones
Con le sue piccole finestre imbrattate	Las pequeñas ventanas llenas de suciedad
Senza stupirsi e senza bisbigliare	Sin una exclamación de asombro ni un susurro
Anna, perché aveva quel viso così stanco e mortificato da un po' di tempo	Anna, por qué llevaría algún tiempo con aquel gesto de hastío y mortificación
Ma il suo pensiero si staccava subito via	Pero sus pensamientos se bifurcaban enseguida

Capítulo 14

TO	TM
Emanuele allora si provava a imitare quel sorriso, se ne andava storcendo tutta la faccia	Emanuele entonces trataba de imitar aquella sonrisa y se marchaba haciendo visajes
Dormiva come un sasso	Caía en la cama como una piedra
Chi sa che grande rivoluzione s'erano immaginati di fare	Sabe Dios qué gran revolución se habían creído que estaba haciendo
Anche lei aveva pensato alla rivoluzione ma adesso sapeva bene com'era stato stupido pensarci	También ella había pensado en la revolución, pero ahora sabía bien lo necio que había sido pensar en eso
Adesso quei pensieri le parevano tanto lontani	Ahora todas aquellas ideas le parecían tan lejanas
Parevano tanti anni. Adesso aveva il bambino da farsi andar via	Parecían años. Ahora tenía un niño que librarse
Com'era stato sciocco pensarci	Había sido un pensamiento estúpido
S'aggirava incerta per la casa	Se ponía a dar vueltas por la casa
Che squarciasse la città e	Ojalá la ciudad y aquella

quella casa con un grande fragore	casa volasen por los aires de un estallido
Mamma era molto irritata	Mamma estaba muy enfadada
Non volle abbracciare Emanuele, era molto irritata, aveva sofferto il caldo in viaggio e diceva che era stufa di dover pensare sempre a tutto	No quiso abrazar a Emanuele, estaba muy enfadada, había pasado un calor horrible en el viaje y decía que estaba harta de tener que ocuparse ella siempre de todo
Le parve di non poter più sopportare neppure per un momento quel bambino dentro di sé	Le parecía imposible seguir sopportando a aquel niño en su interior ni un día mas
Se ne infischiava di mamma e della ragazza Fiammetta	Que mamma y la tal Fiammetta le importaban un bleo
Aveva dei nervi feroci	Estaba con los nervios de punta
Caldo rossore	Ardiente rubor
Tanto orrore dentro di sé	Tanto miedo en su interior
- Non ci possiamo sposare perché non ci vogliamo tanto bene . Per questo. -. Giuina disse: - Non c'entra il bene o il non bene . Non ci possiamo sposare, siamo troppo giovani e poi adesso verrà anche la guerra -.	«No nos podemos casar porque no nos queremos . Por eso no nos podemos casar», dijo. « Qué tiene que ver quererse o no . No nos podemos casar porque somos demasiado jóvenes y luego también porque enseguida va a venir la guerra », dijo Giuina.
Così stralunato	Tan ido
Rovistava dentro i cassetti, chissà cosa rovistava	Registrando cajones, sabe Dios qué buscaba
Solo tedeschi e tedeschi per tutta la vita e anche dopo, tedeschi e tedeschi nei secoli	Solo alemanes y más alemanes durante toda la vida incluso más allá, alemanes por los siglos de los siglos
Se lei aveva davvero il bambino	Si ella estaba de verdad embarazada
Non c'era bisogno di fare grandi addii	No hacía falta una despedida solemne
Chi sa dove	Quién sabe dónde habría ido
Perché c'era la guerra e tutti avevano paura che cominciassero subito a bombardare	Ya estaba encima la guerra y todo el mundo tenía miedo de los bombarderos inminentes
E là forse pensava di morire subito	Y seguramente pensaba que lo matarían enseguida
Uscirono nel mattino fresco	Salieron al frescor de la mañana
Chissà dov'era andato	/

Ippolito, era proprio impazzito	
Ippolito non gli aveva parlato	A él no le había dicho nada
E anche aveva avuto il sospetto che avesse un dispiacere segreto, forse una donna , chi sa	E incluso había sospechado que pudiera tener alguna pena secreta, tal vez de amores , quién sabe
Videro arrivare la signora Maria piccola piccola , quando succedeva una disgrazia si rattrappiva e si rimpiccioliva	La vieron llegar tan pequeñita , la señora Maria menguaba y se encogía con las desgracias
Voleva sapere chi era la ragazza che aveva rifiutato di sposare Ippolito	Quería enterarse de quien era la chica que le había dado calabazas a Ippolito
Non aveva mai potuto soffrire Danilo, era sicura ce ne aveva colpa Danilo se era morto Ippolito, non sapeva come ma era sicura che era colpa sua	A Danilo nunca lo había soportado, estaba segura de que la culpa era de Danilo. /
Lei dal viso di Ippolito avrebbe capito che soffriva d'un dispiacere, l'avrebbe fatta parlare e sarebbe andata dalla ragazza e avrebbe sistemato le cose	Ella a Ippolito se lo habría visto en la cara que tenía un disgusto, le habría obligado a contárselo , había ido a hablar con la chica y se habría arreglado todo
Si tormentava le mani e gemeva per essere partita, qualcosa nel suo cuore le diceva che non doveva partire, lei perché non aveva dato ascolto	Se retorció las manos y lloraba, por qué se habría ido ella, había tenido una corazonada de que no debía irse, por qué no habría hecho caso de aquella corazonada

Capítulo 15

TO	TM
Adesso pareva impossibile di non avergli chiesto qualche altra parola ancora	Ahora parecía imposible no haberle pedido que dijera algo más
Anna aveva dimenticato il suo bambino, se ci pensava si diceva che intanto certo era morto, lei aveva così singhiozzato e il bambino era morto nei singhiozzi	Anna se había olvidado completamente de su niño, si se acordaba alguna vez pensaba que a esas alturas seguro que ya se había muerto, de tanto como había llorado el niño se habría ahogado en los sollozos
Scoppiò a singhiozzare	Estalló en sollozos

Avevano già tanto singhiozzato e adesso non avevano più lagrime, non avevano dentro che stupore e silenzio	Habían llorado tanto que ya no tenían lágrimas, no tenían por dentro más que silencio y estupor
Emanuele non si dava pace di aver salutato così male Ippolito	Emanuele no podía soportar el recuerdo de la última despedida entre él y su amigo tan insatisfactoria
Gli era rimasta nella memoria per sempre	Se le había quedado grabada para siempre
E non si dava pace d'essere partito	Y no se perdonaba el haberse ido
Ricominciava a singhiozzare	Volvía a echarse a llorar
Ai fascisti non piaceva che si parlasse dei suicidi	/
Mormorava uno	Comentaba uno entre dientes
Non soffriva molto forte	Ella no le hacía caso no sufría intensamente
Forse c'erano tante cose da soffrire	Seguramente había muchas cosas por las cuales sufrir
Non c'era modo di fare un discorso sensato	Era imposible mantener una conversación de fuste
I giorni scorrevano via	Los días se iban deslizando
E c'erano i tedeschi ma a un tratto si riusciva lo stesso a fare la rivoluzione	Y los alemanes seguían estando, pero a pesar de todo un buen día lograba triunfar la revolución
«Il Piave mormorò: non c'è più caffè nero»	«El Piave susurrò: el café negro se acabó»
«Si tu savais quel baume apporte – au coeur la présence d'un coeur – tu t'asséyerais sous ma porte – comme une soeur»	«Si tu savais quel baume apporte / au coeur la présence d'un coeur / tu t'assiérais sous ma porte / comme une souer», o: «Si supieras qué bálsamo aporta / al corazon la presencia de otro corazón / te sentarías bajo mi puerta / como una hermana»
La canzonava e ci filtrava un po'	Les tomaba el pelo y coqueteaba un poco con ellas
Erano tanto sceme che lo tenevano allegro	Erán tan tontas que le ponían de buen humor

Capítulo 16

TO	TM
----	----

Le pareva che avrebbe avuto coraggio soltanto di fare la rivoluzione	Le parecía que no tenía valor ni ánimos más que para hacer la revolución
Guidava tenendole un braccio intorno alle spalle, lei piangeva e parlava, non aveva bisogno di cercare le parole	Conducía llevándola sujeta por los hombros con el brazo derecho , ella lloraba y hablaba, no hacía falta pensar las palabras
Aveva sentito una gran gioia	Había sentido una alegría inmensa
I tedeschi si prendevano la Francia	Los alemanes empezaron a invadir Francia
Quando parlava con Giustino o con Giuma sentiva sempre come una sfiducia che loro stessero davvero in ascolto	Cuando hablaba con Giustino o con Giuma le entraba siempre la duda de si realmente estarían escuchándola
Le chiese se voleva vivere facendo l'amore un po' con tutti. Lei disse che non aveva ancora pensato come voleva vivere	Le preguntó si pensaba ir por el mundo haciendo el amor a ratos con unos y con otros. Ella dijo que todavía no sabía cómo pensaba ir por el mundo
Lui disse che a sedici anni una persona doveva cominciare a sapere come voleva vivere	Él dijo que a los dieciséis años una persona ya tiene que empezar a plantearse como quiere vivir
Era stata una storia molto stupida e povera, con Giuma che doveva rinunciare a comprarsi la barca	Había sido una historia necea y mezquina, con aquella renuncia final de Giuma a comprarse una barca
L'aveva detto solo a lui Cenzo Rena, chi sa perché proprio a lui. Gli chiese se dunque erano molto amici, perché appena l'aveva visto aveva potuto dirgli le cose che taceva a tutti da tanto tempo	Solamente a él, a Cenzo Rena, se lo había dicho, sabía Dios por qué precisamente a él. Le preguntó si es que eran tan amigos, porque nada más verlo le habían entrado ganas de contarle cosas que llevaba tanto tiempo tragándose ella sola
Le disse di non pensare più tanto alle levatrici e alle mille lire, l'indomani l'avrebbe portata in città per risolvere quella cosa.	Le dijo que no se obsesionara tanto con las comadronas y con las mil liras, que al día siguiente él la acompañaría a la ciudad y resolverían el asunto.
Sguazzarono ancora a lungo adagio adagio per la campagna. Lei ogni tanto piangeva ma si sentiva	Siguieron chapoteando despacito por el campo. Cuanto más lloraba, más tranquila y serena se sentía

