

LA TRADUCCIÓN DE LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA EN EL CATALÁN LITERARIO CONTEMPORÁNEO

Las traducciones de Pasolini, Gadda y Camilleri

Caterina Briguglia

TESI DOCTORAL UPF / 2009

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Marcel Ortín Rull

Departament de Traducció i Ciències del llenguatge



Dipòsit Legal:

ISBN:

Agradecimientos

En primer lugar, quisiera agradecer al Dr. Marcel Ortín su valiosa ayuda en el desarrollo de la investigación, sus provechosas objeciones, su firme confianza en mi trabajo y, finalmente, la sugerencia de estimulantes caminos de reflexión.

A mis amigos les agradezco su paciencia y apoyo, sea emotivo o bien técnico. En especial a los amigos catalanes que me ayudaron a colmar mis lagunas lingüísticas y soportaron mis preguntas impertinentes; y también a los amigos que pacientemente se prestaron a desenredar la maraña francesa y alemana.

Mis gracias más sentidas son para mi familia, en Sicilia, que ha confiado en mí y ha aceptado el peso de la distancia con tal de verme progresar en mi camino formativo. Y, en especial, a Costanza y a Ludovica, porque tendrán que soportar la ausencia de su tía.

Este trabajo no se hubiera podido realizar sin la beca FI para la investigación predoctoral, que me concedió la Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca.

Finalmente, la investigación se ha beneficiado de la participación en el proyecto HUM2005-03926, cuyo investigador principal es el Dr. Enric Gallén, y del intercambio de información con los miembros del grupo de investigación TRILCAT.

Resumen

Traducir el dialecto y las lenguas marginales implica siempre realizar una empresa acrobática. Aún más cuando el texto original presenta una mezcla variopinta de códigos lingüísticos, y cada uno de ellos es portador de una diferente realidad geográfica y social. Es éste el caso de las novelas de Pasolini, Gadda y Camilleri, cuyo estilo tan personal da voz a la compleja cuestión de la lengua italiana y muestra las diferentes funciones que el dialecto puede desempeñar en un texto literario. El estudio descriptivo de las traducciones catalanas de *Ragazzi di vita*, *Il pasticciccio* e *Il birraio di Preston* es el centro de nuestra investigación, que quiere arrojar luz sobre las estrategias adoptadas por los traductores, analizar sus consecuencias a nivel macrotextual y, finalmente, entrelazarlas con cuestiones relativas al sistema literario catalán, desde el mundo editorial hasta la compleja situación sociolingüística que lo caracteriza.

Resum

Traduir el dialecte i les llengües minoritàries implica sempre realitzar una empresa acrobàtica. Encara més, quan el text original presenta una mescla multicolor de codis lingüístics, i cadascun d'ells és portador d'una diferent realitat geogràfica i social. Aquest és el cas de les novel·les de Pasolini, Gadda i Camilleri, el personal estil dels quals dona veu a la complexa qüestió de la llengua italiana i mostra les diferents funcions que el dialecte pot exercir en un text literari. L'estudi descriptiu de les traduccions catalanes de *Ragazzi di vita*, *Il pasticciccio* i *Il birraio di Preston* és el centre de la nostra recerca, que vol fer llum sobre les estratègies adoptades pels traductors, analitzar les seves conseqüències a nivell macrotextual i, finalment, entrellaçar-les amb qüestions relatives al sistema literari català, des del món editorial fins a la complexa situació sociolingüística que el caracteritza .

Introducción

El presente estudio se propone investigar las problemáticas derivadas de la traducción de la variación lingüística al catalán contemporáneo. El punto de partida son tres novelas italianas de la segunda mitad del siglo XX, cuyo rasgo estilístico fundamental consiste en la presencia de la variación lingüística diatópica. Se trata de *Ragazzi di vita* (1955), de Pier Paolo Pasolini; *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957), de Carlo Emilio Gadda; y *Il birraio di Preston* (1995), de Andrea Camilleri. Las traducciones catalanas han sido realizadas a caballo entre el siglo XX y el siglo XXI, respectivamente por Joan Casas, en 1995; por Josep Julià, en 1995; y finalmente, por Pau Vidal, en 2004.

El objetivo de la investigación no es proporcionar un manual de opciones correctas o viables para traducir obras dialectales, sino indagar en esta problemática a partir del caso concreto catalán y enlazarla con otros aspectos que caracterizan este polisistema a nivel lingüístico y cultural. Por tanto, después de analizar las tres novelas en relación a la poética de sus autores respectivos, y la función que en ellas desempeña la variación lingüística, realizaremos el estudio descriptivo de las traducciones de las tres obras –puesto que la descripción es el paso previo a cualquier tipo de teorización–, y compararemos las soluciones encontradas destacando las eventuales coincidencias entre ellas. Acto seguido, intentaremos buscar las razones que han inducido a una determinada estrategia en lugar de otra y, finalmente, nos detendremos en entretejer los múltiples hilos de carácter lingüístico, literario o cultural que influyen de manera sistémica en la práctica traductora al catalán, en relación con el uso de la variación lingüística.

La importancia del último objetivo y del punto de vista polisistémico que lo sustenta deriva de la observación del estado actual de los estudios de traducción. La madurez que están alcanzando obliga a dejar atrás la pura casuística o el mero estudio descriptivo, para orientarse hacia reflexiones más generales, que intenten buscar las razones de una estrategia a menoscabo de otra y

que pongan en relación el estudio descriptivo con los demás aspectos de la vida social. Por esta razón, el enfoque polisistémico de Itamar Even-Zohar, el concepto de norma que Gideon Toury deduce de la anterior teoría, y la concepción de los estudios de traducción que se desprende de las siguientes palabras de José Lambert son recurrentes a lo largo de este trabajo:

redefinir los componentes de cada actividad traductora y descubrir una amplia red de parámetros que pueden influir en la traducción y en el proceso comunicativo pueden ser considerados como el primer objetivo de la investigación en los estudios de traducción, y por lo tanto como el programa más explícito de la disciplina. (1996: 119)

Con este objetivo bien claro, construiremos nuestro razonamiento a lo largo de seis capítulos. En el primer capítulo sentamos la base teórica de nuestro trabajo. En primer lugar, tratándose de traducción literaria, consideramos de primordial importancia adoptar el enfoque estilístico, que nos ayuda a aproximarnos al texto y a interpretarlo, destacando sus rasgos fundamentales y de qué manera reflejan la visión del mundo de su autor. En particular, la estilística traslacional, según la definición de Malmkjær (2003 y 2004), se centra en el estudio del texto meta en relación con el original, y explora de qué manera han sido contruidos y qué vínculos hay entre los dos. Entre todos los aspectos de esta rama de la estilística, nos interesa sobre todo ahondar en el análisis del estilo del texto original, en cuanto expresión de las intenciones de su autor, y del estilo del texto meta, en cuanto expresión de las elecciones hechas por su otro autor, es decir, el traductor. Una vez realizado el análisis, al enfoque estilístico se asociará el bagaje teórico de la escuela de Tel Aviv, el llamado enfoque polisistémico, que es, a nuestro entender, el que mejor ha dado cuenta de las relaciones entre la traducción y los demás aspectos de la vida cultural y social. Se trata, en otras palabras, de descubrir las normas de traducción que rigen en nuestros ejemplos y de estudiar los demás factores que influyen en su establecimiento. Pensamos que sólo una aproximación ecléctica, que tenga en cuenta tanto el texto en su estructura y características como el texto en su contexto, puede ayudarnos a llevar a cabo un estudio global de las problemáticas en juego.

Antes de llegar al análisis comparativo de original y traducciones, nos detendremos en el estudio de la variación lingüística, como punto central de nuestro recorrido multidisciplinar. De esta manera, en el segundo capítulo nos centramos en la definición de algunos conceptos clave desde el punto de vista lingüístico, como el de variación lingüística, con las diferentes clasificaciones identificadas por la sociolingüística y, concretamente, el mapa de la variación diatópica en Italia y en Cataluña, acompañado de una breve historia de la formación de la lengua estándar y sus variedades. La segunda parte del capítulo propone una retrospectiva de los numerosos planteamientos teóricos de la traductología relacionados con el fenómeno de la variación lingüística, distinguiendo entre las diferentes escuelas y los respectivos puntos de vista, y las soluciones traductorales por las que abogan. A modo de conclusión presentaremos también un recorrido por las opciones traductorales posibles para enfrentarse con el problema de la traducción de la variación diatópica.

El tercer capítulo analiza la variación lingüística desde el punto de vista de la literatura. Haremos hincapié en la función que el lenguaje no estándar puede desempeñar en una obra literaria, puesto que, como es sabido, su identificación resulta de primaria importancia a la hora de traducir una obra. Concretamente estudiaremos el lenguaje de Pasolini, Gadda y Camilleri a través de una panorámica más general y también, de manera más detenida, con respecto a las novelas elegidas. El dialecto es el medio expresivo predilecto de los tres escritores, que son los más conocidos representantes del uso de la variación lingüística en la literatura italiana contemporánea, si bien recurren a ella con un peso y una modalidad diferentes, desde la estructura monodialectal de Pasolini al *pastiche* lingüístico de Gadda y Camilleri. Además de formas distintas, los tres autores asignan al dialecto una función representativa diferente: de actitud mimética y antropológica, como es el caso de Pasolini con el subproletariado de Roma, a instrumento para la representación de la realidad italiana convulsa y distorsionada, en Gadda, a caracterización original de los personajes y visión humorística de la vida, en Camilleri. El estudio de sus obras es el paso previo fundamental para entender de qué manera han sido realizadas las traducciones.

El cuarto capítulo se centra justamente en el análisis de las traducciones catalanas de las tres obras. Trataremos de destacar las soluciones escogidas por los traductores con respecto a la variación lingüística en la microestructura del texto (fonética, morfosintaxis y léxico), para llegar al análisis de las consecuencias de tales estrategias a nivel macroestructural. Los fragmentos analizados son sólo una muestra representativa de todos los datos recogidos, pero al final del trabajo presentamos un anexo con más ejemplos de traducción (anexo IV), para dar una idea más exhaustiva de la estrategia adoptada por cada traductor.

El análisis de los resultados no habría sido tan revelador, desde el punto de vista polisistémico, si no hubiéramos analizado la traducción de las mismas obras a otras lenguas. El quinto capítulo presenta un recorrido diatópico por España, Inglaterra, Francia y Alemania, para ver de qué manera se han enfrentado los respectivos traductores con el reto de transferir estos puzzles lingüísticos. El análisis comparado ha sacado a la luz unos resultados muy interesantes, que han servido tanto para demostrar la peculiaridad de las traducciones catalanas como para señalar algunas normas características de las diferentes áreas lingüísticas.

Después de la perspectiva diatópica, nos detendremos en el estudio del mismo problema de traducción, es decir, la variación lingüística en catalán, pero esta vez a lo largo del siglo XX. La aproximación diacrónica nos permite identificar la relación entre la decisión del traductor y el momento histórico experimentado por la lengua y por el sistema cultural. La comparación entre las traducciones realizadas al catalán en el primer tercio del siglo XX y las más recientes, alrededor de los años setenta, muestra un cambio muy significativo de la norma de traducción, del concepto de lengua literaria y del papel desempeñado por la traducción en el sistema literario, y también nos ayuda a entender mejor la contemporaneidad.

Los análisis y las reflexiones que se van articulando a lo largo de estos seis capítulos confluyen en las conclusiones, donde se intenta hacer un balance de los resultados de la investigación y también se proponen posibles hipótesis explicativas que permitan entender el fenómeno de manera cabal. En particular, se enlazan las conclusiones del análisis descriptivo con cuestiones relativas al

sistema literario catalán, desde el mundo editorial hasta la compleja situación sociolingüística que caracteriza su lengua de referencia, aquella que comparten traductores y lectores. Para las reflexiones conclusivas, han resultado una ayuda muy valiosa las entrevistas a los traductores (anexos I, II y III), que gentilmente se han prestado para resolver dudas y plantear cuestiones relacionadas con su labor y con el polisistema catalán en general. Por tanto, las palabras de los traductores, junto con las aportaciones de algunos lingüistas catalanes interesados por la cuestión del modelo de lengua literaria actual, nos han ayudado de manera decisiva a entretejer los hilos de nuestro discurso.

Somos conscientes de la magnitud y de la complejidad del objeto de estudio, y de la imposibilidad de demostrar a ciencia cierta algunas de las hipótesis que proponemos. No obstante, creemos que este trabajo podrá arrojar luz sobre el difícil problema de la traducción de la variación lingüística en general, y podrá contribuir de manera interesante a ampliar la reflexión sobre los usos y los condicionamientos del catalán contemporáneo, no ya desde el punto de vista de la norma, de la reforma fabriana o de la relación del estándar con las demás variedades desde un punto de vista sociolingüístico —enfoque que cuenta ya con una bibliografía importante—, sino desde la perspectiva, mucho menos explorada, de los modelos de lengua literaria vigentes en traducción y del papel de la lengua en la escritura creativa original en el catalán contemporáneo.

Índice

Resumen	v
Introducción.....	vii
1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS	1
1.1. Hacia una aproximación teórica integradora	1
1.2. Incorporación de la estilística traslacional.....	7
1.3. La Teoría del polisistema y sus derivaciones	14
2. UNA APROXIMACIÓN MULTIDISCIPLINAR A LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA	25
2.1. Dialecto y lengua estándar: una relación conflictiva.....	25
2.2. La cuestión de la lengua italiana	32
2.3. Aproximación a la variación lingüística en Cataluña.....	38
2.4. El punto de vista de la traductología	44
a) La traducción de la variedad geográfica.....	55
3. LA FUNCIÓN DEL DIALECTO EN PASOLINI, GADDA Y CAMILLERI	67
3.1. Aproximación a la variación en literatura	67
a) La variación lingüística con función mimética o simbólica	69
b) La variación lingüística como reflejo de una actitud hacia la sociedad.....	72
c) La variación lingüística en relación al conjunto de la obra literaria	74
3.2. Pier Paolo Pasolini.....	76
a) <i>Ragazzi di vita</i> (1955).....	81
3.3. Carlo Emilio Gadda.....	90
a) <i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i> (1957)	94
b) La polémica con Italo Calvino	101
3.4. Andrea Camilleri	105
a) <i>Il birraio di Preston</i> (1995)	111
4. PASOLINI, GADDA Y CAMILLERI EN CATALUÑA	123
4.1. Un modelo de análisis	123
4.2. <i>Ragazzi di vita</i> en Cataluña: recepción y nuevo marco de negociación.....	128
a) <i>Nois de la vida</i> (1994).....	131

4.3. Recepción y traducción de <i>Il pasticciaccio</i> en Cataluña.....	138
a) <i>Quell merdé horrible de via Merulana</i> (1995)	141
4.4. Il birraio di Preston en Cataluña	151
a) <i>L'òpera de Vigàta</i> (2004)	153
4.5. Una mirada de conjunto.....	160
5. PASOLINI, GADDA Y CAMILLERI EN PERSPECTIVA	
DIATÓPICA	167
5.1. Necesidad de una aproximación comparatista.....	167
5.2. Nuestros autores en España	170
5.3. Un vistazo al mundo anglosajón.....	183
5.4. Cruzando la frontera de la vecina Francia	189
5.5. Último destino: Alemania.....	199
5.6. El fruto de la comparación.....	204
6. LA TRADUCCIÓN DEL DIALECTO EN CATALUÑA EN	
PERSPECTIVA DIACRÓNICA	211
6.1. Viaje en el tiempo	211
6.2. Algunos apuntes sobre la formación de la lengua literaria..	214
a) El papel de la traducción.....	217
6.3. <i>Oliver Twist</i> (1929).....	221
6.4. <i>David Copperfield</i> (1931).....	225
6.5. La lengua literaria a partir de la guerra civil	233
6.6. <i>Una vida violenta</i> (1967).....	238
6.7. <i>Les aventures de Huckleberry Finn</i> (1979)	243
6.8. Final del viaje en el tiempo.....	250
CONCLUSIONES	255
a) Apuntes sobre la presencia de los dialectos en la lengua literaria contemporánea.....	262
b) Algunas consideraciones sobre el sistema editorial catalán ..	269
c) Finalmente, el punto de vista del lingüista	274
Referencias bibliográficas	279
Anexo I. Entrevista a Joan Casas.....	297
Anexo II. Entrevista a Josep Julià	305
Anexo III. Entrevista a Pau Vidal.....	313
Anexo IV. El dialecto en los originales y en sus traducciones (muestra complementaria)	319

1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

La aclamada “fidelidad” de las traducciones no es un criterio que lleva a una única traducción aceptable [...]. Es más bien la tendencia a creer que la traducción es siempre posible si se interpreta el texto fuente con apasionada complicitad, es el compromiso a identificar el que para nosotros es el sentido más profundo del texto, y la capacidad de negociar en cada momento la solución que nos parece más justa.

Umberto Eco

1.1. Hacia una aproximación teórica integradora

En este capítulo nos detendremos en dibujar el marco teórico en el que se adscribe nuestra investigación, y que ha originado las hipótesis y preguntas sobre los modelos de lengua literaria y las estrategias de traducción¹ adoptados en Cataluña en las últimas décadas del siglo XX. Creemos que nuestro estudio necesita alimentarse por los menos de dos tipos de aproximaciones teóricas: la que tiene en cuenta el aspecto estilístico, y que no pierde de vista la importancia del valor y la función del texto original, en su dimensión específicamente literaria, y en su relación con el texto de llegada; y, asimismo, el enfoque que resalta la importancia de la dimensión cultural del proceso traductor, situado en un contexto

¹ A lo largo de este trabajo, utilizaremos el término “estrategia” según la definición de Amparo Hurtado Albir: “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. Las estrategias están, pues, en relación directa con la resolución de problemas, interactuando con el conocimiento general del traductor.” (2004: 276)

concreto del que derivan modelos y formas de comportamiento que, a su vez, influyen la práctica traductora. Los dos enfoques – estilístico, por un lado, y cultural–sistémico, por otro– nos abastecerán del bagaje teórico indispensable para enfrentarnos de manera cabal y madura al estudio de las traducciones al catalán de las novelas de Pier Paolo Pasolini, Carlo Emilio Gadda y Andrea Camilleri. Cabe recordar que no es nuestro objetivo exponer aquí de manera detallada todas las aportaciones y escuelas que han protagonizado, y siguen pilotando, la investigación en el ámbito de la traductología. La bibliografía en nuestro ámbito de estudio abunda de títulos que aspiran a trazar una historia de la teoría de la traducción, y que describen de manera lúcida y exhaustiva el recorrido de los diferentes planteamientos teóricos en boga según la época y la región del mundo.² Nos limitaremos, por lo tanto, a un esbozo somero de los aspectos teóricos más debatidos, y que nos parecen más pertinentes para nuestro estudio, haciendo hincapié en las reflexiones que se desarrollaron en la segunda mitad del siglo XX, cuando la disciplina experimentó un importante momento de ruptura, por muchos definido como la época fundacional de la moderna traductología.

En la construcción de nuestra plataforma teórica, consideramos importante señalar, en primer lugar, el desarrollo ideológico que los estudios de traducción han experimentado a partir de los años 70, y los consiguientes cambios que afectan la investigación en este ámbito de estudio. El congreso “Literatura y traducción” –celebrado en 1976, en la Universidad Católica de Lovaina– y las sucesivas actas –publicadas en 1978, bajo el título sugerente “Literature and Translation: new perspectives in literary studies”– supusieron el encuentro de los llamados *Translation Studies*, cuyos impulsores eran, en aquel entonces, James Holmes, André Lefevere, José Lambert y R. van den Broeck; y del grupo de la conocida Escuela

² Remitimos, para un estudio detenido respecto al tema, a E. Gentzler (1993): *Contemporary Translation Theories*. Londres: Londres Routledge; o a V. García Yebra (1994): *Traducción: historia y teoría*, Madrid: Gredos. En ellos –pero son sólo dos de los innumerables autores que han escrito sobre el panorama de las más importantes escuelas de la traductología– se halla un compendio no solamente de historia de la traducción, sino también de las cuestiones candentes, continuamente solucionadas y nuevamente debatidas, por los teóricos de esta disciplina a lo largo de los últimos cincuenta años.

del polisistema, desarrollado en la Universidad de Tel Aviv por Itamar Even-Zohar y Gideon Toury, entre otros. Las investigaciones llevadas a cabo por las dos escuelas a lo largo de los años 60 y 70 confluyeron, de esta manera, en un único campo de estudios y, por ende, en un planteamiento compartido en la teoría de la traducción literaria. Pero, ¿qué ingredientes comunes fundamentaban la convergencia de las dos experiencias traductológicas? Y, ¿de qué modelos teóricos se quería desvincular el nuevo paradigma del eje Países Bajos-Israel? ³

El primer aspecto que queremos mencionar consiste en el paso de un planteamiento prescriptivo a uno descriptivo. Los primeros estudios se centraban en la búsqueda de un modelo teórico que pudiera explicar el fenómeno traductor y solucionar problemas inherentes a la operación traductora. Con el nuevo modelo, en cambio, se impone la necesidad de estudiar las traducciones realizadas y las estrategias adoptadas por los traductores en cada caso, para llegar de allí a formulaciones teóricas, que ayuden a predecir y explicar el comportamiento del fenómeno traductor. Al fin y al cabo, se trataba de invertir el proceso: la teoría ya no servía para dictar leyes y modelos a seguir, sino que se deducía y se construía a partir del análisis del texto. En consecuencia, no se pretende disertar sobre problemas muy generales, como la cuestión de la traducibilidad o del relativismo lingüístico, o de la equivalencia traductora, temas que han alimentado durante años un debate seductor, pero a la vez inagotable. Sin embargo, el soporte teórico sigue siendo de vital importancia. Según James Holmes,⁴ al que se debe la introducción del término *Translation Studies*, los

³ Cabe decir que ninguna de las dos escuelas puede considerarse como única impulsora del cambio ocurrido en esta disciplina; las propuestas y contribuciones han sido, y son, innumerables y variadas, y sólo su combinación e interacción ha podido aportar el sólido bagaje teórico del que se alimentan hoy en día las investigaciones en traducción.

⁴El artículo de James Holmes, “The Name and Nature of Translation Studies”, publicado en 1972, representó el primer escrito de carácter metateórico sobre la Traductología, con una propuesta de clasificación de las diferentes ramas en ella presentes, y de sus posibles objetos de estudio. Gideon Toury, algunos años después, realizó el famoso gráfico a árbol que ejemplifica visualmente la reflexión de Holmes. En él, encontramos la división, aún vigente en nuestros días, entre las tres ramas principales de los estudios de traducción: la teórica, la descriptiva y la aplicada.

estudios teóricos deben aprovechar los resultados de los estudios descriptivos –hoy en día numerosísimos– y a ellos añadir la información que les pueden brindar disciplinas afines. El nuevo paradigma se perfila, por lo tanto, como un sistema descriptivo y empírico, o sea basado en fenómenos reales, los textos. Y, por ello, dirigido sin vacilar hacia el estudio de los “productos”, con el proceso que los lleva a cabo y el contexto meta en el que se desarrollan. El modelo orientado hacia la obra original es substituido por el nuevo, orientado hacia la traducción. Este primer apunte nos sirve para situar nuestra investigación en el ámbito de los estudios descriptivos: analizaremos los textos para poder alimentar una reflexión de tipo teórico sobre los modelos de lengua empleados en la traducción en Cataluña.

Para poder describir una traducción de manera fiable, el investigador necesita abastecerse de un amplio abanico de disciplinas que le ayuden a analizar el fenómeno bajo múltiples perspectivas. Por ello, el enfoque adoptado por el modelo descriptivista ya no es únicamente lingüístico o literario, o sea las dos disciplinas en las que tradicionalmente, con mayor o menor compañerismo, se han centrado los estudios traductológicos. A partir de los años 70, se empieza a privilegiar, por el contrario, una actitud multidisciplinar, con el objetivo de relacionar el texto analizado con el mundo exterior que lo rodea, es decir con factores de carácter cultural y social. Se establecen nuevos contactos entre disciplinas que históricamente habían tenido su propia tradición, y que ahora la comparten, e intercambian experiencias para ampliar las posibilidades investigadoras.⁵ Se trata del llamado *cultural turn*, que supone un giro radical en la manera de enfrentarse con el objeto de estudio: de la macroestructura del texto (nivel cultural) para llegar a la microestructura (la frase, la palabra), con particular predilección por los aspectos comunicativos y de uso del texto, y no solamente lingüísticos. Según Amparo Hurtado Albir,

⁵ Son muchos los estudios y manuales que tratan el tema de la práctica y teoría de la traducción desde un enfoque multidisciplinar, con especial énfasis en el aspecto cultural. Véase, por ejemplo, Ulrych (1997), Snell-Hornby (1998), Carbonell i Cortés (1999), Katan (1999), Armstrong (2005), y el célebre *Alter Babel*, de Steiner (1995).

el traductólogo debe acudir en su análisis a disciplinas como la sociología, antropología, ciencia cognitiva, psicología, historia, lingüística, etc., y, además, a la crítica literaria, los estudios cinematográficos, la pedagogía, etc., según el objeto específico de estudio (la traducción literaria, la traducción audiovisual, la didáctica de la traducción, etc.). Nuestro objeto de estudio supera el marco de la lingüística necesitando de otras disciplinas; prueba de ello es que existen diferentes enfoques teóricos, y sólo algunos están relacionados con la lingüística. (2004: 137)

El cambio representado por los dos primeros aspectos hasta aquí mencionados es, como se puede intuir, de enorme alcance. Los debates ideológicos perpetuados a lo largo del siglo tienden ahora a sentarse en el seno de casos concretos, y a asumir la ineludible realidad de que cada traducción, y cada aspecto de ella analizado, requieren soluciones diferentes según las innumerables variables puestas en juego. La tipología y la función del texto de origen, el encargo de traducción y el marco de negociación en el que ella se lleva a cabo, el contexto de llegada, las lenguas implicadas en el proceso, la dimensión histórica en la que se sitúa la traducción, entre otros, son factores que intervienen en la elección de la estrategia traductora, y que, por ello, se vuelven protagonistas indiscutidos de las últimas propuestas de la traductología.

Citaremos sólo un ejemplo para ilustrar el proceso que estamos tratando de trazar. Una de las nociones centrales en traductología ha sido siempre el concepto de equivalencia, aunque el término en sí apareció hace tan sólo unas décadas. No es por lo tanto posible aquí remontar a todos los estudios que la han tratado, y que se han basado en los diferentes planteamientos teóricos adoptados: los críticos han defendido posiciones divergentes que van desde la negación absoluta de la posibilidad de conseguir la equivalencia (postura hermana de la proclamación de la intraducibilidad) a la afirmación convencida de su existencia. Y también se ha debatido en abundancia sobre el tipo de equivalencia necesaria o deseable. Sin embargo, las afirmaciones tajantes y preceptivas –que caracterizaban los primeros ensayos sobre la traducción, desde San Jerónimo hasta bien entrado el siglo XX–, han ido dejando protagonismo a posturas encaminadas a prestar atención a las especificidades del texto y del contexto en examen. Ningún dictamen sobre la obligatoriedad de traducir “palabra por palabra”,

“sentido por sentido” y así sucesivamente... sino propuestas como la de Nida y Taber (1969), que rechazan la idea de la existencia de equivalencias inmutables y preestablecidas de antemano, y subrayan la importancia de la función del texto dentro de la cultura de origen y de su recepción en el contexto meta. Abogan, por lo tanto, por un concepto de equivalencia dinámica, relativo al tipo de texto que se quiere traducir y a la situación en la que éste se va a colocar. La equivalencia no existe a priori, sino que depende de las normas y costumbres del sistema meta: en traducción, es equivalente lo que el público de llegada considera como tal. Bassnett y Lefevere hablan de la desintegración del concepto mismo de equivalencia:⁶

hace veinte años los expertos de la disciplina se preguntaban si la equivalencia era posible, y, caso de ser posible, si existía una manera infalible para encontrarla. Una vez más, la afirmación subyacente parecía ser que había de haber algo como una equivalencia abstracta y universalmente válida. Hoy sabemos que cada traductor decide sobre el específico nivel de equivalencia al que puede realmente aspirar en cada texto específico, y decide sobre la base de consideraciones que tienen poco en común con el concepto, tal como se usaba hace dos décadas. (1998: 1)

No existe, por lo tanto, un único modelo de fidelidad, sino muchas maneras adecuadas de ser fiable al texto.

Sea cual sea el aspecto analizado y la variable con la que se pone en relación, queda el hecho, reconocido por unanimidad, de que el estudio de la traducción no puede prescindir de la observación del contexto en el que se sitúa, es decir de la cultura y la sociedad en la que esta operación es efectuada. Y esto será un rasgo definitorio de nuestro estudio.

⁶ Nos interesa destacar que las traducciones de citas de textos en inglés, catalán e italiano son nuestras, menos cuando en las referencias bibliográficas explicitamos el título del original y su traducción española.

1.2. Incorporación de la estilística traslacional

Para llevar a cabo una investigación de tal naturaleza, el enfoque polisistémico y el estudio de las normas de traducción resultan de importancia primordial. Sin embargo, antes de entrar en el análisis de los factores contextuales, nos interesa destacar la importancia de tener en cuenta las características textuales de la obra original, porque creemos que el estudio descriptivo de una traducción no puede descuidar el hecho de que un traductor competente se enfrenta, en primer lugar, con un texto escrito en otra lengua y según una poética propia; y que las primeras reflexiones que su tarea le fuerza a plantearse están vinculadas con su manera de interpretar la obra original. Por lo tanto, la operación traductora implica, ante todo, el encuentro entre el texto y el traductor. Y este, por su sentido ético –o por su “lealtad”, si adoptamos el término de Christiane Nord (1991)–, tiene que reproducir su estructura y su forma, y por ello analizarlas e interpretarlas, antes de ponerse manos a la obra. En otras palabras, debemos reconocer la importancia de la cuestión del estilo literario. Para definir este término –que ha sido a lo largo de la historia protagonista de muchas, y a veces incompatibles, definiciones– adoptamos las palabras de Malmkjaer (2004:14), según las cuales por estilo se entiende “la frecuencia consistente y, desde el punto de vista estadístico significativa, en un texto, de determinados elementos y estructuras, o de tipos de elementos y estructuras, entre los ofrecidos por el lenguaje en su conjunto”. Bajo esta definición son muchos y diferentes los componentes estilísticos de un texto: son un ejemplo las metáforas, las repeticiones, ciertas estructuras sintácticas peculiares, la elección de un determinado léxico, o como en nuestro caso, el uso repetido de variantes sociales o geográficas de la lengua.

El estudio del estilo es objeto de la estilística, un campo de los estudios literarios que estudia las obras y analiza los lenguajes utilizados en ellas, y el efecto que el escritor desea comunicar. En otras palabras, la estilística “trata de descubrir no solamente *qué* significa el texto, sino también *cómo* llega a significar lo que significa” (Short, 1996: 6). Se trata de una disciplina muy articulada que, a partir de las retóricas clásicas grecolatinas, se ha desarrollado

según un recorrido multiforme que abarca planteamientos diversos, a veces contrapuestos. Las dos ramas más frecuentadas son las comúnmente llamadas “estilística descriptiva” o de la expresión, y “estilística genética” o literaria.⁷

La primera se funda en el pensamiento de Charles Bally, y tiene como objetivo el estudio de las estructuras y del funcionamiento de la lengua, a partir de los cuales analiza los efectos y el valor de cada forma utilizada, puesto que una misma idea se puede expresar a través de diverso medios, o sea de diversas “variantes estilísticas”. Según Bally, “la estilística estudia los hechos de expresión del lenguaje desde el punto de vista de su contenido afectivo, es decir, la expresión de los hechos de la sensibilidad mediante el lenguaje y la acción de los hechos del lenguaje sobre la sensibilidad” (en Pierre Guiraud, 1982: 55). Por lo tanto, esta corriente estudia el contenido afectivo del lenguaje que se refleja en las estructuras lingüísticas, a todos sus niveles.

Nosotros consideramos como punto de partida para nuestra investigación la segunda rama, que prefiere el enfoque literario al marcadamente lingüístico. Objetivo de la estilística genética es el estudio de la obra literaria en sí, con particular interés por los nexos causales que unen una intuición psíquica a una expresión literaria. En palabras de Leo Spitzer, que fue el máximo exponente de esta corriente y que basó su pensamiento en las teorías estéticas de Benedetto Croce y de Karl Vossler, “toda expresión idiomática de sello personal es reflejo de un estado psíquico también peculiar” (en Vázquez Medel, 1987: 164). En una etapa sucesiva, Spitzer abandona el enfoque psicológico y se centra más en la obra, construyendo un puente entre la lingüística y la historia literaria, y analizando la creación poética como un todo complejo, cuyo principio de cohesión interna es el espíritu del autor. Considera que cualquier detalle de la obra puede llevar al centro y a penetrar en su sentido más profundo, por lo cual la estilística debe identificar los rasgos característicos, y relacionarlos con un sistema más vasto que comprende la actitud del autor y, al mismo tiempo, las

⁷ Hay que destacar que la terminología empleada para definir las diferentes corrientes estilísticas es muy confusa y, muy a menudo, es difícil discernir las fronteras y las filiaciones entre los diferentes métodos y planteamientos propuestos hasta ahora. Véase, al respecto, Manuel Ángel Vázquez Medel (1987).

características de la época en la que se sitúa. A partir de este planteamiento, y gracias también a las aportaciones de los españoles Amado Alonso y Dámaso Alonso, que trataron de integrar las dos ramas, se ha desarrollado una ciencia autodenominada literaria que pretende aproximarse al texto según un enfoque a la vez lingüístico y literario y que, por lo tanto, de ello quiere estudiar el sistema expresivo y su eficacia estética.

Además, en nuestro caso, tratándose del análisis estilístico de una traducción, remitimos a la que Kirsten Malmkjær (2004) define “estilística traslacional”, es decir un tipo de estilística que mira al texto meta en su relación con el original. Malmkjær afirma que “el análisis estilístico de una traducción, de por sí, no puede ser suficiente para encontrar una respuesta satisfactoria sobre el por qué una traducción ha sido realizada de una determinada manera” (2004: 16); y, entonces, considera necesario situar el texto traducido en el contexto del original y confrontar su estructura y estilo. El objetivo de la estilística traslacional es “explicar por qué, a partir del texto original, la traducción ha sido plasmada de manera tal para significar lo que significa” (Malmkjær, 2003: 39).

Jean Boase-Beier (2006) distingue entre cuatro puntos de vistas diferentes que se pueden adoptar en la “estilística traslacional”, y que indicamos aquí con sus palabras:

- el estilo del texto original en cuanto expresión de las elecciones de su autor
- el estilo del texto original y de sus efectos en el lector (y en el traductor en cuanto lector)
- el estilo del texto meta en cuanto expresión de las elecciones hechas por su autor (que es el traductor)
- el estilo del texto meta y de sus efectos en el lector. (2006: 5)

Cada estudio se centrará en un aspecto diferente, pero lo importante es que ningún enfoque excluya la relación entre el estilo del texto de partida y el del texto de llegada. Como veremos, en nuestro trabajo adquirirá notable importancia el primer punto –que será objeto del tercer capítulo–, puesto que haremos hincapié en la función de la variación lingüística en el texto original, y trataremos de responder a la pregunta del por qué los autores escogidos han privilegiado el uso de un lenguaje no estándar. Pero, asimismo, en el cuarto

capítulo, remitiremos al segundo y al tercer enfoque, es decir a las reflexiones de los traductores sobre el estilo compuesto del original, con sus consecuencias en la lectura de la obra por parte del lector original; y analizaremos el estilo del texto meta, como muestra de la poética del traductor. De esta manera el estilo de la traducción o de los traductores se convierte en objeto de estudio de la estilística.⁸

Desde esta perspectiva, y por las posibles contribuciones que aporta al estudio descriptivo, el análisis textual recobra gran importancia, tanto para el traductor como para el traductólogo. Ellos se convierten en lectores “omniscientes”, que estudian los rasgos estilísticos como testimonios de las intenciones del autor, y también como medio para conseguir un determinado efecto en el lector. El traductor se deberá plantear preguntas sobre el significado de lo que dice el autor, el por qué lo dice de una manera y no de otra, y con qué objetivos. A partir del análisis tratará de reconstruir el universo original en el nuevo texto, y el estilo creado será índice, esta vez, de sus propias intenciones. El traductor experimenta una situación de doble servidumbre, al autor y a su propia ambición creativa. Milan Kundera (2003), apelando a su experiencia de autor traducido y de lector, explica sintéticamente esta doble condición. A raíz del abismo semántico encontrado en su estudio sobre las traducciones al francés de un fragmento de *El castillo* de Franz Kafka, el escritor checo reflexiona sobre algunas características de la actitud del traductor hacia el original, y que para él pueden considerarse como universales de traducción. Entre ellos menciona, por ejemplo, la tendencia a emplear más sinónimos que el original y a evitar las repeticiones; o también la de disminuir el grado de abstracción de las metáforas, dando al texto una mayor precisión semántica. Unas líneas describen acertadamente su razonamiento sobre el conflicto entre los dos polos:

admitamos sin ironía alguna: la situación del traductor es extremadamente delicada: debe ser fiel al autor y al mismo tiempo seguir siendo él mismo: ¿cómo hacerlo? Quiere (consciente o inconscientemente) conferir al texto su propia creatividad: como

⁸ Sobre el estudio del estilo desde el punto de vista traductológico, véase también la interesante aportación de Shiyab y Stuart Lynch (2006), que hace hincapié en la necesidad que el traductor se centre en los aspectos formales del texto y en las relaciones entre forma y contenido.

para darse valor, elige una palabra que aparentemente no traiciona al autor pero que, no obstante, es de su propia cosecha. (2003: 119)

Justamente debido a este atisbo irrefutable de creación propia, su estilo y sus elecciones se convierten en nudo crucial de la estilística traslacional.

Sin embargo, el traductor no responde sólo a las intenciones del autor original y a su afán creativo, sino también a las expectativas del lector. Paul Ricoeur, habla de la doble subordinación, por parte del traductor, al autor original y al lector. Con sus palabras, en el acto de traducir se ponen en relación dos términos: “lo extranjero – término que abarca la obra, el autor, su lengua– y el lector destinatario de la obra traducida. Y, entre ambos, el traductor, que hace pasar el mensaje de un idioma a otro. Traducir, es servir a dos amos: al extranjero en su obra, al lector en su deseo de apropiación” (2004: 19). De esta manera, la responsabilidad del traductor y las elecciones que derivan de su situación se hacen aún más problemáticos.

Tanto la afirmación de Kundera como la de Ricoeur ponen de manifiesto la condición de compromiso, doble o triple, que fundamenta la tarea traductora. Y señalan una diferencia fundamental entre el escritor original y el traductor, y de la que deriva la necesidad de adoptar una estilística de la traducción que mire el texto meta en relación con la fuente: el autor tiene completa libertad en la elección de su estilo y el contenido de su obra, y usa toda su imaginación y creatividad para elaborarla; el traductor, en cambio, es, en mayor o menos medida, su “siervo” y, como tal, debe aceptar las limitaciones que el texto original le impone. Su creación y originalidad dependen siempre de otro texto, y a él están vinculadas (a no ser que quiera realizar una recreación o adaptación libre de la obra original). Por tanto, en traducción el concepto de creatividad, ampliamente defendido y por muchos aspectos realmente defendible, no deja de ser subordinado a las ideas primigenias del autor original.

Esta disyuntiva entre la servidumbre y la creatividad se complica en los casos definidos tradicionalmente como intraducibles, como los textos poéticos. O también, cuando el texto en cuestión, como en

nuestro caso, se caracteriza por el uso de la variación lingüística. El caso es que las dos lenguas que entran en contacto en el proceso traductor no coinciden en cada aspecto, y por ejemplo se diferencian por el uso y la connotación de las variedades lingüísticas regionales o sociales. En casos como éste, en los que no es posible encontrar una correspondencia única e incuestionable entre los dos textos, el traductor deberá tomar decisiones significativas. Es allí donde experimenta la libertad máxima, y a la vez la responsabilidad más fuerte, de adoptar el estilo que le parezca más fiel al original para crear la misma obra de arte en otra lengua. Como veremos, al trasladar la variación lingüística, y si quiere mantener una pluralidad de lenguajes en el texto meta, el traductor actúa como un verdadero creador. En esta operación, es necesario que el traductor posea todas las herramientas literarias, lingüísticas y extralingüísticas para captar el espíritu del original. Ya George Steiner (1995), en su famoso *After Babel*, afirmaba que el traductor que “invade, extrae y «trae a casa»” es un agente mediador bilingüe, a caballo entre dos universos monolingües, y que, por lo tanto, se apropia del texto para descifrarlo en todos sus componentes y restituirlo a una diferente comunidad lingüística.

Todas las reflexiones hechas hasta ahora sobre la creatividad y el margen de libertad del traductor remiten al tema de su (in)visibilidad –y los estudios de Lawrence Venuti (1992 y 1995) son sólo el ejemplo más conocido de esta corriente– y de su estilo personal. El punto de partida de estas tendencias es que el traductor es un agente creativo, si bien no con el mismo poder que el escritor. Mona Baker (2000) insiste en la necesidad de suscribir la idea de que en una traducción se nota siempre la presencia de su creador, y que éste no puede reproducir un texto de manera impersonal, así como no se puede coger un objeto sin dejar las huellas dactilares. A partir de estas premisas, la autora adopta otro punto de vista: en lugar de estudiar el estilo del autor original, centra su investigación en el estilo de una traducción o de un grupo de traductores, basándose en el material contenido en el corpus de traducciones inglesas de textos originales escritos en idiomas diferentes. Baker afirma que en traducción la noción de estilo puede incluir “la elección por parte del traductor literario del tipo de material que quiere traducir, cuando es posible elegir, y su uso consistente de estrategias específicas, incluso de prólogo o epílogos, notas a pie de

página, glosas en el cuerpo del texto, etc.” (2000: 245). En otras palabras, el estudio del estilo consiste en el análisis de estructuras y usos particulares del lenguaje, y a la vez, del uso de formas de paratexto. Concordamos con la estudiosa cuando afirma que “si la traducción es una operación creativa, como creo que lo es, entonces los traductores no pueden simplemente «reproducir» lo que encuentran en el texto original –en algún lugar, entre las líneas, cada traductor debe haber dejado su huella personal en el nuevo texto” (2000: 262). El trabajo de Baker aspira a identificar los rasgos característicos del estilo de un traductor, y a encontrar las razones de la elección en factores de tipo social, cultural o ideológico. Josep Marco (2004) adopta el planteamiento de Baker para estudiar el estilo de dos importantes traductores catalanes, Josep Carner y Carles Riba, durante el *Noucentisme*: sitúa las traducciones en el contexto, tomando en cuenta elementos de carácter ideológico y cultural, e intenta sacar conclusiones sobre las normas de traducción de ese periodo histórico. De esta manera enlaza el enfoque estilístico con las variables de tipo cultural y situacional, propias del contexto de llegada. Su estudio es sin duda un buen modelo para nuestra investigación – tanto a nivel metodológico como de contenido–, aunque nosotros nos detendremos también en el estudio del estilo del original.