<p>quieta e serena, come tutta lavata dalle lagrime, come se fosse sgorgato via d'improvviso lo spavento e il silenzio dal suo cuore</p>	<p>Anna, como lavada a fondo por las lágrimas, como si hubiera vomitado de pronto el miedo y el silencio de su corazón</p>
<p>La signora Maria disse poi a Concettina che non si veniva con una faccia così felice da una famiglia che aveva avuto una grande disgrazia</p>	<p>La señora Maria le dijo luego a Concettina que no eran maneras de llegar con aquella cara tan feliz a casa de una familia que acababa de pasar por una desgracia como la de ellos</p>
<p>Cenzo Rena invece questa volta non fece festa né al cane né al contadino, s'aggirava svagato per le stanze con le mani in tasca</p>	<p>Sin embargo, aquella vez Cenzo Rena no hizo mucho caso ni del perro ni del aparcero, daba vueltas distraído por la habitación con las manos metidas en los bolsillos</p>
<p>Anna adesso che lo vedeva tra gli altri aveva vergogna di tutto quello che gli aveva detto. Cenzo Rena pareva che l'avesse dimenticata</p>	<p>Ahora que lo veía junto a los demás, Anna se avergonzaba de haberle hecho tantas confianzas. Cenzo Rena parecía haberse olvidado de ella por completo</p>
<p>E i tedeschi che uccidevano per uccidere, alleati o non alleati, così</p>	<p>Y los alemanes mataban por matar, a los Aliados y a los no Aliados, porque sí</p>
<p>Più rossa e come piena di sonno</p>	<p>Más enrojecida y soñolienta</p>
<p>E del resto Ippolito non aveva scelto niente, s'era lasciato tutto aggrovigliare dai suoi pensieri, così da morirne. Era morto strozzato dai suoi stessi pensieri, era morto ancor prima di sedersi al giardino pubblico quel mattino</p>	<p>Y además Ippolito no había elegido nada, se había dejado enmarañar por sus propios pensamientos, / ya había muerto antes de sentarse en el parque aquella mañana</p>
<p>Perché la gioia è fatta anche di brividi freddi</p>	<p>La alegría también está compuesta de escalofríos</p>
<p>E lui non si era mai sentito così libero e felice come il giorno prima quando s'era messo a pensare che poteva sposarla</p>	<p>Y él nunca se había sentido tan libre y feliz como el día anterior cuando empezó a darle vueltas a la posibilidad de casarse con ella</p>
<p>Sembravano due che fossero stati sbatacchiati l'uno accanto all'altra per caso su un piroscafo che andava a</p>	<p>Parecían dos que hubieran tropezado por casualidad uno contra otra en un barco que se hundía</p>

fondo	
-------	--

Segunda parte

Capítulo 1

TO	TM
E la Maschiona la guardava con paura , e ogni tanto tirava un sospiro e si fregava il suo grosso naso bruno col palmo	Y la Maschiona la miraba recelosa y de vez en cuando soltaba un suspiro y se frotaba con la palma de la mano su narizota morena
Con degli armadi neri che parevano bare contro i muri bianchi	Con armarios negros que parecían ataúdes empotrados en las paredes blancas
Ma niente riusciva a riempire quelle grandi stanze, con le fredde poltroncine da spiaggia	Pero nada lograba llenar aquellas enormes estancias amuebladas con frías hamacas de lona
A Borgo San Costanzo c'era il dottore e la scuola, ma il dottore se ne fregava delle malattie e la maestra se ne fregava di far scuola, con gli anni diventavano sempre più tristi e più cinici e si lasciavano marcire tra le mani il loro mestiere	En Borgo San Costanzo había médico y escuela, pero el médico se desentendía de los enfermos y la maestra se desentendía de dar clase, con los años se iban volviendo cada vez más indiferentes y más cínicos y dejaban que el oficio se le pudriera entre las manos
Con un dottore in gamba che non si lasciasse marcire . Tutte cose che adesso parevano un sogno, perché c'era il fascismo e il fascismo voleva che la gente si lasciasse marcire	Con un médico como Dios manda que no se dejara corromper . Cosas todas que ahora parecían un sueño, porque estaba en vigor el fascismo y el fascismo quería que la gente se dejara corromper
Che spendevano tanti denari	Que hacían circular el dinero
Facce del paese	Rostros habituales en el pueblo
Avevano saputo ogni cosa di loro	Se habían enterado minuciosamente de sus vidas
Molti del paese	Muchos jóvenes del pueblo

Capítulo 2

TO	TM
----	----

Neve fitta e pesante	Nieve espesa y gorda
Anna tendeva l'orecchio ma non sentiva niente	Anna aguzaba el oído y no oía nada
Perché Cenzo Rena sapeva tanti trucchi per non fare andare la gente in guerra, ed era tanto ricco che avrebbe trovato il modo di non farcelo andare	Porque Cenzo Rena se sabía de memoria todas las triquiñuelas que había que hacer para evitarlo y además era muy rico y eso influye
E Giuma chi sa cosa sapeva e chi sa dov'era	Y Giuma sabe Dios de lo que se habría enterado ni dónde estaría
Aveva paura che il bambino si sentisse male se lei singhiozzava	Tenía miedo de perjudicar al niño si empezaba a sollozar
Le pareva che già appena nato dovesse avere in bocca tanti denti da volpe	Le parecía que ya al nacer tendría la boca llena de dientes de zorro
E ogni tanto si fermava e chiedeva se non era bello	Y de vez en cuando hacía un alto para preguntarle si no le parecía maravilloso
Cenzo Rena era suo marito, pensava , ma ancora non s'era persuasa che era suo marito, qualche volta lo chiamava ancora Cenzo Rena dentro di sé	Cenzo Rena era su marido, lo pensaba así , pero aún no estaba convencida de que fuera su marido, a veces en su interior seguía llamándolo todavía Cenzo Rena
Allora si metteva a pensare che Cenzo Rena c'era pure stato sempre nella sua vita	Se ponía a pensar que, a pesar de todo , Cenzo Rena siempre había formado parte de su vida
Com'era difficile essere marito e moglie, non bastava dormire insieme e far l'amore e svegliarsi con la testa vicino , non bastava per essere marito e moglie. Essere marito e moglie voleva dire fare dei pensieri parole, di continuo fare dei pensieri parole	Qué difícil era ser marido y mujer, no bastaba con dormir juntos y hacer el amor y despertarse con aquella cabeza al lado , no era bastante eso para ser marido y mujer. Ser marido y mujer quería decir convertir los pensamientos en palabras, sacar continuamente palabras de los pensamientos
Per dopo la guerra aveva molti piani se il fascismo andava per aria e se c'era un dopo, se c'era un dopo lui aveva un mucchio di piccoli piani carini che rompevano l'anima a tutti	Para después de la guerra tenía muchos planes, en caso de que el fascismo estallara por los aires y en caso de que hubiera un después; si llegaba a haber un después él tenía pensados muchos planes pequeños pero bien

	pensados y no dejaría en paz a nadie
--	---

Capítulo 3

TO	TM
Mai aveva pensato di poter essere tanto contenta all'idea di vedere la signora Maria	Nunca se habría imaginado que la idea de ver a la señora Maria pudiera alegrarla tanto
Chissà come avrebbe fatto a salire su per quelle pietre con le sue scarpette, e chi sa se avrebbe mangiato il castrato, era sempre tanto noiosa con la carne e con l'odore che aveva	Mal se las iba a arreglar para subir por aquellos pedregales con un calzado así, y a saber si querría comer carnero, con la escrupulosa que era ella para la carne y con si olía así o asá
Col cuore che batteva molto forte	Con el corazón batiéndole aceleradamente
Come per venire al Polo	Como para ir al Polo Norte
Gl'italiani se le prendevano un po' dappertutto	A los italianos les daban caña un poco por todas
Ma allora Cenzo Rena cominciò ad arrabbiarsi	Pero Cenza Rena empezó a sulfurarse
Tanti poveri figli di madre	Tantos pobres hijos de vecino
Se non avesse avuto quella gamba gigia si sarebbe trovato in guerra anche lui. Ma non ne aveva colpa della sua gamba gigia .	Si no fuera por aquella pata chula ya estaría en el frente también él. Pero no tenía la culpa de tener una pata chula .
Si teneva la fotografia della ragazza Fiammetta sul tavolo e faceva il fidanzato	Tenía la fotografía de aquella chica, Fiammetta, en la mesilla de noche y jugaba a hacer de prometido
Era una piccola guerra che dava poco fastidio	Era una guerra de nada y que se notaba poco
Ma anche lì era una disperazione perché veniva fuori quel sapone schifoso	Aunque allí tampoco podía parar, con aquel olor asqueroso a jabón que se respiraba
Da quando era partito Danilo la trattavano molto male	Desde que se fue Danilo la trataban fatal
Mamma era sempre più avara delle sue provviste in cantina	La tacañería de mamma para con sus provisiones de la bodega cada día se acentuaba más
Era pan biscotto	Su pan era duro, porque estaba recocado
E prese a bisbigliare a quel bambino come se l'avesse	Y a susurrarle mimos como si lo tuviera en brazos

avuto lì accanto	
Era diventata proprio noiosa e non gli dava pace	Había vuelto una pelma insopportable y no lo dejaba en paz
Disse che era proprio stufo e voleva divorziare dalla signora Maria	Dijo que estaba hasta las narices y que quería divorciarse de la señora Maria
In pineta venne fuori cos'aveva Giustino , s'era innamorato della moglie di Danilo e ci soffriva e voleva dimenticarla , perché era la moglie d'un suo amico e perché questo amico era al confino	En el pinar salió a relucir la causa de los males de Giustino , se había enamorado de la mujer de Danilo, se atormentaba y procuraba olvidarla , porque era la mujer de un amigo y porque a ese amigo lo habían desterrado
Cenzo Rena era il suo amico più caro, quello a cui si poteva dire tutto , ma quando ritornarono a casa a Giustino diede fastidio vedere Anna e ricordarsi che era la moglie di Cenzo Rena e perfino era incinta, gli pareva una cosa goffa e triste pensare Cenzo Rena e Anna che dormivano insieme	Cenzo Rena era su mejor amigo, ese a quien puedes siempre abrirle el corazón , pero cuando volvieron a casa le dio rabia ver a Anna y acordarse de que ella era la mujer de Cenzo Rena y encima estaba embarazada, le parecía penoso y desagradable imaginarse en la cama a Anna y Cenzo Rena
Si sentiva mortificata per tutte le cose che succedevano così lontano da lei. Adesso chissà per quanto tempo non avrebbe saputo più niente	Se sentía desazonada por todas aquella cosas que sucedían tan lejos de ella. Ahora sabe Dios cuanto tiempo pasaría hasta que volvería a saber algo
Disse che sarebbe tornata a vedere il bambino	Dijo que volvería para conocer al niño

Capítulo 4

TO	TM
Non si fidava molto	Se fiaba poco
Fra le mani della Maschiona e della levatrice	Asistida por la Maschiona y la camadrona
Voleva un altro dottore	Prefería a otro médico
Bionda e magra	Rubia y delgadita
Primavera fangosa e piovosa	Primavera de chaparrones y fango
Cenzo Rena adesso passava i limiti , chi era per dare ordine di rapare i bambini, chi era per comandare a tutti in paese	Cenzo Rena se pasaba de la raya , quién era él para dar orden de que se rapara a los niños, quién era él para mangonear a todo el mundo

	en el pueblo
Un gran pezzo d' Africa, era una storia che non finiva mai più	Un buen mordisco de África, era el cuento de nunca acabar
Diventava selvaggio e triste	Se pondría triste y se volvería salvaje
La benzina adesso si trovava solo a borsa nera e costava un bel po'	La gasolina ahora solo se encontraba de estraperlo y estaba por las nubes
Era questa bambina che lei una volta voleva buttare via [...] del resto perché ricordarlo, era lui che le scacciava le zanzare e perfino la passeggiava qualche volta quando piangeva, e intanto il padre vero della bambina chi sa cosa stava facendo, forse dava la licenza e lo fregavano un'altra volta	Esta niña era aquella que Anna quería tirar a la basura [...] y además para qué acordarse, él era quien le espantaba los mosquitos y hasta a veces la paseaba en brazos cuando lloraba, y mientras tanto el verdadero padre de la niña a saber lo que estaría haciendo, puede que se presentara a la reválida y lo volvieran a suspender
Doveva dormire a pancia in giù	Tenía que dormir boca abajo
A un tratto s'accorsero che avevano la nostalgia di San Costanzo tutt'e due, Cenzo Rena era sicuro che anche la bambina quando piangeva piangeva perché voleva che la riportassero a casa	De pronto descubrieron que los dos echaban de menos San Costanzo, Cenzo Rena estaba seguro de que incluso la niña cuando lloraba era porque quería volver a casa
Aveva trascurato il cane	Se había desentendido del perro
Gli diceva male della Maschiona che l'aveva lasciato sempre solo	Y se metía con la Maschiona que lo había dejado solo todos los días
Era stufo a morte della Maschiona e di tutto, ma si ricordava che al mare era stufo del mare e pensava che doveva esser colpa della guerra se lui era stufo e in nessun posto si sentiva bene	Estaba hasta las narices de la Maschiona y de todo, pero se acordaba de que en la playa estaba hasta las narices del mar, y pensaba que debía ser la guerra la que tenía la culpa de que él se hartase de los sitios y en ninguno se encontrase a gusto
Perché gli diceva che non poteva fare il dottore con quell'aria così svogliata e triste	Porque con aquel aire tan desganado y tan triste , le decía, cómo podía ejercer de médico
Su quel nudo viso addormentato, dalle piccole labbra strette e bianche nel	De aquel rostro escueto y dormido de labios finos y pálidos que respiraban

breve respiro. Veniva Cenzo Rena e le portava la posta	sutilmente. Cenzo Rena llegaba con el correo
Era colpa di quella Marisa se Giustino s'era ostinato a partire, aveva fatto la civetta con Giustino che era solo un ragazzo	La culpa de que Giustino se hubiera empeñado en ir al frente la tenía aquella Marisa, había coqueteado con Giustino que no pasaba de ser un chiquillo
A lei aveva lasciato sulle croste la signora Maria , che era molto noiosa ad averla tutto il giorno insieme. Emanuele allora le diceva che Marisa non aveva fatto la civetta per niente, del resto aveva altro per la testa che far la civetta col marito ammalato a cui doveva mandare dei soldi e con tutte le ore straordinarie che faceva alla fonderia, e le diceva che lei Concettina doveva avere rispetto per una donna che lavorava, lei che passava le giornate senza far niente, a lisciare e viziare il suo bambino	Le había echado a ella sobre las espaldas la carga de la señora Maria , que para tenerla al lado todo el día era una pesadez . Emanuele le decía que Marisa no había coqueteado para nada con Giustino, la pobre bastante tenía con el marido enfermo al que había que mandar dinero y con las horas extra en la fundición para pensar en coquetear con nadie, y le decía que ella, Concettina, debía respetar a una mujer tan trabajadora, y no ella que se pasaba días enteros sin dar golpe, mimando y malcriando a su niño
Con un gran batticuore Che succedeva senza di lei	Con el corazón en ascuas Que pasaba en su ausencia

Capítulo 5

TO	TM
La madre pensava sempre a quel crocicchio, le avevano detto che in Grecia c'erano tante strade accrocicchiate	La madre no podía quitarse de la cabeza aquella encrucijada, le habían dicho que en Grecia había tantas encrucijadas
Un bel figlio era, grande grande e coi baffi neri come il padre	Era un chico guapo, grandón y con bigote negro como su padre
Il comune aveva dato notizia che qualcuno era morto	El ayuntamiento había comunicado la noticia de alguna muerte
Voleva mettere Mussolini dentro una gabbia	Quería ver Mussolini dentro de una jaula
Erano alleati ma lo stesso mettevano paura	Eran aliados, pero no por eso dejaban de infundir miedo
Disse che Emanuele quando	Dijo que Emanuele le había

lui stava per andare in Russia gli aveva fatto una grande sfuriata [...] forse aveva creduto a quelle stronerie sulla patria che insegnava il fascismo nelle scuole. Ma invece non era vero un corno , disse Giustino, lui non se lo sognava neppure di amare la patria	echado una bronca antes de salir para el frente [...] seguramente había creído en aquellas paparruchas sobre la patria que enseñaba el fascismo en las escuelas. Pero eso era una mentira cochina , dijo Giustino, a él ni en sueños se le había ocurrido amar la patria
Era diventata molto vecchia e ogni cosa la spaventava	Estaba muy vieja y de todo hacía una montaña
L'aveva presa sul tragico	Él se lo había tomado a la tremenda
Emanuele aveva paura che pensasse di fare come Ippolito una volta o l'altra	Emanuele tenía miedo de que el día menos pensado le diera por hacer lo mismo que Ippolito
Ma non diceva più una sillaba in casa	Però en casa no despegaba los labios
Il turco che ci teneva tanto a essere presentate a quelli venuti da fuori	El pobre turco que tanto interés tenía en que le presentaran a los forasteros
Magri maiali	Cerdos escuálidos
Era quello il primo bambino che gli succedeva di tenere in collo	Aquel era el primer niño que tenía en brazos en toda su vida
Solo Giustino non era un insetto, Giustino era una persona	El único que no era un insecto sino una persona era Giustino
Di Ippolito lui non doveva parlare così	No tenía derecho a hablar así de Ippolito
Non era capace di spogliarsi in silenzio, andava e veniva per la stanza	Era incapaz de desnudarse sin hacer ruido, andaba por el cuarto de acá para allá
Il libro di memorie era una cosa tutta senza senso	El libro de memorias era algo totalmente sin sustancia
L'aveva tanto mortificato e adesso era morto e non poteva più chiedergli scusa	Le había dicho palabras mortificantes y ahora Ippolito estaba muerto y ya no podía pedirle perdón
Adesso voleva stare attento a non mortificare più nessuno , certe volte aveva voglia d'arrabbiarsi con Giuseppe per quel suo leggere sempre Il tallone di ferro, sempre solo Il tallone di ferro, certe sere aveva voglia di dirgli che in fondo Il tallone di ferro era una	Ahora tenía que estar alerta para no volver a ofender nunca a nadie, a veces le daban ganas de meterse con Giuseppe por aquella manía suya de no leer más que <i>El talón de hierro</i> y siempre <i>El talón de hierro</i> , de decirle que en el fondo era una novela mediocre

cosa da poco	
Poteva capitare anche lì da loro qualcosa che faceva morire , la rivoluzione o la guerra. Chiedeva ad Anna se pensava ancora sempre alla rivoluzione	Allí también algo que fuera causa de muerte , la revolución o la guerra. Le preguntaba a Anna si seguía soñando con la revolución
Lunghi giorni uguali dove nessuno sparava	Una sucesión de días iguales donde nadie disparaba
Si rimetteva subito a pensare a tutte le storie che pensava una volta	Se ponía a pensar otra vez en todas aquellas fantasías de antaño
Cenzo Rena rideva molto a pensare il turco sulle barricate, lui credeva che il turco si sarebbe tappato in casa se appena c'era una piccolissima rivoluzione. Stavano distesi nel buio fino a tardi a parlare , e al mattino quando si svegliavano Anna trovava quasi non più strana quella testa vicino a sé sul guanciaie	Cenzo Rena se reía a carcajadas de imaginarse al turco en las barricadas, le parecía que el turco se metería en el último rincón de casa al menor amago de revolución. Se quedaban hasta muy tarde tumbados en la cama, hablando a oscuras , y cuando Anna se despertaba a la mañana siguiente ya casi no encontraba extraña aquella cabeza apoyada en la almohada junto a la suya
Cenzo Rena sbuffava per quel viso feroce	Cenzo Rena resoplaba indignado ante aquella cara feroz

Capítulo 6

TO	TM
Diceva con parole oscure	Decía con frases confusas
Era molto malata	Se sentía muy enferma
Si era messo a insegnare l'inglese	Había empezado a darle clases de inglés
Ma uno scorrere veloce di cose in quel forte pulsare	Sino una veloz sucesión de cosas al ritmo de aquel pulso vigoroso
Una gran parte d'Italia	Media Italia
Non c'era da mangiare abbastanza	La comida era escasa
Voleva che Anna mangiasse i pomodori ma Anna non ne aveva voglia , allora si mise lei a mangiare e intanto raccontava di Concettina, non aveva mai creduto che	Quería que Anna comiera también tomates pero Anna no tenía apetito , así que se puso a comer ella sola y mientras tanto le contaba cosas de Concettina; nunca

Concettina potesse diventare così cattiva con lei, certo era stata messa su dalla suocera, che era una vecchia avara e diffidente e veniva sempre a guardare cosa cuoceva in cucina la signora Maria	se habría imaginado que fuera a portarse tan mal con ella, claro que había malmetido la suegra, que era una vieja tacaña y desconfiada, siempre mirando a ver que estaba guisando en la cocina la señora Maria
Non voleva più affezionarsi a nessuno perché ne venivano solo dei dispiaceri. No, la pensione Corona era quello che adesso andava bene per lei , [...] era un uomo che aveva capito la situazione	No quería volver a encariñarse con nadie porque era algo que no traía más que disgustos. No, no, la pensión Corona era su sitio , [...] era un hombre que se había hecho cargo de su situación
Una volta lei aveva fatto un testamento	En una ocasión ella había hecho un testamento
Ormai Concettina era tutta della suocera e non aveva più sorelle o fratelli, si poteva fare una croce su di lei	Ahora Concettina pertenecía totalmente a su suegra, ya no tenía hermanas ni hermanos, se la podía tachar con una cruz
Le vie di Torino erano calde e deserte , l'asfalto si scioglieva e s'appiccicava alle scarpe	Las calles de Turín estaban ardosas y desiertas , el asfalto se reblandecía y pegaba a la suela de los zapatos
In quei rifugi sotterranei andavano di solito le coppie per fare l'amore, la gente che scendeva alla sirena d'allarme ci trovava un mucchio di coppie che si baciavano sussurrando	A los refugios subterráneos solían ir las parejas a achucharse, la gente bajaba allí al oír las sirenas de alarma y se encontraban con un montón de parejas que se besaban entre gemidos y susurros
Che veniva verso di lei	Que venía en sentido contrario
Le fece qualcosa come un piccolo inchino. Camminarono insieme e scambiarono incerti qualche prima parola	La saludó con algo así como una pequeña inclinación. Echaron a andar juntos e intercambiaron algo nerviosos las primeras palabras
Aveva sbagliato tante cose della sua vita , disse, adesso voleva vivere in un altro modo	Había cometido tantos errores en su vida , dijo, que ahora quería vivir de otra manera
L'orologio	El relojito
Le domandò notizie di Giustino in guerra	Le preguntó por Giustino y qué tal iba en el frente
Forse si sarebbe fatto	Se pondría enfermo de

venire qualche malattia grossa	alguna cosa grave
Aveva tante volte una gran voglia di fare così. Gli dispiaceva di non essere stato amico di Ippolito, adesso capiva quante cose avrebbero potuto dirsi	Muchas veces le entraban unas ganas terribles de hacer lo que había hecho él. Le daba rabia no haberse hecho amigo de Ippolito, ahora se daba cuenta de lo mucho que habrían tenido que decirse
Era stata una bella morte. Esta stata una bella morte e lasciava un ricordo pieno e sereno a chi poteva capirla	Había sido una muerte hermosa. Había sido hermosa, sí, y dejaba un recuerdo de plenitud y serenidad en quienes habían sido capaces de comprenderla
Ma lui Giuma viveva pensando che poteva sempre scegliersi una panchina una volta o l'altra	Pero él, Giuma, vivía en la creencia de que siempre se podía elegir un banco más tarde o más temprano
Panchine	Bancos de los parques
Soprattutto non aveva nessuno per parlare	Lo peor es que no tenía a nadie con quien hablar
Con Emanuele si sentiva la gola stretta	Cuando estaba con Emanuele, Giuma notaba un nudo en la garganta
Anna gli chiese a un tratto se sapeva che le era nata una bambina . Sì, lui disse, l'aveva saputo, e di colpo si fece rosso e i suoi occhi fuggirono via da lei	Anna le preguntó de repente si se había enterado de que había dado a luz una niña . Sí, dijo él, se había enterado. Y de golpe se puso colorado y sus ojos huyeron de los de ella
Tanto superficiale	Demasiado superficial
Non aveva nessuna intenzione di mettere mai piede in una fabbrica	No tenía ni la más ligera intención de poner nunca los pies en una fábrica
La Maschiona faceva diventare torvi e selvaggi tutti quelli che le stavano insieme	La Maschiona convertía en seres torvos y salvajes a todos los que estaban a su lado
Si fece scuro	Arrugó un poco el ceño
Se ne infischivano di quel che diceva	Hacían caso omiso de lo que decía
Ma disse che tutti gli uomini facevano compassione a guardarli un po' da vicino, e in fondo uno doveva difendersi da quella troppa compassione che nasceva subito, a guardare un po'	Pero dijo que todos los hombres daban pena cuando se los miraba un poco de cerca, y en fondo uno necesitaba defenderse de aquel exceso de compasión que nacía de improviso al

da vicino la gente	mirar un poco de cerca a la gente
Come tutta stralunata e nuda	Como desnudo y un poco trastornado
E cresceva tra loro un profondo silenzio	Y un profundo silencio se iba adensando entre ellos
Si vedevano le colline nella luna	Se veían las colinas a la luz de la luna
E com'era adesso questo Giuma, chiese Cenzo Rena infine, com'era diventato adesso	Y como estaba ahora el tal Giuma, preguntó por fin Cenzo Rena, ¿había cambiado mucho?
Tutti volevano dei soldi da lui e lui fra poco non ne aveva più	Todos le pedían dinero y él dentro de poco se quedaría sin nada