La necesidad de encaminar el estudio hacia la observación del entorno en que se produce la traducción resulta ser básica. Ya Spitzer lo afirmaba, cuando ponía en relación los ingredientes principales de una obra no solamente con la personalidad y la experiencia de vida de su autor, sino también con la época en que se situaba. Las aportaciones más recientes siguen insistiendo en la importancia de este enfoque. Short, por ejemplo, afirma que “hay que combinar los conocimientos lingüísticos, contextuales y de cultura general, como la base para inferir una apropiada interpretación [del texto]” (1996: 8). Si la lingüística y la teoría de la literatura de por sí no son suficientes para un análisis cabal de un texto, tampoco lo serán para estudiar su traducción. De hecho, la importancia del análisis del entorno es reconocida también por la estilística traslacional. No se estudian los rasgos estilísticos de manera acontextual. Malmkjaer (2003 y 2004) insiste en el hecho de que para contestar a muchas de las preguntas planteadas, hay que hacer referencia a los contenidos extra-lingüísticos, a la función de

la traducción en el texto meta, a las normas implicadas y a la relación entre las dos culturas en contacto. Mientras según Boase–Beier (2006), cabe tener en cuenta que una vez reconocida la importancia de los rasgos estilísticos de una obra en cuanto reflejo de las intenciones del autor, su puesta en práctica en la traducción depende del traductor, la situación, y la manera de aproximarse al texto. De esta manera la estilística traslacional se casa con las recientes teorías que insisten en situar el proceso traductor en la idiosincrasia del contexto de llegada.

1.3. La Teoría del polisistema y sus derivaciones

La escuela que, a nuestro juicio, ha desarrollado la teoría con más fuerza explicativa sobre las interrelaciones entre la literatura y la traducción literaria, por un lado, y los demás ámbitos de la vida social, es la israelí, anteriormente citada, la Teoría del Polisistema. Ella ha tenido una influencia muy fuerte en las investigaciones más recientes llevadas a cabo en el campo de la traductología: según José Lambert (1996: 134), “ninguna otra aproximación en los Estudios de Traducción ha generado más proyectos, preguntas e investigaciones en los últimos veinte años”. Sus hipótesis han sido largamente debatidas, confirmadas o negadas, pero siguen siendo vigentes como modelo para el análisis del proceso traductor en todos sus componentes.

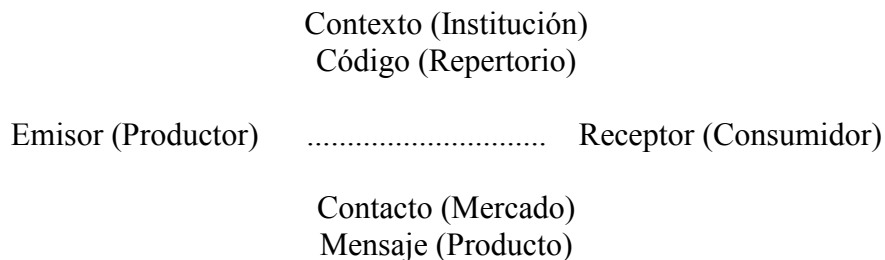
Su impulsor, Itamar Even–Zohar, escribió sus primeros estudios en 1969 y 1970, y los publicó sucesivamente en 1978 en una colección con el título *Papers in Historical Poetics*, donde por primera vez apareció el término “polisistema”. Gradualmente todas sus hipótesis fueron reformuladas, puestas al día y recogidas para formar una bagaje teórico sólido y ampliamente estructurado, publicado en 1990 en una edición especial de *Poetics today*.⁹ En esta obra, Even–Zohar afirma que el término polisistema, usado para referirse al conjunto de componentes de una determinada sociedad, no quiere

⁹ Para una síntesis de la ideología y de los objetivos de la teoría del polisistema, véase también Iglesias Santos (1994).

ser una convención terminológica, sino que “su objetivo es explicitar la concepción de un sistema tanto *dinámico* como *heterogéneo*, en oposición a una aproximación sincrónica. El término además enfatiza la multiplicidad de intersecciones y, por lo tanto, la más grande complejidad estructural implicada” (1990:12. Las cursivas son nuestras). Los adjetivos que hemos destacado manifiestan dos de las características fundamentales de nuestro modelo teórico. Es dinámico, porque las jerarquías y la posición de los elementos en su interior no son dados para siempre, sino que varían con el tiempo y según los diferentes factores que afectan su funcionamiento. Even-Zohar sostiene que “el polisistema, es decir el «sistema de sistemas», es visto como un conjunto múltiple y estratificado en el que las relaciones entre centro y la periferia son una serie de oposiciones” (1990: 88). Los movimientos y tensiones entre centro y periferia son los que determinarían el dinamismo del sistema. Ello implica que, puesto que no se trata de un sistema fijo en el tiempo, cabe situar el objeto de estudio en una perspectiva diacrónica, que tenga en cuenta la evolución y el desarrollo de sus diferentes aspectos en el eje del tiempo. Por esta razón, y a raíz de este modelo, centraremos nuestra investigación en el polisistema catalán actual, pero sin descuidarnos de observar su funcionamiento y características a lo largo de todo el siglo XX. Después de analizar las traducciones recientes de las novelas de Pasolini, Gadda y Camilleri, dedicaremos un capítulo al estudio de otras obras italianas y de sus traducciones catalanas realizadas en un diferente momento histórico, caracterizado por otras dinámicas sociales y culturales.

Asimismo, el polisistema es heterogéneo, porque lo forman innumerables subsistemas –literario, económico, cultural, social–, cada uno con características propias, pero a la vez interdependientes. El postulado principal de esta teoría es que en el polisistema todo está entrelazado y el funcionamiento de cada subsistema depende de factores tanto intrasistémicos como intersistémicos. De esta afirmación deriva que este modelo teórico se puede aplicar no solamente para estudios de carácter literario, sino también para cualquier tipo de análisis, aunque los estudios de literatura y de traducción literaria, como veremos, son las disciplinas que más han sido influenciadas por ello.

¿Qué papel tienen la literatura y la traducción literaria dentro de este polisistema? La literatura no “es concebida como una actividad aislada en la sociedad, regulada por leyes exclusivamente (e inherentemente) diferentes del resto de las actividades humanas, sino como un factor integral –a menudo central y muy poderoso– de ellas” (1990: 2). El sistema literario es, por lo tanto, parte integrante del polisistema. En él, como en todos los subsistemas, hay centro y periferias. En el centro se sitúan las normas canonizadas y aceptadas como modelo por toda la comunidad, y que determinan la producción de textos y su repertorio, en cuanto a estilo, contenido y modelo de lengua. En la periferia, en cambio, encontramos aquellos elementos que desempeñan una función secundaria en la formación del repertorio y del canon. El cambio de un papel primario a uno secundario, y viceversa, depende de los muchos factores que entran en juego en el sistema, las fuerzas que determinan las normas de producción de los textos literarios. Even-Zohar, al trazar el panorama de las principales variables activas en el funcionamiento del sistema literario, pone de manifiesto su filiación y admiración por los formalistas rusos, y en particular por Roman Jakobson. En su sugestivo artículo, retoma el famoso esquema del lingüista ruso, aquél en que aparecen los principales factores presentes en cada acto comunicativo, y lo aplica al caso de la literatura (1990: 31):



Even-Zohar admite que no existe una correspondencia exacta entre sus factores y los de Jakobson, y considera que la diferencia deriva del hecho que el teórico ruso quería presentar los factores constitutivos de cualquier evento comunicativo y, por ende, de cada acto de comunicación individual. El esquema del profesor israelí quiere, en cambio, abarcar todos los componentes del sistema

literario, y así pretende tener un alcance más amplio, a nivel social, y ya no sólo individual. El préstamo es, de todas maneras, justificado por la asunción del mismo planteamiento de partida: Zohar aplica a la literatura la afirmación jakobsoniana según la cual hay que estudiar el lenguaje en todas sus funciones y componentes, relacionándolo con otros factores no lingüísticos.

Todos los componentes destacados son de primaria importancia para nuestra investigación y para enfocar el estudio del proceso traductor desde una perspectiva más amplia. Mientras los conceptos de “productor” –autor– y “consumidor” –lector– no dejan posibilidades de equívoco, vale la pena aclarar las ideas que respaldan los demás factores.

La institución constituye el elemento más innovador respecto al modelo de Jakobson, y no corresponde a lo que para el ruso era el contexto, o sea el objeto de referencia del mensaje. Para Even-Zohar, la institución consiste en “el agregado de factores implicados en el mantenimiento de la literatura como actividad socio-cultural” (1990: 37): sería ella la encargada de establecer las normas de funcionamiento de esta actividad, aceptando y propagando algunos modelos en detrimento de otros. La institución está formada por los críticos, los editores, la prensa, las asociaciones de escritores, las universidades y todas las demás entidades que desempeñan el papel de impulsar o reprimir modelos de escritura.

El mercado está constituido por todos los sujetos que determinan la distribución del producto literario, como librerías, bibliotecas y clubs de lectura. Sin embargo, es bien cierto que, muchas veces, institución y mercado pueden coincidir, y la escuela y la universidad pueden ser un ejemplo de coincidencia de papeles. Los profesores desempeñan para sus alumnos una doble función: por un lado, explican y contribuyen a remarcar determinados modelos y a crear un canon literario; por otro, pueden impulsar la distribución de un texto concreto, actuando como mercado literario.

El producto, para Even-Zohar, es el texto literario. Sin embargo, distingue entre dos modalidades diferentes de acercarse a él: desde el punto de vista de la teoría de la literatura, el texto puede ser analizado como conjunto de rasgos y modelos compositivos de

carácter tanto estilístico como de contenido; si, en cambio, se quiere adoptar un enfoque cultural, con el término texto se indican todos los posibles modelos de realidad elaborados y difundidos por las obras escritas. A su vez, un texto así entendido, sobre todo si ocupa una posición central en el sistema, puede influenciar las otras formas de comunicación interpersonal y contribuir a la construcción de modelos sociales de realidad.

Finalmente, el repertorio –que para nuestra investigación constituye el factor más interesante– consiste en el conjunto de leyes y convenciones en los que se basa tanto la construcción como el uso de cada producto, si por producto entendemos el texto literario. A un nivel más cultural, el repertorio consistirá en el conocimiento compartido y en modelos del discurso que gobiernan la realización de la realidad plasmada en el texto. En la formación del repertorio es más evidente el fenómeno de la canonización, es decir de la configuración y difusión de unos modelos literarios en detrimento de otros. Según Even–Zohar la distinción entre canonizado y no canonizado no depende de juicios de valor, sino de los movimientos y las relaciones dinámicas entre los constituyentes del sistema literario. Even–Zohar afirma que la traducción literaria es, a su vez, parte activa e imprescindible del sistema literario: se deduce, por lo tanto, que en ella actúan todos los factores antes mencionados con igual peso e influencia. Por lo tanto, podemos trasladar el modelo al análisis de los componentes que entran en juego en el proceso traductor: el productor será el traductor; el consumidor, el lector de textos traducidos; la institución, el conjunto de personas y entidades que regulan el funcionamiento de la actividad traductora, estableciendo modelos de comportamiento; el mercado, los componentes que determinan la venta y la distribución de los textos traducidos; el producto, la traducción; y finalmente, el repertorio, los modelos de comportamiento y la poética que influyen en la verdadera práctica traductora, y en la construcción de los textos. Preferimos la clasificación de los factores realizada por Itamar Even–Zohar a la que, pocos años después, realizó André Lefevere (1992.b). El estudioso belga también estudió la literatura en términos de sistema, haciendo hincapié en una serie de factores y de fuerzas que condicionan la actividad del lector, del escritor y del traductor. Lefevere sostiene que la traducción es una forma de reescritura, y que en este proceso participan cuatro factores: la

ideología, la poética, el universo del discurso y el lenguaje. En sus categorías, se centra en la idea de la traducción como manipulación de un texto, y como actividad sujeta al poder y la ideología dominantes. El interés principal reside en las relaciones entre la traducción y el contexto social y político. El modelo de Even-Zohar, en cambio, tiene en cuenta todos los factores involucrados, comprendiendo el productor y el producto. A nosotros, como veremos, nos interesa destacar también el papel y la voz del traductor, y las decisiones por él tomadas a nivel de texto. Si bien sugerente, la clasificación de Lefevere resulta además más confusa con respecto a la distinción y a la identificación de los factores. El mismo Hermans afirma (1999: 127) que “las definiciones no eran la parte más fuerte de Lefevere”, y en las páginas en las que describe esta propuesta, insiste en la dificultad de trazar una línea de frontera entre un concepto y otro, según las definiciones dadas por su mismo autor.

Mientras Zohar hace hincapié en el análisis del papel y la posición de la literatura traducida dentro del sistema literario, Gideon Toury (1995), su discípulo, continuó su reflexión en torno a los factores implicados en la operación traductora –vista entonces como acto comunicativo situado en un contexto social–, y en particular, en torno al repertorio, que él define como normas de traducción. Es importante entender bien este concepto, porque a él remitiremos constantemente a lo largo de nuestro trabajo. Toury afirma que las normas son el conjunto de valores compartidos por los usuarios, y que se plasman en pautas de comportamiento en el proceso traductor. A pesar de su nombre, no se trata de leyes prescriptivas, sino de modelos de comportamiento convencionales que dependen del contexto. Por su carácter cultural, son inestables, sujetas al cambio, según los valores, los gustos y las tradiciones de la comunidad para la que se traduce. Asimismo, pueden ser fuertes o débiles, duraderas o efímeras, y pueden ser incumplidas. Las normas constituyen la base de los presupuestos estéticos del traductor y, por lo tanto, influyen en sus sucesivas decisiones.

Por lo tanto, es imprescindible entender la naturaleza y el papel de las normas de traducción, por qué existen y cuál es su función: “su estudio es un paso vital en el establecimiento de la realización específica del postulado de equivalencia –en una traducción, en el

trabajo de un determinado traductor o escuela de traductores, en un determinado periodo, o en otra cualquiera selección usada como corpus” (Toury, 1980: 56). Toury sugiere que el objeto de análisis para descubrir las normas de traducción de una comunidad puede ser una obra con sus traducciones realizadas a lo largo del tiempo, o sea adoptando la perspectiva diacrónica; las traducciones de obras que presentan las mismas características y problemas traductológicos –como es nuestro caso–; la traducción de la misma obra a diferentes lenguas, etc. Se trata siempre, de todas maneras, de un estudio descriptivo y comparativo. El estudioso israelí distingue entre tres tipos de normas que intervienen en tres diferentes momentos de la operación traductora:

- 1) Las normas preliminares: influyen en la elección del texto original que se quiere traducir; o en la decisión de traducir directamente de la lengua original o de una intermediaria. Como su nombre indica, se trata de convenciones que condicionan la fase preliminar del proceso traductor.
- 2) Las normas iniciales: determinan la actitud del traductor hacia el texto, que suele plasmarse en dos posibles orientaciones y consecuentes estrategias: orientada hacia el texto original (adecuada –según Toury–, o extranjerizada – como la define Lawrence Venuti), y orientada hacia el texto meta (aceptable o domesticada respectivamente).
- 3) Las normas operacionales: guían el proceso traductor a nivel de macro y micro estructura, es decir en cuanto a la división estructural y a las elecciones propiamente lingüísticas.

Entre ellas, sólo las iniciales y operacionales serán objeto de nuestro estudio, puesto que no trataremos las razones que han llevado a la elección de traducir a los autores escogidos, ni a estas obras en concreto, a la lengua catalana. Nos centraremos más bien en el análisis de las estrategias adoptadas en cada traducción, tanto en relación con el texto de origen, como en los aspectos concretos de macro y micro texto meta.

Ahora bien, el comportamiento del traductor y las normas a las cuales tiene que prestar atención, varían de manera considerable según la posición ocupada por la traducción dentro del sistema

literario y, por ende, dentro del polisistema. Según si es central o periférica, cambiará no solamente el estatus social de la traducción, sino también la práctica misma y las normas en función.

Según la teoría de Even-Zohar, cuando la traducción desempeña un papel central quiere decir que ella es una indispensable fuerza innovadora del sistema, y contribuye de manera significativa en la creación del repertorio. Esto significa que la traducción no solamente ayuda a reforzar las normas literarias en boga, sino que también puede aportar nuevos modelos poéticos y lingüísticos, en el caso en que el repertorio existente no sea suficiente o esté falto de determinadas formas y géneros expresivos. Este vacío, según la situación, puede ser colmado por la literatura traducida. Even-Zohar identifica tres casos principales en los que la traducción adquiere un papel central e innovador:

- 1) Cuando una literatura es joven, en vía de formación, y el polisistema no tiene todavía una estructura sólida.
- 2) Cuando una literatura es periférica o débil, dentro de un sistema más amplio.
- 3) Cuando en una cultura ocurren cambios significativos o momentos de crisis.

Las tres situaciones, si bien distintas, comparten la necesidad de aceptar modelos extranjeros para fortalecer los propios e introducir nuevas configuraciones estilísticas. Para ellas, “la literatura es no solamente el canal principal a través del cual entra un fascinante repertorio, sino también un recurso para remodelar y suplantar alternativas” (Even-Zohar, 1990: 48). Los textos traducidos establecen un antecedente y se convierten en un modelo de escritura para los autores de la cultura meta. La adopción de modelos puede ser tan fuerte que, a veces, en estas condiciones, el texto extranjero se vuelve parte del repertorio autóctono, y no hay distinción entre los originales y las traducciones, porque éstas son consideradas como modelos literarios propios.¹⁰

¹⁰La afirmación según la cual en un polisistema joven o inestable la traducción desempeña un papel crucial se ve reflejada en el hecho de que la investigación y los estudios más influyentes en traductología se han desarrollado históricamente en comunidades minoritarias o con situaciones lingüísticas particulares. El eje Israel-Países bajos es un ejemplo evidente de tal coincidencia. Francesc

La situación de la traducción en un sistema literario fuerte y establecido será inevitablemente opuesta. Allí la literatura autóctona se encargará de crear y difundir modelos innovadores, mientras la traducción tendrá escasas posibilidades de influir en el sistema y se limitará a preservar las formas tradicionales. Puesto que el sistema es dinámico, también lo será la posición de la traducción, que podrá variar de época en época, y pasar de un periodo de activa participación en la formación del canon a otro de papel conservador, y viceversa. Su estatus dependerá de la condición histórica y de los factores sociales y culturales en ella presentes.

Lo que a nosotros nos interesa, –y así entramos en el *quid* de la cuestión– es el caso en que la traducción desempeña un papel central en el sistema; en particular, queremos centrar nuestra investigación en el estudio de las formas de traducción con sus consecuentes modelos de lengua y normas en uso, en el polisistema catalán, y en las últimas décadas del siglo XX. Creemos que nuestro objeto de estudio corresponde a la que para Even–Zohar es una literatura periférica, minoritaria –si se la compara con el imponente vecino español–, y minorizada a lo largo de la historia, por factores de carácter político. (Un ejemplo de sistema en el que la traducción desempeña un papel periférico sería, en cambio, el de EE.UU. En esta área lingüística, sobre todo en los Estados Unidos, la política traductora tiende a conformar cualquier texto extranjero a los cánones estilísticos y culturales propios del país, dejándole una función secundaria y conservadora). Es a partir de esta norma observada y repetida que Lawrence Venuti (1995) plantea el problema de la invisibilidad del traductor. Queremos, por lo tanto, indagar en las actuales normas de traducción al catalán, haciendo referencia al estudio de textos literarios caracterizados por la fuerte

Parcerisas añade más y afirma que “que los estudios de traducción hayan tenido un florecimiento especial en Canadá, Ámsterdam y Lovaina, Israel, Irlanda, Trieste, Finlandia y Cataluña...es un hecho indiscutible, que va estrechamente relacionado con la experiencia lingüística de estos países (2008: 38). En particular, la traductología catalana ha experimentado en las últimas décadas una fase de intenso crecimiento y los ámbitos de investigación son muy variegados. Marco (2008) dibuja el panorama actual de la disciplina, identificando los temas más debatidos y las aportaciones más significativas. Su conclusión es que “hay bosques frondosos y zonas que son más bien de matorrales, ciudades populosas y aldeas de cuatro casas, pero el grueso de la investigación y la calidad de buena parte de esta investigación invitan sin duda al optimismo” (2008: 25).

presencia de la variación lingüística. Nuestro propósito es examinar las estrategias traductorales aplicadas a los textos escogidos, para arrojar luz sobre las soluciones que los traductores aplican a los problemas lingüísticos y estilísticos que plantean los textos de partida, y en general sobre los modelos de lengua adoptados, y su relación de causa–efecto en todo el sistema literario.

Concluimos este breve recorrido por los senderos de la traductología, presentando un postulado capital para nuestra investigación. Afirma Itamar Even–Zohar que, cuando la traducción ocupa una posición central en el sistema, las fronteras entre los textos originales de esa comunidad y los textos traducidos son más difusas, y que

la mayor preocupación del traductor no es la de buscar modelos ya hechos en su repertorio doméstico, en los cuales se podría adaptar el texto original. Está más bien preparado para violar las convenciones autóctonas. (1990: 50)

Es decir que el traductor está dispuesto a rechazar las normas literarias y lingüísticas canonizadas, para encontrar nuevas formas. Justifica esta afirmación diciendo que, en un contexto de literatura débil o con vacíos, el traductor tiene el papel de introducir nuevos modelos, jugar con el estilo y contribuir al repertorio autóctono, y por lo tanto necesita mirar hacia fuera. Por esta razón, añade el postulado que bajo estas condiciones, es muy probable que la traducción se acerque más al estilo del original, que sea, en otras palabras, una traducción “adecuada” que acepta las relaciones textuales dominantes en la cultura original, con sus normas y repertorios establecidos. De ello deriva que en la famosa disyuntiva de Schleiermacher entre “llevar al lector al autor” y “llevar al autor al lector”, en un contexto caracterizado por un sistema literario débil y minoritario, el traductor optaría por la primera opción, es decir por un texto extranjerizado, que trae a casa lo ajeno en el intento de reproducir el modelo original. El riesgo es, según Even–Zohar, en que

desde luego, desde el punto de vista de la cultura meta, las normas de traducción adoptadas podrían ser durante un tiempo demasiado extranjerizadas y revolucionarias, y si la nueva moda es derrotada en la lucha literaria, la traducción hecha según estas concepciones y

gustos nunca ganará terreno. Sin embargo, si la nueva tendencia resulta ganadora, el repertorio de la literatura traducida se puede enriquecer y volverse más flexible. (1990: 50)

Ello quiere decir que el papel de la traducción puede ser realmente revolucionario, y contribuir a la afirmación de nuevos modelos literarios, de un repertorio desconocido a la cultura meta, y de un modelo de lengua innovador, o cuando menos diferente de la variedad usada en la comunidad. Si este modelo puede influenciar la práctica traductora usada en el futuro y, a su vez, tener repercusión en el mismo repertorio literario, es decir, si puede sobrevivir y ganar terreno, sólo el tiempo lo podrá testimoniar. Pero consideramos el postulado de Even-Zohar el punto de partida para nuestra investigación. Y nos proponemos el objetivo de descubrir si esta afirmación es válida en el polisistema catalán.

Reasumiendo, adoptaremos el enfoque de la estilística traslacional, analizando el tipo de relación que existe entre los tres originales italianos y sus respectivas traducciones al catalán; acto seguido, estudiaremos el estilo de los traductores catalanes –si es evidente entre ellos la adopción de una estrategia común, o el uso de determinadas formas y estructuras– poniéndolo en relación con los factores del contexto meta. Indagaremos, de esta manera, en el polisistema catalán y sacaremos a la luz los más recientes comportamientos traductores frente al problema de la traducción de la variación lingüística en literatura, y en relación con los componentes sociales y poéticos implicados en esta cultura meta.

2. UNA APROXIMACIÓN MULTIDISCIPLINAR A LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA

Las lenguas no se inventan, y trabajar en ellas o sobre ellas de modo puramente arbitrario es siempre un disparate; las lenguas se descubren poco a poco, y la ciencia y el arte son las fuerzas que promueven y completan este descubrimiento.

F. Schleiermacher

2.1. Dialecto y lengua estándar: una relación conflictiva

Podemos enfocar la cuestión de la variación lingüística desde muchas perspectivas, recurriendo a las diferentes disciplinas que, en las últimas décadas, se han dedicado a la difícil tarea de definirla, clasificarla, y marcar una nítida línea de demarcación entre lengua estándar y no estándar. La lingüística, la sociolingüística, la antropología, la etnología y la estilística, entre otras, han desarrollado diferentes modelos y propuestas para entender el fenómeno de la variación, a menudo desde una perspectiva multidisciplinar. Quizás a causa de esta diversidad de enfoques, las aportaciones reunidas hasta hoy siguen siendo variables y, a veces, contradictorias, sobre todo si miramos las definiciones aceptadas en cada lengua.

En este trabajo nos interesa estudiar el lenguaje no estándar en los textos literarios. Entre todas las disciplinas que se han dedicado al estudio de la variación lingüística privilegiamos, por lo tanto, la estilística, para analizar el lenguaje utilizado en las obras literarias, el efecto que el escritor o el hablante desea comunicar, y la eficacia y el papel del lenguaje dentro de la literatura en su conjunto. Esta

aproximación implica que la variante elegida no debe ser necesariamente fiel a la realidad, o sea a la lengua que existe y que se habla en el mundo real. Ésta es objeto de análisis de la sociolingüística y la dialectología, que, en cambio, estudian los textos literarios como prueba del lenguaje hablado y de su existencia en la realidad. Para los especialistas de estas disciplinas los textos han sido de vital importancia a lo largo de la historia porque faltaban fuentes y métodos directos de estudio del dialecto. Para ellos un texto adquiere importancia si su lenguaje corresponde a la realidad lingüística, prescindiendo de su valor estético. Por el contrario, nosotros estudiaremos la presencia de la variación lingüística en el lenguaje literario como parte del propósito artístico del autor, como huella de su mundo interior y reflejo de su particular visión del mundo.

Sin embargo, y antes de centrarnos en la función de la variación lingüística en la literatura, es importante especificar cuál es nuestra definición de la misma a la luz de las principales aportaciones de los últimos años. Reconocemos la peculiaridad de la lengua literaria, su desviación, y en cierta medida potenciación, tanto de la lengua culta como de la estándar, en cuanto representación de la voluntad poética del autor y de su plasmación de un estilo personal.¹¹ Mair (1992: 104) afirma, y con él concordamos, que “lo que encontramos en una obra de ficción no es una transcripción fiel sino un artefacto” y que “los dialectos literarios, a parte de satisfacer algunos requisitos básicos para una representación plausible y realista del auténtico habla no-estándar, cumplen diferentes propósitos adicionales, internos a la obra de arte”. Prueba de ello es el hecho que la actitud de los dialectólogos hacia las obras literarias escritas en dialecto, es muy ambivalente: por un lado, ensalzan y respetan a los autores más antiguos como símbolos tangibles de una cultura popular en vía de extinción; por otro, desconfían de las

¹¹Ya el formalismo y el estructuralismo afirmaban esta peculiaridad de la lengua poética con respecto a la lengua estándar. En palabras de Jan Mukarovsky, –estudioso del Círculo de Praga que se dedicó principalmente al análisis de las obras literarias desde el punto de vista lingüístico y semiótico, y al estudio de la función estética tanto en el arte, como en los demás actividades sociales–, “el lenguaje estándar sirve de fondo al lenguaje poético, fondo sobre el que se refleja la deformación estéticamente intencional de las formas lingüísticas del idioma, es decir, la violación intencional de la norma” (1977: 315).

manifestaciones más recientes, por la incoherencia y arbitrariedad de las transcripciones, que sólo ocasionalmente reproducen la verdadera habla local.¹²

A pesar de estas consideraciones sobre la especificidad de la lengua literaria, debemos admitir que su punto de partida sigue siendo el lenguaje humano real y que, por lo tanto, el primer paso consiste en estudiar las variedades de la lengua natural.¹³

El concepto de variación lingüística hace referencia, en términos generales, a cada manera de hablar que, debido a unos rasgos concretos, se diferencia de las demás variedades de la misma lengua, y que, por la coincidencia de fenómenos fonológicos, morfo-sintácticos y léxicos podemos agrupar bajo la misma etiqueta. De ello deriva que bajo este concepto se puede encasillar cualquier variedad de la lengua, o mejor dicho que la lengua se manifiesta siempre a través de sus variedades, que la estándar también constituye un ejemplo de variación, y que, por lo tanto, el “conjunto del edificio lingüístico humano está constituido por un número de constituyentes inconmensurable” (Viaplana, 1996: 25).

El concepto de lengua estándar ha sido muy debatido y se han utilizado diferentes parámetros para distinguirla de la no estándar y, en particular, del dialecto. De acuerdo con R. A. Hudson (1981: 42-44), la estándar es la única variedad que es una lengua propiamente dicha, y es el resultado de una intervención directa de la sociedad, consistente en un proceso que implica cuatro condiciones: selección entre las variedades existentes, codificación formal, elaboración funcional y aceptación por parte de toda la comunidad lingüística, o sea del grupo de gente que la emplea y que se relaciona por medio de ella. El proceso de estandarización puede variar según la sociedad, y también el tipo de intervención por ella puesto en

¹² Cortelazzo (1969: 202-212) analiza la relación entre dialecto y literatura dialectal, destacando los puntos de encuentro y desencuentro. Según él, los diálogos teatrales, por el necesario efecto realista que persiguen en su representación con el público, son las creaciones literarias que más se acercan y reproducen los rasgos dialectales reales.

¹³ Mair (1992: 113) concluye que “el valor semiótico que el lenguaje no estándar contiene en la vida real es de alguna manera preservado en el texto literario, del mismo modo que las formas lingüísticas creadas no son reales en una normal situación sociolingüística”.

práctica: depende de la situación de la lengua y de su poder dentro de una determinada área. A diferencia de las demás variedades, la estándar goza del privilegio de ser objeto de políticas y operaciones que miran a su protección y desarrollo, aún perteneciendo a la misma familia lingüística que el dialecto. Se trata, en cualquier caso, de una variedad prestigiosa que se puede usar en todas las funciones asociadas con la escritura y la sociedad. En su identificación se puede remitir, por lo tanto, a los criterios estilístico y de dominio de uso: es estándar la lengua que se puede emplear en todos los contextos y medios de comunicación, y que es considerada como una variedad de alto nivel. Otros especialistas (C. Grassi, C. C. Sobrero, T. Telmon, 1997) distinguen entre lengua estándar y dialecto añadiendo al criterio estilístico y de dominio de uso, el espacial y el sociológico. El espacial hace referencia al hecho de que la lengua estándar se habla en un espacio geográfico mucho más amplio que el de los dialectos; comúnmente se emplea la variedad estándar en todo el territorio de un país, mientras que el dialecto se confina a una región concreta o a una zona más restringida. El criterio sociológico remite a la relación de dominio y de poder que una comunidad puede ejercer sobre otra y que lleva a condicionamientos lingüísticos y al falso prejuicio de que una lengua sea más legítima que otra, o en nuestro caso que la lengua sea más legítima que el dialecto. A la luz de estas consideraciones, el dialecto se presenta como un sistema lingüístico normalmente utilizado en un espacio geográfico limitado y fuera de contextos oficiales o técnico-científicos, y con una reducida producción literaria o escrita.

Sin embargo, caminamos en un terreno resbaladizo, en el que cada afirmación y definición puede ser refutada y los parámetros válidos para marcar las distinciones no son aceptados por todos. Los estudios, ensayos y tesis sobre la definición y clasificación de las variedades son innumerables, y sobre todo los conceptos y las definiciones cambian en cada país y sistema lingüístico. En esta situación de indeterminación, lo que queda claro es que “las lenguas son entidades abstractas que se pueden abarcar sólo a través de los dialectos, y que los dialectos son variedades lingüísticas que comparten alguna propiedad –típicamente, la de la relativa facilidad de intercomunicación” (Viaplana, 1996: 28).

La situación se complica si consideramos también la distinción entre registro y dialecto, y entre ellos y la lengua estándar. M. A. K. Halliday (1989) adopta un enfoque social semiótico y toma en cuenta los estudios sociolingüísticos y etnolingüísticos a partir del concepto malinowskiano de “contexto de situación”,¹⁴ que hace hincapié en el ambiente que rodea al texto, y en las relaciones entre el lenguaje y la estructura social. A partir de este planteamiento, Halliday da una definición a nuestro entender exhaustiva de registro y de dialecto, y marca con claridad las diferencias entre los dos. Considera el primero una variedad relacionada con el uso, una configuración de significados que están típicamente asociados con una particular configuración situacional de campo –es decir, campo de la realidad al que hace referencia al texto–, de modalidad –o sea, canal de producción de la comunicación– y de tenor –tipo de emisor y relación entre emisor y receptor–.

De acuerdo con Halliday, el dialecto es una variedad relacionada con el usuario. Es lo que se habla normalmente, con independencia del estatus de la persona, y puede reflejar variaciones subculturales, clases sociales, geográficas y de género. Así, en principio una persona puede vivir toda su vida hablando un solo dialecto, mientras es imposible que hable un solo registro. En principio, para Halliday:

los dialectos dicen lo mismo de manera diferente, mientras los registros dicen cosas diferentes. Por ello, los dialectos en principio no difieren en el significado que expresan, sino en las realizaciones de estos significados a todos los niveles –en su gramática, léxico, fonología, fonética. Por otro lado, es justamente en su significado que los registros se diferencian el uno del otro. Por supuesto, ellos deben diferenciarse también desde el punto de vista gramatical y léxico, porque la gramática y el léxico son los que expresan los significados; pero se trata simplemente de la consecuencia de la diferencia de potencial semántico. Los registros no difieren en la

¹⁴ El antropólogo Bronislaw Malinowski (en Halliday, 1989: 7) afirma, para explicar el concepto de “contexto de situación”, que “todo el significado de las palabras deriva de la experiencia física y corporal”. Para él, tanto el contexto de situación como el contexto de cultura son fundamentales para entender un texto, debido al hecho de que éstos cambian de un lugar a otro. Los estudios de Malinowski fueron de fundamental importancia para las sucesivas teorías del lenguaje.

fonología. Sin bien algunos de ellos adquieren diferentes cualidades de voz. (1989: 41)

Halliday añade que ciertamente la distinción entre las dos variedades no es neta y que hay muchos ámbitos de contacto e interconexiones entre ellas. El lingüista habla de una suerte de “división del trabajo”, debido al hecho de que

grupos sociales diferentes hablan dialectos diferentes y se entretienen en diferentes tipos de actividades. Como consecuencia, determinados registros están asociados a ciertos dialectos. En la típica sociedad occidental, si usas el registro burocrático, empleas el dialecto estándar, prescindiendo del dialecto que hablas en otros momentos. (1989: 42)

Hatim y Mason (1995) desarrollan el planteamiento de Halliday y analizan los dos tipos de variaciones. Mantienen la diferencia entre variación de uso y de usuario y profundizan la segunda distinguiendo cinco tipos de variedades: la estandarizada o no estandarizada, la temporal, la social, la idiolectal, y la geográfica. Ya hemos explicado muy brevemente las características definitorias de la variedad estándar –cuyo desarrollo para Hatim y Mason depende de un conjunto de factores relativos a la educación y a los medios de comunicación–, por lo cual nos centraremos ahora en la definición de las cuatro restantes variedades.

La variedad temporal o histórica remite a la evolución que las lenguas sufren a lo largo de los siglos, o incluso de una generación a otra. Reflejan las modas lingüísticas propias de cada época, aunque a veces, y según la lengua, el cambio puede ser poco apreciable. Como indicaba el lingüista francés Antoine Meillet, se puede imaginar el cambio lingüístico en el eje del tiempo como un *continuum* representado por una cadena de hombres que tienen todos la sensación de hablar la misma lengua que sus padres. En otras situaciones, el cambio puede ser más radical, debido a factores externos, de conquista o de imposición de determinados rasgos lingüísticos por parte de otra población.

La variedad social o sociolecto hace referencia a los rasgos lingüísticos que caracterizan el habla de diferentes clases sociales, y que dependen de la estratificación socioeconómica y de la posición

cultural de los hablantes. Otros factores determinantes de este tipo de variación son la edad, el sexo y el nivel de educación.

La variedad individual o idiolecto indica la manera personal de usar el lenguaje, que incluye “expresiones preferidas, pronunciaciones diferentes de determinadas palabras o la tendencia a emplear en exceso algunas estructuras sintácticas” (Hatim y Mason, 1995: 61). Se trata de una variedad que contiene rasgos de todas las demás variedades, porque se plasma como un conjunto de desviaciones de la lengua estándar, relacionadas con la edad, la clase social, la procedencia geográfica, etc. Es además un concepto que se asemeja al de estilo, porque la elección de un rasgo morfológico, léxico o sintáctico por parte de un individuo o un escritor no deja de ser la expresión de su voluntad de conseguir un determinado efecto y de usar el lenguaje de manera personal.

Finalmente, la variedad geográfica o dialecto geográfico –que es la que más nos interesa para nuestro trabajo– está relacionada con el lugar de procedencia del hablante y presenta rasgos propios del habla de una determinada área. Los lingüistas identifican las diferentes áreas marcando unas líneas ideales de demarcación, las isoglosas, que indican la difusión de determinados fenómenos lingüísticos y representan gráficamente todas las zonas que comparten un mismo rasgo fonológico, morfosintáctico o léxico. Cuando hablamos de la variación geográfica debemos tener en cuenta que no se trata solamente del dialecto propiamente dicho, sino también de las variedades diatópicas que nacen del encuentro entre la lengua estándar y la comunidad de hablantes del dialecto. Se trata de las que los dialectólogos italianos definen como “interlenguas”.

Hatim y Mason advierten que estas clasificaciones sólo quieren orientar, y que no pueden encasillar una realidad que se presenta mucho más compleja, y que puede cambiar de manera considerable de un sistema lingüístico a otro, como veremos en el caso de la lengua italiana y de la catalana. Las variedades pueden yuxtaponerse, en particular la geográfica y la social, y es difícil distinguir entre ellas: en la mayoría de los textos prevalecen algunas características, pero se pueden encontrar rasgos propios de otras variedades. Entre todas ellas no hay fronteras bien definidas, y es

por ello que se habla de *continuum*, es decir de continuidad entre dos situaciones sociales donde no se puede establecer una polaridad absoluta, sino una serie de variedades intermedias que confluyen la una en la otra y cuyo uso depende de la particular situación comunicativa.

Para nosotros, el interés de este planteamiento estriba en que a partir de él es posible analizar un texto literario en términos de variaciones del uso y del usuario, estableciendo qué tipo de lenguaje presenta. Como veremos, los textos objeto de nuestra investigación están caracterizados por la fuerte presencia de la variedad geográfica, un hecho que resulta de la voluntad artística de los autores, pero que tampoco es de extrañar si tomamos en cuenta la peculiar situación lingüística de la península italiana.

2.2. La cuestión de la lengua italiana

Para poder analizar la peculiaridad estilística del lenguaje de Pasolini, Gadda y Camilleri, cabe detenernos brevemente en el estudio de la situación lingüística italiana, caracterizada por la convivencia de la lengua estándar con los comúnmente llamados dialectos, hablados en todo el territorio del país desde el momento de la disgregación definitiva del latín, entre los siglos VIII y IX d. C. Se trata de variedades que derivan de aquella lengua en su forma hablada o “vulgar”, y que se desarrollaron con rasgos diferentes gracias a la influencia de las lenguas autóctonas de cada región. Ya Dante en el *De vulgari eloquentiae* (1303-1304) las clasificó basándose en un criterio geográfico que dividía el territorio italiano en dos grandes áreas y utilizaba como línea de demarcación la cordillera del Apennino: de esta manera reconocía catorce vulgares (la palabra dialecto con su significado moderno se utilizará sólo más tarde) que contaban además con un número muy grande de variedades en su interior. Durante todo el Renacimiento se desarrolló la llamada “cuestión de la lengua”, y se escribieron muchos tratados que alimentaban la polémica en torno al tipo de lengua que mejor respondía a las exigencias de unificación lingüística, planteadas en casi todas las naciones de Europa al inicio

de la época moderna. Algunos abogaban por la primacía del toscano y otros por la elección de una lengua común que ensamblara elementos de los dialectos hablados en las múltiples cortes italianas. Prevalció la opción toscana, propuesta por Pietro Bembo en *Prose della volgar lingua* (1525), que elige como lengua modélica la de los clásicos florentinos del siglo XIV: Dante, Petrarca y Boccaccio. Esta se convierte así en la lengua literaria por excelencia, limitada al uso escrito, y por ello una lengua que los literatos de los siglos sucesivos y, en especial, los autores del Romanticismo, como Ugo Foscolo y Alessandro Manzoni, empezaron a sentir como “muerta” e incapaz de estimular la creación poética. Con la unificación de Italia (1860) se acelera también el proceso de unificación lingüística, incluso a nivel oral, favorecido por diversas circunstancias que llevan a la difusión de una lengua común italiana, derivada del toscano, y utilizada también en contextos informales; sin embargo, ello no implica la desaparición del dialecto, que sigue siendo a lo largo de todo el siglo XX la lengua más espontánea y natural, utilizada incluso en documentos oficiales de la primera guerra mundial, a menudo con interferencias con el toscano.

La primera atestación del término *dialecto* en su significado moderno, como forma de hablar restringida a una zona pequeña y contrapuesta al italiano, remonta al 1724, cuando el literato Anton Maria Salvini escribe: “vuestros dialectos nativos os constituyen ciudadanos solamente de vuestras ciudades; el dialecto toscano que habéis aprendido, recibido, abrazado, os hace ciudadanos de Italia” (en Cortelazzo, 1969: 13). Es evidente, por lo tanto, la oposición entre las dos variedades, una oposición que se mantiene hoy en día: las estadísticas informan que la población italiana sigue utilizando los dialectos, a menudo mezclándolos con el italiano, en los contextos más cotidianos y familiares. Véneto y Sicilia resultan ser las regiones donde más se conserva el dialecto, y en general en el sur más que en el norte. La copresencia de las dos variedades ha llevado al fenómeno de los llamados “italianos regionales”. Esta variedad –que muchos consideran el verdadero italiano– deriva justamente del hecho de que la lengua italiana se ha difundido en regiones donde anteriormente se hablaba sólo el dialecto.

En Italia, el conjunto de variedades del repertorio lingüístico se puede esquematizar según una gradación que va de arriba a abajo, según el nivel de formalidad:

- 1) italiano estándar
- 2) italiano regional
- 3) koiné dialectal¹⁵
- 4) dialecto

El modelo debería ser mucho más articulado, porque cada nivel tiene sus respectivas variedades. Cabe añadir, por ejemplo, la variedad denominada “italiano popular”, es decir el tipo de italiano hablado de manera imperfecta por la gente poco culta que tiene como lengua materna su dialecto local. Lo que está claro es que los hablantes eligen la variedad en base a la situación comunicativa, o sea el conjunto de participantes, lugar, momento, objetivo y otros factores.

Entre las cuatro variedades de lengua existen diferentes tipos de relación. En general, casi todos los lingüistas rechazan el término “diglosia” porque implica una diferencia de uso y de prestigio entre ellas. Graziadio Isaia Ascoli, uno de los más importantes dialectólogos italianos –hasta el punto que se suele estudiar la dialectología italiana marcando un antes y después Ascoli–,¹⁶ ya a finales del siglo XIX, hablaba de bilingüismo y lo consideraba una condición privilegiada para el hablante italiano, puesto que éste está obligado a pasar constantemente de un código a otro y a autotraducirse. Hoy en día, en el caso del dialecto y de la lengua estándar, se ha propuesto el término “dilalia” para indicar que

¹⁵ Por “koiné dialectal” se entiende una variedad dialectal compartida por la población de un territorio bastante amplio, como por ejemplo una región entera. Por ejemplo, la capital de Véneto, Venecia, ha tenido siempre un gran prestigio cultural y poder económico y, por ello, su variedad lingüística se ha difundido en toda la región.

¹⁶ Grassi, Sobrero y Telmon (1997) hablan de una dialectología preascoliana, que todavía no se basaba en un estudio científico y riguroso de la materia, y según una metodología uniforme, tal como ocurrió, en cambio, a partir del 1873, cuando Ascoli fundó la revista “Archivio Glottologico Italiano”. Sus estudios descriptivos de las variedades, con una clasificación que se basa en el estudio del substrato lingüístico de cada área, son considerados como las premisas básicas para la actual dialectología románica, y en particular italo–románica.

ambas se utilizan en contextos informales y a nivel oral, y que se pueden aprender desde la infancia y solapar entre ellas. Este nuevo término no excluye una repartición de funciones entre las dos variedades, pero destaca el hecho de que existen muchos ámbitos y niveles, como en este caso el coloquial y familiar, en los que se pueden emplear las dos. Asimismo, Gaetano Berruto propone la expresión “bilingüismo endógeno”, puesto que las variedades pertenecen a la misma familia lingüística y se han acercado aún más gracias al proceso de italianización de los dialectos y de dialectización de la lengua. Se trata, por lo tanto, de acuerdo con el dialectólogo, de “bilingüismo endógeno (o endocomunitario) a baja distancia estructural y con dilalia” (Berruto, 1993: 5). Quizás se pueda defender, a la luz de esta definición, que la lengua italiana es el conjunto de todas las variedades habladas en el territorio, y que la estándar es hablada sólo por una minoría de la población y sólo en contextos altamente formales. De hecho, hoy en día se habla también de una variedad neo-estándar, que

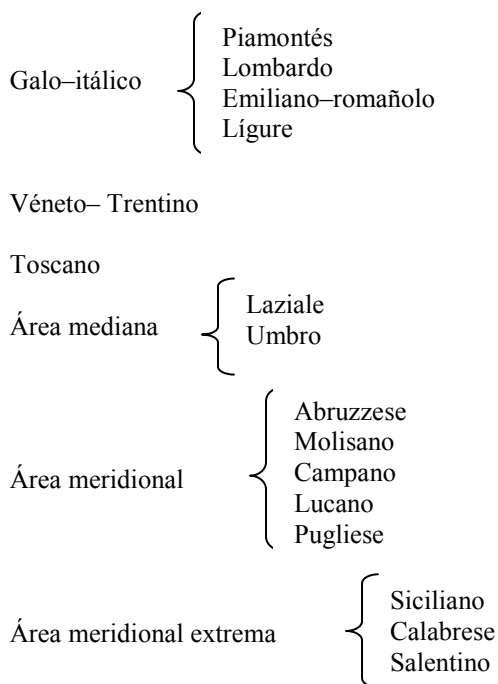
incluye también muchas formas que, hasta hace poco, estaban consideradas incorrectas, o “triviales” o “coloquiales” por los diccionarios y las gramáticas: estas formas con el tiempo se han difundido en toda la comunidad italiana – a pesar del juicio negativo de los gramáticos– y ahora están estigmatizadas de manera cada vez más débil (o no lo son para nada). (Grassi, Sobrero, Telmon, 1997: 163)

En este complejo laberinto de variedades, donde hasta la estándar está constantemente en movimiento, nos interesa focalizar la atención en la cuarta variedad, el dialecto, que es la que más peso cobra en las novelas que analizaremos y, en general, la que hoy en día se asoma con una fuerza cada vez más notable en la literatura italiana contemporánea. Por tanto, ¿cuáles son los dialectos presentes en todo el territorio italiano? Las clasificaciones realizadas, a partir de los catorce dialectos identificados por Dante, hasta llegar a nuestros días, son muchas y subyacen a criterios diferentes, desde el étnico al geográfico al histórico. Sin embargo, a pesar de los enfoques diferentes, todas coinciden en subrayar las particularidades del toscano, que tiene rasgos que los diferencian de todas las demás variedades. Y también, es casi unánime la consideración del sardo, el ladino y el friulano como lenguas románicas independientes, y no propiamente dialectos. A

conclusión de un amplio *excursus* que explica las diferentes propuestas de clasificación de los dialectólogos –a partir de Dante, pasando por Ascoli, Rohlfs y Pellegrini– los estudiosos Grassi, Sobrero y Telmon, proponen un esquema que se basa en criterios mixtos, en el que

los factores extralingüísticos (geográficos, históricos) interactúan con los lingüísticos “internos”, que sean éstos *diacrónicos* (distancia del latín, respuesta diversificada a rasgos que hacen referencia principalmente, cuando no exclusivamente, a la situación “de partida”) o *sincrónicos* (diferencias estructurales). (1997: 81)

Los lingüistas señalan que, según el criterio adoptado, la clasificación puede ser diferente, debido a la extrema heterogeneidad de los dialectos de Italia. Y que lo único que quieren poner de manifiesto con su síntesis ecléctica es que se trata de dialectos situados dentro de las fronteras políticas y administrativas italianas, prescindiendo de su origen, desarrollo y pertenencia a un común cuadro estructural. El esquema propuesto es el siguiente y marca un mapa que procede del norte al sur de la península (1997: 82):



Donde las divergencias radican en el ámbito fonológico (sistemas vocálicos distintos y formas bien marcadas de pronunciación de las consonantes); morfológico (formas verbales y también numerosos cambios en la morfología nominal); y, por supuesto, léxico.

La situación es, sin duda, compleja. Este breve *excursus* demuestra que, en nuestro caso, la acepción de dialecto es muy diferente de la utilizada, por ejemplo, en el mundo anglosajón.¹⁷ Allí se trata de dialectos consecutivos, o sea de variedades derivadas del inglés y que son el resultado de colonizaciones, repoblaciones o transferencias efectuadas en una determinada época histórica. En Italia, en cambio, se habla de dialectos constitutivos porque todos derivaron de la raíz común latina y se desarrollaron de manera independiente a lo largo de los siglos.

Este panorama muestra también otra característica de la separación entre lengua estándar y dialecto, es decir su naturaleza sociopolítica. A las variedades se les atribuye un valor y un estatus con independencia de sus rasgos definitorios y sus cualidades intrínsecas. Si la Corte siciliana de Federico II hubiera prosperado más allá de la muerte del emperador y hubiera continuado su rica producción literaria, probablemente el estándar italiano hoy en día sería otro y derivaría del siciliano. Éstas no dejan de ser hipótesis indemostrables, pero ponen de manifiesto la cuestionabilidad de la asignación del estatus de lengua o de dialecto, con sus consecuentes usos, juicios y, sobre todo, prejuicios sociales. Concordamos con Gabriel Babiloni cuando afirma que

una visión ingenua –y muy extendida– de los hechos lingüísticos consiste en creer que las lenguas del mundo son las que son y que están constituidas por unos determinados dialectos geográficos en función de su realidad lingüística, es decir, en función de la naturaleza de los elementos lingüísticos que las configuran. (1997: II)

¹⁷ Nosotros mantendremos la oposición terminológica entre lengua y dialecto, además utilizada en todos los trabajos de dialectología italiana. Pero es oportuno recordar siempre la diferencia semántica que caracteriza las definiciones de la palabra “dialecto” aceptadas en los diferentes países.

Afortunadamente, creemos que los dialectos italianos no peligran de muerte, aunque no tienen, y quizás nunca tengan, un carácter oficial. Pero cabe añadir que, a nuestro juicio, poco a poco van perdiendo el valor negativo que se les ha atribuido durante mucho tiempo. Lo demuestran las tendencias de la música contemporánea que, cada vez más, se expresa a través del repertorio dialectal. Y la literatura, que –quizás más que en otros países– hoy en día cuenta con muchísimos ejemplos de autores que emplean en su obra todas las variedades lingüísticas del repertorio nacional.

2.3. Aproximación a la variación lingüística en Cataluña

En los países de habla catalana la situación lingüística es bien diferente. Es interesante notar que, a diferencia del italiano y del español, que derivan respectivamente del toscano y del español de Castilla, el catalán normalizado y literario no deriva sólo de un dialecto: se basa en la variante central, pero acoge y respeta las demás llevando a cabo una operación de integración y síntesis lingüística. La ortografía se basa en la variedad central pero sirve igualmente para todos los dialectos del catalán, sin negar o impedir las diferentes maneras de pronunciar presentes en el territorio. (Un ejemplo clarificador es el del plural femenino en *-es* o de las formas verbales en *-es* o *-en*. Estas formas corresponden a la pronunciación real de algunos dialectos que distinguen entre “a” y “e” átonas y, al mismo tiempo, son indiferentes para los que no distinguen entre los dos sonidos). Las formas morfológicas y sintácticas normativas son las del catalán central, por su mayor extensión demográfica y el más amplio uso en las obras literarias. Sin embargo, los escritores pueden optar por utilizar otras formas que sean importantes y unánimemente reconocidas en su dialecto, y que deriven del catalán antiguo. Finalmente, el léxico tiene una estructura normativa más diversificada y acepta palabras procedentes de los demás dialectos, sobre todo cuando se trata de formas que coinciden con la lengua antigua. Se trata, por lo tanto, de una variedad supradialectal que ‘tiende a expandirse incorporando el máximo de elementos de procedencias geográficas,

sociales y cronológicas diferentes, siempre que tengan utilidad para la intercomunicación general”, (Marí, 1992: 87). Es por eso que en el caso del catalán se habla de una normativa que aspira a ser polimórfica, en la que son normativas diferentes variantes de una misma palabra o rasgo gramatical, y encontramos diferencias locales dentro de la misma variedad estándar. Su definición es, de todas maneras, fuente de innumerables debates y controversias entre los lingüistas catalanes, y no faltan quienes niegan su misma existencia. Isidor Marí defiende que el estándar existe, porque existe un modelo de lengua común bien definido, que quiere orientar el uso real del catalán, pero añade que el grado de estandarización es todavía muy insatisfactorio, y que esta lengua está viviendo hoy en día un proceso de expansión en todos los ámbitos de uso público. Según él,

hay una interacción constante y cíclica entre la propuesta normativa, que se basa en la observación de la norma social existente y trata de orientar su evolución, y la sociedad, que toma la normativa como modelo de referencia, le da operatividad por el hecho de asumirla en el uso real y contribuye a desarrollarla y elaborarla en un repertorio variado de registros, gracias al cultivo de la lengua en todas las situaciones de uso, de manera que aparece una nueva norma social evolucionada, a partir de la cual el ciclo se repite. (Marí, 1992: 91)

Volveremos más allá al debate sobre la lengua estándar y los dialectos en catalán, enfocando el problema sobre todo desde el punto de vista de los modelos de lengua literarios. Adoptaremos también una perspectiva diacrónica, que nos ayudará a entender la situación en toda su complejidad, y no solamente desde el punto de vista estrictamente lingüístico, sino con la implicación de los factores sociales y políticos que han tenido una incidencia fundamental en el desarrollo de la lengua.

A nivel sociolingüístico, otra diferencia importante entre los dos sistemas consiste en el hecho de que en Italia los protagonistas de la diglosia o bilingüismo son la variedad estándar y los dialectos regionales. En cambio, en los países catalanes estos conceptos se aplican a la relación entre el catalán y el castellano, sujetos del que para muchos lingüistas es considerado un verdadero conflicto y que, a lo largo de los siglos, y dependiendo de factores políticos y

sociales, ha sufrido cambios alternos a favor de una u otra lengua. Hasta llegar a la situación actual, que según Francesc Vallverdú (1998) es “contradictoria y heterogénea”. De acuerdo con el lingüista, cabe distinguir entre la situación de los catalano–hablantes y los hispanohablantes: mientras los primeros son bilingües activos y pueden cambiar de código según su interlocutor, en general los segundos suelen ser bilingües pasivos, aunque adquieren cada vez más competencia en el uso activo del catalán. Otra distinción remite al diferente uso público de la lengua según se trate de Cataluña, la Comunidad valenciana o las Islas Baleares.¹⁸ Pero en general, no hay una clara distinción funcional o de prestigio entre las dos lenguas, y tanto el catalán como el castellano se pueden usar en cualquier ámbito de la vida social. Es por ello que en este sistema lingüístico se puede hablar hoy en día de bilingüismo –Vallverdú lo define “bilingüismo de masa”–, y no de diglosia, aunque también se reconocen, en determinados ambientes, “funcionamientos y actitudes diglósicas” (Vallverdú, 1998: 109). Es interesante notar que este bilingüismo se refleja también en la producción literaria, donde algunos escritores catalanes escriben tanto en castellano como en catalán, excepcionalmente mezclando las dos lenguas en la misma obra.

Dejemos de momento la relación entre el catalán y el castellano, no para abandonarla sino para reservarnos el estudio de esta sugestiva cuestión para las páginas en las que nos dedicaremos al análisis del polisistema catalán, con todos sus factores de carácter lingüístico y social. Ahora entremos en el tema, no menos complejo, del almacén de variedades del catalán.¹⁹ Aquí se distinguen numerosos dialectos geográficos. Y son todos inteligibles entre ellos, pero cada uno con rasgos bien marcados, sobre todo por lo que se refiere a la vocalización y a la conjugación verbal. En el conjunto, teniendo en cuenta la extensión del territorio en el que se hablan dichos dialectos, y la cantidad de sus hablantes, se puede decir que están caracterizados por una fuerte homogeneidad estructural. Y ello deriva del hecho de que muchos de los dialectos del catalán son

¹⁸ Con respecto al uso y a la función social del catalán, y en general a cuestiones de sociolingüística catalana, remitimos, por ejemplo, a Martí i Castell (1992).

¹⁹ Para el estudio de la variación en catalán, véanse las recopilaciones AA. VV. (Vallverdú ed., 2006) y AA. VV. (Bastardas y Soler eds., 1988); y los estudios de Veny (1986 y 1993), Colomina i Castanyer (1999) y Sifre (2005).

consecutivos y derivan del catalán del Principado, el núcleo originario, y son por lo tanto el resultado de una colonización, repoblación o transferencia efectuada en una determinada época histórica, en particular durante la reconquista.²⁰ En cambio, como hemos visto en el caso italiano, los dialectos son constitutivos, es decir que son la natural derivación del latín, en comunión con las lenguas indígenas, y no provienen sólo del toscano. Por lo tanto, entre un dialecto y otro, y entre la estándar y otro dialecto encontramos la misma diferencia y distancia que podemos observar entre dos lenguas románicas. Este rasgo diferencial es muy importante para un estudio traductológico porque la homogeneidad lingüística brinda al traductor la posibilidad de remitir a las variantes sin perjudicar la inteligibilidad del texto.

Marcar las isoglosas es empresa ardua. Y aún más lo es si queremos distinguir entre variedades geográficas y sociales, porque en catalán, más que en otras lenguas, ellas forman un *continuum* infragmentable en el que se muestran todas asociadas. Por ejemplo, en la capital encontramos variantes que denotan fuertemente su procedencia geográfica barcelonina y, en particular, de una particular zona de la capital, y que, a la vez, son marcas de un nivel social. Lluís López del Castillo (1976) distingue entre cuatro variedades sociales del catalán, y todas características de Barcelona: el *xava*, que deriva de una mezcla entre castellano y catalán, y es propia de los hijos de los inmigrantes, que ya están catalanizados, pero reciben una influencia muy fuerte del castellano, en ambiente familiar o en el barrio; el *xarnego*, que tiene rasgos lingüísticos muy parecidos al anterior, pero presenta una influencia del castellano incluso más fuerte, porque se trata de la variedad hablada por los inmigrantes castellano-hablantes, que han aprendido el catalán por la calle o en el trabajo, y que no lo dominan bien, y por ello recurren al castellano para llenar los vacíos lingüísticos de tipo léxico, morfo-sintáctico y fonológico. Otra variedad es el *ultra*, que muestra características opuestas, es decir de purismo absoluto, para conseguir la decastellanización de la lengua. El autor la define como una variedad caracterizada por “rasgos marginales manifestados entre ciertos hablantes de las capas cultas infundidos de un fuerte espíritu normativista” (López del Castillo, 1976: 54).

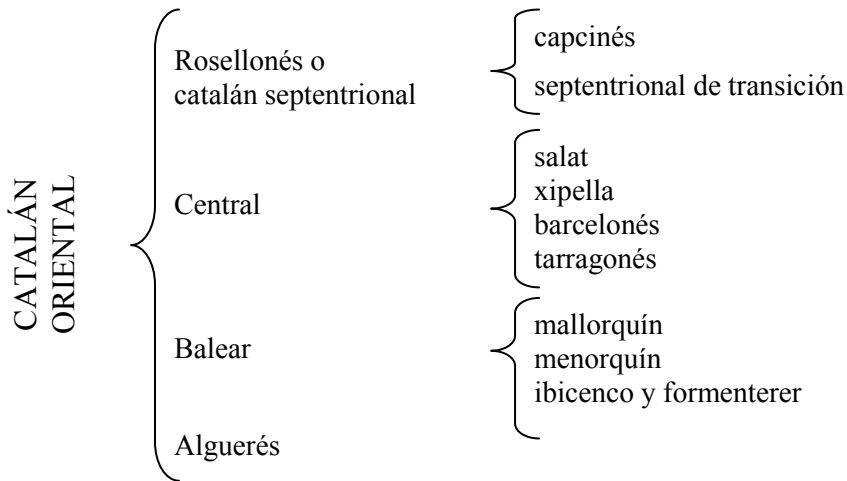
²⁰ Para el proceso de formación de la lengua catalana, véase Gimeno Betí (2005).

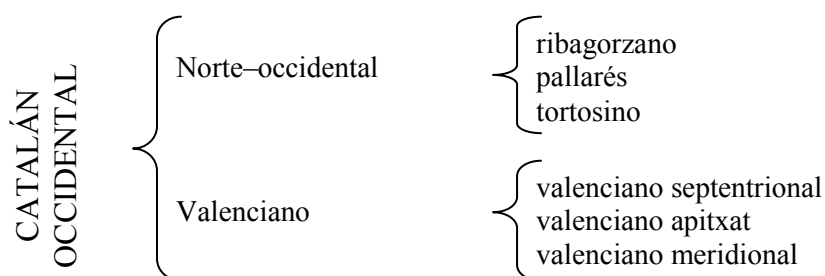
Finalmente, el *bleda*, hablado en las zonas altas de la ciudad, sobre todo en las zonas residenciales, y que es caracterizado por un catalán con rasgos fonológicos del castellano, como la /l/ sin velarización. En general, todas las variedades sociales del catalán derivan del contacto con el castellano, sea por la inclusión de rasgos propios de esta lengua o por el rechazo a ultranza de ellos. Es interesante, para nosotros, tener en cuenta esta clasificación porque las variedades sociales tienen un protagonismo muy marcado en la literatura catalana, tanto autóctona como traducida. Por ejemplo, muchos escritores y traductores recurren al *xava* cuando quieren marcar a un personaje por su procedencia social popular. En cambio, a causa de la diferente evolución histórica de la lengua, y también debido a las características propias de las comunidades lingüísticas en contacto, en italiano no existen variedades sociales claramente identificables, a parte del italiano popular. La tan debatida cuestión de la lengua remite solamente a las variantes diatópicas, que serán por lo tanto las protagonistas de los lenguajes literarios marcados.

La clasificación de los dialectos geográficos catalanes resulta aún más compleja, y se han utilizado varios criterios para diferenciarlos. Joan Veny (1986: 29) distingue, por ejemplo, entre el criterio histórico, que se basa en la diferencia entre “dialecto constitutivo” y “dialecto consecutivo”, es decir, entre los dialectos de Cataluña que son una derivación natural del latín hablado en el territorio, y los de Valencia, las Baleares y Alguer;²¹ y el criterio de vitalidad de uso, que puede ser normal, decadente o residual, según el grado de uso y de espontaneidad con el que se emplea la variante. Manuel Milà i

²¹ Sin embargo, algunos lingüistas, como Jordi Quingles (1999), afirman que el mallorquín es un dialecto constitutivo del catalán, porque su base deriva de un poderoso elemento autóctono, perfectamente constituido antes de la Conquista. y no puede ser una derivación de un dialecto del Principado. En argumentar su tesis, Quingles remite a los estudios y afirmaciones del filólogo mallorquín Pare Marian Grandia, el cual sostenía que el mallorquín, así como el valenciano, se habían desarrollado de manera espontánea e independiente de Cataluña. Entre los rasgos lingüísticos que apoyan su argumentación, Quingles menciona el artículo salado como demostración del hecho de que “la base del actual idioma mallorquín la constituye un poderoso elemento autóctono, que el habla de los pobladores no solamente no anuló, sino que siquiera lo afectó de manera apreciable, porque ha conservado hasta hoy en día su genio característico, lo que le da su singularidad como idioma, precisamente” (1999: 177).

Fontanals, en 1861, hizo la primera clasificación en dos grandes grupos dialectales: el occidental–meridional, donde, de acuerdo con su observación, las vocales átonas se pronuncian de manera “limpia”, y el oriental, donde se realiza el fenómeno de las llamadas vocales neutras. Destaca, más tarde, otro grupo con rasgos fonéticos propios, el de las Baleares. Todo ello marca unas isoglosas que, si bien manteniéndose en un nivel muy general y concentrándose sólo en unos pocos rasgos fonéticos, siguen vigentes hasta hoy en día. Los dialectólogos sucesivos recogieron la línea de demarcación entre zona occidental y oriental, y trataron de distinguir más variedades dentro de cada área, centrándose, asimismo, en el análisis de otras características lingüísticas, partiendo de las fonéticas, hasta invadir el terreno de la morfo–sintaxis. Está claro, por lo tanto, que cada grupo dialectal contiene a su vez otros sub–dialectos, pero es muy difícil establecer las fronteras entre estos sub–grupos. Aquí aceptamos la propuesta de Joan Veny que, basándose en la definición de dialecto como “complejo dotado de características que se encuentran en un área que, en su interior, puede contener subconjuntos, basados en una isoglosa específica (a veces más vivaz en el pasado que actualmente) o en un conjunto de rasgos que marcan zonas de transición” (1993: 38), y acogiéndose a la distinción de Milà i Fontanals, dibuja la siguiente clasificación (Veny, 1986: 36):





Esta clasificación representa evidentemente una simplificación del complejo entramado de variedades, que en realidad no tienen solución de continuidad. Y además, aún cuando es innegable la presencia del valenciano como variedad del catalán, no deja de haber quien aún hoy defiende su estatus de lengua autónoma. Aquí sólo queremos visualizar el mapa dialectal catalán para hacernos una idea de su riqueza, y de las innumerables variedades al alcance del escritor o del traductor que necesite marcar la procedencia geográfica o social de un personaje, o destacar dentro de un texto diferentes maneras de expresarse.

Nos interesa insistir en el hecho que todos los temas aquí presentados serán objeto de nuestro estudio en los siguientes capítulos, sobre todo cuando entremos en el análisis de las traducciones. Aquí los hemos presentado de forma resumida para esbozar el panorama lingüístico de los dos sistemas confrontados, para destacar las diferencias significativas entre ellos, evidenciar algunas de las cuestiones hoy en día más debatidas, y mostrar las herramientas al alcance de quien se dedica al cultivo y al ejercicio de la lengua.

2.4. El punto de vista de la traductología

Una vez aclarado nuestro concepto de variación lingüística, y después de haber dibujado con breves pinceladas los paisajes

lingüísticos en los que se mueven las obras originales que estudiaremos y sus respectivas traducciones, nos falta dar voz a los traductólogos, para ver qué posibles estrategias y caminos puede emprender el traductor que decida enfrentarse con las novelas que recurren a la variación lingüística, a menudo llamadas “novelas intraducibles”.

Como veremos en el siguiente capítulo, la variación lingüística tiene siempre una función determinada en el texto, y la elección de un tipo de lenguaje en lugar de otro no es casual: si el autor decide introducirla es siempre por una razón que responde a su visión del mundo y a la realidad de la que se alimenta su obra. Por ello, si está presente en el texto original, parece imprescindible reproducirla también en su traducción o, por lo menos, plantearse el problema de una posible equivalencia en la lengua y en el contexto meta. Los teóricos han propuesto hasta la fecha distintos modelos de equivalencia, según el enfoque y la finalidad, de donde derivan diversos grados ideales de reproducción de la variación en el texto traducido.

Cuando hablamos del contraste entre lengua estándar y no estándar entran en juego no solamente aspectos lingüísticos, sino también sociales y culturales. De acuerdo con este planteamiento, el traductor desempeña el importante papel de mediar entre los dos universos teniendo en cuenta aspectos a la vez formales y comunicativos. Por ello, el análisis debe recurrir a un conjunto de disciplinas, como el análisis del discurso, la semiótica y la pragmática, que ayudan a enfocar la traducción desde un punto de vista comunicativo. Para poder llevar a cabo su tarea, el traductor debe poseer diferentes competencias que no se limitan al conocimiento de la lengua, sino que deben abarcar lo social y cultural: el traductor se convierte en un experto de la cultura de partida y de la situación comunicativa que origina el texto. Y sobre todo, deberá tener en cuenta factores sociales y entender el valor de identidad que la variación lingüística conlleva. Se trata de diferentes habilidades que, según Hatim y Mason (1995: 282), hacen que el traductor sea un mediador de dos maneras: en cuanto lector crítico y por su visión bi-cultural. Dichos autores lo definen como un lector privilegiado porque “utiliza como materia prima para el proceso traslativo información que normalmente constituiría el producto y,

por tanto, el final del proceso lector”; y experto bi-cultural porque “lo que tiene valor como signo en una comunidad puede estar desprovisto de significación en otra y el traductor se encuentra inmejorablemente situado para identificar la disparidad y tratar de resolverla” (1995: 282).

Roberto Mayoral Asensio (1999) ha realizado un compendio de todos los estudios sobre la variación lingüística, con las aportaciones de todas las disciplinas, desde la lingüística a la pragmática y a la sociología. Lo concluye con una interesante propuesta de análisis socio-lingüístico del texto caracterizado por la presencia de la variación lingüística. En concreto, observa la labor del traductor y el proceso que debe realizar durante la fase de exploración del texto, y destaca el papel de algunos mecanismos cognitivos que deben guiar la elección de la estrategia en función del *skopos* de la traducción. Recurre al concepto de pistas de contextualización, o sea aquellos “elementos del enunciado que, para un evento comunicativo concreto, permiten a cada receptor asignar, entre otros, los parámetros sociolingüísticos del contexto” (Mayoral Asensio, 1999: 162). Estas pistas, que pueden ser codificadas o no codificadas, presentan diferentes grados de dificultad para el traductor (es más fácil, por ejemplo, trabajar con las léxicas que con las fonéticas). Una vez reconocidas, activan en el traductor unos constructos mentales, como los marcos o *frames* y los estereotipos, que condicionan la interpretación de toda la información del texto. Este planteamiento se basa en la constatación previa de que existen en la lengua elementos marcados y elementos no marcados, según diferentes parámetros sociales y situacionales. En cada evento comunicativo se establece un estándar para la forma de hablar de los demás, que es la que el receptor considera apropiada en este contexto y que es percibida por él como no marcada. Existen, por ejemplo, representaciones estereotípicas de las diferentes variedades lingüísticas. El traductor utilizará los marcadores, o sea las pistas de contextualización de la variación convencionalizadas, y los estereotipos, de acuerdo con el *skopos* de la traducción, o sea las circunstancias del encargo y, a la vez, las exigencias de comunicación eficaz. Y lo hará todo en base a su experiencia y a su creatividad. Mayoral elabora esta interesante base teórica, un eficaz punto de partida para enfrentarnos con este

problema, pero no se atreve a entrar en el campo crítico de las propuestas prácticas de solución. Su conclusión es que

el traductor debe seleccionar de entre todas las estrategias de traducción que le proporciona su competencia como traductor (competencia variable para cada traductor individual y en cada momento de su vida) aquellas que son adecuadas a las circunstancias específicas de este proyecto. (1999: 189)

Su consejo nos deja en el ámbito de lo ideal y deseable, sin ninguna aplicación real. Sin embargo, subraya una vez más el papel fundamental desempeñado por el traductor, en cuanto agente activo que debe elegir entre todas las variedades y posibilidades a su alcance.

Desde este punto de vista, la traducción de la variación lingüística pone de manifiesto, quizás más que en otros ámbitos de los estudios de traducción, la cuestión de la (in)visibilidad del traductor. Es un caso que parece ser paradigmático de este planteamiento bilateral, porque es aquí donde, en mayor medida, el traductor se ve forzado a

sustituir, borrar, transformar, alterar, y parodiar el significado del texto original a través de estrategias de traducción específicas, que confirman no solamente la violencia del proceso traductor, que representa siempre y a la fuerza una transformación del texto fuente, sino también la inevitable presencia del traductor dentro del texto. (Lane-Mercier, 1997: 48)

Ahora bien, ¿cómo se debería de situar el traductor dentro del texto? La tradición occidental, a partir de San Jerónimo y de los demás pilares de la historia de la traducción, sostiene la imagen ideal del traductor como agente transparente. Benvenuto Terracini afirma que:

la personalidad del traductor no se anula porque no puede, pero se hace transparente, se reduce a una pared de cristal que deja ver sin deformarlo lo que está al otro lado, pero que, con su espesor, mantiene separados los ambientes. (1983: 23)

La traducción es una actividad ideológica permeable a los condicionamientos del contexto en que se produce. El traductor no lleva a cabo un acto neutro, sino que debe respetar las exigencias de

su sociedad y, al mismo tiempo, sus propias creencias que le hacen tomar partido. Puede actuar como una pared de acero sin dejar ver lo que está detrás, escondiendo al autor y a la obra original con todos los rasgos lingüísticos y culturales que la relacionan indiscutiblemente con la cultura de partida; o bien, derrumbando la pared, puede dejar que lo ajeno entre en la cultura de acogida introduciendo en la traducción estilos y formas extranjerizantes. O dicho con palabras de Schleiermacher

o bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor. (en García Yebra ed., 2002: 47)

A partir de aquí, Lawrence Venuti (1992 y 1995) plantea el problema de la (in)visibilidad del traductor. Hace hincapié en las dos categorías que, desde la antigüedad, han caracterizado la práctica traductora:²² la domesticación, donde el traductor se hace invisible para que el texto traducido parezca el original y se anulen los rasgos ajenos a la cultura de llegada, y la extranjerización, donde en cambio se mantienen las diferencias entre original y traducción y el traductor manifiesta su papel de puente entre las dos comunidades. Venuti analiza también las consecuencias ideológicas y políticas que derivan de la elección de una estrategia u otra.²³

²² Las dos categorías corresponden, como hemos visto en el primer capítulo, a las dos normas iniciales de Toury, respectivamente la de la aceptabilidad y de la adecuación. La referencia a los estudios del traductólogo americano se debe a la importancia por ellos adquirida en este ámbito de investigación. Cuando se habla de la invisibilidad del traductor, la alusión a Lawrence Venuti resulta ineludible.

²³ El planteamiento de Venuti pone de manifiesto una crítica al imperialismo americano que ve la traducción como una instrumento de conquista para someter las culturas minoritarias y reforzar la propia. Por ello, el estudioso aboga por la extranjerización, como única forma para resistir al etnocentrismo estadounidense. Sin embargo, la situación estadounidense es muy peculiar, y como lo han afirmado muchos teóricos después de Venuti, el análisis debe tener en cuenta las dinámicas propias de cada contexto, sobre todo si el objeto de estudio es una cultura minoritaria y su tradición traductora. Este planteamiento es muy interesante si lo enlazamos con los estudios poscoloniales, es decir, si analizamos la relación entre la traducción y los mecanismos de poder y control entre países conquistadores y conquistados.

Con respecto al tema de la traducción de la variación lingüística, este planteamiento se manifiesta a través de soluciones traductorales bien distintas, que, cabe decirlo, todas presentan, en términos de principio, una visibilidad bien marcada por parte del traductor. Si éste quiere domesticar el texto evitará introducir términos extranjeros o que reflejan de manera evidente ambientes y situaciones peculiares del contexto en que se produjo la obra original. Asimismo, es más probable que opte por una traducción que nivele el lenguaje y favorezca la variedad estándar, con lo cual facilitará la lectura de la obra en el contexto meta, pero eliminará todos los elementos que hacen referencia a una cultura diferente. En cambio, un traductor extranjerizante estará más dispuesto a mantener los elementos marcadamente ajenos a su cultura y adoptará el peculiar estilo del autor, o incluso dejará los términos en su forma original, por ejemplo manteniendo el mismo dialecto y adjuntando un glosario al final del libro. Está claro que tanto si nivela el lenguaje como si lo distorsiona o lo dota de rasgos extranjeros, el traductor está presente y visible en el texto.

La oposición entre las dos estrategias implica la consideración de otro aspecto, esta vez relacionado con el texto de partida: la voluntad extranjerizante del autor. De acuerdo con Fernando Toda Iglesia

cuando un escritor decide incorporar palabras de otras lenguas (o de otros dialectos) a sabiendas de que al menos a una parte de su público eso le puede obligar a hacer un esfuerzo extra para comprender, generalmente es porque quiere dejar patente una diferencia cultural. (2002: 195)

y añade que, en este caso,

el traductor debe adoptar una estrategia extranjerizante más o menos rigurosa de acuerdo con su conocimiento sobre la intención del autor en cuanto a la función de los elementos extranjeros en el texto. (2002: 196)

Este autor sugiere que es fundamental entender las razones que llevan a la introducción del elemento extranjerizante en el texto de partida y ver hasta qué punto el autor ayuda al lector, facilitándole la lectura y haciéndola más llevadera a través de notas o glosarios.

En este caso, el traductor puede optar por la domesticación para que también la nueva comunidad de lectores pueda leer la obra con facilidad. En caso contrario, el traductor deberá encontrar un camino intermedio, adoptando soluciones mixtas que mantengan la marca de diferencia cultural, pero sin causar una excesiva dificultad de lectura, que, además, en el contexto de partida respondía a una función diferente. Entre una actitud y otra las posibilidades son muchas y está claro que no hay reglas fijas y que cada texto y contexto precisan una estrategia traductora diferente.

La idea es que no hay sólo una manera de traducir el texto original, así como no hay una sola manera de interpretar el texto original. El ejemplo al que se suele hacer referencia es el del director de orquesta que puede interpretar una sinfonía a su placer. A partir de esta imagen, son muchos los traductólogos que afirman que la estrategia elegida depende de la finalidad de la traducción, y del contexto en el que se realiza. Así como un director de orquesta interpretará la sinfonía en base a la función desempeñada por el concierto, y al tipo de público destinado a escucharlo. Este planteamiento ha sido el nudo central del estudio de diversos autores de la escuela alemana, en particular de Katharina Reiss, Hans J. V. Vermeer, y Christiane Nord. A partir de los años 70, se han centrado en el análisis funcionalista con el fin de proponer categorías para una evaluación objetiva de las traducciones. De acuerdo con Vermeer y Reiss (1996), el principio básico de cada teoría de la traducción es el del *eskopos*, es decir, la finalidad a la que aspira el texto meta, teniendo en cuenta las funciones del original, que pueden ser de tres tipos: referencial (cuando quiere informar o dar indicaciones sobre un objeto o un fenómeno que es parte de la realidad o de una particular realidad, incluso ficticia), expresiva (cuando indica la actitud del emisor respecto a un objeto o a un fenómeno, y comprende también el caso de la ironía), y apelativa (cuando se dirige a la sensibilidad del receptor y quiere provocarle una determinada reacción). La clasificación es muy útil pero estas tres grandes categorías contienen muchos subgéneros y los diferentes matices hacen que un texto cumpla más de una función. Por ello, el traductor deberá analizarlas y seleccionarlas, en base a su jerarquía en el texto, para luego escoger una u otra estrategia. Vermeer y Reiss se centran más en la función del texto meta, que no coincide necesariamente con la del texto original.

Eluden, de esta manera, el concepto de *autoritas* o de las intenciones del escritor original, para revalorizar el estatus independiente del traductor, como factor decisivo en la práctica traductora, a partir de la idea de que el fin justifica los medios. Con respecto a la traducción de la variación lingüística, Vermeer afirma que, también en este caso, el traductor se debe plantear ante todo cuál es el *eskopos* de su traducción y decidir, antes de empezar y a partir de ello, si quiere adoptar un actitud de adecuación o de asimilación respecto al texto original. De esta manera, y una vez más, volvemos a las normas iniciales de Toury. Y es que de hecho se trata de una disyuntiva cardinal, y a la vez intrínseca, de la operación traductora. Y es por ello que todos los estudiosos remiten a ella cuando se enfrentan con el tema de la estrategia traductora. Sin embargo, enfocan la cuestión desde perspectivas diferentes. Venuti, por ejemplo, se centra en problemáticas de tipo ideológico, y de relaciones de poder, y estudia la traducción como producto social. Toury y Vermeer la estudian como proceso, pero el análisis sigue rumbos diferentes. El primero considera la correspondencia entre original y texto meta como un elemento fundamental de la operación traductora, y cree que los nuevos receptores deben conocer cuantos más rasgos posibles del original, siempre teniendo en cuenta las normas lingüísticas y culturales del polisistema meta. Para Vermeer, en cambio, la traducción no depende de la búsqueda de una equivalencia con el original, sino y simplemente de su función en el texto meta. El *eskopos* adquiere en la jerarquía de valores el trono indiscutido.

Nord²⁴ recoge la propuesta funcionalista y la enriquece con el concepto de “lealtad”, que destaca la doble responsabilidad del traductor respecto a los participantes en el proceso, el emisor y el receptor del texto, o sea su función de mediador entre los dos que debe respetar sus expectativas. La lealtad y la confianza mutua entre autor y traductor debería llevar a la coincidencia entre la intención del texto original y la del texto meta. Ahora bien, de este concepto nace una reflexión muy interesante y sugestiva respecto al concepto de lealtad y a su aplicación en el proceso traductor: ¿el respeto de las intenciones del autor debe consistir en la preservación

²⁴ Véase a este propósito: Christiane Nord (1997), donde la autora estudia con detenimiento las propuestas de los funcionalistas e introduce su contribución con una clara orientación pedagógica.

de la forma, del contenido o de la función del texto original? Para la teoría del *eskopos*, una vez más, el tipo de lealtad depende de la función de la traducción. Para nosotros, es necesario hurgar en la naturaleza más profunda del texto original, y sacar a luz cuáles de las tres funciones –referencial, expresiva o apelativa– prima en él, si es que una es protagonista.

Profundizaremos en esta reflexión en los capítulos sucesivos; ahora nos basta conocer los fundamentos del enfoque funcionalista, que no deja de ser, al fin y al cabo, una corriente más en el panorama multidisciplinar en el que se mueven los estudios descriptivos de la traducción. De hecho, el concepto de *eskopos* pone en juego todas las variables y factores que dependen del contexto en el que se realiza la traducción. Además, las aportaciones de la escuela alemana son muy útiles por su aplicación en la enseñanza del método traductor y constituyen uno de los métodos posibles para aproximarse a la variación lingüística.

Los conceptos y planteamientos mencionados hasta ahora alzan, a nuestro juicio, el indispensable trampolín teórico para lanzarnos de lleno en el estudio de las posibilidades y recursos prácticos que se le brindan al traductor que quiera enfrentarse con este reto. Frente a un texto caracterizado por la presencia de la variación lingüística, o por nada menos que un colorido *pastiche* lingüístico, el traductor se pone las siguientes preguntas: ¿Qué estrategia adoptar? ¿Cómo puedo respetar y reproducir este peculiar lenguaje para el lector meta? En principio, como hemos visto, se trata de analizar todas las opciones que ofrece el contexto de llegada, considerando las reacciones que pueden provocar en el lector y escogiendo la solución que más se acerca al espíritu del original. El reto que se le presenta al traductor es el de recrear la atmósfera global que caracteriza a los personajes y a los ambientes a través de un lenguaje particular, sobre todo si este lenguaje representa el rasgo definitivo de la obra.

Consideramos imprescindible, ante todo, destacar la diferencia entre las soluciones traductorales que se pueden adoptar en los diferentes casos de variación lingüística, con los respectivos grados de equivalencia que ofrecen. Por ejemplo, la traducción del registro, o sea de la variante relacionada con el uso, resulta ser la tarea más

simple. El traductor deberá reproducir en la lengua y contexto de llegada el campo, modo y tenor del texto original, respetando su función y, si es necesario, optando por un lenguaje con marcas lingüísticas diferentes del original: se adecuará, por lo tanto, a los recursos y convenciones de la lengua y cultura para la que traduce. Más controvertido es el debate entorno a la traducción de la variación de usuario, sobre todo la geográfica, como veremos en detalle en el apartado siguiente.

La presencia de la variedad temporal plantea en traductología una serie de reflexiones que aquí no abordaremos. La pregunta fundamental es si un autor antiguo ha de ser traducido por la variante arcaica de la lengua meta o por la actual. Es decir, ¿debemos traducir un drama de Shakespeare recurriendo a una lengua parecida a la que hablaba Cervantes? ¿O podemos emplear la variedad temporal actual? Rosa Rabadán apunta a la falta de equivalencia entre los periodos históricos y los estadios de las lenguas entre las diferentes comunidades lingüísticas. Por ejemplo, menciona el caso de la traducción del poema épico anglosajón *Beowulf*, y afirma lo siguiente:

si alguien quisiera traducir *Beowulf* al estadio lingüístico correspondiente en la diacronía del castellano habría de hacerlo a la lengua del siglo XII, pues en el siglo VII, fecha de la que data el poema anglosajón, lo único que había en la Península era un tipo de latín vulgar modificado por elementos del sustrato visigodo y elementos de origen árabe: la lengua castellana no existía aún de forma reconocible. (1991: 98)

A parte de las dificultades relativas a la correspondencia entre los estadios lingüísticos, en este ámbito es fundamental el papel del receptor y la función de la traducción, puesto que no será lo mismo traducir, por ejemplo, para filólogos que para un lector común. Éste, cuando se dispone a leer un libro, clásico o no, se espera encontrar un estilo y unos elementos que sean parte de su cultura, que pueda percibir como familiares, y que le ayuden a disfrutar de la lectura. Es por ello que los textos más antiguos reciben a lo largo de los años un soplo de aire nuevo, cambian de piel para ajustarse a las necesidades y a los valores de la sociedad. Está claro que esto no significa renovar totalmente las páginas de la literatura, pero sí refrescarlas manteniendo un sabor a antiguo y el espíritu original de

la obra. Un estudioso de la literatura, en cambio, necesita leer el texto en su lengua arcaica, y probablemente no le importará un lenguaje oscuro mientras vaya acompañado de notas explicativas. De todas maneras, el discurso sobre la traducción de la variedad temporal muestra una característica fundamental de la norma de traducción, es decir su historicidad. Ella ha ido cambiando a lo largo de los siglos: mientras en algunas épocas se consideraba correcta la traducción literal, fiel al estado de lengua del texto original, en cambio, en otros momentos históricos, esta práctica ha sido rechazada.