Capítulo 7

TO	TM
La moglie del brigadiere fu rimandata a casa dall'ospedale perché non c'era più speranza	A la mujer del sargento la volvieron a mandar a casa desde el hospital, desahuciada por los médicos
Aveva fatto apposta a far morire sua moglie	Había dejado morir a su mujer a propósito
Cenzo Rena la sera disse che probabilmente c'era ormai un buco al posto della pensione Corona	Cenzo Rena dijo que seguramente en el lugar que había ocupado la pensión Corona ya no habría más que un agujero
Concettina adesso aveva litigato a morte con la suocera e non voleva più stare con loro	Concettina había terminado con su suegra como el rosario de la aurora y no quería volver a vivir jamás en aquella casa
Con quella sciocca fabbrica di sapone che a qualcuno poteva venire in mente di bombardare	Aquella dichosa fábrica de jabón podía suponer un objetivo
Ma adesso non le importava più niente annoiarsi, le bastava che il suo bambino non conoscesse la guerra. Si faceva molti rimorsi per la signora Maria ma sapeva che era sciocco farsi tanti rimorsi, perché nessuno proprio ne aveva colpa se era morta così	Ahora en cambio no le importaba nada aburrirse, lo único que le importaba es que su niño viviera de espaldas a la guerra. Le remordía mucho la conciencia cuando pensaba en la señora Maria, pero se daba cuenta también de que era una tontería tener tantos remordimientos,

	<p>porque nadie tenía la culpa de que la señora Maria hubiera muerto así</p>
<p>Perché ogni giorno dovevano scappare via. Adesso anche i tedeschi s'erano messi a scappare, pareva impossibile che scappassero loro che erano sempre corsi avanti</p>	<p>Ya que todos los días tenían que batirse en retirada. Incluso los alemanes habían empezado a batirse en retirada, parecía imposible que huyeran ellos que siempre habían avanzado</p>
<p>Quando lui si sdraiava a fare il sonno, non ne poteva più di quel turco e pregava Cenzo Rena di dirgli che scampanellasse un po' meno</p>	<p>Cuando él estaba echando la siesta y le pedía por favor a Cenzo Rena que le dijese al turco que no fuese a llamar tanto</p>
<p>S'era messo in testa che se scampanellava sovente e si portava bene, forse avrebbero accettato in questura una sua domanda d'un trasferimento più a sud, perché lì aveva proprio troppo freddo</p>	<p>Se le había metido entre ceja y ceja la idea de que si lo hacía con frecuencia y se portaba bien, a lo mejor aprobaban una instancia que había echado para que lo trasladen a otro pueblo más al Sur porque allí hacía realmente un frío negro</p>
<p>Diceva sottovoce a Cenzo Rena se adesso non era proprio una storia di pochi giorni la guerra, coi tedeschi che scappavano via e i russi che stavano entrando in Germania. Non voleva molto bene alla Russia perché non gli piacevano i comunisti, ma adesso si baciava la punta delle dita quando pensava alla Russia, non avrebbe mai creduto che da quella parte gli potesse venire tanto piacere</p>	<p>Le decía a Cenzo Rena si no le parecía que la guerra ya era cosa de pocos días, con los alemanes batiéndose en retirada y los rusos empezando a invadir Alemania. No era muy partidario de Rusia porque no le gustaba el comunismo, pero ahora se daba con un canto en los dientes cuando pensaba en los rusos, nunca se hubiera podido imaginar que de aquel país le llegara nada placentero</p>
<p>Non gli avrebbero dato fastidio a lui che andava in giro a vendere tappeti, i comunisti almeno non facevano niente agli ebrei</p>	<p>A él le dejarían ir de acá para allá vendiendo sus alfombras, por lo menos los comunistas no tenían nada en contra de los judíos</p>
<p>Cenzo Rena diceva che forse davvero la guerra finiva tra poco, e il fascismo saltava in aria in Italia e in Germania, soltanto forse nel saltare in aria sfasciava la terra. Gli pareva che già adesso la terra</p>	<p>Cenzo Rena decía que a lo mejor la guerra de verdad ya iba a durar poco y el fascismo en Italia y Alemania saltaba por los aires, solo de saltar por los aires quién sabe si no</p>

cominciassse a sfasciarsi, con intere città che crollavano un po' dappertutto	destrozaría toda la tierra. Le parecía que la tierra ya empezaba a destruirse, con ciudades enteras derrumbándose por doquier
Chiedeva ad Anna se forse stava diventando molto pauroso nell'invecchiare, mai avrebbe creduto di sentirsi inquieto per un aeroplano che passava. Si sentiva sempre addosso un'angoscia da un po' di tempo	Le preguntaba a Anna si no le parecía que estaba volviendo demasiado aprensivo con la viejez, nunca se había imaginado que el vuelo de un avión pudiera producirle tanta inquietud. Desde hacia algún tiempo siempre le estaba rondando la angustia
Cenzo Rena diceva che sentire angoscia era il meno che poteva succedere, perché la terra forse si sfasciava tra poco in un immenso fragore	Cenzo Rena decía que después de todo sentir angustia era lo menos que podía pasar, porque seguramente la tierra entera el día menos pensado estallaría con un retumbar inmenso

Capítulo 8

TO	TM
S'illuminò di piacere	A él se iluminó la cara de alegría
Lui rispose in un modo un po' confuso	Él contestó con razones embarulladas y confusas
Stando un po' lontani si raccoglievano un momento a pensare	Seguramente la distancia les iría bien para pensar y darse un respiro
Lui non aveva toccato quella farmacista ma Amalia era sempre tanto gelosa. Adesso era contento di essere solo, nei matrimoni ci voleva pure un breve periodo di tregua di quando in quando, così uno si raccoglieva e pensava	Él a quella farmacéutica no le había tocado el pelo de la ropa , pero ya se sabe lo celosa que era Amalia. Ahora prefería estar solo, en los matrimonios nunca veían mal un breve periodo de tregua de vez en cuando para poder recogerse a pensar
Franz e il turco non fecero mai amicizia , anzi si presero in odio e si facevano dei piccoli dispetti, a tavola Franz apriva la radio sulla musica leggera e il turco la richiudeva	Franz y el turco no llegaron en ningún momento a hacerse amigos , al contrario, pronto empezaron a detestarse y se hacían mutuamente pequeñas faenas; cuando estaban comiendo Franz ponía música ligera en la

	radio y el turco apagaba la radio
Cara persona	Bellísima persona
Begli amici aveva Anna, bei tipi erano quelli della casa di fronte	Vaya pájaros estaban hechos todos aquellos de la casa de enfrente
Ci passava delle ore insieme , a buttarle la palla e a scavare in terra con un cucchiaino, parlandole piano piano	Se pasaban juntos las horas muertas ; le tiraba la pelota, se ponía a excavar tierra con una cuchara, le hablaba cuchicheando
Lo guardava con quieta indifferenza	Lo miraba con indiferente pasividad
Amalia aveva il bacino stretto e non ne poteva avere. Si rattristava molto a pensare che mai avrebbe avuto un bambino	Amalia tenía la matriz infantil y no podía tenerlos. Le daba mucha pena pensar que nunca tendría un hijo.
Le aveva forse dato qualche mezzo bacio , delle cose senza importanza. Ma tutto il paese l'aveva saputo	Puede que le hubiera dado algún besito , nada de importancia. Pero había corrido la voz por el pueblo
E poi era caduta svenuta e lui si era preso una gran paura	Hasta que un día perdió el conocimiento y a él le entró un miedo horrible
Voleva andarle a prendere qualcosa in farmacia ma in farmacia c'era la farmacista , infine le aveva dato da respirare un po' d'acqua di colonia e Amalia era tornata in sé	Pensó ir a la farmacia a buscar algo, pero en la farmacia estaba la otra, total que acabó dándole a respirar agua de colonia hasta que Amalia volvió en si de su desvanecimiento
Se ne fregava di quella farmacista e nel pensiero le era sempre rimasto fedele. E così era davvero, gli era piaciuta un po' la farmacista perché era bella, Amalia poverina non era bella	La farmacéutica le importaba un bledo y con el pensamiento jamás le había sido infiel a ella. Y era verdad, le había gustado un poco la farmacéutica porque era guapa, Amalia la pobre de guapa tenía poco
Tante volte la notte piangeva nel cuscino come un ragazzo	Lloraba abrazado a la almohada como un niño
Che persuadesse Amalia a tornare con lui	Que convenciera a Amalia para que volviera con su marido
Gli erano piaciute sempre tanto , e del resto a chi non piacevano	Le habían gustado muchísimo toda la vida , y además a quién no
Perché doveva sempre far fatica a tenere nascosti i suoi pensieri , e invece	Porque le costaba un esfuerzo enorme ocultar lo que pensaba y aguantarse las

aveva voglia di dire a tutti che era tutto inutile, perché la terra stava per sfasciarsi	ganas de decirle que era todo inútil, que la tierra entera estaba a punto de desmoronarse
Anna chiedeva allora se anche Giustino era morto	/
Si sentiva un tale vuoto dentro	Tal era el vacío que notaba en su interior
Aspettava parole di speranza come acqua da bere , abitava con una cognata cattiva	Esperando palabras de aliento como agua de mayo , vivía con una cuñada pérfida
Diceva che bisognava pure rassegnarsi al destino, e Giuseppe pagava il suo castigo perché era stato sempre un sovversivo, e leggeva dei brutti libri la notte	Decía que cada cual tiene que conformarse con su sino y que ahora Giuseppe estaba pagando su merecido por haber sido un subversivo y pasarse las noches leyendo libros horribles
E la cognata cattiva, e una vita tutta di strapazzo a lavorare sui campi , e si stupiva che non avesse pudore a spalancare quella bocca vuota	La cuñada tan mala y aquel trajín de vida, siempre ajetreada en las faenas del campo , y se extrañaba de que no le diera vergüenza abrir de par en par aquella boca vacía
Correva a raccontare alla cognata che se uno era furbo riusciva a non morire in guerra	Iba corriendo a contarle a su cuñada que cuando uno es listo se las arregla para que no lo maten en la guerra
C'era una gran dissenteria in paese ma Cenzo Rena aveva lasciato un po' perdere la dissenteria	La disentería hacía estragos en el pueblo , pero a Cenzo Rena, había dejado de obsesionarle un poco aquel asunto

Capítulo 9

TO	TM
Sulla linea del bagnasciuga	En la línea del “mojiseca”
Ma si poteva pure ridere un momento sulle parole buffe di Mussolini. No, disse Cenzo Rena, Mussolini non era più buffo e non faceva più ridere	Pero a pesar de todo podía uno reírse un poco de las expresiones divertidas de Mussolini, ¿no? No, dijo Cenzo Rena, Mussolini ya no era divertido, ya no tenía ni gracia.
O se d'un tratto aveva avuto vergogna d'essere così grande e così nuda.	O si de repente se había avergonzado de su tamaño y de su desnudez
Non era una parola da ridere , era una parola che	No era una palabra que pudiera dar risa , era una