Con respecto a la variedad social, usada para caracterizar a uno o más personajes, las propuestas teóricas parecen coincidir. Es aceptado que

las variantes sociales se pueden traducir (más o menos) siempre y cuando los contextos situacionales y la organización social sean relativamente equiparables en ambos polisistemas. Según el nivel relativo de equiparación social, así será el grado de equivalencia potencial que se pueda alcanzar en el TM. (Rabadán, 1991: 115)

En todas las culturas es presente una estratificación social y, por lo tanto, todas las lenguas están caracterizadas por rasgos diferentes según la clase social del hablante. La perspectiva funcional ayudará al traductor a encontrar en el contexto meta la variante más adecuada. (Además, como veremos, la variedad social representa uno de los recursos más prolíficos para traducir la geográfica. El llamado *slang* se encuentra muy a menudo en traducción como correspondiente del dialecto del original, en cuanto se considera una forma que se desvía de la norma pero con menos agresión respecto al dialecto).

Parecido es el caso de la presencia de la variante idiolectal que marca a un personaje a lo largo de un texto. Cabe decir que se trata de la variedad de usuario menos estudiada en traducción, y podemos decir, sin temor a equivocarnos, que es también la menos estudiada en lingüística. Ana Cristina García del Toro define muy claramente la causa de tal inesperada ausencia, cuando afirma que el idiolecto es un concepto que

por un lado tiene un alto rendimiento en la traducción, especialmente para las obras narrativas donde determinados personajes suelen aparecer con características idiolectales muy marcadas, por otro, nos ofrece unos límites difusos que dificultan, a primera vista, su sistematización al acercarlo, en unos casos, a las demás variedades del nivel del usuario y al incluirlo, en otros casos, dentro del estilo. (1994: 91–91)

Sin embargo, no por ello será intraducible. El traductor se ocupará de establecer su función en la obra y de encontrar su correspondiente en la lengua de llegada, con la misma significación social y cultural. García del Toro sugiere que una manera para traducirlo con éxito consiste en la reiteración del rasgo idiolectal a lo largo de toda la narración, para que el lector pueda reconocerlo e identificarlo con el personaje que lo emplea.

a) La traducción de la variedad geográfica

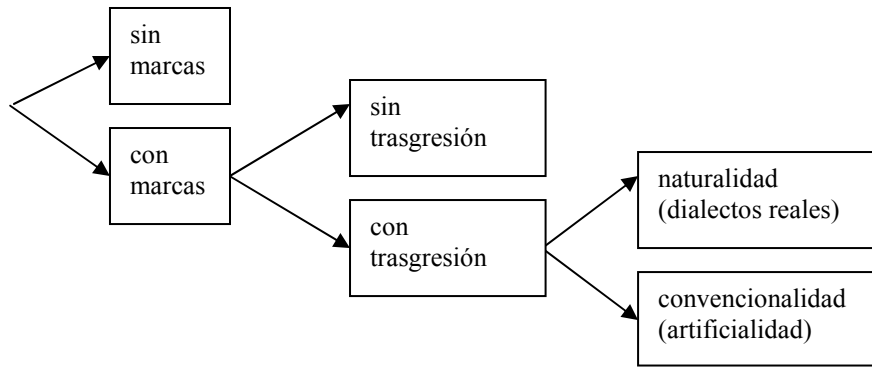
Mientras el idiolecto padece una falta de atención por parte de los estudiosos, la variación geográfica –o, como se suele llamar comúnmente, dialecto– ha sido y es constantemente objeto de reflexión.

El debate entre los teóricos de la traducción, que todavía no han conseguido dar una respuesta unánime y satisfactoria al problema, deriva de la dificultad de encontrar una equivalencia dialectal, sobre todo cuando se habla del dialecto geográfico. Entre otros, Juliane House sostiene que

puesto que cada lengua es única en su diversificación, la traducción de la variación intralingüística es severamente puesta a freno. Es casi imposible restituir esta variación de manera satisfactoria. Si bien, por ejemplo, en la traducción de los fragmentos dialectales, los traductores a menudo intentan conseguir una “equivalencia funcional” recurriendo a unos supuestos dialectos correspondientes en la lengua meta (por ejemplo, los que tienen el mismo prestigio en la comunidad de los hablantes), esto sigue en última instancia insatisfactorio. (1973: 167)

Para Eugenio Coseriu (1985) en este caso no se puede hablar de equivalencia, sino de adaptación. Y también Rosa Rabadán excluye de manera categórica la posibilidad de la equivalencia y, en línea con House, afirma: “las limitaciones a la expresión de la *equivalencia* son difíciles de superar (si no imposibles), y la inclusión de «equivalentes funcionales» en base a diferentes criterios resulta, en última instancia, inaceptable” (1991: 97). Sin embargo, no concordamos con afirmaciones tan tajantes. Somos conscientes de las dificultades que comporta la traducción de una obra con rasgos dialectales, y reconocemos todas las implicaciones ideológicas que derivan de la elección de un lenguaje meta marcado a nivel social o geográfico. Sin embargo, creemos que, en ciertos casos, es posible lograr una equivalencia de tipo funcional, que mantenga en el texto de llegada la misma función comunicativa que el de partida y que, a pesar de las pérdidas inevitables que conlleva, tenga en cuenta todos los factores que entran en juego en el proceso traductor. Creemos, por lo tanto, en la viabilidad de la equivalencia funcional.

Josep Marco (2002) presenta las posibles soluciones construyendo un recorrido cuyas encrucijadas representan las diferentes posturas adoptadas en traductología. Basándonos en su propuesta, indicamos aquí los posibles caminos que un traductor puede emprender cuando encuentra un texto caracterizado por la presencia de un lenguaje no estándar que indica la procedencia geográfica del hablante. Cada paso nos dará también la oportunidad de presentar las reflexiones de algunos teóricos en torno al problema y sus apuestas a favor o en contra de cada estrategia. Sus consideraciones y las citas que presentamos para tejer nuestro discurso arrojan luz sobre los diferentes factores que entran en juego en este complicado debate. Por la claridad que proporciona el esquema, preferimos presentarlo aquí tal como lo ha formulado su autor (2002: 81):



De acuerdo con Marco, la primera disyuntiva se refiere a la posibilidad de neutralizar o no la variedad dialectal: una traducción no marcada estará caracterizada por un lenguaje estándar que oculta la peculiaridad del texto original. Para suplir esta falta se puede recurrir a coletillas del tipo “dijo en dialecto” o “añadió en dialecto” o a notas que expliquen la especificidad del texto original. Muchos estudios defienden este recurso como el más aceptable por la comunidad receptora.

Hatim y Mason (1995) destacan las fuertes implicaciones ideológicas y estilísticas que la variación puede tener, y que llevan al dilema entre no traducirlo, con lo cual se perdería el efecto del texto original, y traducirlo por otro dialecto que, en cambio, podría añadir al mensaje significados que no tenía en la cultura de origen. Ovidi Carbonell i Cortés explica muy bien la pugna entre las dos posturas:

la adopción de rasgos estereotipados en la traducción puede llevar a una mezcla poco creíble que, cuando no es claramente contradictoria y falta de coherencia, añade nuevos referentes a los lectores que son ajenos al universo del discurso del texto de origen. Optar por la estandarización, quizás la opción más común, reduce la riqueza del original y puede anular hasta su razón de ser, si es que la variación lingüística es crucial en la construcción de identidades, individuales o comunitarias, expresadas por medio del lenguaje. (1999: 92)

A parte de las pérdidas a nivel literario, la traducción estandarizada puede tener también la infeliz consecuencia a nivel polisistémico de empujar a la supresión y desaparición de todas las variedades lingüísticas fuera de la norma. En cambio, la posibilidad de incluir toda la gama de dialectos locales en una traducción puede llevar al enriquecimiento de la lengua escrita de un país, y a su mejor inteligibilidad por parte de todos los hablantes de dicha lengua. Sin embargo, la mayoría de los estudios que rechazan la opción de recurrir a una lengua estándar no apelan a cuestiones de conflicto o política lingüística, sino que se basan en la idea –que nosotros también apoyamos– que si queremos respetar la razón de ser del texto original, debemos arriesgarnos e investigar para lograr un lenguaje marcado que no lo traicione. Una traducción marcada optará, por lo tanto, por el uso de un lenguaje que, de alguna manera, reproduzca la variación del original. Y aquí se abre un nuevo y más turbulento debate.

Josep Marco propone, entonces, la segunda encrucijada que lleva a elegir entre lenguaje convencional o trasgresor. El primer camino lleva a la adopción de un habla informal, que no viole de ninguna manera la norma lingüística. Podría tratarse, por ejemplo, de la traducción de un dialecto por un registro, una opción muy empleada por los traductores, quizás la que más sostenedores tiene. O, como propone Carbonell (1999), también se puede usar un lenguaje caracterizado por rasgos léxicos sencillos de captar y que no sean atribuibles a ninguna zona geográfica concreta. Esta opción es viable sólo si el texto original contiene una única variedad dialectal, o si decidimos usar esta estrategia sólo para una de las muchas presentes en el texto, y trasladar las demás con un lenguaje estándar. Si optamos, en cambio, por un lenguaje trasgresor aceptaremos la idea de violar la norma a nivel ortográfico –como con la elisión de vocales o consonantes–, gramatical –introduciendo estructuras incorrectas– o léxico –utilizando palabras no aceptadas por la lengua estándar.

En este caso, Marco plantea una nueva dicotomía que remite a la elección entre un lenguaje artificial, que sea sub–estándar pero no un dialecto específico, o uno natural, o sea un dialecto real. Hatim y Mason, entre otros, abogan por la primera opción cuando afirman que para reproducir la función socio–lingüística del original, la

traducción “no debería suponer necesariamente la elección de una particular variedad regional, y podría, como se ha dado eficazmente hasta ahora, modificar simplemente la estándar” (1997: 107). O, asimismo, Peter Newmark defiende que lo importante es:

producir con moderación un habla argótica natural, que a ser posible oculte la clase social y que insinúe que se trata de un dialecto, “procesando” sólo una pequeña parte de las palabras dialectales del original. (1987: 263)

Se trata de la comúnmente llamada opción interdialectal, que en la práctica traductora, junto con el *slang*, es muy utilizada actualmente. Eugenio Coseriu (1985) también apoya esta solución. El lingüista afirma, al hablar del caso del bávaro en la comunidad alemana, que la variación tiene una función evocativa, es decir, que conlleva todas las asociaciones mentales que le atribuye la comunidad lingüística. Por ello, es posible traducirla, pero no con todo su sistema de significaciones. Debido a las diferencias entre los sistemas lingüísticos, a nivel tanto de repartición de las variedades, como de las implicaciones sociales que les son propias, el lingüista aboga entonces por el uso de una lengua meta que evoque lo mismo que el dialecto original, y que derive del estudio de las interrelaciones entre las variantes. Y añade que la realización práctica depende de “la configuración «diatópica» (dialectal), «diastrática» (sociocultural) y «diafásica» (estilística) de la lengua de llegada” (Coseriu, 1985: 231).

Mientras la elección de una lengua artificial puede correr el riesgo de llevar a una falta de autenticidad, con características estereotipadas o estilizadas en las que ningún lector se puede identificar, la opción dialectal puede acarrear una excesiva naturalización lingüística y cultural del texto original. Y es por esta razón que es negada por la mayoría de los estudiosos. Todos apelan al concepto de verosimilitud o hacen hincapié en la diferente relación estándar/dialecto que cada comunidad lingüística tiene en cuanto a connotación y repartición de los papeles. Las dos siguientes afirmaciones, citadas textualmente, son una muestra significativa de la postura unísona de los opositores a la opción de traducir dialecto por dialecto. Santoyo, por ejemplo, afirma que “las relaciones dialecto/estándar son siempre en el segundo idioma

distintas de las que se mantenían en el primero, tanto en connotación como en distribución (1987: 195). O, como sostiene Rabadán, al referirse a la traducción de la novela inglesa de Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*:

El dialecto, como medio de caracterización del personaje en el TO, presenta series dificultades para su transferencia pues la configuración geográfica, y por tanto dialectal, de dos países y dos lenguas no son equiparables, como tampoco lo son las relaciones intrasistémicas que se establecen entre ellos. El habla de Yorkshire del guardabosques refleja toda su realidad espacial y social (y por supuesto también temporal): el Yorkshire minero, la industrialización brutal del norte de Inglaterra, ¿qué ha de hacer el traductor: suponer que esa situación es equiparable a la que en su día –aunque el contexto temporal no coincide– sufrieron los mineros asturianos o los trabajadores de la siderurgia bilbaína y hacer que el personaje hable en el TM en bable o en euskera?. (1991: 112)

A parte de la inexactitud en la correspondencia entre el dialecto de Yorkshire y, por ejemplo, el euskera (puesto que se trataría de otro problema, esto es de la traducción de un dialecto por una lengua, y además de una lengua inteligible sólo por una mínima parte de los hispanohablantes), la afirmación quiere insistir, sin lugar a dudas, en la necesaria inequivalencia entre dos espacios geográficos, sociales, históricos y lingüísticos diferentes. Y, por tanto, en la utopía de poder encontrar una correspondencia entre dos dialectos distintos.

Además, se suelen resaltar los diferentes efectos cómicos que una variedad puede suscitar, produciendo incongruencias indeseables. Dušan Slobodník, por ejemplo, sostiene que “el uso de un dialecto de la lengua meta para devolver los elementos dialectales de la lengua de origen sería erróneo y donaría al aspecto semántico del original («significado») algo absurdo y indeseablemente cómico” (1970: 142). Por ello, el estudioso reconoce la posibilidad de recurrir a un dialecto de la lengua de llegada sólo cuando el autor original ha empleado la variedad para conseguir un efecto cómico, y no para dar un color local. En este caso, Slobodník afirma que lo más importante es conseguir una “homología funcional” y que si el escritor quiere que el lector se ría, también la traducción debe

provocar este efecto. En todo caso, éste es el único ejemplo en el que reconoce la posibilidad de traducir dialecto por dialecto.

Sin embargo, no faltan las defensas de esta estrategia, es decir de la elección del dialecto real. Todas acogen la idea de J. C. Catford (1970: 146) según la cual a la hora de elegir el dialecto debe ser más relevante el criterio humano o sociológico que el geográfico. Ello quiere decir que la elección de la variante correspondiente depende del análisis de los contextos socio-culturales, y que la solución no deriva del paralelismo geográfico (sur por sur, norte por norte). El traductor debe tener en cuenta todas las implicaciones ideológicas que derivan de la elección de una variante u otra. Además, Catford sugiere que la variante escogida puede tener marcas lingüísticas diferentes de la del original, es decir que, por ejemplo, puede estar marcada a nivel fonológico en el texto original y a nivel léxico en la traducción. El lingüista pone el ejemplo de la posible traducción del *cockney* por el *parigot*, donde impera el criterio del dialecto de la metrópoli. Allí observa que mientras el *cockney* está caracterizado primariamente por rasgos fonológicos que se reflejan en la grafía de algunas palabras, el *parigot* tiene marcas a nivel sobre todo léxico, a través de un uso generalizado del argot. La equivalencia se establece, según Catford, no entre rasgos lingüísticos, sino entre variedades. Estos dos argumentos –por tanto, el de la equivalencia que se basa en la geografía humana y el de la correspondencia entre las variedades en su conjunto– parecen ser aceptados por todos los teóricos que aprueban el uso del dialecto en traducción.

Josep Julià Ballbé (1992, 1994 y 1995), que ha centrado su investigación sobre todo en el estudio de la variedad geográfica, sostiene que las razones que escogen los teóricos para negar la viabilidad de la opción dialectal no tienen ninguna base sólida: frente a la crítica de la inequivalencia social o geográfica, responde que también la traducción de un dialecto por una lengua podría resultar no equivalente; y añade que el problema de la verosimilitud se plantea incluso cuando traducimos de lengua a lengua, tratándose de la transferencia de una cultura a otra, pero que en este caso los teóricos remedian el problema defendiendo la idea del pacto de ficción con el lector. En efecto, esta argumentación, si bien extrema, rebate de manera sutil a la anterior afirmación de Rabadán.

A la supuesta comicidad que el dialecto escogido añadiría al texto original, Julià contrapone la idea de que lo cómico deriva de una visión distorsionada de éste, y sostiene que, en primer lugar, habría que abandonar los prejuicios sociales hacia la variedad geográfica, a menudo relacionada con la baja cultura, y empezar a considerarla como una lengua con igual prestigio y dignidad.

Julià afirma, en definitiva, que se puede hablar siempre de viabilidad de la opción dialectal, aunque cada lengua tiene una especificidad y una ductilidad diferentes respecto a la situación del dialecto. Remite al ejemplo del catalán, su área de estudio, que facilita la traducción de dialecto por dialecto porque hay muchas variedades no marcadas socialmente y todas comprensibles para los hablantes. De acuerdo con él,

la alternativa dialectal se debe estudiar desde una perspectiva abierta y en el contexto más amplio de los hábitos traductores y lectores genéricos de cada dominio lingüístico, de la misma manera que podríamos estudiar la frecuencia de uso de las notas a pié de página y las defensas o ataques teóricos a tal recurso, a partir de los gustos y convenciones de cada época y también de cada dominio lingüístico. (1995: 146)

Otra propuesta positiva hacia el uso del dialecto en traducción es la de Rosa Luna (2002). Al presentar el estado de la cuestión sobre los métodos de traducción más empleados en el mundo hispánico a la hora de traducir una obra dialectal,²⁵ la estudiosa afirma también que tanto una traducción normativa como una traducción dialectal consisten en una recreación que comporta

en función del destinatario, cambios orientados a adaptar el texto para su recepción por el grupo restringido o amplio según sea el caso, para cuyo fin el traductor debe valerse de las técnicas de la

²⁵ El cuadro dibujado por la estudiosa peruana es muy interesante y hace referencia a las políticas de traducción vigentes, entre España y los países de América latina, cuando el texto original está escrito en lengua no estándar. Destaca las ventajas y desventajas de realizar una traducción normativa – exocentrista– o una dialectal –etnocentrista–. Además, hace hincapié en la existencia de numerosas variedades lingüísticas, a nivel escrito no siempre inteligibles entre ellas, y en las razones ideológicas que subyacen a la elección de una opción u otra.

adaptación, resemantización por modificaciones, supresiones, adiciones, etc.. (2002: 53)

Y en definitiva, la autora defiende la opción dialectal y pide una política editorial que “contribuya a aumentar el número de obras traducidas, sin incurrir en la sobrevaloración de las denominadas variantes de lengua culta o estándar, autorizada o normativa en desmedro de la dialectal, sociolectal, idiolectal, etc.” (2002: 53).

Todos los caminos de este recorrido tienen ventajas y desventajas: cada opción comporta el sacrificio o la transformación de parte de la identidad del original. Algunos investigadores destacan el problema que comporta una traducción que pierda el significado y las implicaciones del texto original, mientras que otros subrayan la paradoja constituida por aquellas traducciones que añaden rasgos ideológicos y sociales que el autor original no contemplaba. Creemos que ya es el momento de abandonar esta actitud dicotómica, porque no hay una estrategia positiva y una negativa. Y también consideramos más productivo, tanto para la disciplina como para la práctica, considerar la traducción de la variación lingüística como una operación factible. Indudablemente, y como cualquier otro rasgo lingüístico implicado en el proceso traslativo, implica pérdidas y ampliaciones de significado, pero sí que es posible restituir este rasgo estilístico a una comunidad lectora meta. Afirma Josep Marco, y con él concordamos, que

si bien para los valores semióticos que la cultura original asocia con los dialectos no hay una equivalencia posible, sí que se puede reproducir, con los medios de los que dispone la lengua de llegada, la función estilística o la contribución al significado que, según la lectura que haga el traductor, hacían los dialectos en el texto original. (2002: 86)

Está claro que cada texto presenta características peculiares y que su relación con los contextos de partida y de llegada sugerirá la traducción más adecuada para reducir la pérdida. En la elección de la estrategia hay que tomar en cuenta aspectos tanto lingüísticos como situacionales. Por lo tanto, hay que analizar el contexto de recepción de la traducción, en el que juegan factores relevantes como el mecenazgo y la situación lingüística de la comunidad para la que se traduce. El papel del iniciador de la traducción, es decir de

la persona, grupo o institución que inicia el proceso y que define el *eskos* que lo mueve, resulta ser fundamental en la decisión de las pautas a seguir.

Cabe considerar, además, si la cultura de acogida está caracterizada por la presencia de muchas variedades lingüísticas, reconocidas y aceptadas por el conjunto, o si, por el contrario, se trata de una comunidad monolingüe donde no existen variantes fuertemente marcadas (aunque este último caso parece realmente improbable en la práctica).

A parte de la situación lingüística de llegada, también es importante considerar la situación literaria. Si la literatura autóctona alimenta la tendencia a la normalización lingüística y los escritores rechazan el uso de la variedad no estándar en sus obras, el público no estará acostumbrado a encontrarla, y esto contribuye a crear, por lo tanto, unas determinadas expectativas de tipo lingüístico. Y, por ende, unas determinadas estrategias de traducción.

Otro factor vinculante puede ser el nivel de prestigio del autor, porque es un elemento que condiciona de manera tajante las estrategias editoriales. Si un autor es famoso y ampliamente reconocido en la cultura meta es más probable que la editorial acepte soluciones traductoras más innovadoras y arriesgadas, como la de la traducción del dialecto por dialecto. En cambio, para lanzar a un autor nuevo preferirá una traducción más estandarizada.

La tarea traductora puede ser determinada también por el tipo de relación que existe entre las dos culturas en comunicación: puede tratarse de paridad o de dominio de una sobre otra (sobre todo en el caso de las culturas minoritarias). Y por el nivel de acercamiento que por tradición se ha establecido entre ellas: dos culturas pueden ser cercanas, ya sea por una proximidad geográfica que lleva a la existencia de elementos culturales en común, ya sea por la difusión mediática de los indicadores de cultura. Pero también puede haber un total desconocimiento mutuo, situación que complica la traducción lingüística y cultural de los rasgos autóctonos. Todos estos factores inciden en la operación traductora y en las posibles estrategias que el traductor, condicionado por su entorno, puede adoptar. Volvemos de esta manera al concepto de norma de traducción. ¿De qué manera influye en la traducción de la variación

lingüística? La tradición, la cultura y los gustos literarios de una comunidad en una determinada época determinan la elección de una solución traductora u otra. Pueden rechazar o aceptar, por ejemplo, la opción dialectal, o sea la traducción de dialecto por dialecto. La falta de tradición implica una falta de aceptabilidad por parte de la comunidad receptora. Los autores y traductores con su trabajo pueden cambiar el horizonte de expectativas del lector y, por lo tanto, las pautas impuestas por las editoriales. Se trata, entre otros factores, de cuestiones de modas y convenciones, dependiendo también de la producción literaria de la comunidad y, en nuestro caso, de la difusión de obras originales escritas con una lengua no estándar.

Analizaremos en el cuarto capítulo de este trabajo las diferentes estrategias adoptadas por los traductores al catalán de Pier Paolo Pasolini, Carlo Emilio Gadda y Andrea Camilleri. El ejemplo que proporciona el estudio de sus traducciones nos ayudará a arrojar luz, desde la realidad misma de los textos, y sin posiciones apriorísticas, sobre este complejo de planteamientos y propuestas. Trataremos de identificar los pros y los contras de cada solución, atendiendo a las intenciones del autor; y, sucesivamente, investigaremos de qué manera los factores propios del contexto de llegada pueden condicionar la traslación de una obra a otra lengua. Pero antes de entrar en este campo de análisis, dedicaremos el próximo capítulo al estudio de los autores seleccionados, prestando atención de manera especial al lenguaje por ellos empleados y a las intenciones que subyacen a su poética.

3. LA FUNCIÓN DEL DIALECTO EN PASOLINI, GADDA Y CAMILLERI

La literatura italiana es la única gran literatura nacional para la cual el dialecto es una parte integrante e incancelable.

Gianfranco Contini

3.1. Aproximación a la variación en literatura

El enfoque estilístico traslacional nos sugiere que el primer factor en el que cabe detenerse cuando nos aprestamos a estudiar una obra y su traducción es el estilo del texto original, visto como expresión de las elecciones de su autor. El estudio de este aspecto nos ayuda también a arrojar luz sobre los efectos producidos por el estilo en el lector original, y por lo tanto, en el traductor. Con este capítulo queremos restituir la voz al autor original, por todas las veces que este aspecto ha quedado postergado en los estudios de traducción. Y si es verdad, como afirma Tim Parks, que para traducir a un autor y su visión individual “es fundamental entender la estrategia de la obra en su conjunto, su ritmo, su imaginario, sus técnicas estilísticas: sólo entonces podemos volver a construirla como un todo coherente” (2007: 248), también es cierta esta afirmación en el caso del estudio de una traducción, es decir, que este primer paso es obligatorio tanto para el traductor como para el traductólogo. Creemos, por lo tanto, que si queremos realizar el análisis de la labor de los traductores no podemos prescindir del estudio de la función de la variación lingüística en la obra original.

Christian Mair (1992) publicó un artículo brillante sobre el uso y la función de la variedad no estándar en literatura, adoptando un planteamiento a la vez estilístico y sociolingüístico. De acuerdo con él, el estudio de su función implica el análisis de tres cuestiones

fundamentales, organizadas según tres niveles que pueden estar íntimamente vinculados entre ellos. Las presentamos aquí siguiendo su esquema (1992: 122)

Dimensión 1) la razón que mueve al uso del dialecto o de la variedad no estándar (¿es mimético o una opción puramente simbólica?).

Dimensión 2) la actitud que el dialecto o la variedad no estándar quieren comunicar (¿es una lengua convencional, “no estándar”, o quieren ofrecer una crítica o rehabilitación, “anti-estándar”?)

Dimensión 3) el grado de integración del dialecto o de la variedad no estándar en el conjunto del texto (¿es “flojo”?, por ej. diálogos no estándar dentro de una narración estándar, o ¿es “riguroso”?, por ej. con una narrativa híbrida que consigue una fusión de perspectivas narrativas)

Mair considera que una decisión al primer nivel puede determinar ciertas elecciones al segundo y al tercero, si bien las interrelaciones no son absolutas. Siguiendo sus pautas, consideremos las tres líneas de investigación y las posibilidades que nos pueden brindar en cada texto literario. Debido a la extraordinaria complejidad lingüística del polisistema italiano, su literatura nos ofrece numerosos ejemplos, célebres o no, de variación lingüística. De hecho, uno de los rasgos característicos de la literatura italiana, sobre todo de la contemporánea, es la presencia de una notable variedad de dialectos en las páginas escritas. Y cada escritor recurre a ellos por razones diferentes, de carácter tanto personales como derivadas de la peculiar contingencia social e histórica vivida. Después de explicar los tres puntos destacados por Mair, nos detendremos a indagar en la poética de los autores que hemos seleccionado para el análisis, para ver a qué propósitos responde su decisión de emplear un lenguaje no estándar. En particular, analizaremos la función del lenguaje en las tres novelas objeto de estudio: *Ragazzi di vita*, de Pier Paolo Pasolini; *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, de Carlo Emilio Gadda; y, finalmente, *Il birraio di Preston*, de Andrea Camilleri.

a) La variación lingüística con función mimética o simbólica

El lenguaje literario es en sí un artefacto: sea cual sea el tipo de variedad utilizada responde a las exigencias y al gusto del autor y al tipo de mensaje que quiere comunicar, según su visión del mundo. A lo largo de los siglos la escritura, como el arte figurativo, ha desempeñado diferentes papeles en la sociedad, al igual que ha cambiado la concepción de la realidad y de la función del artista. Este puede adherirse a la realidad que quiere representar y transformarla en un tipo de arte que refleje de manera mimética la naturaleza; o bien puede elegir el camino de los símbolos, donde la manifestación artística aspira a ser metonimia de la complejidad del mundo, instrumento para arrojar luz sobre sus correspondencias y sus contradicciones. La praxis de la escritura como símbolo niega al arte la posibilidad de representar la realidad, o por lo menos de representar una realidad unívoca y universalmente comprensible. La mimesis se opone al arte no representativo, al lenguaje que deconstruye la realidad y que, él mismo, se convierte en materia central de la obra artística. Dos estilos encarnan las dos actitudes hacia lo real: “descripción perfiladora, iluminación uniforme, ligazón sin lagunas, parlamento desembarazado, primeros planos, univocidad, limitación en cuanto al desarrollo histórico y a lo humanamente problemático” (Auerbach, 1950: 29) por un lado; y por otro “realce de unas partes y oscurecimiento de otras, falta de conexión, efecto sugestivo de lo tácito, trasfondo, pluralidad de sentidos y necesidad de interpretación, pretensión de universalidad histórica, desarrollo de la representación del devenir histórico y ahondamiento en lo problemático” (Auerbach, 1950: 29). De acuerdo con Mair, podemos aplicar esta dicotomía al análisis de la función de la variación lingüística en un texto literario, teniendo en cuenta que, una vez más, las fronteras entre un estilo y otro no son siempre tan marcadas.

La elección de utilizar un lenguaje no estándar puede responder a la exigencia de presentar, de manera mimética, el ambiente y los personajes en su contexto, de caracterizarlos casi como si el escritor fuera un sociólogo que quiere investigar la realidad representada. Es esta la actitud característica de los escritores realistas y naturalistas,

que en Sicilia es representada por el Verismo, cuyo mejor representante es Giovanni Verga (1840–1922). Desilusionado de la idea del progreso, observador lúcido de la mezquindad de la clase burguesa y del decaimiento de la nobleza, Verga elige como testimonios de su visión del mundo a los seres más humildes y rechazados por la historia. Los “vencidos”, como él mismo los define, protagonizan de manera coral toda su obra, y el narrador desaparece detrás del telón y les deja la palabra para que la obra surja de manera espontánea, como un hecho natural. Por ello, recurre de manera insistente al discurso indirecto libre y deja que los personajes se expresen tal como lo harían en la vida real. Es un lenguaje simple que se aleja de la tradición literaria y que, si bien mantiene una base de lengua nacional, manifiesta el espíritu y la manera de pensar sicilianos, desembocando a veces en una sintaxis y un léxico dialectales. Además de ser espejo verista del mundo representado, el habla local da a la obra un color singular que impregna toda la narración, como una pincelada impresionista que llega a manifestaciones cromáticas muy intensas. Es ésta una de las funciones más comunes de la variación, sobre todo del dialecto, en la literatura, que consiste en su capacidad de sumir al lector en una dimensión local bien determinada, donde los peculiares rasgos lingüísticos se hacen portavoz de una identidad y una situación social concretas, como en un cuadro costumbrista. En el caso de Verga, la fuerza de la representación es intensificada por la presencia insistente de dichos y refranes populares, que transmiten la antigua sapiencia de los ancianos y sitúan al lector en una Sicilia arcaica y tradicional. Como veremos, esta función testimonial es la que más problemas presenta a la hora de enfrentarse con la traducción de la obra y de encontrar su equivalente en la cultura meta.

A las obras con lenguaje mimético se contraponen las que están forjadas con un lenguaje simbólico. En éstas, la forma y el estilo elegidos por el autor son la representación de su visión del mundo. En ciertas novelas la reflexión sobre el lenguaje y, en nuestro caso, sobre la introducción de la variación lingüística, protagoniza la narración y deriva de un rechazo de las convenciones formales, así como de la estructura narrativa clásica. O, asimismo, la copresencia de registros y niveles lingüísticos diferentes es el medio para

expresar la desconfianza en la posibilidad de un orden terrenal y en la capacidad humana de comunicar.

Si volvemos al microcosmos siciliano encontramos a un autor que bien puede representar esta vertiente simbólica. Para Luigi Pirandello (1867–1936), Sicilia constituye el correlativo de su visión del mundo sustentada del “sentimiento de lo contrario”: es una metáfora de la realidad caótica y la condición existencial del hombre aislado, y sin posibilidad de progreso. Por ello, el dialecto siciliano, dominante en sus primeras obras teatrales y cómplice del italiano en casi toda su producción, representa el medio de comunicación más adecuado para expresar la naturaleza de su tierra y, a través de ésta, su concepción humorística de la realidad. La alternancia entre lengua y dialecto a la que llega en su obra da testimonio de la voluntad de no renunciar a su “sicilianidad”, pero, al mismo tiempo, de la exigencia de obtener un público más amplio que el de los hablantes del dialecto. El resultado final de su reflexión lingüística es una lengua nueva con un léxico compuesto, rico en elementos dialectales y jergales, a veces refinado, otras especializado; la sintaxis es ágil, cercana al habla de la gente, y los diálogos tienden a reproducir la gestualidad de los hablantes en ese teatro de la vida donde se alternan tragedia y comedia.

De acuerdo con Leonardo Sciascia, “el personaje de Verga (para usar un término pirandelliano) «vive» y el de Pirandello, debido a aquel rasgón en el cielo de papel, «se siente vivir»” (1996: 25).²⁶ En ambos casos, los dialectalismos se ponen al servicio de la visión del mundo del autor y restituyen su concepción de la realidad de manera directa y eficaz.

Pirandello se dedicó incluso a la traducción de algunas obras clásicas al dialecto siciliano. Tradujo para una compañía de teatro *El Cíclope*, de Eurípides, eligiéndolo como símbolo de lo grotesco y añadiéndole tintes expresionistas a través del lenguaje. De acuerdo

²⁶ El “rasgón en el cielo de papel” hace referencia a un célebre pasaje de *Il fu Mattia Pascal*, donde el protagonista habla de un teatro de marionetas cuyo personaje, que refleja el comportamiento de los hombres en la sociedad, descubre de repente un agujero en el telón de fondo de papel. Este agujero destruye la ilusión y le muestra la falsedad de la realidad: es la representación del enfrentamiento pirandelliano entre Forma y Vida.

con Andrea Camilleri, que considera la traducción pirandelliana como una joya de la literatura dialectal, Pirandello recurre a esta variedad porque el humorismo necesita el movimiento y la espontaneidad de la lengua viva, y es rebelde a la retórica. Por ello,

fiel a estas ideas, en su traducción Pirandello lleva el lenguaje hacia expresiones y modos y palabras (incluso vulgares) de registro evidentemente cómico, sin temer forzamientos grandes, fuera de tono (Camilleri: 2005).

De esta traducción, Camilleri destaca la capacidad de trabajar construyendo planes diferentes, mezclando los diversos dialectos de Sicilia según el personaje: reproduce el habla de Agrigento y el de Catania, y a su lado pone el italiano estándar. Pirandello, en su vertiente italiana y en la dialectal, constituye, como veremos, uno de los pilares de la poética de Andrea Camilleri.

b) La variación lingüística como reflejo de una actitud hacia la sociedad

Conforme con el planteamiento de Mair, una vez analizado el carácter mimético o simbólico de la variación lingüística, cabe reflexionar sobre el valor que le da el autor y la finalidad que lo mueve a emplearla. El uso de registros diferentes o de dialectos puede ser un instrumento de denuncia de la realidad o de una particular clase social. A menudo, la actitud crítica desemboca en la caricatura o la representación paródica de la situación, y la opción de la variedad se convierte en un arma muy eficaz para representar sin piedad los modos mentales e idiomáticos de los personajes en sus contextos. Asimismo, es muy común el uso de la variación lingüística en función cómica, como instrumento para describir un episodio o a un personaje en clave humorística. Comparada con la variedad estándar, el habla dialectal se considera más incisiva y costumbrista, portavoz de la *vis* cómica pueblerina, sobre todo cuando se quiere hacer referencia a elementos de la cultura local o al mundo de los sentimientos y de los afectos cotidianos. Son

muchos los escritores cultos que han optado por el uso de alguna variedad dialectal para suscitar la risa del público. Es especialmente rica, en este sentido, la tradición del teatro cómico popular siciliano y napolitano, donde la lengua experimenta todos los niveles de comicidad e ironía. Es aún más emblemática la difusión de traducciones dialectales de obras cultas, que a menudo responden a la intención de parodiar a la *autoritas* a través de un lenguaje que representa la baja cultura.

En la historia de la literatura, hay ejemplos de escritores o grupos de intelectuales que han recurrido a la lengua no estándar con el objetivo de rehabilitar o defender la identidad de una comunidad. En la novela *Conversazione in Sicilia* (1941) de Elio Vittorini el dialecto siciliano se convierte en instrumento que permite remontar a una tradición antigua, a un pueblo mitificado, cuya fuerza y humanidad se quieren reivindicar para enfrentarse con el dolor provocado por los acontecimientos históricos contemporáneos al autor, en este caso por el fascismo. Es evidente que el autor da al siciliano un valor dignificador y que lo considera como una protolengua que refleja una manera de ser auténtica e incontaminada.

En otros casos, el lenguaje no estándar, sobre todo el dialecto, puede llegar a ser manifestación de una política lingüística concreta, como instrumento para crear una lengua nacional a través de la literatura. Como hemos indicado en el segundo capítulo, en la historia de la literatura italiana la cuestión de la lengua aparece como un tema de preocupación constante para los intelectuales, y son innumerables los ejemplos de obras escritas en dialecto con el objetivo de ofrecer un modelo de lengua literaria. En Italia, Dante, Petrarca y Boccaccio, en el siglo XIV, consiguieron imponer con sus obras la norma de la lengua de Florencia. Como hemos visto, su labor sirvió de ejemplo para muchos autores posteriores, hasta llegar al compromiso de Alessandro Manzoni, que empujó a la adopción de un modelo de lengua literaria que reflejara no el estilo escrito barroco y redundante de la prosa tradicional, sino el habla de los florentinos “cultos”, una lengua moderna y universalmente asequible. Por ello, empleó la variedad florentina no solamente en sus tratados teóricos, sino también en su obra maestra, *I promessi sposi* (1840), que en su tercera revisión salió de la imprenta con una

lengua de uso vivo que aspiraba a realizar la unidad lingüística contra la multiplicidad dialectal. Lo cierto es que, debido a la peculiar situación lingüística de la península, la cuestión ha sido tema de debate hasta bien entrado el siglo XX. Muchos escritores la han convertido en materia fundamental y han optado por el uso del dialecto para proponer una solución al problema de la fragmentación lingüística italiana y para expresar su compromiso político y su ideal de modelo lingüístico. Incluso los escritores neorrealistas de la segunda mitad del siglo XX recurrieron a las formas dialectales, a menudo las más aisladas y arcaicas, como manifiesto de su propia identidad y de su oposición a la política nacional.

Estos ejemplos ponen de manifiesto actitudes y consideraciones diferentes hacia la variedad no estándar. Sea cual sea la actitud, resulta claro que, desde el punto de vista estilístico, todos los autores que recurren al dialecto logran al mismo resultado: “enriquecer la trama del tejido lingüístico con los colores más variados, buscando combinaciones y matices insólitos y audaces, pero justamente por ello originales, llenos de fascinación” (Demontis, 2001: 13).

c) La variación lingüística en relación al conjunto de la obra literaria

La última pregunta de Mair hace referencia al nivel de variación presente en la narración. Cabe distinguir, en primer lugar, entre las obras escritas en “dialecto literario”, donde la variación convive con la lengua estándar construyendo un lenguaje literario destinado a un amplio público; y la “literatura en dialecto”, constituida por las obras escritas enteramente en dialecto, destinadas a un público de hablantes dialectales y, casi siempre, con función social o política más que literaria. Nosotros nos centraremos en el estudio de la función y de la traducción del dialecto literario y de las problemáticas que derivan de un texto que contiene diferentes variedades de lengua.

A la hora de analizar la presencia de la variación es importante distinguir entre los diferentes usos que el escritor puede hacer de ella. El lugar por excelencia de la variación ha sido siempre el diálogo, donde desempeña el papel de mostrar los rasgos de los personajes o sus características sociales o regionales, dejando que hablen ellos tal como hablarían en la realidad. Sin embargo, es cada vez más común encontrar la lengua no estándar en la misma narración, en la voz del narrador que cuenta la historia y que quiere identificarse con los personajes e indicar que es parte del mismo mundo y no un observador distante; o que la usa simplemente porque la considera más expresiva que la lengua estándar, y quiere dar más color o un toque de comicidad a la narración.

Josep Julià (1995), haciendo referencia a los dialectos geográficos, reconoce seis posibles niveles de uso de la variación en una obra:

- 1) un dialecto marca a un personaje
- 2) el mismo dialecto marca a más de un personaje
- 3) diversos dialectos marcan a diversos personajes
- 4) diversos dialectos marcan a un personaje
- 5) un dialecto entra en la voz narrativa
- 6) más de un dialecto entra en la voz narrativa

Como vemos, distingue entre dialecto en la voz narrativa y dialecto en el discurso directo de los personajes, como marca que lo caracteriza.

Otra distinción importante consiste en la presencia de una o más variedades. De acuerdo con Josep Marco (2002), la relación entre el texto y la variación lingüística no es biunívoca porque, sobre todo en el caso de las obras literarias, un texto puede contener más de un registro y de un dialecto. Con respecto a la variación relacionada con el uso, Marco afirma que en un texto podemos encontrar cambios constantes de registros según la variable considerada:

por ejemplo, con respecto al modo, en una novela un fragmento de narración está orientado a la lectura, sin más, mientras que un fragmento de diálogo se ha escrito para ser leído como si fuera hablado. Con respecto al tenor, las relaciones de poder, familiaridad o implicación afectiva que se establecen entre el narrador y el lector pueden ser muy diferentes, y variarán con toda certeza cuando los

participantes en juego no sean el narrador y el lector, sino dos personajes ficticios. Con respecto al campo, el abanico de posibilidades se expande de manera ilimitada, ya que el texto literario, en su afán de captar diferentes aspectos de la experiencia humana, puede recurrir a campos muy diferentes, tanto cotidianos como especializados. (Marco, 2002: 73)

Si consideramos la presencia de la variación relacionada con el usuario, una obra puede ser monodialectal o polidialectal y, como veremos, se trata de una diferencia significativa a la hora de analizar las posibles estrategias traductológicas. En la historia de la literatura italiana, debido a la compleja situación lingüística de la península, es muy común que una obra se articule a través de diferentes dialectos geográficos o diferentes niveles de lengua. En las obras literarias podemos encontrar diferentes tipos de variación lingüística: el tejido híbrido que deriva constituye la especificidad de cada autor, la voz que elige para expresar su visión del mundo y que, a veces, se convierte en el rasgo más innovador e interesante de su creación. Por ello, la traducción de obras de este género se presenta como un reto muy difícil para el traductor que quiera restituir al lector meta toda la frescura y la originalidad de la narración. Pero, antes de entrar en el tema de la traducción de esta maraña, veamos, en cada caso, a qué poética responde y cuáles son los rasgos lingüísticos definitorios.

3.2. Pier Paolo Pasolini

Pasolini narra, en uno de sus apasionados ensayos lingüísticos, cómo nació su amor por el dialecto: estaba sentado en el balcón de su casa, en Casarsa, una ciudad de la región de Friuli, al extremo nordeste de Italia, cuando de repente escuchó la palabra *rosada*,²⁷ pronunciada por el hijo de sus vecinos campesinos. Explica el autor que “la palabra *rosada* pronunciada en esa mañana de sol, no era sino una punta expresiva de su vivacidad oral. Desde luego que esa

²⁷ *Rosada* en friulano significa “rocío”.

palabra, durante todos los siglos de su uso en Friuli, *no había sido escrita nunca*. Había sido simplemente *un sonido*” (1991: 59). Esta anécdota testimonia con evidencia la actitud de nuestro autor hacia el dialecto,²⁸ por lo menos en la primera etapa de su vida, la etapa friulana. En aquel entonces, su afán poético consistía en la búsqueda de una lengua virgen que pudiera expresar sin filtros y falsedades los sentimientos más hondos y personales.

Pasolini nació en Bolonia en 1922, sin embargo pasó toda su juventud en Casarsa, el pueblo de origen de la madre. Allí entró en contacto con el mundo campesino y experimentó un estilo de vida que –a la manera de su poeta predilecto, Giovanni Pascoli– se basaba en la contemplación de la naturaleza y el goce provocado por la humilde belleza de las pequeñas cosas. Fue entonces que se enamoró de la lengua friulana, que para él constituía una forma de expresarse incontaminada, pura, que lo llevaba al mundo arcaico de los campesinos. En palabras del autor: “adopté el dialecto por razones puramente literarias, enseguida comencé a usarlo, comprendí que había rozado algo vivo y real y éste actuó como un bumerán. A través del friulano llegué a comprender un poco del mundo campesino real” (en Naldini, 1992: 32). Y añade que “al principio era un dialecto coloreado, es decir una lengua exasperada sentimentalmente, pero con mucho pudor contenido (una lengua

²⁸ El friulano es considerado una lengua por los filólogos, sobre todo gracias a los estudios de uno de los más importantes lingüistas italianos, Graziadio Isaia Ascoli, que defendía todos los dialectos, dándoles dignidad de lengua. Ascoli era friulano, y por ello se dedicó con especial atención al estudio de su lengua, analizando su historia y sus peculiaridades lingüísticas en relación con las demás lenguas y dialectos de la península. Véase Ascoli G. I (1975). Pasolini tuvo siempre en cuenta los estudios del lingüista, y en ellos se basaban a menudo su defensa y sus ensayos filológicos. Sin embargo, él mismo se refería al friulano utilizando el término “dialecto”, para distinguirlo de la lengua nacional, de uso más amplio desde el punto de vista tanto geográfico como social y literario. Nosotros aquí, si bien conscientes de las afirmaciones de la lingüística, preferimos adoptar también el término “dialecto”, entendido, como indicamos en el segundo capítulo, como sistema lingüístico normalmente utilizado en un espacio geográfico limitado y fuera de contextos oficiales o técnico-científicos, y con una reducida producción literaria o escrita. Véase, también, el ensayo de Lamuela (1987), sobre la historia y el estatus social del friulano, en un estudio en el que esta variedad está asimilada al catalán y al occitano, en cuanto lenguas minoritarias del dominio lingüístico románico que viven dentro de otras comunidades establecidas.

bastante celestial, en el significado exacto de la palabra) que la hacía nueva y distinta, es decir, verdadera y original” (en Naldini, 1992: 34). Sólo por medio de esta lengua era posible expresar los momentos más sentimentales y apasionados de la existencia. Sin embargo, no se trataba de una manera de huir a un mundo idílico y falso, porque a través de esa lengua Pasolini retrataba la vida real, y la necesitaba para llegar a un conocimiento total de la existencia. El friulano adquiere así para él una dimensión simbólica, casi, como solía afirmar, a la manera de los simbolistas, que empleaban la palabra para alcanzar y expresar una experiencia absoluta. El friulano es un medio para crear una “«melodía infinita», o el momento poético en el cual podemos realizar una evasión estética en ese infinito que se extiende alrededor nuestro” (Pasolini, 1999: 161).²⁹ De acuerdo con Asor Rosa, el friulano representa “la absolutización de la realidad, en la que la lengua nueva y el ambiente diferente (más genuino, más virgen) constituyen simplemente los instrumentos de expresión analógica de estados de ánimo y de sensaciones subjetivas bien identificadas” (1976: 352).

Además no es sólo la lengua de la tierra virgen, sino también la lengua de su madre, y es conocido el vínculo visceral que ataba a madre e hijo. De hecho, en casa de Pasolini se hablaba en italiano, y sólo su madre hablaba en dialecto. Es por esta razón que muchos críticos vinculan la elección de adoptar el dialecto como lengua literaria también a la problemática relación entre el autor y su padre, por un lado, y el amor incondicional hacia su madre, por otro. Sea cual sea la razón sentimental, queda el hecho de que Pasolini empezó a escribir en friulano, y desde el principio se puso como defensor de las lenguas minoritarias, en cuanto formas de expresión de una naturaleza instintiva.

Además de su propia producción poética, se dedicaba activamente a la difusión del friulano como lengua literaria. Y por ello fundó, en 1945, junto con otros amigos, la *Academiuta di lenga furlana*, que miraba a la promoción del dialecto no solamente como lengua oral, sino también como lengua de producción escrita, como “lenguaje

²⁹ Todas las intervenciones y críticas pasolinianas en el ámbito lingüístico y literario, publicadas en revistas y periódicos de la época, han sido recogidas en el volumen: Pier Paolo Pasolini (1999): *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Walter Siti y Silvia De Laude (eds.), Milán: Mondadori.

poético sin tiempo, sin lugar, vocabulario sin prejuicios, y lleno en cambio de dulces violencias estéticas” (Pasolini, 1999: 160). El lema de la academia era: “friulanidad absoluta, tradición romance, influencia de las literaturas contemporáneas, libertad, fantasía”. La academia divulgaba su ideología a través de una revista, *Il Stroligut*, donde se publicaban composiciones poéticas en friulano. En el primer número de la revista, Pasolini escribió:

cuando queréis hablar, charlar, chillar entre vosotros, usáis aquel dialecto que habéis aprendido de vuestra madre, vuestro padre y vuestros ancianos [...] y para aprenderlo no hacen falta silabarios, libros, gramáticas; se habla así, como se come o se respira. Ninguno de vosotros sabría escribir este dialecto y, a lo mejor, tampoco leerlo. Pero mientras tanto ¡él es vivo, y más que vivo! [...] Así el dialecto que es la más humilde y común manera de expresarse es sólo hablado, a nadie se le ocurre escribirlo. Y ¿si a alguien se le ocurriera esta idea? ¿si se pusiera a escribirlo para expresar sus sentimientos y sus pasiones? [...] Entonces ese dialecto se vuelve lengua. La lengua sería, por lo tanto, un dialecto escrito y empleado para expresar los sentimientos más altos y secretos del corazón. (en Pasolini, 1999: 64-65)

Pasolini quería reanimar el dialecto, como lengua hablada y como lengua escrita. Y también otro elemento fundamental para la difusión y consolidación del friulano era, de acuerdo con el escritor, la operación traductora: impulsaba a traducir al friulano, tanto de lenguas extranjeras como del italiano, como condición necesaria para darle dignidad de lengua. Él mismo llevó a cabo la traducción de poemas de Giuseppe Ungaretti y Salvatore Quasimodo, mientras sus compañeros tradujeron versos de poetas franceses y españoles, como Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén y Federico García Lorca. Según Pasolini, el hecho de traducir era un prueba ulterior de la condición de lengua del friulano, y por ello hacía hincapié en la consideración de que “no se trataría de reducir, sino de traducir: es decir, que no se trataría de transferir la materia de un plan superior (la lengua) a uno inferior (el friulano), sino de transportarla de un plan a otro con igualdad de nivel” (1999: 282-283).

Sin embargo, el discurso de abertura de *Il Stroligut* manifiesta también un cambio que se fue produciendo poco a poco en la mentalidad del poeta. Gradualmente, la campaña para la promoción

del friulano se fue tiñendo de matices de carácter político. Defender el dialecto significaba para Pasolini defender un mundo pre-capitalístico, todavía no contaminado por los intereses del capital. El italiano era, en cambio, la lengua de la burguesía, la clase social más odiada por el escritor. Pero se trataba, según el autor, de una lengua artificial, que nadie hablaba realmente, y que se imponía por el afán de unidad lingüística.

Entre las lenguas minoritarias de Italia, el friulano no era su único protegido. Los numerosos ensayos sobre los poetas de otras regiones que se expresaban en dialecto evidencian el nivel de fascinación que suscitaban en nuestro poeta. Asimismo, en aquella misma época, publicó una antología de poesía dialectal italiana del siglo XX, en cuyas páginas introductorias se detiene en el análisis crítico de los más importantes poetas, organizando su discurso por áreas lingüísticas, con especial atención por la producción poética de las grandes metrópolis, Roma y Milán.

La contienda lengua-dialecto encarnaba también otra oposición fundamental en la biografía del escritor. De lengua materna incontaminada, el friulano se convierte en símbolo e instrumento de oposición a la ideología fascista de unidad nacional, entendida también como unidad lingüística, con desprecio de los dialectos. El friulano es la lengua minoritaria que se opone a la homologación cultural impuesta por la dictadura de Mussolini. La colección *Poesie a Casarsa*, publicada en 1942, y representativa de esta etapa friulana del autor, constituyó desde este punto de vista un verdadero escándalo. Todos los poemas están escritos en friulano, esa lengua que, como todos los dialectos de la península italiana, estaba perentoriamente prohibida por el régimen.

Por la misma razón llamó su atención el caso de la lengua catalana, víctima como el friulano de la opresión fascista. En 1946 conoció a Carles Cardó, por el amigo común Gianfranco Contini, célebre crítico literario y filólogo. Y le pidió al escritor catalán, exiliado en Italia, que le preparase una selección de los mejores poetas catalanes de todos los tiempos. Así publicó *Fiore di poeti catalani* en la revista *Il Stroligut*. A parte de la importancia de la selección poética que hizo, son interesantes las ideas y comentarios que introducen la antología, donde destaca la larga y fecunda tradición

literaria del catalán, a partir del siglo XIII. Además, Pasolini alababa la fuerza del pueblo catalán que, a pesar de las adversas vicisitudes históricas, había conseguido mantener siempre su lengua y su cultura. Para el autor italiano, el catalán constituía un modelo de lengua que los friulanos deberían haber seguido, es decir, un modelo de lengua minoritaria que había sabido consolidarse.

La polémica contra la clase burguesa –inherente a su trayectoria vital–, y contra la política fascista, lo llevará a un cambio definitivo en su poética y en su visión del arte. Y el cambio coincide con su traslado a Roma, ocurrido en 1950. El contacto con la metrópoli lo embriaga de vida y de multitud: la gente, las calles y el dialecto de la capital serán los protagonistas de sus siguientes obras narrativas, y en particular, de la novela que hemos escogido para analizar, *Ragazzi di vita* (*Chicos del arroyo*).

a) *Ragazzi di vita* (1955)

Al hablar de Roma, Pasolini la describía como un lugar “todo vicio y sol, apariencias y luz; un pueblo dominado por la alegría de vivir, por el exhibicionismo y por la sensualidad contagiosos, que llena las periferias” (en Naldini, 1992: 145). El escritor sentía fascinación por la capital, el Tíber, y los ambientes populares: paseaba por la ciudad, saboreándola calle tras calle y sumergiéndose en ella. Así, gradualmente, se fue alejando de Friuli y del friulano, y empezó una investigación sociológica y lingüística de la nueva realidad que se desplegaba ante sus ojos. Sin embargo, Roma no era sólo luz y sensualidad; el escritor entra en contacto con un mundo hasta entonces ignorado, el proletariado. Allí se enfrenta con la miseria absoluta y la lucha cotidiana por sobrevivir, contra la indiferencia de la Historia y el individualismo de la clase burguesa. Y Pasolini descubre un nuevo amor hacia estos “vencidos”, porque en ellos reconoce la vitalidad y la capacidad de volver a levantarse ante las tragedias más grandes. En ellos ve la fuerza del instinto y de la naturalidad, y una forma de pureza que se escapa a la homologación burguesa. Afirma que en su narrativa,

Roma tiene una importancia fundamental en cuanto *violento trauma y violenta carga de vitalidad*, es decir experiencia de un mundo, y por lo tanto, en cierto sentido, *del mundo*. Roma ha sido protagonista directa no solamente como objeto de descripción o de análisis, sino también como empujón, como dinámica, como necesidad testimonial. (en Muzzioli, 1975: 15-16)

Si bien en condiciones diferentes, los campesinos friulanos y el proletariado romano comparten la misma situación de aislados, excluidos por la historia. Frente a esta situación, el escritor tiene el deber de comprometerse, porque el no hacerlo para Pasolini implicaba falta de amor y de humildad, sobre todo después de la segunda guerra, con todo el sufrimiento y la pobreza que había causado. Pasolini busca un nuevo modelo de intelectual, que sepa investigar la realidad con una metodología crítica, y representarla. Este camino lo llevará a experimentar el lenguaje del cine, en cuanto lo considera como el medio de expresión más realista, puesto que en él se puede representar una situación sin el filtro de las palabras, y la imagen es pura realidad. La imagen es al cine como la lengua a la narrativa. Y en literatura considera que el medio más eficaz para acercarse a la gente y para calcar su mundo sin falsedad es el dialecto. Esta vez, claro está, el dialecto de Roma.

Alberto Asor Rosa afirma que “el uso del término populismo es legítimo sólo cuando esté presente en el discurso literario una evaluación *positiva* del pueblo, bajo el perfil ideológico o histórico-social o ético. Al fin y al cabo, *para que haya populismo, es necesario que el pueblo sea representado como un modelo*” (1976: 13). Mientras Gadda insinúa la voluntad de acercarse al pueblo, porque su objetivo principal es el de mostrar la realidad multiforme y falta de un centro, en Pasolini el populismo encuentra su máximo representante. Así, con este sentimiento del pueblo, nace *Ragazzi di vita*, publicada en 1955. Contini la definió como una “epopeya pícaro-romanesca”, donde los protagonistas son los chicos de los barrios populares, que vagabundean por la ciudad en busca de los elementos básicos de la existencia –comida, dinero, y sexo–, dispuestos a cualquier actuación con tal de conseguirlos. Es un carrusel de personajes, cada uno con sus historias y su nivel de degradación, y la estructura coral y abierta ha dado pie a la interpretación del libro como una forma ensayística, una anti-novela. Asor Rosa (1976) lo considera el trabajo de un folklorista

que analiza al pueblo y lo retrata, con todos los elementos culturales y sociológicos característicos. Y habla de un procedimiento mimético filológico, en el que encontramos una narración perfectamente verosímil, sostenida por un lenguaje que se adecua al objeto representado. De hecho, Pasolini, como un antropólogo, recorría las barriadas populares, y se apuntaba nombres y expresiones, para poder construir su novela. Él mismo se definía no un experto en jerga, sino una cinta de magnetófono. Lo ayudaba también un chico del barrio, Sergio Citti –que después se convirtió en el actor principal de las películas de Pasolini, y en director de cine–, que lo encaminó y amaestró en el aprendizaje del habla viva romana. El escritor la absorbe y reproduce fielmente; así se cala en ese contexto y desaparece detrás de sus personajes. Las palabras del autor para describir la fórmula definitoria de su estilo –que responde, como veremos, a una intención diametralmente opuesta a la de su contemporáneo Carlo Emilio Gadda–, no dejan lugar a dudas:

el mío es un uso dialectal de especie “verguiana”: es decir que implica una regresión del autor en el ambiente descrito, hasta asumir el más íntimo espíritu lingüístico, mimetizándolo sin cesar, hasta llegar a convertir esta segunda naturaleza lingüística en una naturaleza primaria, con la consiguiente contaminación. (Pasolini, 1999: 2729)

Y añade que su regresión ha sido de carácter tanto lingüístico como psicológico. De esta manera expresa su amor hacia el pueblo, sin prejuicios, ni filtros culturales. Efectivamente, Contini define la novela “una impertérrita declaración de amor que procede por «fragmentos narrativos»” (en Naldini, 1992: 160).

Aclarado el tipo de procedimiento llevado a cabo por el escritor, y su idea de la función del dialecto, nos falta ver a qué tipo de variedad lingüística recurre para representar las barriadas populares. La mimesis se cumple a través de la adopción de la jerga de la mala vida romana. Se trata, por lo tanto, de una variedad lingüística de tipo tanto geográfico como social. Es el dialecto de Roma hablado por las clases sociales pobres, una variedad que, como el friulano, no había sufrido contaminaciones de tipo literario y se usaba sólo a nivel oral. Mientras en poesía Pasolini recurre al dialecto de forma total, en la narrativa hace de él un uso parcial. Con esta lengua están

construidos enteramente los diálogos entre todos los personajes, como si el autor hubiera querido dejar el micrófono a los chicos de la calle. Y la característica principal es que se trata de un lenguaje rico, riquísimo, en palabrotas y obscenidades. A veces, en la misma página, se repiten una y otra vez los mismos insultos, o el diálogo consiste sólo en intercambios de mofas e invectivas, hasta llegar a una representación de tinte expresionista, con imágenes exageradas. De acuerdo con Piero Pucci, “las formas dialectales simulan movimientos del alma, y parecen construidas con la intención de representar a través de su berrido largo y continuado, su manera insolente y orgullosa de enfrentarse con la vida” (en Muzzioli, 1975: 74). Mientras para Carlo Salinari, “el dialecto se vuelve entrometido, excesivo, deslenguado y quita el aliento al lector por su exuberancia” (en Muzzioli, 1975: 76). Un ejemplo lo encontramos en la escena (p. 22) en la que los chicos se están bañando en el Tíber, y disfrutan del río “charlando” entre ellos: en un párrafo de apenas veinticuatro líneas encontramos siete veces la expresión “li mortacci” (“me cago en los muertos”), y en la mayoría de los casos como única expresión verbal emitida por los interlocutores.

Presentamos aquí sólo unos ejemplos en los que algunas características fonéticas, morfológicas y sintácticas del lenguaje jergal saltan inmediatamente a la vista:

- 1) El primer diálogo de la novela, entre Riccetto y otro amigo:
-“Aòh, addò vai?”
-“A casa vado, tengo fame”
-“Vie’ a casa mia, no, a fijo de na mignotta che ce sta er pranzo”.
(p.7)³⁰

En castellano:

- “Eh, a dónde vas?”
- “Me voy a mi casa, tengo hambre”
- “Pues vente a mi casa, hijo de puta, que para eso está la comida, ¿no?”

- 2) Diálogo entre Marcello y Agnolo, dos “chicos del arroyo”:

³⁰ La traducción italiana pone de manifiesto las diferencias entre el habla de los chicos y el italiano estándar: -“Ehi, dove vai?” -“Vado a casa, ho fame” -“Vieni a casa mia, no, figlio di buttana, che c’è il pranzo”.

- “Addò sta er Riccetto?”
- “È ito a fasse ‘a comunione, è ito”
- “L’animaccia sua!”. (p.9)³¹

En castellano:

- “Dónde está el Riccetto?”
- “Se ha ido a tomar la comunión, se ha ido”
- “¡Me cago en su alma!-.

3) Diálogo entre Riccetto y Marcello:

Riccetto: “Ce sei mai stato co ‘a nave in mezzo ar mare?”

Marcello: “Come no?”

Riccetto: “Insin’addove?”

Marcello: “Ammazzete, Riccè, quante cose voi sapè! E cchi se ricorda, nun c’avevo manco tre anni, nun c’avevo!”

Riccetto: “Me sa che in nave ce sei ito quanto me, a balordo!”

Marcello: “Sto c..., c’annavo tutti li ciorni su ‘r barcone a vela de mi zzio!”

Riccetto: “Ma vaffan..., va!”. (p. 15)³²

En castellano:

Riccetto: “Has estado alguna vez en un barco en el mar?”

Marcello: “Claro que sí”

Riccetto: “¿Hasta dónde has ido?”

Marcello: “Venga, Riccè, ¡cuántas cosas quieres saber! Ni me acuerdo, no tenía ni siquiera tres años.”

Riccetto: “Creo que tú en barco has ido lo que yo, tonto”

Marcello: “Este cabrón, iba todos los días en el barco de vela de mi tío”

Riccetto: “¡Vete a tomar...!”

Mientras en los diálogos prevalece de forma absoluta la jerga de la mala vida, en la voz narrativa encontramos una forma contaminada,

³¹ En italiano:- “Dov’è il Riccetto?”- “È andato a fare la comunione”- “Mannaggia a lui”.

³² En italiano: -Riccetto: “Ci sei mai stato con la nave in mezzo al mare?”.

Marcello: “Come no?”.

Riccetto: “Fino a dove?”.

Marcello: “Mamma mia, Riccetto, quante cose vuoi sapere? E chi se ne ricorda, non avevo nemmeno tre anni!”.

Riccetto: “Mi sa che tu in nave ci sei andato quanto me, razza di balordo!”

Marcello: “E che cavolo, ci andavo tutti i giorni sulla barca a vela di mio zio!”

Riccetto: “Ma vaffan...”

en la que en frases con una estructura sintáctica italiana se insertan palabras jergales. De esta manera, también el narrador se sitúa al mismo nivel de sus personajes, es uno de ellos. Además, el legado de Verga se hace patente en el uso constante del estilo indirecto libre, una técnica ulterior para permitir a los personajes que se expresen sin la interferencia del narrador. En definitiva, Pasolini, como Verga, no quiere juzgar el mundo que está presentando y, por esta razón, opta por renunciar al papel de narrador omnisciente. El siguiente fragmento es un ejemplo de esta forma contaminada:

finalmente il Ricchetto aveva trovato una professione: non come Marcello, che mo s'era messo a fare il barista, o come Agnolo, che lavorava da pittore col fratello: ma qualcosa di molto meglio, qualcosa che lo faceva salire di rango fino a considerarsi ormai alla pari, per esempio, con Rocco e con Alvaro, che dai furti dei chiusini erano passati mano a mano a dei lavori molto più impegnativi e di responsabilità, con tutto che, in conclusione, non c'avevano mai una lira in saccoccia e avevano due facce da pidocchiosi peggio di prima. Ormai il Ricchetto se la faceva più con loro due che coi pivelli dell'età sua, ossia quelli ch'erano entrati in quattordici anni. Mica si potevano permettere, questi, di andarsela a divertire con uno ch'era sempre ingranato, senza che loro c'avessero na brecola in saccoccia, oppure il massimo il massimo con due tre piette. (pp. 38-39)

Por fin el Ricchetto había encontrado una profesión; no como Marcello, que ahora se había puesto a trabajar en un bar, o como Agnolo, que trabajaba de pintor con su hermano; sino algo mucho mejor, algo que lo hacía subir de rango hasta considerarse ya a la altura, por ejemplo, de Rocco y de Álvaro, que de los robos en las alcantarillas habían pasado poco a poco a trabajos mucho más importantes y de responsabilidad, a pesar de que, a fin de cuentas, nunca tenían pasta, y tenían dos caras de piojosos peor que antes. Ya el Ricchetto tenía que ver más con ellos dos que con los pipiolos de su edad, o sea los de catorce años cumplidos. Éstos, no se podían permitir irse de juerga con alguien que tuviera siempre pasta, sin tener ellos ni un duro, o como mucho como mucho dos o tres billetes.

Las formas dialectales (que hemos puesto en cursiva en el fragmento original) son numerosísimas. Y aquí la perspectiva es la del Ricchetto, que mira y juzga a sus amigos, que para él tienen cara

de “piojosos” y no tienen nada de dinero en el bolsillo. El discurso indirecto libre, evidente en la última oración, nos presenta sin mediación los pensamientos del Riccetto. Con palabras de Verga, en la introducción de *I Malavoglia*, Pasolini cree que

el que observa este espectáculo no tiene derecho a juzgarlo: mucho es que consiga sustraerse durante un instante al campo de batalla para estudiarlo sin apasionamiento, y reproducir la escena con nitidez, con los colores adecuados, de forma que represente la realidad tal como ha sido o como habría debido ser (1987: 88).

La estructura estilística de la novela es enriquecida por la presencia de otra variedad, esta vez más culta. Hay fragmentos en los que el escritor se detiene a describir el paisaje de las barriadas o las orillas del Tíber. Y a menudo compone la descripción por medio de un lenguaje lírico, que se contrapone radicalmente al lenguaje de los diálogos. Este desnivel de formas estilísticas plasma en la escritura el desnivel existente entre las clases sociales. La combinación de expresiones tan opuestas ha sido considerada como muestra de preciosismo intelectual y del propósito de juego lingüístico que gobierna la novela. De acuerdo con Asor Rosa,

la figura del escritor nunca consigue ocultarse detrás del «monumento» que ha erigido al sub-proletariado romano: la sapiencia exquisita de la operación o el carácter «mixto» del discurso, revelan que el verdadero protagonista de la obra es la cultura del escritor, y su preparación filológica y lingüística. (1976: 435)

El mismo Pasolini afirmó que para llevar a cabo una operación lingüística de tal género era necesario ser escritor, y sobre todo un escritor competente y capaz de realizar una sapiente investigación lingüística.

Concordamos con la sensación de fastidio acústico acarreado por la carga excesiva de palabrotas, y con la consideración que se trata de una representación expresionista de la realidad. Y es un hecho que no hay un verdadero intercambio comunicativo entre los chicos, ni el autor se detiene en describir su mundo interior. Se trata más bien de una antología de formas jergales y de gestualidad típica, a las que hay que añadir la presencia dominante de imágenes de morbosa

violencia, al límite de lo humano. Sin embargo, y más allá del resultado logrado por esta mezcla de estilos, y por el uso insistido y desmesurado de la jerga, a nosotros nos interesa principalmente su valor mimético. Sus modelos lingüísticos son dos: Dante, al cual Pasolini considera el máximo poeta realista italiano y lo celebra por su elección de escribir la *Divina Commedia* en vulgar, y por la capacidad de usar todas las variedades de dicho vulgar, lenguajes y sublenguajes, que se ajustan a la clase social del personaje que habla; y otro, como veremos más sorprendente, es decir el mismo Gadda, cuyo barroco es, según Pasolini, de tipo realista, mimesis del habla de los personajes en los que el escritor quiere retroceder. Asimismo, Pasolini reconoce el valor simbólico del *pastiche* realizado por el autor milanés, y afirma que representa una exasperación de la realidad y una denuncia de la caída del positivismo y de la racionalización de lo real. Gadda es, por lo tanto, su referente lingüístico, si bien con un discurso ideológico contrario. A partir de estos dos modelos literarios, Pasolini construye su “divina mimesis”, parafraseando su célebre escrito—, que responde a la intención de representar fielmente y con un lenguaje instintivo la realidad popular. (En cambio, por ejemplo, si hubiera querido representar a la clase burguesa, la lengua elegida habría sido el italiano nacional.) Creemos que el trabajo lingüístico que subyace a la novela consigue su objetivo: el lector entra de lleno en el mundo del subproletariado, lo siente real y puede llegar a entender las razones de tanta crueldad. Puede que el lector no llegue al amor incondicional sentido por el escritor, pero sí que acaba apoyando la causa de estas víctimas sociales, o por lo menos sintiendo su universo degradado como familiar.

La verosimilitud es tan incuestionable que la novela provocó un escándalo, no solamente por las formas lingüísticas empleadas, sino también por haber dado voz a este mundo, en lugar de ocultarlo. Así, mientras la crítica discutía sobre el expresionismo o el intelectualismo de Pasolini, la novela sufrió censuras y cambios, y su autor un juicio, debido al carácter obsceno del lenguaje y a la presencia de escenas pornográficas, juicio que terminó con la absolución sin posible apelación. A pesar de todas las críticas negativas, la novela tuvo mucho éxito popular en Italia, ayudado por la presencia, en las ediciones más recientes, de un glosario de

las palabras dialectales y jergales más usadas, su traducción al italiano estándar, y la siguiente nota del editor Garzanti:

creemos que no existe lector que, si bien se enfrente por primera vez con las palabras de la jerga de la mala vida o de la plebe romana, no pille o intuya su significado: todavía más por escrúpulo, y curiosidad, que por efectiva utilidad, enumeramos aquí un cierto número de palabras dialectales y jergales con su traducción. (p. 243)

Y, como veremos en el siguiente capítulo, el éxito fue tan grande que muy pronto la pidieron las editoriales extranjeras, aunque enseguida se dieron cuenta de la dificultad que comportaba la traducción de la lengua pasoliniana.

Con el tiempo, Pasolini perdió el afán de representación de la realidad, o de adhesión a un realismo ideológico, y se rindió frente a la victoria innegable del capitalismo y de la clase burguesa. La conciencia de la derrota y la pérdida de la esperanza depositada en la vida instintiva del proletariado, lo llevaron también a abandonar su código expresivo y la inspiración documental. En una de las últimas entrevistas al autor, realizada por Lorenzo Mondo en enero de 1975, leemos la siguiente afirmación: “hoy el dialecto es un medio para oponerse a la culturalización. Será, como siempre, una batalla perdida” (en Naldini, 2002: 355). Es un dolor pensar que en esa noche entre el 1 y el 2 de noviembre de 1975, cuando lo mataron cruelmente, no le quitaron sólo la vida y la palabra, que en todo momento necesitaba exteriorizarse, sino también la alegría de presenciar el nuevo brotar de la literatura italiana en dialecto. De todas las regiones de la península, emergen escritores que necesitan expresarse en su lengua originaria, la variedad autóctona hablada y escuchada desde la infancia, o que llevan a cabo una hábil mezcla de dialecto y lengua estándar. El último autor que comentaremos, Andrea Camilleri, es uno de los ejemplos más populares de esta corriente de la narrativa italiana contemporánea.

3.3. Carlo Emilio Gadda

Los horrores de la guerra impiden a Carlo Emilio Gadda (1893-1973) cualquier posibilidad de racionalización de la realidad y alimentan su falta de confianza en el ser humano y en la Historia. Su sensibilidad se formó en un ambiente de escepticismo colectivo y de sufrimiento por la nimiedad humana frente a los acontecimientos histórico. El ambiente milanés de ciudad industrial y su familia pequeño-burguesa lo educaron a la ética del trabajo y de la eficiencia, saboteando desde el principio su vocación literaria. Por ello estudió la carrera de ingeniería, obligado por el convencimiento social de que las ciencias son más provechosas que las letras. Los acontecimientos más significativos de los primeros años de su vida están anotados en las cartas y diarios que escribió entre 1915 y 1916. Las trincheras de la primera guerra mundial, cementerios de soldados jóvenes e inexpertos, simbolizan la caída definitiva de los ideales positivistas, y la pérdida de la capacidad de entender el sentido superior que gobierna el mundo. El ejército –y después también el fascismo– representaba para Gadda el lugar ideal para salir del caos social, y para moldear su vida a la acción. Sin embargo, el ambiente militar no le pudo proporcionar la autodisciplina tan deseada. La experiencia le demostró que allí también imperaba la desorganización y representó, desde el punto de vista del escritor, el triunfo del individualismo y del horror. Él mismo escribe en el diario unas líneas que nos transmiten la imagen de su desasosiego: “mi espíritu parece un barco descocado en el rincón de un puerto viejo, donde la resaca sacude cualquier cosa” (Gadda 1991-1992: 513).

Las diferentes reacciones de la gente de Milán ante la guerra y sus consecuencias están retratadas en la novela *Meccanica*. Es el primer libro de una serie de obras que la crítica etiqueta como el periodo milanés del autor, que llegará hasta la escritura de la colección de cuentos *Adalgisa* (1944): en todas ellas destacan el furor antiburgués y la representación grotesca de la sociedad milanesa, encerrada en la moral sofocante que se despliega entre los polos de

la religión y del trabajo.³³ El malestar social experimentado, y constantemente declarado –sentimiento que comparte con la mayoría de los intelectuales de aquella época–, se agudiza con el comienzo del régimen de Mussolini. La figura del dictador vuelve de manera obsesiva en muchas páginas del autor, que lo representa como el emblema de la estupidez y de la necesidad del mundo. Por lo tanto, el fascismo se convierte de instrumento para el conseguimiento del orden en origen de todos los males. Incluso de los males íntimos y personales del autor.³⁴

Esta conciencia se plasma en poéticas que reflejan la percepción del caos a través de la demolición y deconstrucción de las formas clásicas y de la figura del sujeto creador todopoderoso: se investiga la realidad no para representarla de manera mimética, sino para sacar a la luz los aspectos más absurdos y grotescos, aquéllos que denuncian su carácter ficticio e inconsecuente.

Ya en sus primeras obras es muy evidente la actitud humorística, de derivación pirandelliana, a través de la cual el autor contempla la sociedad y quita la máscara a toda su degradación. Pero la descripción deformadora y la sátira feroz que empuja su escritura necesitaban el adecuado medio expresivo. Por ello, Gadda mostró siempre un interés muy vivo por la “cuestión de la lengua”. Para él, escribir implicaba la elección de una verdadera técnica, imprescindible para construir y elaborar el material expresivo. Para decirlo con sus propias palabras, “la «cuestión de la lengua» está siempre abierta en todos los que escriben, es el problema esencial de nuestra «materia», como los tubos de color del pintor” (1998: 35-36). Cada escritor trabaja con un lenguaje preexistente, ya construido y usado por miles de generaciones y por largas tradiciones literarias, y por ello se ve obligado a encontrar su propia voz. Escribir, por lo tanto, no significa crear, sino volver a descubrir, y encontrar el propio medio expresivo entre los recursos infinitos del lenguaje. En la formación de su propia voz tuvo un papel significativo Alessandro Manzoni, su punto de referencia y su

³³ El tema de la relación entre Gadda y Milán ha sido tratado de manera interesante por Cavallini (2003) e Isella (1995).

³⁴ Es sugerente a este propósito el artículo de Stellardi (2003) sobre la relación entre Gadda y el régimen de Mussolini.

modelo literario por excelencia.³⁵ De él procedía no solamente un tipo de enseñanza práctica y ética, sino también la admiración y la defensa de una lengua viva, hablada realmente por la gente. Rechazaba, en cambio, los modelos de Carducci y D'Annunzio, por su búsqueda de un lenguaje pomposo y artificial, apto a la construcción de una literatura inaccesible y apartada de la vida real. A este lenguaje “falso” contraponen una lengua que sea “espejo total del ser, y del total pensamiento, que viene de una conspiración de fuerzas, intelectivas y espontáneas, racionales e instintivas, que emanan de toda la universal vida de la sociedad” (Gadda, 1991: 490). En fin, se trata de la lengua de uso común, pero el escritor considera que ella sola, en su forma media, no puede ser un instrumento adecuado para el lenguaje literario. Por ello, recurre a ella, pero con la condición de “ejercitar todo su «albedrío inventivo», su deformación, su «uso espástico», para conseguir un significado nuevo” (Gadda en Ferretti, 1987: 43). La expresión “uso espástico”, sugerida por el mismo autor, vuelve repetidamente en todos los ensayos sobre la poética gaddiana, como definición acertada de su forma de escritura. Si el punto de partida ideológico es que la sociedad está guiada por un desorden incesante, en el que se yuxtaponen elementos opuestos, intrínsecos al mecanismo que mueve el mundo, el resultado a nivel narrativo sólo puede ser una mezcla de lenguas, lenguajes y estilos, resonancias de las infinitas maneras del ser. El suyo no era, por lo tanto, preciosismo formal o pura diversión, sino “pasión, búsqueda expresiva, pensamiento, visión del mundo” (Mattesini, 1996: 56). Es la forma más fiel para representar la realidad y, a la vez, el instrumento para investigarla. A través de la escritura, Gadda descubre y conoce el mundo, cada palabra es el punto de partida para llegar a otros conceptos. Pero conocer, significa para el escritor añadir algo y deformar la realidad, porque el momento de la deformación “es aquel en el que mejor trasluce, detrás de la superficie de las cosas, la trama que las junta, las unas con las otras, otorgando a cada una de ellas su apariencia provisional” (Gadda en Roscioni, 1975: 12-13). En la poética de Gadda, “el impulso de conocimiento se transforma en una «cuestión de la lengua» y hace de la «macarronea» el principio y el resultado de una idea de escritura que refleja del desorden de lo real para

³⁵ Véase a este propósito el estudio de Mattesini (1996), donde se indaga la relación entre los dos autores milaneses, haciendo hincapié en los elementos de la poética de Manzini que influyeron, de manera fuerte y evidente, en la de Gadda.

«poner orden»” (Mattesini, 1996: 44). Tanto es así que Gadda aplica la “macarronea” también a textos ajenos. Tradujo del castellano tres obras de autores del Siglo de Oro,³⁶ y la característica de estas traducciones consiste en la desaparición de la voz del autor original, trasformada en ulterior prueba de lengua espástica. Contini afirma:

imaginemos ahora un temperamento, de alguna manera rabelaisiano (o joyciano) delante de la empresa de la traducción. Sería superfluo probar cómo tal operación haya desempeñado para un verdadero escritor un valor primordial de ejercicio estilístico [...] pero sólo Gadda se ha atrevido a cruzar, y los resultados han sido conspicuos, los límites impuestos por un mito de normalidad. (1979: 304-305)

Gadda se adueña del texto original, añade fragmentos enteros, personajes y formas dialectales, y llega incluso a distorsionar la división entre bien y mal, y a proponer un final diferente. De todo ello, deriva un texto que se puede definir propiamente gaddiano.

En su prosa, la deformación se traduce en alteraciones a nivel semántico, sintáctico y morfológico, y en la combinación de términos procedentes de ambientes diferentes. El resultado es un lenguaje que Pier Paolo Pasolini definió “babilónico, excéntrico y heterogéneo” (en Naldini, 1992: 131), que recoge la herencia de Manzoni, Verga y los poetas dialectales, pero con una carga de violencia expresiva indudablemente más fuerte, a causa de la pérdida de los contenidos y las razones que movían a sus antecesores. En todos estos aspectos consiste el mencionado “uso espástico” de la lengua, a partir del cual la crítica a menudo ha comparado la obra de Gadda con la de su contemporáneo James Joyce, e incluso con la del renacentista anticlasicista François

³⁶ Se trata de *El mundo por dentro*, de Francisco de Quevedo; *La peregrinación sabia*, de Alonso Salas Barbadillo; y *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón. Gadda sentía una fascinación especial por el Siglo de Oro español, porque con estos autores compartía la actitud desilusionada hacia el mundo, y, a nivel formal, el afán por la supremacía de la forma y por el uso ingenioso de la palabra. Sobre Gadda traductor, véase Gianfranco Contini (1979) y Benuzzi Billeter (1995). Y, también, Dombroski (2002), que lleva a cabo un análisis detallado sobre la vinculación ideológica de Gadda a la poética del barroco.

Rabelais, ambas caracterizadas por el uso babilónico del lenguaje y por la combinación de estilos opuestos.³⁷

a) *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957)

Donde más se ponen de manifiesto las características de la poética de Gadda es en la que es unánimemente reconocida como una de las obras más difíciles de la literatura italiana y, sin duda, como su obra maestra: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957). En síntesis se trata de una novela policial, cuyo detective, Francesco Ingravallo, empieza sus pesquisas alrededor de dos hechos criminales: uno menos serio, el robo de las joyas familiares en perjuicio de una mujer de la nobleza decaída; y otro más grave, el asesinato misterioso de una mujer, Liliana Balducci, amiga y “musa” del detective. Los dos crímenes habían ocurrido, casualmente o no, en el mismo edificio, en Roma, en la calle Merulana, número 219. Sin embargo, conocemos desde el principio la filosofía que mueve al protagonista y que inspira la construcción y el desenlace de las pesquisas. El narrador nos informa que Ingravallo

entre otras cosas, sostenía que las inopinadas catástrofes no son nunca consecuencia o efecto, si se prefiere, de un motivo solo, de una causa en singular; antes son como un vórtice, un punto de presión ciclónica en la conciencia del mundo y hacia la cual han conspirado una porción de causales convergentes. Decía también nudo u ovillo, o maraña, o rebullo, que en dialecto vale por enredo. (1965: 6)

Y los términos que indican la idea de maraña o nudo, y la misma palabra *pasticcio*, vuelven y se repiten de manera constante a lo

³⁷ En Contini (1989) leemos: “Gadda pertenece a la raza de supremos «macarónicos», como Teofilo Folengo y su coetáneo francés Rabelais: de ella en tiempos modernos el decisivo líder es, por *Ulysses* y por *Finnegans Wake*, James Joyce. Estos no son por supuesto fuentes de Gadda, sino sus compañeros de alta estatura en la forma que se podría definir como manierismo expresionista: «monstruosa mezcla» (como La Bruyère escribió a Rabelais) de elementos lingüísticos disparados, manejados con extrema sabiduría, apta a dar, con efectos de grotesco enorme [...] el caos de una cultura y de un mundo en crisis” (p. 82).

largo de toda la obra. A partir del fragmento inicial de esta novela, Italo Calvino introduce uno de los temas de sus “lecciones americanas”: la multiplicidad. Allí afirma que la obra de Gadda es un ejemplo que muestra la tendencia de la novela contemporánea a ser “enciclopedia, método de conocimiento, y sobre todo red de conexiones entre hechos, personas, y cosas del mundo” (1993: 116). De acuerdo con Calvino, el autor ve el mundo como un sistema de sistemas, una compleja maraña de hilos que se condicionan entre sí, y que no tienen un principio fundador. En *Il pasticciaccio*³⁸ es la representación máxima de este enredo que se plasma en la combinación de estilos y voces, porque ninguno de ellos detiene la verdad. De allí, el uso frecuente de la técnica de la acumulación de términos, cuyo punto de partida es una intención de tipo descriptivo, pero que se convierte rápidamente en ulterior instrumento para la representación grotesca. Y se trata de la acumulación tanto de sinónimos como de términos y expresiones con la misma función sintáctica, que dilatan las descripciones (como en el siguiente ejemplo: “la padrona un tratto così cordiale, un tono così alto, così nobilmente appassionato, così malinconico”, p. 8; en castellano: “la dueña un trato tan cordial, un tono tan alto, tan noblemente apasionado, tan melancólico”). De acuerdo con uno de los más brillantes críticos gaddianos, Gian Carlo Roscioni, “la enumeración es el medio más adecuado para expresar el caótico y precario converger de cosas, hombres e intereses” (1975: 25). O también la presencia constante, a nivel narratológico, de digresiones que cambian el foco de atención del lector, y que se detienen en descripciones detalladas de objetos y personajes. Hasta el punto de que los detalles se imponen en el cuadro general, y de uno se llega a otro a través de un recorrido mental que podría ser inagotable. Y hasta el punto de que la solución al misterio llega a tener un papel secundario, porque de hecho la novela policial no tiene solución y acaba sin asesino. Muchos críticos han considerado la novela como una ulterior obra inacabada. Sin embargo, concordamos con quienes afirman que la falta de desenlace no depende del malestar íntimo del autor que, a lo largo de su vida, ha sido siempre causa de la general incapacidad de mantener relaciones sociales y llevar a cabo sus proyectos literarios. La novela no concluye porque quiere ser un intento de síntesis de la realidad convulsa, y reflejo del caos que

³⁸ En italiano, “pasticciaccio” quiere decir justamente “lío”, “enredo”, “popurrí”.

gobierna la convivencia civil. Y también representa una forma de rescate y de venganza ante las desilusiones ofrecidas por la sociedad. Por lo tanto, el eje de la novela no es el doble crimen, sino la manifestación de la naturaleza enigmática de la realidad, que impide cualquier desenlace de la historia. Bertone afirma que Gadda

sufre de igual manera la fascinación por la tradición novelesca policial y por su propia convicción de la imposibilidad de cerrar un sistema: sabe que si no concluye realiza una parcial trasgresión de la primera pero, convencido de su deber de dar cuenta de la existencia de soluciones múltiples y concadenadas, no quiere concluir para no contravenir a la segunda. (Bertone, 1993: 155)

Mientras el desenlace pierde importancia, lo adquiere de forma total la palabra, con todos sus registros. Guglielmi (2000) plantea una acertada comparación entre *Il pasticciaccio* y la “Commedia dell’arte”: en ésta el elemento más importante no es la trama, sino la actuación y la gestualidad del actor, así como en Gadda es fundamental la prestación del narrador y su manejo de las voces de todos los participantes.