<p>aveva un suono lugubre e sconcio, così come era lugubre e sconcia quella gran testa nuda d'un tratto riapparsa</p>	<p>palabra siniestra y obscena, como siniestra y obscena era también aquella enorme cabeza desnuda resucitada de repente</p>
<p>Mussolini adesso col bagnasciuga faceva orrore e anche un po' di pietà. No pietà, disse Franz, no pietà, ed era lì che scavava in terra per la bambina e d'un tratto gettò via il cucchiaino, lui non dava la sua pietà a Mussolini, lui non sapeva più niente dei suoi genitori ma sapeva che non li avrebbe mai più rivisti vivi, e allora la sua pietà la teneva in serbo per se stesso e per quelli come lui, che avevano perduto la famiglia chi sa come e dove</p>	<p>Mussolini ahora daba miedo con aquello del mojiseca, y un poco de pena también. Pena no, dijo Franz, pena no, estaba allí haciendo hoyos en la tierra para entretener a la niña y de repente tiró la cuchara, él su compasión no la malgastaba con Mussolini, él no había vuelto a saber nada de sus padres pero sabía que no volvería a verlos, y su compasión se la guardaba para sí mismo y para tantos como él, que habían perdido la familia quién sabe dónde</p>
<p>Commuoversi su Mussolini</p>	<p>Aguantando su pena por Mussolini</p>
<p>Bocca vuota che rideva</p>	<p>La boca desdentada muy risueña</p>
<p>Cenzo Rena disse che Giuseppe era stato un impiastro</p>	<p>Cenzo Rena dijo que Giuseppe había sido imbécil</p>
<p>S'accorgeva d'essere diventato molto noioso e cattivo da un po' di tempo, ce l'aveva con tutti e aveva voglia di andare in giro a predire delle cose lugubri, e anche non si sentiva bene e gli faceva disgusto il dormire e il mangiar</p>	<p>Él mismo comprendía que se estaba volviendo esquinado y latoso últimamente, a todo el mundo le encontraba defectos y le daban ganas de salir por ahí vaticinando cosas lúgubres, y además no se sentía bien y ni comía ni dormía a gusto</p>
<p>Ne aveva mangiato per due giorni con tanto pane e con tante cipolle</p>	<p>Comió dos días seguidos mojando bien de pan y sin dejar una cebolla en el plato</p>
<p>Ecco lui com'era, disse Anna, tutto il giorno gemeva sulle case crollate e poi venivano dagli sfollati e non aveva voglia di ospitarli, Dio come non ne aveva voglia, ecco dunque lui che schifoso che era</p>	<p>Hay que ver cómo era, dijo Anna, todo el día lamentándose de las casas que se venían abajo y luego cuando llegaban unos pobres evacuados no era capaz de hospedarlos, no le daba gana sin más, hay que ver lo asqueroso que era, Dios mío</p>

Gli avrebbe ceduto volentieri tutta la casa se avesse potuto andarsene altrove, quello che gli ripugnava era coabitare.	Les habría cedido encantado toda la casa si él hubiera tenido otro sitio donde meterse, lo que le producía rechazo era la convivencia
Com'era triste vedere tutti quei materassi portati di qua e di là per l'Italia, l'Italia adesso aveva rovesciato fuori materassi dalle case squarciate	Qué cosa tan triste era ver todos aquellos colchones rodando por Italia de acá para allá, toda Italia se había puesto a vomitar colchones de las casas despedazadas
Scappare via chi sa dove nella polvere ardente delle strade, e lui aveva addosso una gran stanchezza e non si sentiva di portare i suoi materassi in nessun posto	Escapar sabe Dios hacia dónde por el polvo ardoroso de los caminos y él sentía sobre sus espaldas una fatiga inmensa y se consideraba incapaz de transportar sus colchones a ningún sitio
La vergogna era la cosa che guastava gli uomini, probabilmente senza la vergogna gli uomini sarebbero stati un po' meno schifosi. Ma adesso non c'era più tempo di ragionare sulla vergogna , non c'era più tempo di curarsi l'anima, le case costruite per gli uomini cadevano a terra e materassi e bambini si rovesciavano fuori dalla terra che si sfasciava.	La vergüenza es lo que estropeaba a los hombres, probablemente si no existiera la vergüenza el género humano no sería tan asqueroso. Sin embargo, ahora ya no era el momento de reflexiones sobre la vergüenza , ya no había tiempo de sanar el alma, las casas construidas por los hombres se desplomaban y la tierra hecha añicos vomitaba colchones y niños
Invece la fabbrica di sapone non era stata colpita	Pero la fábrica de jabón se había salvado de las bombas
Era ancora tutto in piedi dalla parte del lungofiume , ma un intiero quartiere della città vecchia era crollato e lui aveva passato la notte a trasportare i morti	Toda la zona paralela al río conservaba los edificios intactos , lo que había volado era un barrio de la ciudad vieja, y él se había pasado la noche ayudando a transportar cadáveres

Capítulo 10

TO	TM
Cenzo Rena era uno che capiva i pensieri degli altri senza tante parole	Cenzo Rena era de los que entienden el pensamiento de los demás sin necesidad de tanta palabrería

Disse alla Maschiona di piantarla con la storia della gabbia , lui l'aveva sentita troppe volte e non gli piaceva più	Le dijo a la Maschiona que ya estaba bien de jaula , aquella historia de la jaula la había oído cientos de veces y había dejado de hacerle gracia
Che a poco a poco s'era fatto coraggio e voleva provare a comandare . Il re avrebbe ripescato fuori chi sa che vecchi ministri	Que poco a poco se había ido envalentonando y quería hacer la prueba de ponerse a mandar . El rey repescaría a unos cuántos ministros viejos, sabe Dios cuáles
Forse più tardi lui e il brigadiere sarebbero diventati nemici ma non ancora quel giorno, giorno dovevano bere insieme su Mussolini che era rotolato via	Puede que más adelante el sargento y él se convirtieran en enemigos pero no aquel día, todavía no, aquel día tenían que beber juntos para celebrar la caída de Mussolini
Non voleva farlo soffrire	No quería hacerle rabiar
I contadini vennero a chiamarlo ma lui era sul letto nella sua stanza al buio e si lamentava	Los campesinos fueron a buscarlo , pero él estaba en cama con el cuarto a oscuras y se quejaba.
Fuori dai piedi	Fuera de juego
Il bello era che bisognava sparare anche al re , e chi sa il brigadiere che faccia faceva, il giorno che sparavano anche al re. Ci voleva un piccolo processo e sparare. Cenzo Rena richiudeva gli occhi e si rivolgeva nel lenzuolo e s'addormentava	El caso era que también al rey habría que pegarle un tiro , y a saber la cara que pondría el sargento el día que le pegaran un tiro también al rey. Llevaba su tiempo, un proceso corto, y luego pegar el tiro. Cenzo Rena volvía a cerrar los ojos, se arropaba con la sábana y se amodorraba
E la guerra non era mica ancora finita	Y la guerra no había terminado ni mucho menos
Lui Franz badava a tenersi lontano dalla casa di Cenzo Rena	Él, Franz, tenía buen cuidado de no acercarse a la casa de Cenzo Rena
Per far capire che ce l'aveva col brigadiere	Queriendo dar a entender que era con el sargento con quien no quería tratos
E Anna che si muoveva per la stanza in punta di piedi col ghiaccio e le medicine	Y a Anna que se movía por el cuarto sigilosamente con el hielo y las medicinas
Era molto scossa di nervi	Tenía los nervios destrozados
Com'era disgustoso quel Franz	Qué antipático era aquel Franz
Da sua moglie non aveva	De su mujer no había vuelto

ricevuto più niente	a recibir ni un céntimo
Adesso c'era da rifare l'Italia	Ahora había que reconstruir Italia
Guariva	Empezaba a mejorar
Un bel guaio se moriva lui	Vaya un lío se moría él
Zitti zitti e contenti nella loro casa, lontano dal bene e dal male	Calladitos y tranquilos en su casa, distanciados del bien y del mal
Ma domandò perdono se faceva tutto quel parlare , erano tanti giorni che taceva con la faccia sotto il lenzuolo, [...] e sapeva che il turco veniva sovente, il turco era una cara persona	Sin embargo, pidió perdón por soltarle aquella retahíla , se había pasado muchos días callado con la cara oculta bajo la sábana, [...] y se enteraba de que el turco acudía a menudo, el turco era una persona encantadora
Adesso pensava che forse era stato male per lui essere sempre così risparmiato	Ahora pensaba que tal vez no había hecho bien siendo siempre tan sobrio
Povera Anna, disse, le avrebbe dato del filo da torcere quella bambina	Pobre Anna, dijo, aquella niña le daría unos cuantos quebraderos de cabeza
Aveva sempre nella schiena quel punto dove stava per morire	Seguía teniendo en la espalda aquel punto por donde le entraba la muerte
Lui ricordava sempre molto bene quel tonfo dello sgabello	A él nunca se le había borrado de la memoria el ruido de aquel taburete al caer
L'autoambulanza partì con un lungo grido	La ambulancia arrancó con un largo pitido
Cenzo Rena pallido e sudato che borbottava	Cenzo Rena pálido y sudoroso sin dejar de farfullar

Capítulo 11

TO	TM
Con delle infermiere sporche senza mai un limone	Con enfermeras sucias y sin un triste limón
Con fatica ricordava la guerra, i suoi occhi si facevano piccoli e nebbiosi nel ricordare	A duras penas recordaba la guerra, sus ojos se volvían pequeños y nebulosos en el esfuerzo de recordar
Coprifuoco, una nuova parola della guerra	Toque de queda, otra palabra de la guerra
Vecchia vecchia e piccola piccola con la testa confusa e rattrappita dove c'era solo sempre quella malattia di Cenzo Rena, che era stata	Viejísima y pequeñísima, con la cabeza confusa y encogida donde solo cabía aquella enfermedad de Cenzo Rena que había sido primero tífus y

prima un tifo e poi una polmonite e lo faceva morire	luego una pulmonía que lo había puesto a las puertas de la muerte
E tra poco gl'inglesi arrivavano da qualche parte in Italia	Y que los ingleses no tardarían en llegar a Italia por algún lado
Il dottore di San Costanzo non si faceva più vedere da un pezzo , come mai non era più venuto a trovarlo, si muoveva solo per i moribondi allora	El médico de San Costanzo hacía bastante que no se le veía el pelo , cómo es que no había vuelto a visitarlo, o sea que solo se molestaba por los moribundos
Un dottore del resto doveva circolare dappertutto	Además un médico tenía que ir a donde le llamaran
Ah quelli erano i tedeschi, disse, ah così	Ah conque esos eran los alemanes, dijo, esos eran
Era piena di camion tedeschi, screziati di giallo e verde, con le grosse ruote pesanti nella polvere della piazza	Estaba llena de camiones alemanes jaspeados en amarillo y verde, con las ruedas gordas aplastando el polvo de la plaza
E la bambina che urlava perché voleva tornare dalla nonna della Maschiona, e voleva le pecore e i conigli	Y la niña con una rabieta porque quería volver con la abuela de la Maschiona y echaba de menos las ovejas y los conejos
Cenzo Rena si buttò sul letto con un lungo sospiro	Cenzo Rena se dejó caer en la cama con un profundo suspiro
Un bel salame era stato	Un alcornoque había sido
Non c'era più nemmeno il brigadiere a dire le ragioni dei contadini . Il brigadiere appena aveva visto i tedeschi arrivare era scappato subito	Ni siquiera quedaba el sargento para sacar la cara por los campesinos . En cuanto había visto llegar a los alemanes, el sargento puso pies en polvorosa
Avevano sparato nella specchiera e sfasciato la radio	Habían disparado contra el espejo de cuerpo entero y estrellado la radio contra el suelo
Le tre vecchie	Las tres viejecitas
Invece il turco stava tutto fermo e composto	Pero el turco estaba quieto sin perder la compostura
Erano ebrei e chi non lo sapeva cosa facevano i tedeschi agli ebrei , e in quel marcio paese c'era stato qualcuno che aveva avvertito i tedeschi di venirsi a prendere il turco e le vecchie, un marcio paese tutto di spie	Erán judíos / y en aquel pueblo podrido alguien habría dado el soplo a los alemanes para que acudieran a llevarse al turco y a las viejas, un pueblo podrido de espías