La “macarronea” se construye a través de una impresionante variedad de registros estilísticos, a veces incluso en el mismo párrafo: cómico, sublime, trágico y grotesco se alternan en la voz del narrador, y la combinación de ellos pone de manifiesto la actitud humorística del autor. Pero a nosotros nos interesa aún más la pluralidad de lenguajes y de lenguas utilizados por Gadda. Por un lado su doble formación intelectual le ofrece todo el bagaje lingüístico propio del ámbito técnico, filosófico y literario. Así los tecnicismos forman una amalgama con palabras cultas, a veces procedentes de la mitología clásica o de la larga tradición literaria. Asimismo, destaca la presencia apreciable de neologismos, creados a partir de todo el repertorio léxico al alcance del escritor. En el fragmento que presentamos es evidente el uso de términos rebuscados que, aplicados a ese contexto, crean un efecto de manifestada exuberancia verbal. Aquí el narrador reflexiona sobre el apellido de la víctima del primer delito, el robo de joyas, es decir la condesa Menecacci:

sui loro labbri stupendi quel nome veneto risaliva sétimo, puntava contro corrente, cioè contro l’erosione operata dagli anni.

L'anafonèsi trivellava il deflusso col perforante vigore d'un'anguilla o di certi pesci anadromi che sanno chilometrare all'insù, su, su su, fino a ribevere le linfe natali. (p. 38)

En castellano:

en sus labios espléndidos aquel nombre véneto remontaba el étimo, se movía en contracorriente, esto es, contra la erosión producida por los años. La anafonesis taladraba el reflujo con el perforante vigor de una anguila o de ciertos peces anádromos que suben kilómetros río arriba, arriba, hasta beber de nuevo las linfas nativas.

En la mayoría de los casos, los tecnicismo pierden su valor referencial, y adquieren otro metafórico o, a veces, puramente fónico. El sonido es un elemento tan importante para Gadda que la novela es, también, un compendio de juegos de palabras, trabalenguas y verdaderas onomatopeyas: “Ènkete, pènkete pùfete iné” (p. 137).

Al mismo tiempo, junto con el *pastiche* de registros, el texto está repleto de palabras de otras lenguas, como el griego clásico, el latín y el inglés. Y, sobre todo, de numerosas variedades geográficas, que se prestan a representar el compuesto clima lingüístico de la capital. Los dialectos tienen no solamente la función de crear el exasperado *pastiche* lingüístico, sino también la de permitir una mayor cercanía con la voz del pueblo. En una carta a Gianfranco Contini, Gadda escribe que “la insinuación del dialecto es mi forma de acercarme al pueblo, es mi manera de participar en sus giros mentales, en su ser y en su expresión” (en Cavallini, 2003: 2). Mientras en el periodo milanés usaba de manera insistente los dialectos lombardos, ahora el más presente es el de Roma, que marca a la mayoría de los personajes y, como veremos, también a la voz narrativa. Sin embargo, el protagonista, el detective Francesco Ingravallo, se expresa en una mezcla de molisano –dialecto de una pequeña región del sur de Italia–, napolitano e italiano estándar. Y, a veces, aparecen voces de otras regiones de Italia, como el veneciano y el napolitano. El milanés, a pesar de la procedencia del escritor, está presente sólo en una frase, un refrán lombardo.

Aquí, y en todos los ejemplos de formas dialectales presentados a lo largo de este capítulo, no nos podemos detener en las descripciones

de los rasgos gramaticales que caracterizan el habla de cada región de Italia. Nos limitaremos a destacar la diferencia entre tales formas y su traducción al italiano estándar, para que el lector pueda observar de manera clara la distancia que separa estos sistemas lingüísticos. También presentamos una traducción literal al castellano de cada fragmento.

Molisano-napolitano:

-Primer enunciado de Francesco Ingravallo: “Quanno me chiammeno!...già. Si me chiammeno a me...può stà ssicure ch'è un guaio: quacche gliuommero...de sberretà...”. (p. 6)³⁹

En castellano: “¿En cuanto que te llaman...ya. Que si me llaman a mí...puedes estar seguro de que es un lío: alguna maraña...para desenredar...”

-Frase de Ingravallo: “i femmene se retroveno addó n'i vuò truvà”. (p. 7)⁴⁰

En castellano: “las hembras se encuentran donde las quieres encontrar”.

Napolitano:

-Dott. Fumi, otro policía: “O cocco vuosto, chillo guaglione, chillo guappo: com'aggio a dì?”. (p. 149)⁴¹

En castellano: “El galán tuyo, ese chico, el guapo: ¿cómo lo tengo que decir?”.

Romano:

-La portera del edificio de Via Merulana: “Che ve pare?...Diteme voi, quanno che sapreno tutti sti còrpi, si ve pare che una signora po pensà ar beretto...”. (pp. 19-20)⁴²

En castellano: “Qué os parece?... Me diga usted si, mientras están pegando todos esos tiros, si os parece que una señora pueda pensar en un gorro...”.

Veneciano:

³⁹ En italiano estándar: “Quando ti chiamano!...già. Se chiamano me...puoi stare sicuro che é un guaio: qualche imbroglio...da districare...” .

⁴⁰ En italiano: “Le femmine si ritrovano laddove le vuoi trovare” .

⁴¹ En italiano: “Il cocco vostro, quel ragazzo, quello bello: come lo devo dire?”

⁴² En italiano: “Che vi pare?...Ditemi voi, che quando si aprono tutti questi corpi, vi sembra che una signora possa pensare al berretto...”.

-La señora Menecacci: “Che brutto mondo ch’el xe questo! Questi no i xe manco òmini, questi i xe diavoli! Anime de bruti diavoli che i ne torna indrio da l’inferno”. (p. 20)⁴³

En castellano: “¡Qué mundo más feo que es éste! Éstos no son ni siquiera hombres, ¡éstos son diablos! Almas de demonios que vuelven del infierno”.

Milanés:

- “I òmen hin sempre bèi”. (p. 14)⁴⁴

En castellano: “Los hombres son siempre guapos”.

Los ejemplos destacados hasta ahora se encuentran todos en los diálogos entre los personajes. Sin embargo, una característica de la prosa gaddiana consiste en el uso de la lengua “espástica” también en la voz narradora. En algunas ocasiones, incluso los tecnicismos se hunden en el dialecto o están directamente dialectizados, como en el siguiente ejemplo: “un infisèmo pormonare con sopporazione setticimica” (p. 241). O las formas dialectales encajan en una estructura sintáctica que se construye por medio de todas las formas más rebuscadas, hasta llegar a latinismos hoy desusados. El fragmento siguiente demuestra como la contaminación de estilos se refleja también en la descripción de lugares y personajes. Por ejemplo, a la hora de describir el edificio de la calle Merulana, el narrador desaparece detrás de un hablante romano, como si lo estuvieran describiendo los habitantes del barrio:

E il palazzo, poi, la gente *der* popolo lo *chiamaveno er* palazzo dell’oro. Perché tutto *er* casamento insino *ar* tetto era come imbottito de *quer* metallo. *Drento* poi, *c’ereno du* scale, A e B, co sei piani e *co* dodici inquilini cada una, due per piano. Ma il trionfo più *granne* era su la scala A, piano terzo, dove che *ce staveno de* qua *li* Balducci *ch’ereno* signori *co li* fiocchi pure loro, e in faccia a *li* Balducci *ce steva na* signora, *na* contessa, che teneva un *sacco* *e solde* pure essa, *na* vedova: la signora Menecacci. (p. 9)

Y el palacio, además, la gente del pueblo lo llamaba el palacio de oro. Porque toda la casa hasta el techo estaba bien rellena de aquel

⁴³ En italiano: “Che brutto mondo che è questo! Questi non sono nemmeno uomini, questi sono diavoli! Anime di brutti diavoli che sono tornati indietro dall’inferno”.

⁴⁴ En italiano: “Gli uomini sono sempre belli”.

metal. Dentro, además, había dos escaleras, la A y la B, con seis pisos y doce vecinos en cada una, dos por rellano. Pero el triunfo más gordo estaba en la escalera A, tercer piso, donde a un lado estaban los Balducci que eran unos señores con pasta, y en frente de los Balducci había una señora, una condesa, que tenía también mucho dinero, una viuda: la señora Menecacci.

Hemos puesto las palabras en cursiva para mostrar la cantidad de dialectalismos presentes en el fragmento. Cabe destacar, que se trata de rasgos del dialecto romano, y que esta elección sorprende de manera notable porque es espía del hecho de que el punto de vista del narrador no puede ser el del molisano Ingravallo, cuyo dialecto no corresponde al de la capital. Parece más bien como si fuera la voz del pueblo romano, para testimoniar que Gadda, si bien ciudadano milanés, escribió una novela en la que la verdadera protagonista es la Ciudad Eterna,

en sus clases sociales que van de la media burguesía a la mala vida, en las voces de su habla dialectal (y de los diferentes dialectos, sobre todo meridionales, que emergen de su *melting-pot*), en su extroversión y su subconsciente más turbio, una Roma cuyo presente se mezcla al pasado mítico, en la que Hermes o Circe son evocados a propósito de los acontecimientos más plebeos, y los personajes de amas de casa o de ladrones se llaman Enea, Diomede, Ascanio, Camila, y Lavinia como los héroes y las heroínas de Virgilio. (Calvino, 1991: 249-250)

La regresión del narrador es aún más marcada también gracias al recurso insistente al discurso indirecto libre, que permite dar voz a los personajes. Así el punto de vista de la narración cambia constantemente, aumentando aún más la sensación de la relatividad de lo real. Stefano Agosti (1995) destaca también el hecho de que, en realidad, el mismo autor es despojado de su autoridad, porque el romano inviste incluso el título de la novela: “*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*”. De esta manera, la ausencia de narrador y, a la vez, del autor, simboliza la afirmación de la imposibilidad de razonar y de narrar de forma coherente la realidad.

El resultado es un estilo barroco que pone a dura prueba la inteligibilidad de la obra, y de cuya ardua lectura era consciente el mismo Gadda, si bien esta conciencia no lo movió a introducir

formas de glosas o auto-traducciones, como en cambio había hecho en los cuentos de *Adalgisa*.⁴⁵ En su obra maestra la intención parece ser la de aturdir al lector por medio de una torre de Babel derrumbada en el papel. Y como hemos dicho, el popurrí lingüístico no quiere ser mimético, sino simbólico, y sobre todo dictado por una voluntad eurística. La lengua empleada no persigue representar el mundo de forma objetiva porque no quiere ser cómplice de él, y porque Gadda considera imposible poderlo describir de forma racional. Huye, por lo tanto, de cualquier poética naturalista, y desemboca en una forma de representación de tinte expresionista que, con palabras de Ezio Raimondi, representa “el único realismo posible en el universo pos-copernicano de la sociedad contemporánea” (en Mattesini, 1996: 53).

b) La polémica con Italo Calvino

Pasolini y Gadda representan sólo una corriente de la literatura italiana de la época, y no faltaban escritores que se oponían diametralmente a su visión de la escritura y, sobre todo, de la variedad de italiano elegida como recurso narrativo. De hecho, el problema de la traducción de la jerga y del dialecto a otras lenguas extranjeras agudizó la polémica entre Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino, que se fundamentaba en una visión diferente de la literatura, del papel del escritor y del uso de la lengua italiana. Mientras Calvino aspiraba a una literatura pura y universal, libre de la contingencia histórica y no enjaulada dentro de las fronteras nacionales, Pasolini defendía, como hemos visto, el papel comprometido del escritor, y una literatura que se hiciera portavoz de la hipocresía social y cultural dominante en su época. Se trataba, por lo tanto, de dos visiones antitéticas, el choque entre el idealismo y el realismo que, según Carla Benedetti (1998), determinó el diferente éxito alcanzado por los escritores. La autora los define respectivamente como al “autor imagen” y al “autor en carne y huesos”, para significar que la obra de Calvino se basa en sus textos y personajes, que se comunican entre ellos y restan importancia a su

⁴⁵ Sobre el sistema de notas y autoglosas añadidas por el autor, véase Riatsch (1995).

creador: Calvino es, en sus palabras, “un autor «discreto» que se eclipsa detrás de su propia obra, y que consiente a disolverse en la «nube de ficciones que reviste el mundo con su espesa envoltura»” (Benedetti, 1998: 11). Pasolini, en cambio, es un autor que “incomoda”, que se niega a esconderse detrás del juego de la escritura y que se dirige sin mediación a su lector; su entera producción no se puede desvincular de su biografía y de sus ensayos políticos y sociales. Para la autora esta gran diferencia entre los dos autores explica por qué Calvino ya era un clásico antes de morir, y, en cambio, treinta años después de la muerte de Pasolini, todavía se discute su valor literario y se desconoce su amplia producción poética. El razonamiento es muy sugestivo y abre el camino a reflexiones de vario género sobre el papel de la literatura, o la idea de “clásico” y de canon literario. Y además es interesante involucrar en el debate también la que Contini definió la “función Gadda” de la literatura italiana, es decir el modelo estilístico del autor milanés. Pero aquí nos detendremos en un aspecto que no es sino una consecuencia del diferente planteamiento ideológico y poético: una idea antagónica de la lengua literaria.

En el ensayo *Nuove questioni linguistiche* de 1964, Pasolini reflexiona sobre la relación entre los intelectuales italianos y la lengua literaria a su disposición. Argumenta que no existe una verdadera lengua nacional italiana, vista como expresión auténtica del espíritu, sino una koiné artificial y falta de vida, que es el medio de expresión de la clase burguesa. Sus palabras manifiestan su idea del italiano y aclaran la peculiar situación lingüística del país:

si tuviera que describir de manera sintética y vivaz el italiano, diría que se trata de una lengua *no* o imperfectamente nacional, que cubre un cuerpo histórico social fragmentario, en sentido vertical (las diacronías históricas, su formación según diferentes estratos) y, asimismo, en sentido extensivo (los diferentes acontecimientos históricos regionales que han producido una multitud de pequeñas lenguas virtuales concurrentes, los dialectos, y las sucesivas dialectizaciones de la *koiné*): sobre esta cobertura lingüística de una realidad fragmentaria y por lo tanto no nacional, se proyecta la normatividad de la lengua escrita –usada en la escuela y a nivel de la cultura– que nació como lengua literaria y por tanto artificial, y por ello pseudo–nacional. (Pasolini, 1999: 1246)

Para el escritor es impensable recurrir a esta koiné como medio de expresión literaria, justamente porque para él representa un tipo de lenguaje técnico-científico y televisivo, construido por la sociedad neocapitalista para realizar el principio de homologación. Afirma que “el fenómeno tecnológico empapa la lengua, como una nueva espiritualidad, desde las raíces, en todas sus extensiones, en todos sus momentos y en todos sus particularismos” (Pasolini, 1999: 1264). Reconoce que la clase burguesa ha adquirido cada vez más poder, gracias a la industrialización del norte del país, y que, por lo tanto, la lengua a través de la cual se expresa se ha impuesto en muchos ámbitos de la vida nacional, a costa de las variedades dialectales. Para Pasolini, la lengua comunicativa ha triunfado sobre la expresiva. Y el intelectual tiene el deber de tomar conciencia de tal derrota, conocer de manera científica la nueva lengua nacional y la realidad que la produce, y luchar para la expresividad lingüística, apoderándose del nuevo código y personalizándolo. Por ello, como hemos visto, Pasolini prefiere beneficiarse del dialecto, que mejor se presta a desvelar la voz del alma, y mezclarlo a una variedad más culta. Su ideal es la escritura de Gadda que forma una especie de serpentina con función expresionista, que se mueve entre todos los niveles de lengua posibles. De hecho, también el escritor milanés, como hemos visto, rechazaba rotundamente el uso de una lengua llana, y definía la variedad usada por la pequeña burguesía como “puntual, miseramente apodíctica, fatigada, descolorida, tétrica, igual” (Gadda, 1991: 494). Dialectos y lengua desempeñan, de acuerdo con Gadda, papeles muy diferentes en la sociedad. Los primeros son la voz de la experiencia vivida, del “mal sufrido, del trabajo realizado, de la esperanza y del sueño incesantemente frustrados o envenenados por la realidad” (1991: 1194). La lengua media, en cambio, permite la comunicación en todo el territorio nacional, y debe ser el medio utilizado por la escuela, la radio, el ejército, la iglesia y la política. Sin embargo, para Gadda esta segunda modalidad no existe de manera unívoca y fuerte, y consiste más bien en las modas del momento dictadas por la clase media. Y, en particular, no considera posible la idea de una lengua media homogénea que se pueda utilizar en la literatura. Afirmaciones de tal género corresponden para el autor “más a una generosa utopía que a una posible realidad” (Gadda, 1991: 1190-1191).

La idea de Calvino se contrapone de manera categórica a las posiciones de Gadda y de Pasolini, por lo menos en el plano lingüístico. De Carlo Emilio Gadda, reconocía el inconmensurable valor literario, y la agudeza de su visión del mundo tal como la plasma en su obra maestra. Y es oportuno recordar que Calvino en su ensayo *¿Por qué leer los clásicos?* dedica varias páginas al análisis de *Il pasticciccio*, y lo considera, por lo tanto, y ya en el momento de su aparición, un clásico de la literatura italiana. Sin embargo, la escritura de Gadda se contrapone de manera tajante al modelo lingüístico impulsado por Calvino. Con respecto a Pasolini, en cambio, la divergencia se asentaba a nivel tanto ideológico como lingüístico.

La defensa de una literatura no referencial y de alcance universal lleva a Calvino a dar una importancia fundamental a la posibilidad de traducir fácilmente una obra, para que la pueda leer y disfrutar una comunidad más amplia de lectores.⁴⁶ No se consideraba un “escritor italiano”, sino un escritor que escribía sus obras dentro de la literatura italiana. No ambientaba sus obras en una Italia concreta, ni las sustanciaba de hechos históricos y sociales propios de la península. Para él era esencial llegar a un público sin fronteras y, por lo tanto, creía que era un deber del escritor tener en cuenta el grado de traducibilidad de su obra que, si es muy bajo, no permite su supervivencia en el panorama internacional. Es por esta razón que Calvino defendía el uso de una lengua “pura” y comunicativa que, gracias a la inserción de palabras técnicas y precisas, se tenía que convertir en lengua europea. Este modelo no debe implicar frialdad y llaneza: su objetivo consiste más bien en encontrar una lengua universal que sepa transmitir la esencia más secreta. Por lo tanto, Calvino no usaba el dialecto –si bien reconocía el color y la precisión poseídas por determinadas expresiones regionales–, sino la lengua italiana en todos sus niveles y sus formas más secretas, las menos exploradas por la literatura. Las lecciones americanas, en las que propone pautas a seguir por la literatura del próximo milenio, se pueden aplicar fácilmente a su ideal de lenguaje: ligero, rápido, exacto, visible y múltiple.

⁴⁶ Con respecto a las reflexiones de Calvino sobre la traducibilidad de las novelas en dialecto y sobre su idea del papel de la escritura y de la necesidad de un lenguaje puro, véase el artículo de Guarnieri, publicado en la página web: www.towerofbabel.com.

Para Calvino, las novelas escritas en dialecto eran intraducibles; creía que de ellas se perdía todo el sentido al traducirlas, porque el fundamento de su esencia poética estriba en su lenguaje, procedente de códigos distintos. Las consideraba, además, excesivamente italianas, sin posibilidad de ser comprendidas más allá de las fronteras. La perplejidad avanzada por el escritor sobre las dificultades que conlleva la traducción de una obra multiforme será debatida en el siguiente capítulo, donde analizaremos la traducción al catalán de las tres obras elegidas. Ahora nos basta destacar que el modelo lingüístico impulsado por Gadda y Pasolini no era el único presente en Italia y que, en realidad, los intelectuales italianos de la época discutían y tomaban partido por una u otra de las dos vertientes, lengua “pura” y lengua dialectal.

3.4. Andrea Camilleri

Finalmente, la elección de este autor, después de los dos “grandes” de la literatura italiana, deriva de su uso particular de la lengua que, junto con su genio poético y su capacidad humorística, lo ha convertido en un verdadero *boom* literario, dentro y fuera de las fronteras italianas. El entusiasmo del público es cada vez más fuerte y, hoy en día, es el escritor italiano más traducido: lo conocen en 120 idiomas, incluso en coreano, japonés y gaélico antiguo. Al favor de los lectores comunes se añade el interés creciente de los académicos que, si antes se negaban a reconocerle el valor literario, hoy no dudan en otorgarle un lugar de honor en el mundo de las letras, considerándolo un digno representante de la literatura de entretenimiento de calidad. La cantidad de trabajos realizados en los últimos años es testigo de este fenómeno que los entendidos definen de manera significativa “caso Camilleri” o “hechizo Camilleri”, y que él mismo llamó “fenómeno Camilleri”. Todos los apelativos hacen referencia al hecho de que este escritor empezó a escribir alrededor de 1948 y, sin embargo, el consentimiento y apasionamiento de público y crítica han comenzado sólo a partir de 1992. Desde entonces su producción ha crecido con un ritmo

ascendiente y la larga lista de títulos viene caracterizada por una gran heterogeneidad creativa: novelas históricas y civiles, novelas y cuentos policíacos, biografías noveladas, ensayos en forma de cuento, memorias y una presencia constante en la prensa nacional con intervenciones en todos los ámbitos de la vida social.

Antes de entrar en el análisis de su obra y de la lengua que ha elegido como instrumento para indagar la realidad, cabe detenernos muy brevemente en la presentación de este escritor y del contexto en el que se mueve. Andrea Camilleri (Porto Empedocle, Sicilia, 1925) es sin duda un intelectual polifacético, que ha empezado dedicándose a la poesía y al cuento (a partir de 1945 publicó sus primeras producciones en diferentes revistas literarias); se ha dedicado durante muchísimos años al teatro, enseñando en la Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" y dirigiendo la puesta en escena de obras de autores como Beckett, Adamov, Ionesco y, por supuesto, Pirandello; ha trabajado durante treinta años en la televisión italiana desempeñando el papel de autor, productor, guionista y director de programas; ha colaborado con diferentes periódicos, escribiendo artículos de carácter literario, pero también político y social.

Camilleri es un escritor siciliano o, como él mismo se define, un escritor italiano nacido en Sicilia: hace hincapié en la diferencia pero luego añade que "si se piensa bien, es difícil encontrar un rodeo de palabras más siciliano que éste" (en Sorgi, 2000: 123). Su procedencia siciliana implica todo el bagaje existencial y cultural que proviene del hecho de pertenecer a una tierra que representa la simbiosis entre el paraíso mítico, de las bellezas naturales y arqueológicas, y la pobreza social. Pirandello definió acertadamente Sicilia como la tierra del caos, mezcla de elementos que nunca supieron amalgamarse, gobernados por el desorden y una historia violenta que había ofendido al hombre, estafándolo y explotándolo. Crisol de culturas y, a la vez, tierra depredada, Sicilia no ha sido nunca un todo armónico con el resto de Italia. A finales del siglo XIX y principios del XX, la Mafia estaba ya bien arraigada en cada sector de la vida siciliana, imponiendo su justicia. Este sentir mafioso encuentra sus raíces en las derrotas de la historia y en el desinterés del Estado y, con el tiempo, llega a sustituirlo, convirtiéndose en poder y política.

La condición periférica de la isla respecto al continente y su peculiar historia llevaron a la formación de una cultura y, por ende, una literatura cuyos rasgos la diferencian de manera contundente de la de la península italiana. Los escritores sicilianos viven desde siempre su insularidad como diversidad e inadecuación, como exclusión de la historia y de la modernidad. Han querido utilizar su condición periférica como punto de apoyo para su visión problemática del mundo, convirtiendo la isla en un lugar del alma, un escenario metafísico donde se representa la alienación del hombre. De acuerdo con Leonardo Sciascia, “Sicilia ofrece la representación de muchos problemas, muchas contradicciones, no sólo italianas, sino también europeas, hasta el punto que puede constituir la metáfora del mundo moderno” (en Puleio, 2003: 37). Por ello, la literatura siciliana se caracteriza, en primer lugar, por un fuerte pesimismo y la falta de confianza en un orden, sea terrenal o divino, de donde la imposibilidad de representar un mundo lógico y ordenado.

Otro rasgo común a todos los escritores sicilianos es el de la autoreferencialidad: todos hacen referencia de manera exclusiva y obsesiva a Sicilia, aún cuando su tierra representa sólo un punto de partida para llegar a reflexiones universales. Este aspecto se manifiesta también en la elección de los modelos literarios de referencia. Para los escritores de la isla, los grandes precursores son Pirandello, Verga, De Roberto, Capuana y Sciascia: de ellos se siguen las pautas, como un círculo endogámico en el que se representa y se entiende la “sicilianidad” a partir de los paisanos anteriores. Esto demuestra, una vez más, que los sicilianos crean siempre con la isla un vínculo telúrico que no les permite alejarse del todo y que, desde lejos, alimenta su orgullo regional y su amor por la tradición y el folclor de su tierra.

Finalmente, estos escritores comparten la elección de una lengua que es “un italiano *sui generis*, que no consiste en una forma dialectal pura, sino en una hibridación que, a menudo, incluye neologismos, préstamos de expresiones dialectales, literalmente mezclados con el italiano” (Demontis, 2001: 34). Es una síntesis lingüística que no pierde la especificidad autóctona y que, al mismo tiempo, responde a la necesidad de expresar un mensaje que sea universal.

En efecto, podemos hallar los aspectos mencionados hasta ahora en toda la producción de Camilleri. Su visión del mundo contiene y refleja el pirandelliano “sentimiento de lo contrario”, es decir que deriva de una consideración negativa de la realidad y de la imposibilidad de conciliar la necesidad de orden y justicia con el desengaño social y existencial que necesariamente sufre el hombre. Pirandello es su punto de partida, y como él representa paradojas y situaciones en las que la verdad no siempre se manifiesta, pero la conclusión de los dos escritores es muy diferente:

la mirada de Pirandello merodea, sobrecogida, dentro del drama y se exterioriza en la resolución literaria, inconsolable como una alucinación. Ni la vida ni la escritura tienen el poder de curar la herida. La mirada de Camilleri, en cambio, es exterior. Apartada, fatalista. Tiene plena conciencia de la realidad. Su código ético la pretende de manera diferente. Pero la acepta, tal vez la perdona. Por dos razones: en nombre de la vida y gracias al cuento. (Palumbo, 2005: 55)

La literatura lo ayuda a reconstruir la realidad y a darle un sentido, consciente del dolor de vivir pero dispuesto a convertirlo en comedia humana. Como dramaturgo siciliano, la historia, por trágica que sea, sólo se puede convertir en farsa. Camilleri desdramatiza la narración a través del instrumento de la ironía: dibuja la injusticia y las actitudes mezquinas para dar un retrato divertido, y a la vez grotesco, de la realidad. Por ello, un elemento característico de la narrativa de Camilleri es la comicidad, la capacidad de divertir al público a través de escenas paradójicas, personajes catastróficos y un lenguaje que, en este sentido, juega un papel fundamental de liberación de la risa.

Sicilianos son no solamente los referentes culturales, Pirandello y Sciascia, sino también el escenario privilegiado para dar voz a sus actores. Si bien siguiendo caminos y formas diferentes, todas sus novelas comparten la misma ambientación: Sicilia como lugar concreto pero también como metáfora universal, reflejo de una “irrepetible ambigüedad psicológica y moral, mezcla de duelo y luz” (Savattieri, 2005: 3). Como podemos notar, Camilleri es un escritor italiano, pero no cabe duda de que su poética está fuertemente marcada por su procedencia cultural, por lo cual no se

puede hablar de este escritor sin hacer referencia a Sicilia y a las temáticas y problemáticas que proporciona.

Las historias sicilianas están construidas según dos modalidades predominantes que se entrecruzan a lo largo de toda su trayectoria narrativa, o sea dos diferentes tipologías de novela: la novela policial y la histórico-civil. A nosotros nos interesa destacar las características de las novelas histórico-civiles porque a esta corriente pertenece nuestro objeto de estudio: *Il birraio di Preston* (1995). El rasgo característico de la mayoría de ellas es que están ambientadas en el imaginario pueblo de Vigàta, en la provincia de Agrigento, y en el periodo posterior a la unidad de Italia. Se trata de historias inventadas, a partir de algo realmente ocurrido o leído, y que tienen como escenario un pueblo siciliano de finales del siglo XIX, con todas las incoherencias y las falsas expectativas que provocó la unificación política con la península. Camilleri pertenece a aquella corriente de escritores que sufren por el desengaño provocado en Sicilia por la historia, por la promesa demagógica de una mejora que nunca se realizó. Por ello, las novelas de este ciclo comparten el intento de desenmascarar este engaño y darlo a conocer al público a través de los ya mencionados mecanismos de la ironía y de la transformación de la tragedia en farsa. Recurrimos a las palabras del mismo escritor para resumir la poética que dirige la creación de sus novelas históricas más logradas:

en el *Filo de fumo* trato de contar el irresistible ascenso de una clase burguesa falta de escrúpulos; en el *Birraio di Preston*, la resistencia de una ciudad frente a un atropello de la autoridad que representa el Estado; en *La concessione del telefono* hablo de opresión burocrática y de la manipulación de la realidad. Mi Sicilia no es una tierra soñolienta y resignada, como muchos la han representado (ni Sciascia, ni Pirandello): ella, si acaso, en mis libros está en constante movimiento, rebelándose contra algo o alguien. Que yo cuente los acontecimientos de manera irónica o que pueda conducir al lector a carcajadas limpias, esto no significa ni falta de pasión ni mucho menos ausencia de pasión civil: es una manera, justamente civil, de exponer problemas muy serios. (1999d: 51)

Y la lengua escogida para este desenmascaramiento es la que él siente como más cercana a su existencia, y también como la más adecuada para establecer una relación de proximidad con sus

lectores. El autor afirma varias veces que al principio trató de escribir sólo en italiano estándar pero que el resultado fue una novela que no le pertenecía, artificial y “aguada”: se daba cuenta que cuando contaba una historia, incluso a nivel oral, para expresar lo que tenía en mente necesitaba recurrir a su lengua materna, la que de niño hablaba en su propia casa, o sea una mezcla de italiano y dialecto. El dialecto adquiere para él una importancia fundamental, como expresión auténtica del alma de una persona. Adopta el planteamiento pirandelliano que distingue la lengua del dialecto: la primera es la expresión de la realidad de la que se habla, mientras que el dialecto expresa el sentimiento, la realidad afectiva. De acuerdo con Camilleri:

el dialecto es un lenguaje que de manera prismática reluce de tonos, variaciones, sentidos, significados, onomatopeyas, referencias propias y vinculadas con las más profundas raíces de la sangre de quien lo usa, y todo ello lo convierte en un único insustituible para modificar, colorear y abrillantar el signo nivelador, abstracto y racional de la lengua. (1999d: 95)

Por ello, volvió a escribir su primera novela con la lengua del alma y, esa vez, sí que reconoció su voz y la fuerza que evocaba. La elección de una variedad no estándar deriva en primer lugar de la necesidad de expresarse según un código a él familiar y capaz de transmitir al lector matices y emociones. El experimentalismo lingüístico, que como veremos llega al plurilingüismo, responde también a la necesidad de encontrar un código expresivo personal que se contraponga a la lengua estándar, niveladora y falta de emoción. Como cada escritor, Camilleri busca su estilo y lo encuentra en las variedades del siciliano. De hecho, el dialecto va adquiriendo un papel cada vez más importante en su producción: en las primeras obras se nota todavía cierta timidez en su uso, el autor sondea el terreno experimentando las posibilidades lingüísticas, para afirmarlas con seguridad en los últimos libros. Y en la novela que hemos elegido estas posibilidades y la capacidad del autor de ponerlas en práctica están ya totalmente confirmadas.

a) *Il birraio di Preston* (1995)

Se trata, sin duda, de una de las obras maestras de Andrea Camilleri, en la que su genio creativo ha dado a luz algunas de las páginas más divertidas y originales de la literatura italiana. Es, además, un libro fundamental para nuestro estudio porque, como veremos, es un ejemplo sorprendente del uso de la variación lingüística. Su novedad estriba no solamente en la original solución lingüística, sino también en la organización estructural de los hechos narrados.

El punto de partida es la *Inchiesta sulle condizioni della Sicilia* de 1875–76, que indaga en la actitud de la población respecto a la política gubernamental y hace hincapié en el malhumor de los ciudadanos de Caltanissetta, provocado por la arrogancia de la autoridad local y, en particular, por la imposición de la representación de la ópera “*Il birraio di Preston*” en el acto de inauguración del nuevo teatro. Camilleri hace suyo el tema y, a partir de esta ocasión inicial, construye su novela como un puzzle en el que el lector debe recomponer las piezas: todo gira alrededor de la representación, pero sin orden cronológico. El juego entre los diferentes planos y el carácter coral de la narración convierten la novela en el reino de lo relativo, donde cada personaje tiene su verdad y actúa según su visión de la realidad. El lector aprenderá de manera rápida que la realidad está manipulada y deformada, y que todo es una farsa: para sacar sus conclusiones deberá interpretar las partes y poner las piezas en su lugar. Camilleri adjunta un post scriptum donde afirma:

llegados a esta hora de la noche, es decir, al índice, los lectores supervivientes se habrán dado cuenta, desde luego, de que la sucesión de los capítulos dispuesta por el autor no era más que una simple proposición: cada lector, si lo quiere, puede establecer su personal secuencia.

Il birraio di Preston es, por lo tanto, una novela coral y además fuertemente teatral: cada personaje es una caricatura y cada capítulo parece el acto de una comedia en la que adquiere un papel fundamental el diálogo. A parte de la estructura coral y abierta de la novela, lo que más sorprende de ella es el particular uso del

lenguaje puesto en práctica. Andrea Camilleri tiene muy claro que cada lengua es reflejo de una diferente mentalidad y, por ello, cada personaje necesita expresarse y presentarse según un código muy personal. Camilleri afirma que sus personajes nacen de las palabras que tienen que decir, que su lengua refleja su manera de pensar y que, por ello, necesita construirlos con su lenguaje porque, si no, puedes “imaginar a un personaje y luego te cuesta conseguir que hable de manera que se presente tal como te lo habías imaginado” (en Sorgi, 2000: 121). El autor elige rasgos fonéticos, morfológicos, sintácticos y léxicos para manifestar la procedencia geográfica, social y cultural de su personaje. Nuestro escritor destaca la diferencia entre quien se expresa por medio de una lengua y quien en cambio usa un dialecto, y esta importante diferencia persiste entre diferentes dialectos:

el véneto, por ejemplo, es una lengua naturalmente teatral: piensa en Goldoni. De allí que, entre directores de teatro, se suele decir que cualquiera puede hacer de “Arlequín, criado de dos amos”. Lo mismo se puede decir del milanés y, por ello, en mis libros puedes encontrar figuras de funcionarios lombardos que hablan y razonan con la fuerza y la intensidad de un siciliano. En cambio, el genovés es otra cosa: los de Génova son muy castos [...] y te encuentras con la dificultad de dar a la luz un personaje sanguíneo, terrestre, como lo son a menudo mis personajes, y hacer que hable en genovés. (en Sorgi, 2000: 121)

La lengua escogida es, por lo tanto, la única voz posible del autor y, al mismo tiempo, de los personajes: no hacen falta las descripciones físicas, porque ya el habla en sí dará testimonio de la verdadera esencia de cada uno. Esta coincidencia muestra una cercanía emocional del autor con sus personajes y con los acontecimientos narrados: los dos son parte del mismo mundo y comparten el mismo lenguaje, aunque los personajes no son “voces” o *alter ego* del autor, sino entes autónomos. Esta solución manifiesta la tendencia a un tipo de expresión parecida a la oral que una vez más remite a su experiencia de director teatral: la lengua utilizada tiene muchas características en común con el lenguaje hablado, contiene incluso expresiones vulgares, y muestra la voluntad de representar lugares y personajes sin mediaciones, casi como una fotografía que el autor saca, si bien enriquecida por su mirada irónica.

De todas estas reflexiones deriva la elección de escribir con un código plurilingüe. La mezcla de géneros y de variedades lingüísticas habladas por sus personajes, pone de manifiesto diferentes maneras de interpretar el mundo. La primera función del lenguaje es, por lo tanto, la de caracterizar a los personajes porque cada uno tiene una manera peculiar de expresarse; esta idiosincrasia lingüística lo define en relación con los demás participantes del universo narrado, todos portavoces de un mundo propio. Simona Demontis, en un brillante compendio sobre el mundo literario de Andrea Camilleri, sugiere que el autor traslada su posibilismo ideológico tanto al ámbito narrativo como al lingüístico. De acuerdo con ella:

el lenguaje no puede ser unívoco puesto que la verdad no es nunca unívoca, sino que tiene múltiples facetas que dificultan su interpretación: por lo tanto, dar un nombre definitivo a cada cosa, un nombre perfectamente descifrable y reconocible, significaría admitir que la realidad es una y una sola y, por ello mismo, comprensible y averiguable. (2001: 61)

Esta afirmación marca un evidente parentesco con la escritura de Gadda que, como hemos visto, quiere ser la representación de la naturaleza múltiple y convulsa de la realidad. No cabe duda que el autor milanés abasteció al siciliano de un modelo de lengua literaria ideal, y que los dos autores lo utilizan con un propósito más simbólico que referencial (contrariamente a cuanto hemos dicho en el análisis de la novela de Pasolini). Sin embargo, ante las repetidas alusiones a su parecido con la prosa del *Pasticciaccio*, Camilleri reacciona destacando de manera firme el diferente planteamiento ideológico que subyace a las dos poéticas:

creo que, si bien algún crítico ha afirmado lo contrario, no le debo nada a Gadda, porque su escritura viene de mucho más lejos, tiene motivaciones sutiles y persigue objetivos bastante más amplios que los míos. Debo mucho, en cambio, a su ejemplo: me ha liberado de dudas y vacilaciones. (1998: 141-142)

Y vuelve a insistir en otra entrevista:

si un escritor decide recurrir al dialecto o a los dialectos para su literatura no quiere decir que tenga que inspirarse necesariamente

en la teoría plurilingüista de Gadda. No, mi idea sobre ello no tiene nada que ver con la de Gadda. Su búsqueda se eleva a un nivel más alto. Personalmente, no quiero seguir su postura desde el punto de vista de una búsqueda esencialmente literaria. Para mí la lengua es un medio y no un punto de llegada. Es un medio, un vehículo al cual me he entregado y he intentado hacerlo lo más funcional posible para mis exigencias expresivas. Esta es sustancialmente mi diferencia con respecto a la teoría de Gadda. (2006: 152)

En efecto, la visión compartida de la realidad como reino de lo relativo y del caos, llega en los dos autores a resultados diferentes porque la prosa de Camilleri poco tiene en común con la sincopada sintaxis gaddiana, y con su difícil “macarronea”. El único rasgo común entre el *Il Pasticciaccio* e *Il birraio* consiste en el uso de un conjunto de variedades geográficas tanto en los diálogos como en la voz narrativa. Por otro lado, la gran diferencia es que mientras la primera novela se distingue como modelo de multiplicidad, la del escritor siciliano es, en cambio –para volver a las lecciones de Calvino–, una muestra de ligereza. Entonces, la común visión del mundo, y de la función del lenguaje literario, se expresa a través de soluciones estilísticas de base muy diferentes. Sin embargo, Camilleri reconoce, y es importante destacarlo, el ejemplo de valor y audacia lingüística que le proporcionó Gadda. Su agradecimiento se manifiesta en la elección de adoptar el *incipit* del *Il Pasticciaccio* en el comienzo del capítulo XIII de *Il birraio*: “Tutti orama’ lo conoscevano come don Ciccio” (p. 113), frente a la oración gaddiana “Tutti oramai lo chiamavano don Ciccio” (p. 5).⁴⁷

Finalmente, el uso del dialecto en la escritura de Camilleri representa un homenaje a Sicilia y a su identidad. Su dialecto quiere “restituir una tierra, una identidad, a todos los que en las últimas décadas se sintieron arrancados de sus raíces” (Palumbo, 2005: 122) por desengaño o necesidad.

A la luz de estas reflexiones, si volvemos a la primera distinción de Christian Mair, a la que hemos remitido al principio del capítulo para destacar los diferentes papeles desempeñados por la variedad

⁴⁷ Todos los capítulos de *Il birraio di Preston* comienzan con el *incipit* de otra novela célebre, como testimonio de las predilecciones literarias de Camilleri y de su deuda con sus famosos antecesores.

lingüística en una obra literaria, podemos afirmar lo siguiente: en *Il birraio di Preston* el dialecto no constituye solamente un intento de realismo y verosimilitud, de regresión del narrador en el ambiente protagonista de los acontecimientos, sino que es un verdadero instrumento para la representación simbólica de la realidad. Es una “lengua para ver el mundo” (Salis, 1997: 45), y el mundo en el cual nos quiere introducir es el de la Sicilia antigua del siglo XIX, en las novelas históricas. Representa este microcosmos dejando que los personajes tomen la voz y que lo hagan de manera multiforme. Como en un escenario, los actores entran recitando cada uno su parte y personificando un diferente punto de vista, del cual derivan múltiples lecturas de la realidad. De esta manera Camilleri obtiene también otro resultado: crear comicidad. Utiliza el lenguaje para divertir al lector, aunque, como vimos, el humor es la primera etapa de un proceso de reflexión sobre la realidad. Las bromas y las situaciones cómicas destacan una característica propia del siciliano: el ser “tragediatore”, o sea teatralizar todas las situaciones para conseguir un objetivo, para mantener la respetabilidad frente a los demás o simplemente por el placer de recitar un papel y burlarse del otro. Y en este caso el papel del lenguaje es fundamental porque el dialecto, como lengua espontánea y visceral, se presta a la construcción de escenas que provocan la hilaridad general. La refuerza también el empleo privilegiado del discurso directo, rápido y eficaz, sobre todo cuando los dialogantes son los ancianos del pueblo o los campesinos que comentan las historias como un coro de tragedia griega. El efecto humorístico que provoca su lectura no implica que se trate de literatura frívola. Vincenzo Consolo, otro escritor siciliano, atribuyó el éxito de este escritor a la ligereza de su narración y a la falta de compromiso civil. Sin embargo, Camilleri rechaza la idea que la sonrisa sea sinónimo de una literatura sin valor y afirma otra concepción del compromiso, como hecho inherente a la escritura: un escritor no es escritor si no se compromete. Por ello, el autor recurre al humor para divertir, pero con la esperanza que sus lectores se fijen en las referencias políticas y sociales de sus libros.

En resumen, la variedad lingüística cumple en estas obras numerosas funciones que son el fruto de una indagación pensada y bien estructurada que gira siempre alrededor del universo siciliano para capturarlo y devolverlo al lector. Pero, en concreto, y para

pasar a la tercera pregunta de Mair, ¿de qué tipos de variedades lingüísticas se sirve en la construcción de nuestra novela? ¿y a qué nivel las utiliza?