Cane d'un brigadiere, diceva, cane d'un brigadiere che non aveva lasciato liberi gl'internati dopo cascato il fascismo, cane d'una carogna fottuta d'un brigadiere	Maldito sargento, decía, maldito sargento que no había liberado a los exiliados en cuanto cayó el fascismo, el muy hijo de puta
Gli disse di piantarla ora con la paura del tifo , ora c'erano i tedeschi a far paura e non si poteva aver paura di troppe cose insieme.	Le dijo que se dejara de una vez del dichoso miedo al tifus , ahora habían llegado los alemanes a meter miedo y no se podía sentir miedo por muchas cosas a la vez
E Franz beveva il brodo e tremava e piangeva e diceva come lui era solo, Amalia e mamma e Emanuele l'avevano lasciato perdere, l'avevano lasciato senza un soldo in quel paese dove erano venuti i tedeschi , nessuno s'era dato pensiero di venirgli in aiuto. Continuò a singhiozzare piano piano per tutta la notte	Franz temblaba y lloraba mientras se bebía el caldo, que solo estaba, Amalia, mamma y Emanuele lo habían dejado caer por completo, lo habían abandonado sin un céntimo en aquel pueblo plagado de alemanes , a nadie se le había ocurrido echarle una mano. Continuó llorando bajito durante toda la noche
Cenzo Rena era molto contento d'aver ancora qualcuno da nascondere e da salvare	Cenzo Rena estaba muy contento de seguir teniendo a alguien a quien esconder y proteger
Non era prudente tenerlo lì	Era una imprudencia tenerlo allí

Capítulo 12

TO	TM
Non poteva sopportare quelle lunghe giornate che passava da solo con la nonna della Maschiona	No podía soportar las jornadas interminables que pasaba mano a mano con la abuela de la Maschiona
Si muoveva piano piano per la cucina	Se movía a paso de tortuga por la cocina
Era comoda per nascondersi	Era un buen escondite
Era grigio in faccia perché non usciva mai di casa	Tenía la cara grisácea porque nunca salía de casa
La notte gli diceva di stare calmo quando lui non poteva dormire e si disperava	Por las noches le tranquilizaba cuando lo veía desesperado porque era incapaz de conciliar el sueño
Se ne fregavano di cuore,	Les importaba un comino,

Emanuele era a Roma lì a un passo e mai più pensava a venire a vedere se lui era morto o vivo	Emanuele estaba en Roma, allí, a dos pasos y nunca se le pasaba por la cabeza ir a enterarse de si él estaba vivo o muerto
Mai più , diceva Franz, mai più, cosa se ne facevano di Emanuele i tedeschi, Emanuele era nascosto a Roma e beveva e mangiava	Ni hablar , decía Franz, eso nunca, de que le servía Emanuele a los alemanes, Emanuele estaba escondido en Roma bebiendo y comiendo tan tranquilo
Lui e Giuseppe discutevano chissà di cosa	Giuseppe y él discutían de sabe Dios qué asuntos
Dio com'erano vicini a lui, diceva Franz	Dios mío que cerca estaban, decía Franz

Capítulo 13

TO	TM
Certe volte per San Costanzo passavano dei fascisti, in camicia nera e fez giallo e con grandi pistole alla cintura	A veces por San Costanzo pasaban fascistas con camisa negra, fez amarillo y pistolón al cinto
La gente dalle finestre diceva al figlio del farmacista che era meglio se tornava dietro il banco a pensare su quella sua bilancina	La gente desde las ventanas le decía al hijo del farmacéutico que por qué no volvía al mostrador a pesar en su balancita
Un giorno mentre Anna e Franz erano in cucina con le patate , entrò Cenzo Rena a dire che non trovava più il cane	Un día, cuando Anna y Franz estaban en la cocina pelando patatas , entró Cenzo Rena para decir que no encontraba al perro por ninguna parte
Aveva saputo in paese di chi era il cane , gli avevano indicato la casa di Cenzo Rena su in alto	Se había enterado en el pueblo de quién era el dueño del perro y le había señalado la casa de Cenzo Rena allá en lo alto
Con una lunga testa lucida e bruna , e raccontò che prima della guerra faceva il cameriere a Friburgo in un piccolo ristorante, e dopo la guerra avrebbe ricominciato a fare il cameriere se c'era ancora bisogno	Con una cabeza alargada, brillante y morena , y contó que antes de la guerra era camarero en Friburgo en un restaurante pequeño y que en cuanto terminara la guerra volvería a buscar un puesto de camarero
La sottocuoca andava a letto con lui e aveva fatto un gran piangere su quelle sue	La ayudante de cocina se acostaba con él y había sentido mucho que se le

mani	estropearan las manos
Le donne erano così, disse, facevano il male e per rimorso scappavano via	Las mujeres eran así, dijo, hacían el daño y luego por remordimiento se largaban
Era molto vecchio e sarebbe morto lo stesso fra poco, ma poteva morire in pace su un cuscino e invece era morto così . Era il cane di un fratello di Anna che era morto . Il cameriere chiese di nuovo perdono, adesso che li aveva conosciuti gli dispiaceva davvero tanto del cane	Era muy viejo y pronto se habría muerto de todas maneras, pero podía haberse muerto en paz encima de su almohadón en vez de sufrir esa muerte . Era el perro de un hermano de Anna, ya difunto . El camarero volvió a pedir perdón, ahora que los había conocido sentía lo del perro de todo corazón
Il cameriere disse chi mai adesso poteva sperare un cuscino per morire, qualche cosa di morbido e quieto per morire , chissà se mai si poteva ricominciare a morire su qualcosa di quieto, e salutare tutti e pronunciare tante gentili parole	El camarero dijo que tal como estaban las cosas quién iba a aspirar ya a morirse tumbado en un almohadón, encima de algo suave y que no se moviera, quién sabe si alguna vez la gente podría volver a morirse tumbado en algo que no se moviera, y despedirse de los suyos diciendo palabras amables
Tante volte aveva pensato di sposarsi, con tante donne , e invece s'era poi sposato a un tratto un momento che non ci pensava	Había pensado muchas veces en casarse con mujeres distintas , y en cambio cuando menos lo pensaba se había casado de la noche a la mañana
Li trovò nel profondo della pineta	Los encontró por fin en lo más intricado del pinar
Avevano sentito sparare e credevano che il tedesco avesse ammazzato Anna e Cenzo Rena e la bambina	Habían oído disparos y creían que el alemán había matado a Cenzo Rena, a Anna y a la niña
Cenzo Rena gli disse che se diceva ancora maledetto cane gli tirava uno schiaffo , era morto il cane, era vigliacco maledire i morti	Cenzo Rena dijo que si volvía a oírle decir quello de maldito perro le cruzaba la cara , el perro había muerto y maldecir a los perros era una villanía .
Ma Franz gli disse per carità di tacere, non capiva dunque come lui aveva paura, non capiva cos'era un ebreo in un paese pieno di tedeschi, come bruciava	Pero Franz le dijo que se callara por favor, se ve que no entendía su miedo, no se ponía en la piel de un judío viviendo en un pueblo plagado de alemanes, no

sotto i piedi la terra. Cenzo Rena rispose che capiva anche troppo, mai un solo minuto si dimenticava le tre vecchie e il turco sul camion	entendía como le quemaba a uno la tierra debajo de los pies. Cenzo Rena dijo que lo entendía de sobra, no podía olvidarse ni un solo instante de las tres viejecitas y el turco subiendo al camión
Non lo voleva più in casa quel piccolo signore difficile, mai contento né del dormire né del mangiare	No quería volver a tener en casa a aquel señor pequeñito tan difícil, siempre poniéndole pegas a la comida y a la cama
Per strada Cenzo Rena era di buon umore e cantava « Com'è bello andar sulla carrozzella »	Por el camino Cenzo Rena iba de buen humor y canturreaba « ¡Qué gusto ir en carricoche! »
E ora eccoli di nuovo così alti e lontani nel cielo	Y ahora otra vez estaban lejos, tan altos y tan lejos en el cielo.

Capítulo 14

TO	TM
Cenzo Rena non l'aveva mai preso sul serio e l'aveva sempre trattato un po' male	Cenzo Rena nunca lo había tomado en serio y le había tratado siempre con algo de desapego
I frati gli spiegavano intanto che era stata quella madonna del ripostiglio a proteggerlo dai tedeschi	Los frailes decían que era aquella virgen del trastero la que le había salvado la vida
Gli era sembrato un pochino giù col cervello quel Franz	Le había parecido que al tal Franz le faltaba algún tornillo
Non faceva niente di male. In paese del resto chi sognava di denunciarlo	No hacia daño a nadie. En el pueblo ni a él ni a nadie se le había pasado por la cabeza denunciarlo
Giuseppe diceva che un giorno gli sarebbe piaciuto far fuori un tedesco, uno sporco ruffiano d'un tedesco qualunque , magari anche proprio il cameriere	Giuseppe decía que algún día le gustaría eliminar a un alemán, / al propio camarero por ejemplo.
Giuseppe tutto il giorno pensava cosa poteva fare contro i tedeschi	Giuseppe se pasaba el día cavilando qué se podría hacer contra los alemanes.
E allora Cenzo Rena disse che difatti sarebbe stato giusto fare così . Ma lui non si sentiva né di sparare né di	Y entonces Cenzo Rena dijo que hacer eso sería lo adecuado y lo justo . Pero él no se sentía con ánimos ni

<p>spargere dei chiodini, qualche volta ci aveva pensato ma aveva capito che avrebbe avuto una gran paura, paura in tutto il suo corpo, e si sentiva le mani tutte molli e senza voglia di spargere chiodini e sparare. Chiese perdono a Giuseppe, forse l'aveva deluso, forse adesso Giuseppe non aveva più niente stima di lui</p>	<p>para disparar ni para sembrar el camino de tachuelas, a veces lo había pensado pero se daba cuenta de que el miedo no se lo permitiría, un miedo repartido por todo el cuerpo, se sentía las manos flojas y sin ganas de esparcir tachuelas ni de pegar tiros. Le pidió perdón a Giuseppe, tal vez le había defraudado, seguramente ahora ya Giuseppe no le apreciaba nada</p>
<p>Le pareva che fosse vigliacco parlare così</p>	<p>Le parecía una cobardía hablar así</p>
<p>E quello che più di tutto gli faceva paura era pensare il suo paese di San Costanzo incendiato, e la gente di San Costanzo ammazzata lungo il muro del cimitero. Era un piccolo paese da niente, una pulce in Italia</p>	<p>Y lo que más miedo le daba de todo era pensar en su pueblo de San Costanzo ardiendo por los cuatro costados y la gente muerta contra las tapias del cementerio. Era un pueblecito de nada, una pulga en el mapa de Italia</p>
<p>La Maschiona trovava che era inutile</p>	<p>A la Maschiona le parecía una bobada</p>
<p>Adesso la Maschiona di nuovo pensava che Cenzo Rena era un uomo immensamente furbo</p>	<p>Ahora la Maschiona volvía a opinar que Cenzo Rena era un hombre listísimo</p>
<p>Perché lui non poteva sbagliare né fare delle cose ingiuste</p>	<p>Porque él no podía equivocarse ni cometer una injusticia</p>
<p>E poi di colpo nella pioggia apparve il sole chiaro e caldo che mutava il fango in quella polvere fine e sabbiosa</p>	<p>Y un día de repente, rasgando la lluvia, apareció un sol claro y ardiente que convertía el fango en aquel polvo fino y arenoso</p>
<p>Anna si mise un po' a piangere nel ricordare la signora Maria</p>	<p>A Anna se le saltaron las lágrimas al acordarse de la señora Maria</p>
<p>A San Costanzo chissà cosa succedeva</p>	<p>En San Costanzo podía ocurrir de todo</p>
<p>Si lamentò che fra poco restavano senza ed era un bel problema</p>	<p>Se quejó de que se estaban quedando sin nada y que qué iban a hacer</p>
<p>Farsi pigliare prigioniero dagl'inglesi e non sparare mai più</p>	<p>Dejarse hacer prisionero de los ingleses y no volver a disparar un solo tiro</p>
<p>No, disse il cameriere, lui non si occupava di ebrei. E</p>	<p>No, dijo el camarero, a él los judíos le daban igual. Por</p>

<p>per esempio adesso era in cantina l'ebreo. In cantina, disse la Maschiona, in cantina con le patate e le mele, se anche lui si cacciava lì dentro chi lo pescava più.</p>	<p>ejemplo, ¿ahora mismo había un judío en la bodega? En la bodega, dijo la Maschiona, en la bodega con las patatas y las manzanas y si el camarero también se escondía allí, quién iba a encontrarlo</p>
<p>No, gli disse Cenzo Rena, c'era la guerra ed era giusto sparare. Ma adesso non c'era tempo di ragionare sul bene e sul male</p>	<p>No, dijo Cenzo Rena, estaban en guerra y disparar era lo suyo. No obstante, ahora no había tiempo para meterse en disquisiciones sobre el bien o el mal</p>
<p>Ma era una piccola buca, troppo piccola per il grande corpo del cameriere</p>	<p>Pero era un hueco pequeño, demasiado pequeño para el cuerpazo del camarero</p>
<p>E la pineta gli pareva piena di fruscii di passi</p>	<p>Y por todo el pinar le parecía oír un susurro de pasos furtivos</p>
<p>In cucina c'era solo la Maschiona che singhiozzava</p>	<p>En la cocina no quedaba más que la Maschiona llorando a moco tendido</p>
<p>Non c'era niente sangue ma lui lo stesso lavò il pavimento molto bene passando lo straccio</p>	<p>No había ninguna marca de sangre, pero él mismo fregó a conciencia todo el piso con estropajo</p>
<p>Allora Cenzo Rena pensò che i tedeschi trovavano il cameriere prendevano degli ostaggi a caso per il paese, com'era scritto che facevano se trovavano un tedesco morto, per un tedesco morto dieci italiani</p>	<p>Entonces Cenzo Rena se puso a pensar que si los alemanes encontraban al camarero cogrían rehenes por el pueblo a la buena de Dios, se sabía que eso era lo que hacían cuando encontraban a un alemán muerto, por cada alemán muerto, diez italianos.</p>
<p>La bambina affannata dietro alle pecore con la sua grande bocca amara tra quei capelli di paglia. E voleva ritrovare la faccia di Anna ma non sapeva più ritrovarla, con angoscia voleva ritrovarla e non la ritrovava.</p>	<p>La niña corriendo afanosa detrás de las ovejas con su boca grande y amarga entre las trenzas de paja. Y quería reproducir la cara de Anna y ya no lo conseguía, intentaba recuperar angustiosamente aquel rostro, pero no lo encontraba</p>
<p>Era vissuto abbastanza stupidamente, quante cose stupide e inutili aveva fatto nella sua vita, era tutta una storia la sua vita e gli sarebbe piaciuto raccontarla.</p>	<p>Lo estúpida que había sido su vida, cuántas cosas tontas e inútiles había hecho, era una larga historia la de su vida y le gustaría contarla. Pero Cenzo Rena le pidió que por</p>

Ma Cenzo Rena gli disse per carità di non raccontargli niente perché lui adesso aveva altro per la testa	amor de Dios no le contara nada porque él ahora estaba pensando en otras cosas
E Franz era sempre dietro a lui con la faccia tutta bagnata di lagrime, una faccia felice e disperata e un po' pazza, con un tremito alle mascelle e i capelli giù a pioggia sulla fronte. Torna a casa, gli disse Cenzo Rena, razza di coglione. Calzò la ciabatta e adesso correvano insieme	Y Franz iba siempre detrás de él, con la cara mojada de lágrimas, una cara dichosa y desesperada, un poco como de loco, con un ligero temblor en las mandíbulas y el pelo como una lluvia sobre su frente. Vuélvete a casa, cabrón, le gritó Cenzo Rena. Se calzó la zapatilla y ahora corrían los dos, uno al lado del otro
Le campane suonavano e la strada si stendeva bianca e polverosa di sotto al pendio	Mientras se intensificaba el campaneó y la carretera se extendía blanca y polvorienta allá abajo
Pensò che se c'era un Dio lui lo ringraziava per quella gamba felice , non sapeva se c'era ma ad ogni modo lo ringraziava	Pensó que si había un Dios le daba las gracias por la felicidad de aquella pierna . No sabía si existía o no pero de todas maneras le daba las gracias
Col cognac ormai molto lontano e la schiena tutta debole e fredda e le ginocchia che tremavano e sussultavano e un freddo sudore	Con los vapores del coñac ya lejos y toda la espalda débil y fría, con las rodillas temblorosas y recorrida por calambres y bañado en sudor frío

Capítulo 15

TO	TM
Mangiavano contenti il pane insipido di farina di riso che loro buttavano via	Comían de buena gana el pan insípido de harina de arroz que ellos despreciaban
Certe volte aveva una gran voglia di buttarsi giù da un burrone ma era cristiano e non si buttava	Algunas veces le entraban unas ganas horribles de tirarse por un barranco
D'un tratto aveva orrore della bambina	De repente le horrorizaba ver a la niña
La stavano rapando	Le estaban cortando el pelo al cero
Ma il contadino Giuseppe era sicuro che nessuno mai avrebbe tirato fuori i soldi per la lapide, San Costanzo	Pero Giuseppe estaba convinto de que nadie soltaría un céntimo para aquella placa, San Costanzo

era uno sporco paese e per questo sporco paese Cenzo Rena era morto	era un pueblo de mierda y por aquel pueblo de mierda había dado la vida Cenzo Rena
Lui e Anna andarono insieme a guardare il muro del municipio dov'erano stati ammazzati Cenzo Rena e Franz	Anna lo llevó con ella para enseñarle la pared del ayuntamiento contra la que habían fusilado a Cenzo Rena y a Franz
Ma era diventato molto grasso. E Giustino era sempre al Nord e lui aveva saputo che faceva il partigiano sulle montagne e si chiamava Balestra	Pero había engordado mucho. Y Giustino seguía en el Norte y Emanuele se había enterado de que hacía la guerrilla en las montañas y lo llamaban Ballesta
Se ci fosse stato Cenzo Rena non le avrebbero fatto così	Si hubiera vivido Cenzo Rena nadie le habría hecho nada
Adesso era anche lui sepolto nel recinto del cimitero e aveva pace	Ahora también él estaba enterrado en aquel recinto y descansaba en paz
Che uomo era stato	Qué gran persona había sido
Il contadino Giuseppe non voleva il re e il brigadiere invece lo voleva	El campesino Giuseppe no era partidario del rey y en cambio el sargento sí
Il contadino Giuseppe diventava amaro e diceva che nei suoi paesi di pecore non c'era stato niente contro i tedeschi, solo Cenzo Rena era morto per quei tristi paesi	El campesino Giuseppe reaccionaba con acritud y decía que en aquella tierra suya de borregos no había habido ni un conato de nada contra los alemanes, solo Cenzo Rena había dado la vida por aquellos pueblos
Si teneva stretta a sua madre e diceva che mai avrebbe camminato con quelle scarpe col tacco, le piaceva vedersela nei piedi ma non camminare	Se abrazaba estrechamente a su madre y decía que nunca pensaba caminar con aquellos zapatos de tacón, le gustaba vérselos puestos en los pies, pero no andar con ello
Camion americano	Camión norteamericano
Gridavano di tornare presto perché chissà come si stava male al Nord e come si mangiava male	Gritaban que volvieran pronto, porque quién sabe si no estarían peor en el Norte y lo que tocaría comer
Faceva partire a tutti la fame	Los mataba de hambre
Era ancora pallido e gonfio per il tempo che era stato rinchiuso , e quel pennacchio nero così allegro sulla sua	Seguía estando descolorido y fofo por culpa de tanto encierro , y aquel mechón negro que antaño le alegraba

fronte una volta s'era afflosciato e sbiadito e pendeva un po' da una parte	la frente le colgaba ahora escaso y sin brillo
Studiava sempre come fare per risparmiare dei soldi	Se pasaba la vida haciendo cálculos para ahorrar dinero
Concettina non faceva che parlare delle grandi paure che s'eran presi alle «Visciole»	Concettina no hacía más que hablar de los sobresaltos que habían padecido en Los Guindos
Non era stato un brutto ridere, non era stato un ridere da cinici, era stato un ridere fresco fresco e leggero	No era una risa fea ni de cínicos, era una risa pura, fresca y ligera
Anzi era un discorso un po' troppo bello, un po' troppo fatto bene, con le pause e gli scoppi di voce e perfino qualcosa per far ridere di tanto in tanto	Incluso era un discurso demasiado hermoso, demasiado bien hecho, con sus pausas y sus quiebras de voz y hasta de vez en cuando algún fragmento gracioso
Tutt'intorno avevano i tedeschi e credevano di morire	Los alemanes andaban por allí cerca en torno suyo y creían estar a un paso de la muerte
Ma erano tutte sciocchezze e Danilo era un caro ragazzo , ce ne fossero come Danilo, Giustino disse	Pero bien mirando eran tonterías, Danilo era un chico estupendo , ojalá hubiera muchos como él, dijo Giustino
Aveva chiesto se il suo discorso era stato bello e Giustino aveva detto di sì	Le preguntó si le había gustado su discurso , y Giustino le dijo que sí
Era morto per non fare la guerra	Sacrificó su vida por no entrar en guerra
E Giustino disse che non aveva fatto mica niente di straordinario con quei giornali e si misero a litigare lui e Concettina perché adesso litigavano sempre	Y Giustino dijo que no habían hecho nada del otro mundo por tener aquellos periódicos, y se pusieron a reñir él y Concettina porque ahora siempre estaban riñendo por lo que fuera
Era molto brava	Ella era estupenda
Vollero sapere ogni cosa della morte di Franz	Quisieron saber detalles de la muerte de Franz
Si vedeva che non era ancora niente abituato ad avere una moglie e ogni tanto si voltava dalla sua parte a vedere se c'era sempre. Si voltava dalla sua parte con un'aria un po' spaurita e	Se notaba que todavía no estaba acostumbrado a tener esposa y de vez en cuando se volvía hacia ella con un aire un poco espantado y tímido, pero al mismo tiempo orgulloso de aquella mujer

timida, e insieme fiera di quella lunga moglie con quegli occhiali e tutti quei bottoncini	larguirucha de las gafas negras y tantísimos botoncitos
Lui aveva pensato tante stupidaggini nella sua vita, disse, e aveva letto tante stupidaggini e c'era stato un momento che per poco non si metteva dalla parte di Carlo Marx. Era in Svizzera ed era molto infelice e aveva un complesso di colpa perché se ne stava in Svizzera al sicuro invece che in Italia a fare il partigiano	Él a lo largo de su vida había pensado tantas tonterías, dijo, y había leído tantas tonterías, que en un momento determinado estuvo a punto de darle la razón a Karl Marx. Vivía en Suiza y se sentía muy desdichado, con complejo de culpa por estar en Suiza sano y salvo en vez de haberse alistado a la guerrilla en Italia
Fare qualcosa di bello della fabbrica	Hacer reformas importantes en la fábrica de jabón
Sapeva fare i giornali segreti ma non quelli non segreti, fare i giornali segreti era facile, uh com'era facile e bello	Entendía de periódicos clandestinos , pero los no clandestinos no iban con él. Hacer periódicos clandestinos era muy fácil, qué fácil y qué hermoso era, Dios mío
E tacquero tutti insieme pensando a quelli che erano morti , solo la moglie di Giuma non aveva conosciuto nessuno di quelli che erano morti, e restava fuori da quei pensieri e fumava e guardava attorno per il giardino	Y se callaron todos unos instantes con el pensamiento puesto en los difuntos . Solamente la mujer de Giuma, que no había conocido a ninguno de aquellos difuntos, se había quedado fuera, y fumaba paseando la vista por el jardín
A fumare	A echar un pitillo
Scendeva la sera e fischivano le sirene della fabbrica di sapone. Sporca fabbrica di sapone , disse Emanuele, sporchissima fabbrica di sapone , adesso a lui gli toccava di nuovo lavorarci dentro, e vedere Giuma e sua moglie pasticciare con degli asilini che non sarebbero stati capaci di far funzionare	Caía la tarde y se oía el pitido de las sirenas desde la fábrica de jabón. Qué asco de fábrica de jabón , dijo Emanuele, que mierda de fábrica , ahora le tocaba a él trabajar otra vez allí, y aguantar a Giuma y a su mujer dando la lata con las guarderías infantiles, que además iban a ser incapaces de organizarlas como Dios manda
A pensare a tutti quelli che erano morti, e alla lunga guerra e al dolore e al	Acordándose de sus difuntos y de la guerra interminable y del dolor y el clamor y

clamore e alla **lunga vita**
difficile che si trovavano
adesso davanti e che era
piena di tutte le cose che
non sapevano fare

pensando en la **difficil y larga**
vida que les quedaba por
recorrer, llena de cosas que
aún no habían aprendido

RESUMEN EN ITALIANO

Il presente lavoro ha l'obiettivo di analizzare la traduzione del libro *Tutti i nostri ieri* (1952) di Natalia Ginzburg, realizzata da Carmen Martín Gaité nel 1996 e di dimostrare l'"hipervisibilidad" della traduttrice in questo testo.