Camilleri parte de la gramática italiana y crea una forma híbrida, mezcla de italiano y dialecto, con rasgos peculiares a nivel fonético, morfosintáctico, léxico y fraseológico. En *Il birraio di Preston* se expresa a través de cuatro variedades principales:

- 1) mezcla de italiano y dialecto siciliano
- 2) dialecto siciliano local
- 3) otros dialectos
- 4) italiano estándar

La primera variedad consiste en un tipo de “interlengua”, una suerte de variedad diatópica del italiano estándar tal como se habla en Sicilia. Sin embargo, en Camilleri el italiano regional de Sicilia es ulteriormente reforzado –respecto a la manera común de hablar– a través de una presencia más considerable de dialectalismos: a menudo aparecen expresiones que son puramente dialectales, y no del italiano regional, es decir que presentan rasgos que, desde el punto de vista léxico, morfológico, y sintáctico, se inscriben del todo en el sistema del dialecto siciliano. Se trata de la variedad más común en las obras de Camilleri, la que expresa la voz del autor, y protagoniza tanto el discurso indirecto como el directo. El narrador es externo a los acontecimientos, pero al mismo tiempo es parte del mismo universo. La impresión es que esté hablando “un espectador presente en la historia si bien no directamente implicado, un individuo perfectamente integrado en al ambiente” (Demontis, 2001: 102). El fragmento inicial de la novela indica claramente cuál será la voz de la entera narración:

Era una notte che faceva spavento, veramente *scantusa*. Il non ancora decino Gerd Hoffer, ad una *truniata* più *scatasciante* delle altre, che fece *trimoliare* i vetri delle finestre, si *arrisbigliò* con un salto, accorgendosi, nello stesso momento, che irresistibilmente gli scappava (p. 9).

Era una noche espantosa, verdaderamente pavorosa. Gerd Hoffer, que aún no había cumplido los diez años, ante un trueno más fuerte, que hizo temblar los cristales de las ventanas, se despertó con un

salto, y en el mismo momento, se dio cuenta de que irresistiblemente se le escapaba.

El *incipit* no podría ser más elocuente: verbos y adjetivos, típicamente sicilianos en su forma y andamiaje sintáctico, proporcionan una muestra de la que, como hemos dicho, es la variedad predominante de las novelas de Camilleri, es decir, la mezcla de italiano y siciliano.

El dialecto siciliano constituye la forma dialectal más empleada por el autor, sobre todo en los diálogos. Sin embargo, Camilleri no duda en recurrir a otros dialectos italianos. En *Il birraio* encontramos, a parte de la variante siciliana, también el florentino, el romano, el milanés y el turinés: los hablan personajes procedentes de las diferentes regiones de Italia, que van a Sicilia por cuestiones de trabajo. Además, de vez en cuando el autor emplea también el italiano, y éste representa el lenguaje de la burocracia y de la formalidad. Las características dialectales tienen también su correspondencia gráfica:

siciliano:

“Cu è? Madonna santa, cu pò essiri a chist’ura?”

En castellano: “¿Quién es? Madre mía, ¿quién puede ser a estas horas?”.⁴⁸

florentino:

“Ferraguto, in honfidenza, a scuola non ero mi’a bravo”.

En castellano: “Ferraguto, con confianza, en la escuela no era tan bueno”.⁴⁹

romano:

“Te lo devo dì de core, amico: a me nun me ne frega gnente der perché fai na cosa, a me me basta che la fai”.

En castellano: “te lo tengo que decir de corazón, amigo: a mi no me importa por qué haces una cosa, a mi me basta que la hagas”.⁵⁰

milanés:

⁴⁸ En italiano: “Chi è? Madonna santa, chi può essere a quest’ora?”.

⁴⁹ En italiano: “Ferraguto, in confidenza, a scuola non ero poi così bravo”.

⁵⁰ En italiano: “Te lo devo dire di cuore, amico: a me non me ne frega niente del perché fai una cosa, a me basta che la fai”.

“Me lo merito! me lo merito sì, per avere sposato la figlia di una lavandêra. Vado a fà la pissa”.

En castellano: “¡Me lo merezco! ¡Me lo merezco, sí, por haberme casado con la hija de una lavandera. Voy a mear.”⁵¹

turinés:

“Porta ‘s mesage al Cumand. Conseinlu it man del general Casanova. Veui la risposta per sta seira. Ti y la fas?”.

En castellano: “lleva el mensaje a la comandancia. Entrégaselo al general Casanova. Quiero la respuesta para esta noche. ¿Podrás hacerlo?”⁵²

Todas las variantes lingüísticas utilizadas construyen un lenguaje que ha sido definido de muchas maneras diferentes: “lengua *pastiche*”, “mixtura”, “hibridación”, “connubio”. En *Il birraio*, el autor afirma además que todas se pueden articular según tres maneras diferentes de hablar que en Sicilia la gente define como latín, siciliano y espartano. Cuando se habla en “latín” se usan expresiones claras, comprensibles por todos; se habla en “siciliano” cuando en cambio se prefiere una manera oscura y retorcida; finalmente, “espartano” es sinónimo de habla vulgar, con palabrotas. Como hemos visto, el punto de partida de este *pastiche* dialectal es, sin duda, Gadda, pero con la importante salvedad de que la escritura de Camilleri no llega a los movimientos “espásticos” que caracterizan *Il Pasticciaccio*. La elección de Camilleri responde a la voluntad de ser fiel al mosaico de lenguas que caracteriza Italia, y a la idea que cada lengua es expresión de una diferente visión del mundo. Y, asimismo, más que al grotesco su intento se acerca a la categoría del cómico.

Finalmente, el autor utiliza también la variedad estándar, si bien son muy pocos y breves los lugares que la contienen. Es la lengua usada para los temas de actualidad, la descripción de los programas televisivos, la presentación de algunos personajes y la cita de fuentes como testimonio. Tiene un papel fundamental en cuanto es la lengua de la comunicación convencional y la falsedad: los personajes que la emplean son generalmente los “malos”, los que

⁵¹ En italiano: “Me lo merito, me lo merito sì, per avere sposato la figlia di una lavandaia. Vado a fare la pipi!”.

⁵² En italiano: “Porta il messaggio al Comando. Consegnalo nella mani del generale Casanova. Voglio la risposta per stasera. Ce la farai?”

miran más a la forma que a los hechos y que se mueven en la realidad sin seguir ningún código ético. En particular, los políticos y los personajes que tienen un alto cargo institucional hablan con una sintaxis afectada y un estilo hoy en desuso; se contraponen al grupo de la gente “onesta”, aunque la división no es tan maniquea y el uso de la lengua no estándar no es, en absoluto, sinónimo de bondad.

A pesar de la amalgama lingüística con base siciliana, Camilleri es leído, y con éxito, en toda Italia. El escritor ha conseguido que los lectores entraran en su mundo, sea cual sea su procedencia geográfica. Gracias a sus novelas el italiano de Sicilia y el siciliano son conocidos y reconocidos en todo el territorio nacional y asimismo muchos escritores tras él y su éxito han empezado a utilizar su propio bagaje dialectal en las obras. Hoy en día, más que nunca, se ha puesto de moda el uso del dialecto en literatura: antes se le consideraba una lengua baja, no digna de la expresión artística, mientras hoy tiene el mismo estatus que la lengua estándar. Podemos encontrar antecedentes de este fenómeno en la literatura, pero casi todos pertenecen al mundo del teatro, donde la gestualidad y la escenografía acompañan el discurso y juegan un papel fundamental en la comprensión del texto. Aquí se trata sólo de lectura, de páginas escritas con base sobre todo dialectal. Y no solamente se trata de algo curiosamente inteligible por todos, a nivel nacional, sino que la crítica comparte la idea de que la fuerza y el éxito de estas novelas dependen en buena medida de este tipo de invención lingüística que “envuelve al lector como una dulce bata haciendo que se sienta a sus anchas” (Augias, 1998).

Camilleri ha sido fiel a si mismo en toda su producción, a pesar de las críticas y de los problemas de carácter editorial con los que tuvo que enfrentarse. Su editora al principio se mostraba perpleja y escéptica respecto a la idea de poder vender un producto lingüísticamente tan complejo, pero la respuesta del público tras las primeras publicaciones la convenció de su viabilidad. El autor continuó su camino, aceptando y discutiendo las críticas, pero siempre fiel a la voluntad de utilizar un lenguaje auténtico y familiar. La continuidad estilística es una nota característica de sus obras porque todas recurren a este lenguaje mixto, el más adecuado para presentar su mundo, e incluso refuerzan su presencia a medida que se hacen más conocidas y apreciadas. Y está claro que su coherencia ha sido premiada. De acuerdo con Simona Demontis,

el lenguaje “nacional” medio, por más que sea sin duda más comprensible, no seduce como la lengua mezclada, que pone a prueba al lector, lo desafía, lo invita casi a reconstruir un puzzle lingüístico. Pero mientras que el puzzle pierde su fascinación una vez terminado, puesto que las piezas pueden encajar sólo de una manera, y no hay otras posibles soluciones, el *pastiche* de Camilleri, justamente por su falta de univocidad, aumenta su atracción, “como un puzzle que contemplara más soluciones” [...], pero el escritor ha tenido la agudeza de cortar las piezas de modo que se pueden obtener distintos dibujos, no solamente los que él mismo tenía en la mente. (2001: 60-61)

De hecho, en estas obras no hay glosarios de términos sicilianos. Sólo en la primera, *Un filo di fumo*, el editor Garzanti le pidió una lista de términos dialectales para ayudar a los lectores italianos a comprender el texto y entrar en este universo siciliano. En todas las novelas sucesivas, publicadas con la editorial Sellerio, el lector tiene que recurrir a su intuición y apoyarse en los otros procedimientos utilizados por el autor para facilitar la lectura. La falta de glosarios se puede interpretar como la voluntad de no traicionar el mundo representado, que en realidad se puede descifrar a través de una lectura atenta, y el lector precavido lo sabe y es más, acepta el reto con placer. La ayuda explícita del glosario queda sustituida por estrategias que el autor adopta para que quien lea su obra pueda alcanzar la comprensión global de su “visión del mundo”. Hemos dicho que la presencia del dialecto se va haciendo cada vez más notable en toda la producción, lo cual quiere decir que la dificultad de lectura va aumentando. Pero cabe decir que un lector fiel que haya empezado desde el principio se acostumbra poco a poco a este vocabulario heterogéneo. Además, en todas se repiten grupos de palabras y de expresiones que constituyen el núcleo de su bagaje dialectal (*taliare* “mirar”, *tambasiare* “merodear”, *acchianare* “subir”, *arruspigghiarsi* “despertarse”, *picciliddro* “niño”...) y que el lector aprende a reconocer. La frase y el contexto son elementos fundamentales para llegar al significado, y habrá que leer con mucho cuidado para captarlo. Camilleri, a diferencia de Gadda y de Pasolini, se vale de muchas tretas para aclarar un término y así llegar al público italiano:

- 1) pone después del vocablo dialectal el correspondiente italiano o italianizado
- 2) interviene él mismo para explicar de manera extendida el significado de la palabra usada
- 3) el personaje aclara un término por él usado, cuando se lo pide el interlocutor
- 4) durante un diálogo, se usa la misma palabra en dialecto y después en italiano
- 5) las frases sicilianas están enteramente traducidas al italiano
- 6) algunos diálogos son realmente metalingüísticos y tienen como argumento la palabra y su significado

Todas estas estrategias son más comunes en las primeras novelas, cuando todavía no se conocía el lenguaje de este escritor y sus obras no habían alcanzado fama internacional. En las más recientes, Camilleri puede contar con un público de aficionados, la mayoría del norte de Italia, que entiende su “sicilianidad” y que ha adquirido familiaridad con todo este repertorio *sui generis*.

Es sorprendente la naturaleza prolífica de la producción de este escritor, que últimamente ha publicado casi dos títulos al año. La gran intuición de Camilleri consiste en el hecho de haber entendido que ya se había derrumbado cualquier tabú social sobre el dialecto y que era posible una colaboración entre todas las variedades; su genio, en la capacidad de conseguir un equilibrio perfecto entre todos los elementos, creando un lenguaje personalísimo que lo ha convertido en uno de los escritores más originales de la literatura italiana contemporánea.

4. PASOLINI, GADDA Y CAMILLERI EN CATALUÑA

Todo autor de cierta valía *transgrede* el “gran estilo” y es en esa transgresión donde se encuentra la originalidad (y, por lo tanto, la razón de ser) de su arte. El primer esfuerzo del traductor debería ser el de comprender esta transgresión.

Milan Kundera

4.1. Un modelo de análisis

En el capítulo anterior, nos hemos dedicado a la descripción del estilo de las obras originales, indagando los rasgos característicos y únicos de cada una de ellas, como índices de la particular visión del mundo de su autor, y como portadores privilegiados del mensaje que quiere transmitir al lector. En cierta medida, hemos intentado investigar los dos primeros planteamientos propuestos por Jean Boase-Beier (2006) en su estudio sobre la aproximación estilística a la traducción. Hemos analizado el texto original en cuanto expresión de las elecciones de su autor, –con un lenguaje que se propone, según el caso, como representación mimética, expresionista o simbólica de la realidad–; y, también, hemos insinuado los efectos probables creados, a través del lenguaje, en el lector, y por lo tanto, en el traductor. Todas las consideraciones hechas hasta ahora y las herramientas de las que nos hemos ido proviendo, constituyen un apoyo decisivo para poder realizar nuestro estudio descriptivo de las traducciones catalanas de las novelas escogidas. Y para pasar, de esta manera, al tercer punto del estudio, es decir el análisis del estilo del texto meta, en cuanto expresión de las elecciones del traductor. Por esta razón, nuestro foco de interés se desplaza ahora hacia la lengua y la cultura catalanas para ver de qué manera los traductores han intentado o

conseguido reproducir la compleja maraña lingüística del original. Sin embargo, como hemos adelantado, es nuestro propósito no perder nunca de vista las intenciones que han determinado la escritura de las obras italianas. Asimismo, consideramos de fundamental importancia situar la labor de los traductores en el contexto cultural y lingüístico en el que se mueven. Este enfoque ecléctico nos ayudará a hacer justicia a todos los componentes que protagonizan el proceso traductor, tanto intra como extra-lingüísticos.

Asumimos como punto de partida la constatación que cada texto literario es único, porque es la expresión de un individuo y de un particular contexto histórico, y porque, justamente por ser literatura, su grandeza reside en el lenguaje (o en la función poética, según la definición de Roman Jakobson). Por la misma razón, es imprescindible adoptar un sistema de evaluación flexible, que no examine solamente los equivalentes lingüísticos, sino que se proponga identificar los efectos pragmáticos y comunicativos de cada texto traducido.

Aquí adoptaremos la propuesta de Juliane House (1981), que abraza el enfoque funcionalista de la escuela alemana, pero lo enriquece con una mayor atención y consideración por el texto original. Desde este punto de vista, se acerca más a la “lealtad” de Christiane Nord (1991 y 1997), que, también, asocia funcionalismo y respeto hacia las intenciones del autor original. Para House, una traducción ideal debe volver a proponer la misma situación comunicativa, a través de los mismos medios lingüísticos o por medios equivalentes. Define la traducción como “la substitución de un texto en lengua original por otro semánticamente y pragmáticamente equivalente en la lengua de llegada” (1981: 30). Y sostiene que el requisito imprescindible para conseguir la equivalencia es que los dos textos tengan la misma función. Para examinar el nivel de equivalencia funcional, previo análisis del texto original, es necesario estudiar los aspectos contextuales y lingüísticos del texto de llegada y ver si se mantienen inalterados. Entonces, el análisis del perfil del original, con los rasgos lingüístico-gramaticales y textuales que lo caracterizan, se convierte en piedra de toque para el análisis de su traducción. Juliane House sostiene que cada texto necesita un tipo de traducción diferente y, a la luz de su análisis de siete diferentes

textos y sus respectivas traducciones, reconoce dos principales modalidades traductoras: “traducciones encubiertas” y “traducciones patentes”. Las primeras se aplican a textos de carácter y validez universales –como folletos ilustrativos, turísticos...–: sólo en este caso se mantiene inalterada la función y el resultado es un texto que parece escrito en lengua original. Pero advierte que para conseguir una traducción encubierta es fundamental que se verifiquen tres situaciones: que las normas socioculturales entre texto original y texto de llegada sean comparables; que se puedan superar los problemas de traducción determinados por las diferencias entre las dos lenguas; y, finalmente, que el texto de llegada no tenga un encargo específico diferente que el original. En cambio, las “traducciones patentes” son las que se muestran claramente como versiones del texto original. Y esto ocurre cuando el texto de partida tiene interés general, pero posee unas características textuales o culturales que lo vinculan con una determinada realidad social. En estos casos, la obtención de una equivalencia funcional total es imposible, y el texto adquiere una segunda función. Para House, este es el caso característico de los textos literarios, vinculados con la cultura en la que tienen origen, pero a la vez de alcance e interés universales.

La estudiosa, y nosotros con ella, es consciente de la dificultad que la operación traductora comporta, y que consiste en la tensión entre mantener los rasgos del original, sobre todo en el caso de las obras literarias, y la necesidad de adaptarlos al contexto de llegada. Y aún más si se trata de la traducción de una obra que contiene formas dialectales. Ella misma afirma que, en este caso, no es posible una traducción verdadera de la obra, porque el original es irreplicable, debido a los diferentes valores connotativos del dialecto en cada cultura, y a los efectos por él provocados en el lector original, hablante estándar. En situaciones parecidas, para la autora resultaría inadecuada una traducción patente –para adoptar su terminología– del texto original. La equivalencia funcional a la que se puede aspirar es, en este caso, de segundo grado, y deriva del recurso a formas lingüísticas equivalentes en la lengua de llegada, pero con significados diferentes.

Conscientes de estas dificultades, nuestro trabajo no pretende señalar errores y aciertos, o los “camino de perfección” –

parafraseando a Santa Teresa— que la traducción ideal debería emprender. De acuerdo con George Steiner, las traducciones más excepcionales serían las que “restituyen, que establecen un equilibrio, un momento de equidad perfecta entre dos obras, dos lenguas, dos mundos de experiencia histórica y sensibilidad contemporáneas” (1995: 414). Pero es empresa ardua identificarlas. Por ello, se trata más bien de deslindar los caminos más interesantes, innovadores y, a la vez, respetuosos con el original, emprendidos hasta ahora por los traductores. De identificar, en otras palabras, la voz de los traductores y el medio que han elegido para enfrentarse con la traducción de una obra de tal complejidad. Y de destacar, sobre todo, las novedades por ellos aportadas, y en qué medida intervienen en el polisistema y consiguen constituirse como modelos de referencia para la práctica traductora.

Christiane Nord sostiene que

por medio de un modelo exhaustivo de análisis del texto, que tome en cuenta tanto factores intra-textuales como extra-textuales, el traductor puede establecer la «función en la cultura» desempeñada por el texto fuente. Y luego la puede comparar con la (eventual) función en la cultura desempeñada por el texto de llegada, y requerida por el iniciador, identificando y aislando esos elementos del texto original que han de ser mantenidos o adaptados en la traducción. (1991: 21)

Los textos en cuestión, como hemos visto, contienen unas características muy peculiares, que hacen que la operación de “mantener o adaptar en la traducción” sus rasgos esenciales resulte una operación extremadamente compleja. Hasta el punto que se puede llegar incluso a cuestionar la validez y el significado de quererlos trasladar a otra lengua. Gadda es sin duda un caso paradigmático, pero Pasolini y Camilleri ponen interrogantes no menos problemáticos. No faltan estudios que defienden la idea que obras caracterizadas por un lenguaje tan personal y tan inalcanzable no solamente obstaculizan la traducción, sino también que realmente deberían hacer desistir de la empresa. Y las razones, en este caso, radican en el aspecto excesivamente compuesto, multilingüe y, a la vez, excesivamente italiano, de su escritura. Giuseppe Stellardi (1996), reflexionando sobre las traducciones inglesas de Gadda, se plantea profundas dudas en torno a la razón de ser de tal operación,

y se pregunta qué es lo que realmente puede superar las fronteras nacionales y llegar al público extranjero. En esta reflexión aclara qué es lo que se pone en juego: la traducción indica el grado de universalidad del texto en cuestión, demostrando hasta qué punto puede ser apreciado y entendido más allá de los límites provinciales y accidentales de su lengua de producción; pero, al mismo tiempo, la quinta esencia de estos autores consiste en un tipo de voz y de estilo que no puede llegar a otra lengua, un rasgo particular intraducible que hace que Gadda sea Gadda y nadie más. El razonamiento es aún más acertado si a los problemas normales se añaden las dificultades que derivan del querer trasladar el texto a una lengua como el inglés, en la que ha dominado tradicionalmente un discurso claro, limpio, y esencial, diametralmente opuesto a la escritura gaddiana. Pero, aunque se trate de la traducción a otros idiomas románicos, las dudas siguen teniendo fundamento. Y vale la pena preguntarse cómo se puede encontrar la vía del otro, y a qué herramientas recurrir para intentar restituirlo de manera satisfactoria al lector ignaro de sus rasgos esenciales. Y, sobre todo, qué elementos de la novela es posible trasladar a otro idioma, para superar, de esta manera, la prueba de la traducción. Éste será nuestro apasionante cometido en las páginas siguientes.

Los datos que presentaremos son el fruto del análisis de las obras en su totalidad. Hemos empezado con la lectura y el estudio de la novela en lengua original, basándonos en el reconocimiento de los rasgos lingüísticos definitorios y de su función en el texto. A partir de los datos recogidos, hemos centrado nuestra atención en la traducción de tales formas, presentando, de manera aleatoria, sólo una muestra de cada categoría. Los ejemplos que ofrecemos representan, por lo tanto, sólo una pequeña parte de todos los que hemos ido recogiendo durante la investigación, pero creemos que tal repertorio presenta de manera clara y exhaustiva las diferentes estrategias adoptadas por los tres traductores.

4.2. *Ragazzi di vita* en Cataluña: recepción y nuevo marco de negociación

Italo Calvino decía a propósito de las novelas pasolinianas: “América no tiene grandes problemas, excepto el de cómo harán para traducir a Pasolini” (en Naldini, 1992: 201). Puede que la afirmación sea hiperbólica, pero pone inmediatamente de manifiesto la convicción del escritor italiano de que las novelas de Pasolini presentan enormes dificultades a la hora de traducirlas a otra lengua. El autor mismo también era consciente de los problemas que sus novelas, y en particular *Ragazzi di vita*, suponían para el traductor. Efectivamente, afirma en 1955, el año de su publicación, “parece que mi novela *Ragazzi di vita* sea intraducible” (1988: 90). La dificultad deriva, como hemos visto, de la presencia insistente de expresiones dialectales y jergales propias de la capital italiana, tanto en los diálogos como en la voz del narrador. El problema del lenguaje, y del papel por él desempeñado, ha sido siempre el núcleo de todas las reflexiones desarrolladas en torno a la novela, desde su primera aparición. Y, probablemente, ha sido también la razón tanto de los comentarios favorables, como de las críticas más duras. En particular, debido a la presencia exuberante de expresiones obscenas que, como sabemos, a veces constituyen la única forma de comunicación entre los participantes del universo narrado. Sin embargo, con respecto a la operación traductora, creemos que el escollo principal consiste en la que Calvino define como la excesiva “italianidad” de la novela, es decir, el carácter puramente referencial de su lenguaje. En efecto, el dialecto quiere remitir, sin filtro alguno, al mundo del subproletariado romano, presentado de la forma más sincera, como portador de una inmensa carga de vitalidad y fuerza instintiva, y también en su faceta más salvaje. Este carácter hace más difícil la tarea del traductor, que se enfrenta con el problema de tener que trasladar una lengua no estándar, y a la vez de tener que trasladar un mundo otro, con una idiosincrasia bien marcada. En cambio, como veremos, en el caso de las novelas de Gadda y Camilleri, el plurilingüismo no está íntimamente atado a una realidad histórica y geográfica. Se erige más bien como símbolo de la anarquía que gobierna la sociedad, y de la incomunicabilidad que caracteriza el diálogo entre los seres humanos. Las diferentes funciones del lenguaje, respectivamente referencial y expresiva,

ponen al traductor frente a reflexiones de variada índole, y pueden implicar distintos resultados de traducción.

A parte de los problemas de carácter lingüístico, la recepción y traducción de la novela de Pasolini está condicionada también por obstáculos de carácter ideológico. El escándalo provocado en Italia, y los juicios por su carácter obsceno, contribuyeron por un lado a aumentar el éxito de la novela, pero también al rechazo de buena parte de la sociedad. Y, sobre todo, dificultaron su recepción en países como España, entonces bajo la dictadura de Franco, con su imposición de una moral ultraconservadora. De hecho, debido a factores políticos, el Neorrealismo italiano y europeo, con su alta carga de compromiso social y crítica a la sociedad, tardó unas décadas en llegar a España. Y aún más en llegar a Cataluña, donde hasta los años 60 prácticamente se prohibió cualquier traducción de nuevo cuño que no fuera en castellano. A partir de la abolición del decreto de interdicción, las editoriales catalanas empezaron su labor febril, marcada por dos objetivos principales, es decir la publicación de todos los clásicos del pasado más reciente, y también la búsqueda de las novedades editoriales extranjeras. Por lo tanto, cuando se empiezan a publicar nuevas traducciones en catalán, el Neorrealismo italiano vivía ya sus epígonos, y se habían afirmado, en cambio, otras poéticas y nuevos autores, como el mismo Calvino, o como nuestro *Pasticciaccio*. Por esta razón, se opta por traducir sólo a los autores neorrealistas consagrados, y sus títulos más significativos. Asimismo, otro factor decisivo en la elección de los autores a publicar, consiste en el éxito determinado por las realizaciones cinematográficas de las novelas, por el habitual fenómeno de difusión impulsado por el cine. O, como es el caso de Pasolini, por la fama que alcanzó a través de su faceta de cineasta, y que le abrió la frontera hacia Europa. Entre 1962 y 1969, se realizan, en Cataluña, casi todas las traducciones de narrativa italiana. En menos de una década, se publican hasta veinticuatro títulos, y catorce de ellos en la editorial barcelonesa Edicions 62. Su director, Josep Maria Castellet, decide invertir en la narrativa neorrealista extranjera, por su afinidad con la corriente del realismo histórico catalán.⁵³ Y, con este afán, publica numerosos títulos que

⁵³Sobre la recepción de la literatura neorrealista italiana en España y Cataluña a mediados de siglo, véase el interesante estudio de Gavagnin (2002). Allí se explican los factores sociales y culturales que determinaron la selección de los

llegan a Cataluña con muchos años, a veces décadas, de antelación respecto a España. Un ejemplo evidente es el caso de *Una vita violenta*, la segunda novela de Pasolini. En 1967, Castellet la incorpora al catálogo de Edicions 62, mientras su versión al castellano, realizada por Atilio Pentimalli Melacrino, aparece sólo treinta años después, en 1997, gracias a la editorial Planeta. La incorporación tan temprana a las letras catalanas fue motivada también por los éxitos cinematográficos de las películas de Pasolini, sobre todo de *Mamma Roma* y *El Vangelo secondo Matteo*. Además, Castellet era amigo del escritor italiano, al que considera como un *enfant terrible*, y como un “hijo consentido de la generación precedente” (Castellet, 1988: 111). Así lo define como heredero –esto sí, rebelde– del legado de los escritores neorrealistas. De hecho, la traducción de la novela de Pasolini representa, en aquellos años, “la propuesta más atrevida del conjunto de traducciones de narrativa italiana hechas al catalán” (Gavagnin, 2002: 200). Y esto significa que el catálogo de Edicions 62, y de las demás editoriales catalanas, en ese entonces se desinteresó por otras novelas de carácter más experimental, como el mismo *Pasticciaccio* di Gadda.⁵⁴ La novela *Una vida violenta* –que así llegó a Cataluña ocho años después de su publicación en Italia– fue traducida por Maria Aurèlia Capmany, artífice de casi todas las traducciones de novelas italianas realizadas en esos años, hasta el 1968, cuando se produjo una ruptura entre la traductora y la editorial. Mientras *Una vita violenta* ha recibido una acogida relativamente temprana, *Ragazzi di vita*, ha tenido que esperar muchos años antes de ver la luz en España y Cataluña. La primera versión al castellano es de 1990, efectuada por Miguel Ángel Cuevas para la editorial Cátedra, y bajo el título *Los chicos del arroyo*; mientras nuestra versión objeto de estudio, ha sido llevada a cabo por Joan Casas, para la editorial Edicions 62, en 1994.

autores y corrientes traducidos. Un panorama exhaustivo de la traducción y recepción de la narrativa extranjera en Cataluña, desde el *Noucentisme* hasta nuestros días, con un párrafo sobre la actividad traductora alrededor de los años sesenta, se encuentra en Ortín (2004). También, son sugerentes a este propósito las memorias del editor Josep M. Castellet (1988), que desempeñó un papel crucial en el desarrollo de la edición en Cataluña, en cuanto director literario de Edicions 62.

⁵⁴ Probablemente porque era considerada una novela de lectura excesivamente difícil, que no podía conectar con el público y que, como veremos, aún hoy en día, presenta notables problemas de recepción.

Ahora bien, nos planteamos la siguiente pregunta: ¿cómo se ha mantenido el lenguaje de múltiples registros en *Nois de la vida*? Y, sobre todo, ¿de qué manera ha sido trasladada la jerga de los chicos de la calle? ¿Y sus violentos improperios?

a) *Nois de la vida* (1994)

En el capítulo anterior, hemos destacado los que son, a nuestro juicio, los ingredientes estilísticos constitutivos de la novela, y que, a la vez, representan el principal escollo para el traductor. Joan Casas, en su introducción a la traducción, lo explica de manera sintética pero eficaz. Afirma que la novela es

un viaje a través del grueso de la lengua, un viaje sin ningún tipo de pureza, sin fin ni esperanza en la pureza, a caballo de un discurso indirecto libre que se encamina hacia los registros más elevados y depurados, pero que acto seguido desciende sin miedo a contaminarse con el dialecto romano, con la grosería, el descabezamiento de las palabras, la sintaxis repetitiva del lenguaje empobrecido del lumpen, con todas las formas que estallan como golpes de látigos en los diálogos. Y que baja aún más, hasta las formas pre-verbales del lenguaje, hasta los sistemas de gestos expresivos codificados, que Pasolini describe al hilo de la narración con precisión de entomólogo. (1994: 7)

Esto significa que el traductor es consciente de las trabas lingüísticas propias del texto original, y tiene muy claro a qué obstáculos se tendrá que enfrentar. Lo que más nos interesa es observar si, en su traducción, ha optado por convertirse en nuevo entomólogo de la sociedad catalana, realizando su propio viaje a través de la lengua, o si ha recurrido a otra estrategia diferente. Joan Casas añade que traducir esta novela exige “compartir la misma falta de fe y esperanza del autor en la pureza lingüística, e intentar usar las herramientas que mejor permitan aproximarse al viaje original” (1994: 7). Veamos, por lo tanto, de qué herramientas se ha valido para restituir a la lengua catalana el dialecto romano y la serpentina estilística elaborada por Pasolini.

El primer elemento que hemos destacado al analizar la obra ha sido el de la presencia obsesiva del lenguaje jergal de la capital italiana, sobre todo en los diálogos entre los personajes. El escritor, como hemos visto, quiere presentar a los chicos sin filtros, con la sinceridad de un antropólogo. Y muestra, de esta manera, toda su empatía con el mundo representado, es decir, el subproletariado, volcado a la mala vida por culpa de las paradojas de la historia. Elige hablar del mundo de la capital, porque Roma es su ciudad de adopción, y en ella encuentra el sentimiento del pueblo. Ahora bien, al traductor se le impone la siguiente reflexión: en el estudio del texto original, con las intenciones que lo mueven, ¿hay que dar la prioridad a la referencia a la condición concreta de la clase obrera en la capital italiana o, a un nivel más abstracto, a la representación de esta clase en el conjunto de la sociedad capitalista? Dicho en otras palabras, ¿es posible trasladar las mismas problemáticas sociales en otro contexto, sin traicionar la poética de su autor original? Y, desde el punto de vista de la lengua, ¿es oportuno hacer el esfuerzo de encontrar una nueva forma expresiva con una connotación semejante, o es más “leal” traducir con un texto en lengua estándar y dejar siempre patente que se trata de una novela sobre el subproletariado romano? Se trata, a fin de cuentas, de establecer si *Ragazzi di vita* es realmente, como decía Calvino, una novela demasiado “italiana”, y por ello intraducible; o si, en cambio, es posible descubrir en ella un mensaje universal, de rescate y exaltación de esta clase social, prescindiendo del contexto concreto. A partir de esta disyuntiva, puede cambiar la actitud del traductor, y sus elecciones de tipo lingüístico. Continuemos la reflexión a través del análisis de la traducción de los fragmentos destacados en el tercer capítulo. A ellos añadiremos ulteriores ejemplos, para proporcionar una idea lo más exhaustiva posible de la estrategia de traducción adoptada:

(1) “Aòh, addò vai?”.
-“A casa vado, tengo fame”.
-“Vie’ a casa mia, no, a fiyo de na mignotta che ce sta er pranzo”.
(p. 7)

(1.a) Trad. de Casas:
-“Ei, tu, on vas?”.
-“A casa, tinc gana”.
-“Vine a ca meva, cony, que hi ha dinar”. (p. 11)

(2) Riccetto: “Addò sei ito, disgrazziato?”.
Marcello: “So’ ito a farne er bagno, so’ ito”. (p. 10)

(2.a) Trad. de Casas:
Riccetto: “On t’has ficat, poca-vergonya?”.
Marcello: “M’he anat a banyar”. (p. 14)

(3) Riccetto: “Ce sei mai stato co ‘a nave in mezzo ar mare?”
Marcello: “Come no?”.
Riccetto: “Insin’addove?”.
Marcello: “Ammazzete, Riccè, quante cose voi sapè! E cchi se ricorda, nun c’avevo manco tre anni, nun c’avevo!”.
Riccetto: “Me sa che in nave ce sei ito quanto me, a balordo!”.
Marcello: “Sto c..., c’annavo tutti li ciorni su ‘r barcone a vela de mi zzio!”.
Riccetto: “Ma vaffan..., va!”. (p. 15)

(3.a) Trad. de Casas:
Riccetto: “Has estat mai en un barco, al mig del mar?”
Marcello: “I tant”
Riccetto: “I on va ser, això?”
Marcello: “Collons, Riccè, quantes coses vols saber! Com vols que me’n recordi, si no tenia ni tres anys!”
Riccetto: “Em sembla que tu, en barco, hi has anat tant com jo, mentider!”
Marcello: “I una merda, sortia cada dia amb la barca de vela del meu oncle!”
Riccetto: “Vés a prendre pel cul, au va!”. (pp. 18-19)

(4) Caciotta: “Si venghi co’ me, poi te trovi contento”.
Amerigo: “Indovve?”.
Caciotta: “Qqua, da Fileni”. (p. 84)

(4.a) Trad. de Casas:
Caciotta: “Si vens amb mi, quedaràs content”.
Amerigo: “Abon?”.
Caciotta: “Lla, a cal Fileni”. (p. 86)

(5) Amerigo: “E caccia l’artri sordi”.
Riccetto: “Che, se’ matto, e domani chi me ‘i ridà a mme si riperdemo?”. (p. 88)

(5. a) Trad. de Casas:
Amerigo: “Do’m més calés”.

Ricetto: “Què passa, estàs boig? I demà qui me’ls torna, si perdem una altra vegada?”. (p. 90)

Los ejemplos muestran la presencia de numerosas formas que son características del lenguaje coloquial, como por ejemplo:

- 1.a: la forma apocopada de la palabra “casa”, por “ca”;
- 4.a: “abon” en lugar de “a on”; “lla”, forma abreviada de “allà”;
- 5.a: “do’m”, por “dona’m”; y, sobre todo la palabra “calés”, que viene del caló.

Y también de préstamos y calcos del castellano, como:

- 3.a: “barco”

Y, en general, se nota el uso insistido de una sintaxis que también es propia del registro coloquial. Los ejemplos son innumerables: en 1.a notamos, en la expresión “Ei, tu, on vas?”, la presencia de dos recursos muy típicos del lenguaje oral, es decir la interjección y la apelación explícita al sujeto “tu”; y después el uso del “que” con función causal. En 3.a., en la frase “tu, en barco, hi has anat tant com jo”, encontramos la anteposición del complemento “en barco” que da más énfasis al tema del discurso; y también la expresión final, “au va” es muy coloquial y también productiva en catalán, como fórmula para acabar un diálogo. En 4.a, la respuesta “Lla, a cal Fileni” muestra otro rasgo del lenguaje oral, o sea la duplicación de la referencia del lugar: en el primer caso es genérica y después más concreta. Finalmente, en 5.a., la disposición de la frase interrogativa “Què passa, estàs boig?” representa otro caso de estructura marcadamente oral, debido a la anteposición de la pregunta redundante, un recurso expresivo que funciona como marcador discursivo interactivo.

Como se puede notar, los rasgos subestándars intervienen en la morfología, el léxico y la sintaxis del texto. Observamos el intento, por parte del traductor, de reproducir un lenguaje coloquial, que tiene rasgos propios del habla de Barcelona. A lo largo de la novela éste se caracteriza por la contaminación fuerte con el castellano, sobre todo a nivel léxico, y por la presencia de términos provenientes del mundo de los gitanos, el lenguaje conocido como caló.

La presencia del lenguaje de la calle es aún más notable si analizamos otro aspecto de la prosa de *Ragazzi di vita*, es decir el uso constante de tacos y reniegos. Hemos observado en el capítulo anterior que la jerga romana, en sus vertientes más vulgares y violentas, se convierte a menudo en la única forma de comunicación entre los chicos. Por ejemplo, hemos visto como en una misma página, en el espacio de pocas líneas, se repite la misma palabrota “li mortacci” siete veces. ¿Qué actitud habrá tomado el traductor? ¿Habrá adoptado la voz de los chicos, golpeando la página con sus violentos improperios? Los ejemplos siguientes muestran la voluntad de sacudir al lector con el mismo registro de violencia verbal, pero con una diferencia de frecuencia. Mientras en el original se repite de manera obsesiva la misma expresión, en la traducción encontramos un amplio repertorio de improperios catalanes. El italiano “li mortacci” se traduce con las siguientes expresiones (p. 26): “La mare que em va parir”, “Que n’ets de collonut, nano”, “Malparits”, “Que vols, tu, que em cagui en tota la teva família?”, “Càgon la reputa”, “La mare que el va parir” y, finalmente, “Mecagondena”. Aquí encontramos además rasgos propios del lenguaje oral, como la contracción de más palabras en una sola expresión.

Finalmente, como sabemos, la jerga a veces se insinúa en la voz del narrador, que así retrocede definitivamente en el mundo de sus personajes, mezclándose con ellos, gracias también al recurso del discurso indirecto libre. Volvemos a presentar el pasaje elegido como ejemplo de la voz narradora, con la traducción realizada por Joan Casas:

Finalmente il Riccetto aveva trovato una professione: non come Marcello, che mo s’era messo a fare il barista, o come Agnolo, che lavorava da pittore col fratello: ma qualcosa di molto meglio, qualcosa che lo faceva salire di rango fino a considerarsi ormai alla pari, per esempio, con Rocco e con Alvaro, che dai furti dei chiusini erano passati mano a mano a dei lavori molto più impegnativi e di responsabilità, con tutto che, in conclusione, non c’avevano mai una lira in saccoccia e avevano due facce da pidocchiosi peggio di prima. Ormai il Riccetto se la faceva più con loro due che coi pivelli dell’età sua, ossia quelli ch’erano entrati in quattordici anni. Mica si potevano permettere, questi, di andarsela a divertire con

uno ch'era sempre ingranato, senza che loro c'avessero na brecola in saccoccia, oppure il massimo il massimo con due tre piotte. (pp. 38-39)

Trad. de Casas:

Finalment el Ricetto havia trobat una professió: no com el Marcello, que s'havia posat a fer de cambrer, o com l'Agnolo, que treballava de pintor amb el seu germà: sinó una cosa molt millor, una cosa que el feia pujar de categoria fins a poder-se considerar igualat, posem per cas, amb el Rocco i l'Alvaro, que dels robatoris de clavegueres havien passat de mica en mica a treballs molt més laboriosos i de responsabilitat, tot i que fet i fet, al capdavall, no tenien mai ni un clau i encara feien més cara de pollosos que abans. Ara el Ricetto tenia més a veure amb ells que no amb els cadells de la seva edat, és a dir aquells que havien fet els catorze anys. Aquests poc es podien permetre anar-se a divertir amb un paio que sempre tenia pasta, quan mai no duien ni un clau a sobre, o si de cas com a molt com a molt dues o tres-centes lires. (p. 41)

Como se puede notar, la voz narradora catalana se expresa a través de un lenguaje estándar, y renuncia a las expresiones y términos de tipo dialectal o jergal. Aquí el narrador no se involucra en el mundo representado, y prefiere mantener su posición tradicional que todo lo ve desde arriba. Por lo tanto, se pierde la fuerte carga dialectal del original y no encontramos ninguna incorrección gramatical, aunque el fragmento muestra abundantes marcas de coloquialidad. Donde más se nota esta elección es en la fraseología del texto, donde las expresiones son de uso común, pero pertenecen a un repertorio más coloquial. Es el caso de “no tenien mai ni un clau”, “cara de pollosos”, “un paio que sempre tenia pasta”, “no duien ni un clau a sobre” y “els cadells de la seva edat” el uso de palabras originarias del caló como “paio”; y de formas diminutivas, como “treballs”.

En el conjunto, el traductor, haciendo referencia tanto a los pasajes cultos – que han encontrado soluciones menos debatidas– como a los jergales, describe su estrategia de esta manera:

por abajo, una sintaxis oral, pleonástica, a menudo contaminada, una lengua que pueda recurrir con toda naturalidad al léxico *xava*, mojado de caló si conviene, de castellano, si es necesario. He

recorrido a mi propia memoria de niño del barrio, que ha sido útil tanto como *mossèn* Fabra. Y, yendo hacia arriba, toda la gama que permitiera llegar a la máxima exigencia de depuración cuando el registro del narrador lo pedía así. (1994: 7)

La presencia de formas sintácticas coloquiales y super abundantes ha sido corroborada por los ejemplos antes presentados. En cuanto al léxico, el uso del *xava*, del caló y de los castellanismos es, como hemos visto, menos fuerte. Hay que decir que, sobre todo si la comparamos con las traducciones de las siguientes novelas, la operación llevada a cabo por Joan Casas parece ser más prudente. El traductor recurre al lenguaje oral con sus estructuras redundantes y sus marcadores discursivos. E incluye de vez en cuando formas más típicas de la capital, es decir castellanismos y formas *xava* pero, a pesar de sus declaraciones, se muestra bastante parco en su uso. Además, los castellanismos empleados, como “barco”, son hoy en día de uso extendido, hasta el punto de poderse considerar como formas genuinas.⁵⁵ La operación, por lo tanto, es muy cautelosa, evita los barbarismos demasiado fuertes y, sobre todo, no es constante. Mientras en el texto original, todos los diálogos están caracterizados de manera uniforme, y a la vez tajante, por la variación lingüística, en la traducción, el recurso a ella es más discontinuo. Además, no se puede apreciar alguna forma de compensación en otras partes de la novela o aspectos de la narración. La variable y tenue osadía del traductor puede que sea el único punto débil de esta traducción, que así pierde parte de la violencia expresiva del texto original. Cabe añadir que estas observaciones están respaldadas por las palabras del mismo Joan Casas, que en la entrevista afirma con respecto a su traducción que

seguramente ahora hay cosas que yo haría de manera diferente, porque mi voz ha cambiado, está más matizada y yo he madurado. Y seguramente la haría de manera más valiente, porque en esa época, a pesar de mis declaraciones de libertad en el prólogo, estaba muy asustado por la norma. Ahora tendría más autoridad para plantar cara a los correctores, mientras en ese entonces no la tenía por mi inexperiencia. (Entrevista a Joan Casas, § 11)

⁵⁵ El *diccionari català-valencià-balear* del *Institut d'Estudis catalans* define “barco” como un castellanismo introducido y arraigado en el territorio de la lengua catalana.