Attraverso un confronto tra testo originale e testo tradotto, si sottolinea come il lavoro di scrittrice e gli avvenimenti principali della vita di Carmen Martín Gaité influenzano il suo lavoro di traduzione, arrivando a creare un testo meta che presenta un gran numero di differenze rispetto all'opera italiana, perché la traduttrice utilizza parole ed espressioni più enfatizzate rispetto alle originali.

Il tema scelto unisce le mie due passioni più grandi: la traduzione e la letteratura. In questo caso, si parla di traduzione dall'italiano allo spagnolo, due lingue che sembrano molto simili tra di loro, ma che in realtà presentano molte difficoltà nel momento della traduzione, specialmente quando si parla di traduzione di testi letterari. Il traduttore, infatti, non può puntare ad una traduzione letterale che si concentri solo sul corretto trasferimento della forma del testo, ma deve considerare questo lavoro come un processo decisionale, come un "gioco" in cui deve compiere delle scelte per superare gli ostacoli che si presentano. Sapendo che alcuni elementi si perdono inevitabilmente durante quest'attività, il traduttore mira ad avvicinarsi il più possibile alla ricreazione del contenuto originale, considerando anche la possibilità che il testo può arricchirsi di nuove opportunità grazie al suo talento.

La traduzione di testi letterari presenta importanti sfide per il traduttore che si trova a dover trasmettere alla cultura meta il linguaggio letterario, caratterizzato dalla centralità della funzione poetica e carico di polisemia e di riferimenti culturali. Per questo motivo, il lavoro deve essere basato su un efficace metodo di

traduzione che segue tappe determinate e sull'applicazione di tecniche e strategie di traduzione adeguate. Questi contenuti vengono trattati nel primo capitolo della presente tesi, in cui si spiega anche il ruolo del traduttore e la sua visibilità, concetti fondamentali per poter comprendere poi la traduzione di Carmen Martín Gaité e il concetto di "hipervisibilidad".

Nel secondo capitolo si presentano le autrici protagoniste di questo viaggio letterario e traduttivo: Natalia Ginzburg e Carmen Martín Gaité. Natalia Ginzburg nacque a Palermo nel 1916 e fin dall'adolescenza manifestò la sua passione per la storia, la letteratura e la poesia. Nella sua vita affrontò molte esperienze dolorose, come la perdita di suo marito, Leone Ginzburg, che venne arrestato dai tedeschi e morì dopo le torture sofferte o il fatto di essere una scrittrice donna in un contesto di vita arretrato e pieno di pregiudizi. Nonostante ciò, raggiunse posizioni privilegiate sia dal punto di vista letterario che dal punto di vista politico, segnando la storia della letteratura italiana. Carmen Martín Gaité nacque a Salamanca nel 1925 e fece parte della generazione del '50, cioè un gruppo di intellettuali spagnoli considerati i "figli della guerra civile". Si sposò con Rafael Sánchez Ferlosio, uno scrittore di origine italiana e questo rappresentò uno dei motivi principali del suo legame con l'Italia.

Entrambe le autrici vissero una vita difficile e questo influenzò la loro scrittura e, nel caso di Carmen Martín Gaité, anche il suo modo di tradurre. In questo capitolo si crea un parallelismo tra le due scrittrici, descrivendo le loro personalità intellettuali e la loro scrittura, analizzando analogie e differenze. Tuttavia, la presente tesi sottolinea la traduzione di Carmen Martín Gaité, lavoro che tende ad essere trascurato frequentemente per rivolgere l'attenzione alla sua narrativa.

Nel presente capitolo, si descrive anche il libro *Tutti i nostri ieri* di Natalia Ginzburg, un simbolo della sua produzione letteraria, perché in esso si possono trovare tutte le caratteristiche della scrittura dell'autrice. All'interno dell'opera, Natalia Ginzburg parla di emozioni profonde che caratterizzano il periodo difficile in cui vive la famiglia protagonista della storia e che attraversa, in generale, ogni generazione. Questo viene fatto attraverso la descrizione delle cose semplici della vita. Grazie alla sua scrittura inconfondibile e attenta ai dettagli riesce a collocare

nella stessa pagina elementi opposti che sono alla base della sua narrativa (individuale e collettivo, realtà e fantasia, caos e silenzio, guerra e rivoluzione, bene e male, spazi chiusi ed aperti) che creano contrasti nell'animo del lettore. Il tutto viene osservato dagli occhi di Anna, la giovane protagonista, con uno sguardo innocente su ciò che sta fuori dalla porta della sua casa: un contesto fatto di guerra e violenza.

Nel terzo capitolo si realizza l'analisi della traduzione *Todos nuestros ayeres* di Carmen Martín Gaité, attraverso esempi presi dall'opera italiana e dall'opera spagnola. I risultati ottenuti si possono analizzare da tre punti di vista diversi: il livello lessicale, il livello sintattico ed il livello semantico. L'aspetto principale, però, si nasconde in ognuno di questi livelli ed è quello pragmatico. Infatti, gli interventi della traduttrice puntano ad enfatizzare il significato delle parole, influenzando, così, le emozioni che si trasferiscono al destinatario. Inoltre, durante la lettura, si genera un effetto diverso nel destinatario del testo meta, che si rende conto della presenza della traduttrice, una presenza che supera il classico concetto di visibilità del traduttore. Carmen Martín Gaité fa degli interventi partendo da piccole unità che costituiscono il testo, come parole o sintagmi, fino ad arrivare a modificare intere frasi o periodi o addirittura parti più lunghe che compongono le pagine. Di conseguenza, le modifiche dal punto di vista formale si riflettono nella trasmissione dei contenuti al lettore, che, paragonando il libro in italiano con quello in spagnolo, si rende conto di leggere un'opera diversa rispetto all'originale, in quanto molto più carica di emozioni.

Sul piano lessicale, i riferimenti culturali vengono trasferiti nella traduzione attraverso l'applicazione di varie tecniche da parte della traduttrice, come generalizzazione, descrizione e adattamento. Per quanto riguarda il linguaggio colloquiale, si nota che ha un ruolo importante nell'opera originale, ma nel testo meta viene sottolineato molto di più dalla traduttrice, che lo aggiunge anche in parti del discorso dove non è presente nell'opera italiana. L'aspetto più importante del lessico è caratterizzato dalle modifiche che Carmen Martín Gaité apporta nei verbi e aggettivi: mentre Natalia Ginzburg utilizza parole semplici e generali per creare un ritmo secco e diretto, Carmen Martín Gaité utilizza un lessico molto più

ricercato e connotato rispetto all'autrice italiana, aumentando così l'enfasi del discorso e le emozioni nel lettore.

Il livello sintattico, invece, raggruppa tutti gli esempi che si riferiscono a frasi o unità più lunghe del testo. Infatti, si può notare come la traduttrice modifica significativamente la lunghezza dei periodi. Natalia Ginzburg tende a spiegare concetti con poche parole, dando un ritmo semplice e diretto alla sua scrittura. Carmen Martín Gaité utilizza un numero di parole maggiore rispetto all'autrice italiana, arrivando in alcuni casi a trasformare un semplice aggettivo in una frase. Tra questi cambiamenti di tipo sintattico rientrano anche quelli di tipo ortografico: la traduttrice trasforma le frasi interrogative ed esclamative indirette in proposizioni dirette, aumentando l'uso dei punti interrogativi ed esclamativi. Ancora una volta il cambiamento formale si riflette su quello del contenuto, perché la lettura del destinatario assume un carattere più riflessivo o sorprendente, grazie all'enfasi data dai segni di punteggiatura. Inoltre, un altro cambiamento importante si riferisce al discorso diretto, aggiunto da Carmen Martín Gaité nel testo meta, nonostante non sia molto usato da Natalia Ginzburg nell'opera originale.

L'ultimo livello descritto nel terzo capitolo è quello semantico, in cui gli interventi si distinguono in: veri e propri cambiamenti di contenuto e campi semantici. I primi si riferiscono alle modifiche apportate al senso e ai significati dell'opera. Infatti, ci sono messaggi che vengono stravolti nella traduzione, attraverso interventi dal punto di vista formale; i secondi riguardano i temi principali delle due opere che si possono dividere in coppie di elementi. L'opposizione tra religione e dittatura, due concetti fondamentali in entrambe le opere, viene evidenziata da Carmen Martín Gaité nella traduzione attraverso l'uso frequente del nome di Dio, che al contrario è poco presente nell'opera italiana e attraverso la sua collocazione in parti del discorso dove si nomina anche la dittatura. La malattia e la morte rappresenta un'altra coppia di temi fondamentali e si può notare come la traduttrice lo sottolinea nel suo testo, utilizzando molti più aggettivi e verbi appartenenti al campo semantico del dolore, della morte e dell'oscurità rispetto al libro originale. Il contrasto tra guerra e rivoluzione, che è centrale nel contesto dell'opera, viene enfatizzato nel testo meta, attraverso

l'applicazione di tecniche come particolarizzazione e ampliamento linguistica, che descrivono più dettagliatamente e attraverso un lessico più preciso gli orrori della guerra e associano concetti rivoluzionari al campo semantico dei sogni. L'opposizione tra esterno ed interno rappresenta un altro tema che si ripete frequentemente nell'opera originale, ma Carmen Martín Gaité tende ad evidenziarlo nel suo testo, alludendo a spazi chiusi quando descrive i pensieri più intimi dei personaggi, nonostante non vengano specificati nel testo originale. Altre due caratteristiche della scrittura dell'autrice spagnola che si riflettono nella traduzione sono: l'utilizzo di verbi e aggettivi appartenenti al campo semantico dell'amore e dell'amicizia, poco usati da Natalia Ginzburg nell'opera originale e l'uso della personificazione, totalmente assente nel libro italiano e sottolineata nella traduzione attraverso l'uso di verbi che si riferiscono ad azioni umane, ma associati ad oggetti. Infine, si sottolinea l'importanza dell'intertestualità non solo nella scrittura di Carmen Martín Gaité, ma anche nel suo modo di tradurre, infatti l'autrice fa riferimenti letterari, la maggior parte dei quali riguardano sue opere, come *Retahilas* (1974) o *El cuento de nunca acabar (apuntes sobre la narración, el amor y la mentira)* (1983).

In conclusione, l'analisi della traduzione *Todos nuestros ayeres* dimostra che Carmen Martín Gaité è presente nel suo testo e che il suo è un ruolo di traduttrice attiva, perché non punta ad una traduzione letterale dell'opera italiana, ma mira a ricreare il testo, rendendolo più emozionante dell'originale. Tutto ciò è dovuto dall'influenza dei fatti principali del suo passato, che la portano a "gaetizzare" un gran numero di elementi del libro e al sottile confine che esiste tra scrittura e traduzione, che è segnato dallo svolgimento delle sue professioni. Di conseguenza, si può arrivare ad affermare che *Todos nuestros ayeres* rappresenta un emblema della traduzione di Carmen Martín Gaité, alludendo ad una tipologia di visibilità del traduttore innovativa: l'"hipervisibilidad" del traduttore, ovvero un concetto che supera quello classico di visibilità e rappresenta perfettamente il lavoro di Carmen Martín Gaité.