A pesar de estas consideraciones, creemos que, con respecto a la problemática planteada al comienzo del análisis, la traducción catalana muestra una actitud muy respetuosa hacia el texto original, y que ha encontrado un camino de aproximación intermedio. Por un lado, el traductor opta por presentar un lenguaje marcadamente coloquial: los improperios y los rasgos lingüísticos mencionados remiten al mundo de los jóvenes de la calle –en este caso, podrían ser más bien los jóvenes de Barcelona– que aquí también se erigen a protagonistas de la novela. Por otro lado, como muestran los ejemplos, se mantienen en la forma original los nombres de persona – Riccetto, Marcello, Alvaro, etc...–, y los toponímicos –como se nota ya en el título del primer capítulo de la novela, “El Ferrobedò”. Se mantiene, por lo tanto, la referencia a la capital italiana, en definitiva, a aquellos elementos que para Calvino constituían un rasgo fundamental de la “italianidad” de la novela. Es muy importante destacar, entonces, que el lector catalán no pierde de vista en ningún momento el hecho de que la novela está ambientada en Italia. Y creemos que el uso de expresiones no estándar en catalán, a pesar de las nuevas connotaciones y el ambiente diferente al que remiten, no traiciona el espíritu de la novela y las intenciones que la inspiran. Se pierde la jerga de Roma, pero eso es inevitable, y ninguna estrategia de traducción la habría podido salvar. Pero creemos que el texto catalán consigue mantener la voz del pueblo, que es, en definitiva, la voz del autor. Por esta razón, consideramos esta traducción adecuada –en términos de Toury– al texto original, y capaz de restituir, dentro de los términos de lo posible, su función principal.

4.3. Recepción y traducción de *Il pasticciaccio* en Cataluña

El análisis de la novela de Carlo Emilio Gadda en el capítulo anterior ponía de manifiesto, por un lado, la excentricidad del estilo empleado por el autor y, por otro, y como consecuencia, la enorme dificultad que conlleva para el traductor. *Il pasticciaccio* –al igual que la obra maestra de James Joyce– es unánimemente conocida como una de las novelas más innovadoras de la literatura italiana y

europea del siglo XX. Sin embargo, su inusitado experimentalismo ha determinado la formación de un público de lectores especializados, filólogos y amantes de la literatura. Y ha sido un modelo literario fundamental para la narrativa italiana sucesiva, hasta el punto de que se habla de un “antes y después de Gadda”, o que Gianfranco Contini ha definido su escritura como la “función Gadda” de la literatura italiana, para significar su papel de piedra de toque, tanto para críticos como para escritores, en el estudio de la prosa contemporánea. En cambio, y previsiblemente, el lector común se encuentra inmediatamente aturdido por la babel de códigos lingüísticos, la sintaxis espástica, y el sin fin de digresiones no justificadas por la trama policial, factores que –todos juntos– contribuyen a desanimar la aventura lectora. Tanto es así que se trata de la novela más conocida, más citada, y más debatida, pero también seguramente de la menos leída por los lectores italianos. Mengaldo afirma que

ningún escritor del siglo XX posee la riqueza lingüística de Gadda y su capacidad de manejar los componentes de la lengua, divirtiéndonos en el sentido más alto, incluso emocionándonos, y dejándonos siempre admirados. Pero, a la vez, no se puede eludir la impresión que demasiado a menudo esos elementos giran en vano, de manera a–funcional; y nos podemos preguntar en serio si es compatible con la narrativa una continua tensión que no conoce nunca una distensión. (Mengaldo en Zublena, 2003: 20)

Las palabras del crítico explican de manera clara por qué la novela gaddiana ha provocado siempre dos respuestas antitéticas entre el público de expertos y el de los lectores comunes: los primeros la ensalzan por su inmenso talante creativo y la señalan como muestra de la más ingeniosa prosa del siglo XX, mientras el público corriente desdeña su enredo lingüístico y prefiere desistir de la lectura de sus obras. La misma reacción contrastada caracteriza la fortuna del autor italiano más allá de las fronteras nacionales. Gadda no es muy conocido por el público extranjero, y sólo se acercan a él los lectores especialistas, y en particular, los amantes de la literatura italiana, dotados de las herramientas indispensables para leer sus novelas en versión original. La dificultad de lectura y de traducción, y la función primaria y constituyente del lenguaje de la obra original explican por qué las versiones extranjeras de su novela, y de sus obras en general, han sido siempre muy tardías con respecto

a las fechas de publicación en Italia. Además, la acogida recibida por las traducciones robustece, una vez más, el perfil de recepción observado en Italia. Las versiones en lengua extranjera no constituyen un éxito editorial, alcanzando un escaso índice de venta. Sin embargo, se han convertido en modelos de referencia para traductores y traductólogos, cada vez que se debate en torno al problema de la traducción de la variación lingüística. En particular, nuestra novela, y sus versiones realizadas en los distintos países, constituyen el verdadero paradigma para la investigación sobre los problemas relativos a la traducción de la literatura en dialecto.

Si nos centramos en el ámbito español y catalán, veremos cómo nuestro autor se dio a conocer sólo en 1963, a raíz de la obtención del Prix Internacional de Littérature, para su otra obra maestra, *La cognizione del dolore*. En 1965, Juan Ramón Masoliver la tradujo al castellano, para la editorial Seix Barral de Barcelona, bajo el título *El aprendizaje del dolor*. En ese mismo año salió a la imprenta también *Il pasticciaccio*, por el mismo traductor y la misma editorial, bajo el título *El zafarrancho aquél de Via Merulana*. En la literatura catalana, el fenómeno ha llegado con muchos años de retraso. Gadda no entró en la colección de autores italiano traducidos en los años '60 por Edicions 62. Como hemos visto, la editorial mostró predilección por la narrativa neorrealista, o por obras más existencialistas pero que no llegaban a la experimentación extrema de *Il pasticciaccio*. Así, el publicó catalán tuvo que esperar hasta el 1992, cuando, en ocasión del centenario del nacimiento del autor, fue publicada la novela *La coneixença del dolor*, por la editorial Edicions 62, y traducida por Xavier Riu. Mientras que nuestra novela tardó tres años más en llegar, y salió sólo en 1995, casi cuarenta años más tarde de su aparición en Italia. La publicó la editorial barcelonesa Proa, en la prestigiosa colección "A tot vent", destinada a la difusión de los clásicos contemporáneos. La traducción tiene el título *Quell merdè horrible de via Merulana*, que le ha asignado su temerario realizador, Josep Julià Ballbè.

a) *Quell merdè hurrible de via Merulana* (1995)

El calificativo “temerario”, como hemos visto, parece realmente apropiado. Es difícil imaginar una obra literaria con una complejidad lingüística superior. Su mismo autor se daba cuenta de la dificultad que comportaba no solamente la lectura y el análisis, sino también la traducción de su obra. Gadda escribió en una carta al crítico literario Gianfranco Contini: “Temo que fuera de lugar (Milán) y fuera de tiempo mi prosa deba parecer *dégoutante*” (Gadda, 1998: 35). Y añade que justamente la traducción constituía la piedra angular para dar una respuesta a su angustia. Porque es allí que la maraña lingüística exige una suerte de desenredo, la obligada comprensión del texto que permite poner orden al caos, y así llegar a una nueva creación en otro idioma. La reflexión de Gadda insinúa también otro inconveniente de la operación traductora: no se cuestiona solamente la viabilidad de comprensión y reproducción del texto original, sino también la posibilidad de poder gozar de su lectura. Sin embargo, creemos que los mismos interrogantes se pueden plantear con respecto a la recepción de la obra original, porque el embrollo lingüístico, como hemos visto, puede resultar oscuro y fastidioso tanto para un italiano como para un lector extranjero. De esta consideración deriva que realmente cabe plantearse la posible “repugnancia” provocada en términos de resistencia a un trasvase simple e inmediato del texto: convencimiento que hemos ampliamente manifestado en el capítulo anterior, al destacar los rasgos estilísticos propios de *Il pasticciaccio*.

Veamos ahora de qué manera ha sido solucionada tal resistencia en la traducción catalana de la novela. Volveremos a analizar los fragmentos señalados en el capítulo anterior, y a ellos añadiremos más ejemplos para proporcionar una idea lo más exhaustiva posible de la estrategia de traducción adoptada.

Los continuos cambios de tono se muestran como el escollo más asequible, porque todas las lenguas disponen de los rasgos lingüísticos necesarios para expresarse según las diferentes categorías textuales. La puesta en práctica depende de la sensibilidad del traductor y de su habilidad en la percepción y

restitución de la voz osciladora del narrador. Sin presentar ejemplos, –puesto que no es nuestro propósito debatir en torno al tema de la traducción de los registros estilísticos–, diremos que, en nuestro caso, el traductor mantiene la misma combinación de tonos opuestos, en esa alternancia de cómico y trágico que tanto caracteriza la lectura del texto original. Y que, en general, es capaz de restablecer la misma maraña estilística, si bien a veces con una sintaxis menos barroca, y con la omisión de ciertos rasgos que dan al original un tono más rebuscado y formal.

Asimismo, restituye la simbiosis de tecnicismos y palabras comunes, aplicada a las situaciones más inesperadas. El fragmento propuesto como muestra de la exploración filológica llevada a cabo por el autor, se puede recrear en catalán sin dificultades excesivas. Aquí la complejidad terminológica, obstáculo para una lectura llana de la descripción, no impide el traslado al catalán, debido a la similitud entre las dos lenguas.

Sui loro labbri stupendi quel nome veneto risaliva l'étimo, puntava contro corrente, cioè contro l'erosione operata dagli anni. L'anafonèsi trivellava il deflusso col perforante vigore d'un'anguilla o di certi pesci anadromi che sanno chilometrare all'insù, su, su su, fino a ribevere le linfe natali. (p. 38)

Trad. de Julià:

Als llavis pistonuts de les veïnes, aquell nom vènet recobrava l'ètim, s'oposava al corrent, és a dir, a l'erosió produïda pels anys. L'anafonesi en barrinava el flux amb la vigor perforadora d'una anguila o de certs peixos anàdroms que saben fer quilòmetres amunt, amunt, amunt, amunt, fins a rebeure les limfes clares natali. (p. 58)

En la mayoría de los casos, los tecnicismos derivan del griego o del latín, y por lo tanto son de fácil traducción entre las lenguas románicas. Y cuando se trata de términos de origen anglosajón o alemán, se mantienen intactos en la versión catalana.

El mismo razonamiento vale para la traducción de las onomatopeyas: la semejanza fonológica hace que una exclamación como “Énkete, pénkete púfete iné” (p. 184 en la traducción) no

necesite ulteriores razonamientos, porque tanto en italiano como en catalán emerge del abismo como una fórmula mágica, expresión del lenguaje engañoso de la bruja Zamira, que en la novela se encuentra relacionada con el asesinato de Liliana Balducci. Lo mismo ocurre con los frecuentes juegos fónicos presentes en la novela, mantenidos intactos en el texto de llegada. O con la repetición obsesiva de determinadas palabras, –como en el ejemplo del fragmento anterior “amunt, amunt, amunt, amunt”– que desempeña la función de acelerar el ritmo de la narración y que se puede reproducir fácilmente en otro idioma.

Mientras el tono y el sonido no dan lugar a complicaciones, bien diferente ha de ser el procedimiento con respecto a la presencia persistente de los diferentes dialectos italianos. La novela anterior presentaba una sola variedad de usuario, mientras ahora el traductor se enfrenta con un texto polidialectal. Veamos, en primer lugar, cuál ha sido el camino elegido por Josep Julià Ballbè. Después pondremos una traducción nuestra al catalán estándar, destacando en cursiva los rasgos dialectales que se diferencian del estándar, para mostrar de manera inmediata las características lingüísticas diferentes, y su abundancia en el texto. La especificidad de cada dialecto nos recomienda analizar uno tras otro los rasgos lingüísticos de cada uno de ellos.

Molisano-napolitano:

1) Primer enunciado de Francesco Ingravallo:

“Quando me chiammo!...già. Si me chiammo a me...può stà sicure ch'è un guaio: quacche gliuommero...de sberretà...”. (p. 6)

(1.a) Trad. de Julià:

“Quan me criden a mi! Ha! si me criden a mi...estisqui segura que se trate d'una desgràcia, algun enredro...prequé iò l'aclarisca”. (p. 15)

(1.b) Catalán estándar:

“Quan em criden a mi! Ha! Si em criden a mi...*estigui* segura que *es* tracta d'una desgràcia, algun *embolic*...*perquè jo l'aclareixi*.”

2) Frase de Ingravallo:

“i femmene se retroveno addó n'i vuò truvà”. (p. 7)

(2.a) Trad. de Julià:
“Si ne hi vòs buscar, sempre hi horà una dono”. (p. 15)

(2.b) Catalán estándar:
“Si en vols buscar, sempre hi *haurà* una *dona*”.

La traducción muestra una mezcla de rasgos dialectales, entre formas valencianas, en 1.a, y otras típicas del pallarés, en 2.a. En efecto, en el texto original, el narrador especifica que el personaje habla una mezcla de molisano, napolitano e italiano.

1.a: uso del pronombre “me” en lugar de “em”, delante de los verbos; la desinencia “e” de la tercera persona singular del presente indicativo; el pronombre personal “iò”, en lugar de “jo”; el infijo “isc” en la conjugación del subjuntivo de los verbos incoativos, en lugar de la forma “-eix-”.

2.a: las formas “vòs” y “dono”.

Napolitano:

(3) Dott. Fumi, otro policía:
“O cocco vuosto, chillo guaglione, chillo guappo: com’aggio a di?”.
(p. 149)

(3.a) Trad. de Julià:
“lo teu nòvio, eixe paio, eixe guapo: com vols que t’ho digue?”. (p. 198)

(3.b) Catalán estándar:
“*el* teu *promès*, *aquest* paio, *aquest* guapo: com vols que t’ho *digui*?”.

(4) Dott. Fumi:
“All’ufficio stranieri, Pompè, allo schedario. Pensione Bergesse. E bbuona pesca. Comma ca tenimmo appena n’indizio, subbeto da’ o portiere a ssentì. Referente! Portieri! Informazzioni! Sinnò che ce stanno a fa tutti ste portiere, all’alberghi? E a le pensioni pure, Pompè. Ingravallo, ciavite a ddà n’occhiata pure vuie... a sto guaio d’ ‘a americana”. (p. 156)

(4.a) Trad. de Julià:
“A la secció d’estrangers, Pompè, a lo fitxer. Pensió Bergesse. I bona pesca. Com que ací havem ben pocs indicis, ràpid a vore lo porter, qué diu. Referències! Porters! Informació! I si no, qué co

foten tots estos porters, a los hotels? I a les pensions tamé, Pompè. Ingravallo, vosté i tot, hi haurà de donar un cop d'ull...a este cop d'americana". (p. 207)

(4.b) Catalán estándar:

"A la secció d'estrangers, Pompè, *al* fitxer. Pensió Bergesse. I bona pesca. Com que *aquí tenim* ben pocs indicis, ràpid a *veure el* porter, què diu. Referències! Porters! Informació! I si no, què *cony* foten tots *aquests* porters, *als* hotels? I a les pensions *també*, Pompè. Ingravallo, vosté i tot, hi haurà de donar un cop d'ull...a *aquest cony* d'americana".

Aquí notamos el empleo de la variedad valenciana. Destacamos, como rasgos morfosintácticos característicos de esta variedad:

3.a/4. a: uso del artículo determinante "lo", en lugar de "el";

3.a: pronombre demostrativo "eixe", que en Valencia se emplea con el significado de "ese", y el pronombre "estos";⁵⁶ la desinencia "e" de la primera persona del presente indicativo; el término "nòvio", que es un castellanismo y que en Valencia se usa para indicar al prometido.

4.a: adverbio de lugar "ací";⁵⁷ el infinitivo "vore", en lugar de "veure"; el uso del verbo "haver", en lugar de "tener", con el significado de "poseer", y, además, en una forma que es típica de la comunidad valenciana: "havem" en lugar de "hem"; y, finalmente, la forma "tamé", en lugar de "també".

Romano:

(5) La portera del edificio de Via Merulana:

"Che ve pare?...Diteme voi, quando che sapreno tutti sti còrpi, si ve pare che una signora po pensà ar beretto...". (pp. 19-20)

(5.a) Trad. de Julià:

"Pro, senyó cumisari,...tantamució! Qui s'hi fixa, en una gorra, en un mument aixís? Què li sembla, a vusté? Digui'm, quan n'hi han tants tirus, aixís, a destahu, li sembla qu'una senyora se fixarà en una gorra?". (p. 33)

(5.b) Catalán estándar:

⁵⁶ El valenciano tiene, como el castellano, tres categorías de localización: "este", "eixe" (o ixè), y "aquell".

⁵⁷ También en el caso de los adverbios de lugar se encuentra la triple categorización: "ací", "aquí" (o "ahí"), y "allí" (o "allà").

“Però, *senyor comisari*,...*tanta emoció!* Qui s’hi fixa, en una gorra, en un *moment així?* Què li sembla, a vosté? Digui’m, quan *hi ha tants trets així, a dojo*, li sembla que una senyora *es* fixarà en una gorra?”.

(6) Descripción del chico que había robado las joyas:

Un ver maschio: più furbo de nun so chi! Sempre co la fifa addosso, quello, come de nun poté falla franca, se direbbe. Uno che te smiccia dar sotto in su, e poi subito je se chiudono le parpebre: me pare er gatto quando vo fa ved’ e che cià sonno, e intanto l’ha fatta più sporca der solito, e ce lo sa, ma a te nun te lo vo fa sapé. Un ragazzo svertto, com’er fratello: d’un artro genere, però: tra ‘r chirichetto e er cascherino, de quer fornaro de laggiù. (p. 167)

(6.a) Trad. de Julià:

Un noi macu: espavilat com no n’hi ha d’atre! Sempre amb el cangueli a sobre, com si tingués pò de que li carreguin alguna cosa, diries. Que et repassa de cua d’ull i de cap a peus i después se li tanquen les parpelles a l’acte: em sembla un gat quan vol fer veure que té son, i acaba de fê una dulenteria més grossa que de costum, i prou que hu sap, pro no vol que tu hu sàpigues. Un paiu espavilat, com el seu germà: d’una atra mena, pro: mig esculanet mig mossu de quell furné que deia. (p. 222)

(6.b) Catalán estándar:

Un noi *maco*: espavilat com no n’hi ha d’*altre*! Sempre amb el cangueli a sobre, com si tingués *por* que li carreguin alguna cosa, diries. Que et repassa de cua d’ull i de cap a peus i *després* se li tanquen les parpelles a l’acte: em sembla un gat quan vol fer veure que té son, i acaba de *fer* una *dolenteria* més grossa que de *costum*, i prou que *ho* sap, *però* no vol que tu *ho* sàpigues. Un paio espavilat, com el seu germà: d’una *altra* mena, *però*: mig *escolanet* mig *mosso* d’*aquell forner* que deia.

El romano se convierte en la variedad de la capital, Barcelona. El fenómeno más evidente consiste en la reproducción gráfica de un rasgo propio del sistema vocálico átono del catalán central: el fonema /o/, cuando es átono, se convierte en /u/. Pero, también notamos la caída de la “r” en posición de final de palabra, como es el caso de todos los infinitivos; la variante “aixís”, en lugar de “així” en 5.a; finalmente, el uso de castellanismos –que se asientan

de manera muy notable en el léxico de esta variedad–, como: “a destahu” en 5.a y “después” en 6.a.

Veneciano:

(7) La señora Menecacci:

“Ci aiuti lei: lu ch’el pol giutarne. Ci aiuti lei, per carità, Mària Vergine. Una vedova! Sola in casa, Mària Vergine! Che brutto mondo ch’el xe questo! Questi no i xe manco òmini, questi i xe diavoli! Anime de bruti diavoli che i ne torna indrio da l’inferno”. (p. 20)

(7.a) Trad. de Julià:

“Ai, senyó cumisari, ajudeu’mus vós, vós que mus pot ajudâ. Que mus ajudi, si us plau, Verge Santíssim! I quin tort de món! Són pas homes, són tots dimonis! Ànimes de mals dimonis espulsats de l’infern...”. (p. 33)

(7.b) Catalán estándar:

“Ai, *senyor comisari*, *ajudi’ns vosté, vosté* que ens pot ajudar. Que *ens* ajudi, si us plau, Verge Santíssima! I quin tort de món! *No* són pas homes, són tots dimonis! Ànimes de mals dimonis *expulsats* de l’infern...”

(8) La señora Menecacci describe la mirada del ladrón:

“Fisso! Gera uno sguardo implacabile, due oci Fermi, come un serpente”. (p. 21)

(8.a) Trad. de Julià:

“Fixament! M’espriava implacable, dos uis immòbils, com una serpent”. (p. 35)

(8.b) Catalán estándar:

“Fixament! M’espriava implacable, dos *ulls* immòbils, com una *serp*”.

El veneciano encuentra su traducción en una variedad que presenta algunos rasgos propios del catalán septentrional, –que coinciden con el central con respecto al sistema vocálico–. A parte de la escritura de la /o/ átona como /u/ y de la caída de la “r” en posición final, encontramos:

7.a: uso del pronombre personal “mus”, de primera persona plural; la partícula “pas”, que en catalán estándar se utiliza siempre

después de un verbo en forma negativa, mientras en la zona del alto Empordà, del Gironés y del Rossellón sustituye el adverbio de negación;

8.a: forma “uis”, en lugar de “ulls”.

Milanés:

(9) Refrán: “I òmen hin semper bèi”. (p. 14)

(9.a) Trad. de Julià:

“Ets homos sempre són garrits”. (p. 25)

(9.b) Catalán estándar:

“Els homes sempre són bonics”.

El ejemplo del refrán milanés muestra rasgos que son claramente propios del mallorquín: el artículo salado “ets”, en lugar de “els”; la forma “homo” que sustituye la estándar “home”; y finalmente el adjetivo “garrit”, que con el significado de “guapo” tiene procedencia isleña.

Hay que añadir, después de este recorrido por las formas propiamente dialectales, que también los tecnicismos insertados en el dialecto sufren el mismo tratamiento: “un infisèmo pormonare con sopporazione setticimica” (p. 241), encuentra la siguiente traducción: “un enfisema pulmonar amb supuració sectissèmica” (p. 316). Es decir, que la grafía barcelonina encontrada en los diálogos, se aplica también en la descripción científica de la enfermedad, en una mezcla de términos médicos y lengua oral de la capital.

Los recursos analizados hasta ahora han sido objeto de numerosas críticas por parte de los estudiosos, que, por muchas razones, no aprueban la elección atrevida de verter en la página escrita los rasgos morfológicos y fonológicos propios de los dialectos del catalán, como traducción del *pastiche* lingüístico italiano. Sin embargo, aún más cuestionable o, mejor dicho, ajena a la tradición, resulta ser la decisión de aplicar la misma estrategia de traducción a la voz narradora. El pasaje siguiente es la prueba de tal correspondencia:

E il palazzo, poi, la gente der popolo lo chiamaveno er palazzo dell'oro. Perché tutto er casamento insino ar tetto era come

imbottito de quer metallo. Drento poi, c'ereno du scale, A e B, co sei piani e co dodici inquilini cada una, due per piano. Ma il trionfo più granne era su la scala A, piano terzo, dove che ce staveno de qua li Balducci ch'ereno signori co li fiocchi pure loro, e in faccia a li Balducci ce steva na signora, na contessa, che teneva un sacco'e solde pure essa, na vedova. (p. 9)

En la traducción de Julià:

De quell casalot, además, al carré tuthom en deien el casalot de l'or. Perquè totes les cases, des de la planta hasta la teulada, semblava tot farcit de quell metal. Además, a dintre hi havia dugues escales, la A i la B, amb sis pisus i amb dotze llugatés en cada una, dos per pis. Pro el luhu més gran era en l'escala A, en el tercé pis, que hi vivien allí els Balducci, que eren uns senyós d'upa, i tant, i davant dels Balducci hi vivia una senyora, una cundesca, que tenia les butxaques plenes de billets, ella també, una viuda, donya Menefoca. (p. 18)

Catalán estándar:

D'aquell casalot, a més, al carrer tothom en deia el casalot de l'or. Perquè totes les cases, des de la planta fins a la teulada, semblaven totes farcides d'aquell metal. A més a més, a dintre hi havia dues escales, la A i la B, amb sis pisos i amb dotze llogaters en cada una, dos per pis. Però el luxe més gran era en l'escala A, en el tercer pis, que hi vivien allí els Balducci, que eren uns senyors d'upa, i tant, i davant dels Balducci hi vivia una senyora, una comtessa, que tenia les butxaques plenes de billets, ella també, una vídua, la senyora Menecacci.

La traducción muestra los mismos rasgos gramaticales característicos de la variedad correspondiente a la traducción del dialecto de Roma. Una vez más, se trata de la variedad barcelonesa, que restituye la voz del pueblo de la capital. A parte de los rasgos fonológicos ya mencionados, encontramos muchos castellanismos, como “hasta”, “además”, “luhu”, “cundesca”, y “viuda”; la variante “dugues”, en lugar de “dues”; y la caída de la “r” precedida por la “s” del plural. Se trata, en general, de rasgos que se pueden identificar fácilmente con el lenguaje oral de la capital. Todos los ejemplos muestran, además, también la estrategia de mantener

inalterados todos los nombres propios, para no cambiar el contexto cultural en que se ambienta la historia, y dejar así que el lector se sumerja en un contexto italiano.

En conclusión, Julià adopta la tan debatida estrategia de traducir dialecto por dialecto, y busca, a excepción del caso del milanés, una procedencia geográfico–social parecida:

Roma → Barcelona
Nápoles → Valencia
Molise → Pallars
Venecia → Baix Empordà
Milán → Mallorca

Roma encuentra su correspondencia en la capital catalana; Nápoles ciudad más reducida que Roma e importante puerto mediterráneo se traslada a Valencia, ciudad con características parecidas; la pequeña región molisana adquiere el dialecto centro–occidental de Cataluña; a Venecia, pequeña ciudad del norte, corresponde la análoga Girona; y, finalmente, el refrán milanés es traducido con una frase en mallorquín.

En el prólogo a su traducción, Julià justifica su elección recordando la multiplicidad “intencionada y funcional” de dialectos presente en el original. Afirma también que la mayoría de los traductores europeos han desistido de la empresa de reproducirlos, y han preferido recurrir a una lengua estándar. Añade que

si bien en Italia el uso de los dialectos es muy frecuente en la literatura, los traductores no suelen optar por restituirlos con los dialectos propios de sus países, y si eso comporta, según como, una falta más o menos excusable de fidelidad, en el caso de *Il Pasticciaccio*, en el que no se trata de un dialecto, sino de un mosaico muy premeditado de variedades geográficas, tal criterio nos escondería una parte importante de la gracia y la estructura de la novela. (p. 10)

Julià apela, por lo tanto, a la importancia de la función del lenguaje en el texto original, como espejo de la poética del autor, de su visión del mundo, y de su idea del papel de la literatura. Que la arquitectura de la novela consista en su plurilingüismo, o, con

palabras de Gabriella Gavagnin, que “el principio filosófico se vuelve estilema, se plasma en una forma, o mejor dicho en la multiplicidad formal, espejo de la multiplicidad de la realidad”, es cosa ya sabida. Pero otra cuestión consiste en ver hasta qué punto es deseable intentar reproducir el amalgama lingüístico en la traducción, y hasta qué punto, a la luz de todas las consecuencias ideológicas que comporta, el traductor tiene derecho a hacerlo. Joan Solà (1996), en una reseña a la traducción publicada en el diario catalán *Avui*, plantea la misma reflexión. Después de definirla una “excelente aportación a nuestra cultura”, se pregunta si es posible transcribir en el catalán escrito el entramado dialectal del original y si Julià ha conseguido solucionar el problema de manera satisfactoria. El lingüista concluye que el tema es tan complejo que el análisis ocuparía una entera tesis doctoral. No hemos dedicado nuestro estudio sólo a este aspecto de la traducción, y las reflexiones quieren ser de alcance más amplio, pero ahondaremos en esta reflexión en el último párrafo, lugar de confluencia de los resultados del estudio de la traducción de todas las obras.

4.4. *Il birraio di Preston* en Cataluña

Desde 1999 hasta 2007, en España se han publicado 24 novelas de Andrea Camilleri. La ingente cantidad de títulos es un dato que revela como este país representa el tercer lugar de acogida del escritor, después de Francia y Alemania. La gran mayoría de ellas se pueden encontrar tanto en castellano como en catalán, y el notable número de reediciones es testigo de la simpatía que el público siente por el novelista siciliano. España y Cataluña están viviendo una etapa de crecimiento de la producción editorial, sobre todo por lo que se refiere a los títulos extranjeros, cuyo porcentaje de tiradas es, hoy en día, equiparable al de los títulos originales. Se traduce, mayoritariamente, del inglés y del francés; el italiano representa la cuarta lengua vertida, después del alemán. Entre los autores contemporáneos, Andrea Camilleri no es el italiano más leído, ni el más vendido (la primacía le corresponde siempre a Umberto Eco, cuya novela más vendida es *Il nome della rosa*), pero sin duda está en el grupo de los favoritos, y las estanterías de las

librerías españolas acogen casi la mayoría de su producción novelesca. Hasta ahora se han traducido casi todas sus novelas policíacas y gran parte de sus novelas históricas, que implican una mayor dificultad de lectura, y también de traducción, por ser aún más multilingües.

Sin embargo, cabe destacar que, a pesar de la importancia que el escritor siciliano va adquiriendo en el país y del interés que representa el problema de la traducción de su complejidad lingüística, son todavía muy escasos los trabajos llevados a cabo sobre la materia.

La primera traducción de nuestro autor en España y Cataluña remonta al 1999, cuando la editorial Salamadra publicó *Un mes con Montalbano*, y también Edicions 62 comenzó su larga colección de títulos. Desde entonces se ha vuelto a publicar con un ritmo sostenido. Nuestra novela ha sido traducida por Edicions 62 en 2004, por el traductor Pau Vidal. El título escogido, por influencia de la anterior traducción española, que a su vez derivaba del título elegido por la traducción francesa, ha sido el de *L'òpera de Vigàta*. La editorial que ha impulsado la publicación de la novela ha sido Edicions 62.

El extraño mosaico de variedades lingüísticas italianas ha atraído desde siempre a los dialectólogos, como fuente inagotable para las investigaciones, y a los escritores, como motivo de inspiración para la creación literaria. Consciente de esta diversidad, preservada como una verdadera riqueza y no como amenaza a la unidad cultural, Camilleri, discípulo de Gadda, adopta este mestizaje lingüístico y se arriesga a reflejarlo en su novela, dando a cada personaje una voz personalísima y geográficamente muy marcada. Una vez más, como en *Il pasticciaccio*, no se trata sólo del dilema entre lengua estándar y un dialecto, –como en el caso de la novela de Pasolini–, sino que encontramos ulteriores códigos lingüísticos, procedentes de las demás ciudades italianas. Por ello, la opción de traducir dialecto y estándar recurriendo a registros lingüísticos diferentes no es viable. Cabe encontrar otra solución. La más fácil sería la de ignorar el original *pastiche* y traducir la novela enteramente con una lengua estándar, pero ¿qué percibiría el nuevo lector?, y ¿con qué grado de fidelidad llegaría Camilleri a su nuevo público?

a) *L'òpera de Vigàta* (2004)

“En estas traducciones no hay huella, o casi, de mi escritura, de mi voz. Y entonces, ¿por qué?” (Camilleri, 1999d). Así se expresa Andrea Camilleri al hacer referencia a la traducción de sus obras, en particular a las versiones americana y japonesa. La nota de amargura que filtra a través de tal afirmación se hace eco de las problemáticas de traducción presentadas por su obra, y que hemos ido anticipando hasta ahora. Su personal “voz”, mezcla colorida de dialecto y lengua estándar, resulta ser una poderosa arma de seducción para el público italiano; pero, justamente por su combinación multiforme, se convierte en un instrumento muy difícil de manejar a la hora de traducirlo a un idioma extranjero y, por lo tanto, a un contexto lingüístico y cultural diferente. El escritor, consciente de su especificidad y de las razones de su éxito, se pregunta si las traducciones consiguen respetar realmente el espíritu de su obra, es decir, si reflejan el estilo del original con su colorido y claroscuro, devolviéndoselo fielmente al nuevo lector. Disgustado ante la constatación de la falta de correspondencia entre el original y algunas de sus traducciones, llega a interrogarse sobre la pertinencia de trasvasar su obra de un idioma a otro. El hecho de ser un autor contemporáneo comporta la ventaja de poder mantener un contacto y también una forma de control de las traducciones que se realizan de sus obras. Camilleri está en contacto con muchos de sus traductores, que recurren a él en los momentos más difíciles, interrogándolo sobre la posibilidad de una opción u otra: tiene el lujo de poder supervisar, como un padre cuidadoso, algunas de las versiones extranjeras de sus novelas. Y, de hecho, en muchos de los países en los que han sido traducidas, se han logrado versiones de altísima calidad que, además de trasvasar magistralmente el “contenido” de partida, han enriquecido la lengua y la cultura de llegada, realizando la que para George Steiner es una de las finalidades últimas de la traducción, cuando afirma que “hay traducciones que no sólo ilustran la vida en su totalidad, sino que, al hacerlo, enriquecen y amplían los instrumentos de trabajo de su propia lengua” (1995: 414). Lo que nos interesa indagar aquí es si el traductor catalán Pau Vidal –como Josep Julià– ha optado por aprovechar todos “los instrumentos de trabajo de su propia lengua”,

enriqueciendo el bagaje lingüístico e ideológico al alcance de los demás traductores, y tal vez también el de los escritores.

Acto seguido presentamos las soluciones a las que ha llegado nuestro traductor, Pau Vidal. Veamos, ante todo qué solución ha encontrado para traducir la voz del narrador, caracterizada por esa mezcla ingeniosa de italiano estándar y siciliano.

Era una notte che faceva spavento, veramente scantusa. Il non ancora decino Gerd Hoffer, ad una truniata più scatascente delle altre, che fece trimoliare i vetri delle finestre, si arrisbigliò con un salto, accorgendosi, nello stesso momento, che irresistibilmente gli scappava. (p. 9)

En la traducción de Pau Vidal:

Era una nit que feia feredat, feia basarda de debò. En Gerd Hoffer, que encara no havia complert els deu anys, amb una tronada més esgarrifosa que les altres, que va fer tremolar els vidres de les finestres, es va despertar sobresaltat, al mateix moment que, sense poder-hi fer més, se li escapava. (p.5)

Mientras, como podemos ver, la voz narradora se expresa a través de una lengua estándar, en los diálogos, que en esta obra adquieren un papel aún más predominante, se reflejan los diferentes orígenes dialectales de los hablantes. Presentaremos, en primer lugar, la traducción de Pau Vidal; y, después, como en el caso de la traducción de *Il pasticciaccio*, también una traducción nuestra al catalán estándar.

Siciliano:

(1) “Chi fu? Chi successi? Capitò quarchi cosa a me maritu?”. (p. 94)

(1.a) Trad. de Vidal:

“Què ha passat? Què hi ha? Que li ha passat qualche cosa a n'es meu homo?”. (p. 86)

(1.b) Catalán estándar:

“Què ha passat? Què hi ha? Que li ha passat *alguna* cosa *al meu marit*?”.

(2) “Cu é?” “Io sugnu, Turi, sugnu Gegè Bufalino”. (p. 64)

(2.a) Trad. de Vidal:

“Qui hi ha?” “Som jo, Turiddret, som Gegè Bufalino”. (p. 58)

(2.b) Catalán estándar:

“Qui hi ha?” “*Sóc* jo, Turiddret, *sóc* Gegè Bufalino”.

Los ejemplos muestran rasgos del dialecto mallorquín:

1.a: el articulado “salat” como en el caso de “n’es” en lugar de “al”; “homo” en lugar de “home”; y el adjetivo indefinido “qualque” por “alguna”.

2.a: primera persona del indicativo del verbo ser “som”, en lugar de “sóc”.

Florentino:

(4) “Ferraguto, in honfidenza, a scuola non ero mi’a bravo”. (p. 42)

(4.a) Trad. de Vidal:

“Ferraguto, què voleu que us digui? No se m’ha donat mai gaire bé, lo llatí”. (p. 35)

(4.b) Catalán estándar:

“Ferraguto, què voleu que us digui? No se m’ha donat mai gaire bé, *el* llatí”.

(5) “A Vigàta, hosa o non hosa, devono fare quello che ordino io, quello che diho e homando io. *Il Birraio di preston* sarà rappresentato e avrà il successo che merita”. (p. 43)

(5.a) Trad. de Vidal:

“A Vigàta, tant si és lo cas com si no, s’ha de fer lo que jo dic, i que no em tòcon los nassos. *El cerveser de Preston* se representarà i tindrà l’èxit que es mereix”. (p. 35)

(5.b) Catalán estándar:

“A Vigàta, tant si és *el* cas com si no, s’ha de fer *allò* que jo dic, i que no em *toquin* els nassos. *El cerveser de Preston* es representarà i tindrà l’èxit que es mereix”.

Los rasgos dialectales de estos fragmentos remiten al catalán occidental, de las tierras de Lérida:

4.a/5.a: uso del artículo “lo” y “los”, en lugar de “el” y “els”;

5.a: pronombre en forma plena “se” en posición pre-verbal; uso del neutro “lo”, por influencia del castellano; forma “tòcon”, en lugar de “toquin” para la tercera persona plural del subjuntivo presente.

Romano:

(6) “Te lo devo dì de core, amico: a me nun me ne frega gnente der perché fai na cosa, a me me basta che la fai” (p. 106).

(6.a) Trad. de Vidal:

“Pues te dic una cosa, amic meu: a mi tant se me’n dóna de per què fas una cosa, a mi si la fas ia m’està bé” (p. 99).

(6.b) Catalán estándar:

“Doncs, et dic una cosa, amic meu: a mi tant se me’n dóna per què fas una cosa, a mi si la fas *ja* m’està bé”.

(7) “Ar foco ce vò tempo per appiccià. Si quarcheduno, ne la baraonna, ha lassato cadé in tera un sigaro...” (p. 197).

(7.a) Trad. de Vidal:

“El foc no entxega aixins com aixins. Si algun, en plena jarana, se li ha caigut un cigarro pel terra...” (p. 184).

(7.b) Catalán estándar:

“El foc no *engega així* com *així*. Si a algú, en *plena gresca*, li ha caigut una *cigarreta* a terra...”

Aquí encontramos la variedad de Barcelona, caracterizada por el uso de la forma “aixins”, en lugar de “així”, en 7.a; la pronunciación sorda de la consonante /g/, como en el caso de “entxega”, en lugar de “engega”, en 7.a; y castellanismos, tanto léxicos:

7.a: “jarana” y “cigarro”,

como morfológicos:

7.a: pronombres “se li”, en lugar de “l’hi”;

y fonológicos:

6.a: “ia”, en lugar de “ja”.

Milanés:

(8) “Me lo merito! me lo merito sì, per avere sposato la figlia di una lavandêra. Vado a fà la pissa”. (p. 142)

(8.a) Trad. de Vidal:

“M’ho merèixot! Oh i tant que m’ho merèixot, per veme casat amb la filla d’una bugadera. Súrto a pixar!”. (p. 131)

(8.b) Catalán estándar:

“M’ho *mereixo*! Oh i tant que m’ho *mereixo*, per *haver-me* casat amb la filla d’una bugadera. *Surto* a pixar!”.

(9) “Bogna avè giudizi, Pina. Questa storia che el prefett ha con la gente di Vigàta me pias no. Alla larga di so persecuzion, di so intrigh! Bortuzzi l’è un matt! Con lui, bene che vada, ti trovi tra el cess e la ruera! Lassa perd”. (p. 143)

(9.a) Trad. de Vidal:

“Hem de tenir una mica de seny, Pina. Aquesta història del prefecte amb la gent de Vigàta no m’agrada gota. Com més lluny de les seves dèries, millor. En Bortuzzi està tocat dels collons. Si t’emboliques amb un així, tard o d’hora ve que te carda. No hi pensis més”. (p. 132)

(9.b) Catalán estándar:

“Hem de tenir una mica de seny, Pina. Aquesta història del prefecte amb la gent de Vigàta no m’agrada gens. Com més lluny de les seves dèries, millor. En Bortuzzi està tocat dels collons. Si t’emboliques amb un així, tard o d’hora ve que *et* carda. No hi pensis més”

Aquí encontramos rasgos del catalán oriental, en particular de la provincia de Girona, como por ejemplo:

8.a: primera persona singular del presente indicativo con terminación en –ot, como en “merèixot” y “súrto”.

9.a: pronombre “et” (delante de un verbo que empieza por consonante) en la forma “te”.

Turinés:

(10) El coronel Aymone Vidusso: “Porta s mesage al Cumand. Conseinlu it man del general Casanova. Veui la risposta per sta seira. Ti y la fas?”. (p. 83)

(10.a) Trad. de Vidal:

“Emmena aquest messatge al Comandament, el delliures al general Casanova en mà. Vull la resposta aquesta nit mateixa. Te’n veus tu capaç?”. (p. 76)

(10.b) Catalán estándar:

“*Porta aquest missatge al Comandament, el lliures al general Casanova en mà. Vull la resposta aquest nit mateixa. Te’n veus capaç?*”.

(11) Mensaje del general Casanova: “Ca y disa al sur Prefet, cun bel deuit y’m racumandu, c’a vada a pieslu ‘nt cùl”. (p. 83)

(11.a) Trad. de Vidal:

“Digueu a Dessié el Prefecte, súrtot amb el màxim respet, que ja ell pot anar a fer-se tapar”. (p. 76)

(11.b) Catalán estándar:

“Digueu al *seu* prefecte, *sobretot* amb el màxim respecte, que ja ell pot anar a *prendre pel cul*”?

Se trata del dialecto del rossellonés. Los ejemplos muestran una variedad con impregnación occitana, llena de arcaísmos:

10.a: “emmena”, “messatge”, “delliurar”,

y léxico procedentes del francés:

10.a: “nuit”;

11.a: “Dessié”;

Resumiendo, las siguientes correspondencias ponen de manifiesto el intento de reproducir una procedencia geográfica parecida:

Sicilia → Mallorca

Florenia → Lérida

Roma → Barcelona

Milán → Girona

Turín → Rosellón

Al habla de la isla le corresponde la de Mallorca; al florentino, el habla de la ciudad de Lleida, de una ciudad, por lo tanto, pequeña e interior como Florenia; al dialecto de la capital italiana, el barcelonés; al milanés, el habla de Girona, es decir, el dialecto de una ciudad del norte; y, finalmente, a Turín, que está cerca de la frontera con Francia, el rossellonés, fuertemente influenciado por galicismos.

En una nota al final del libro, Vidal interviene para explicar las razones de su elección:

Los lectores de las obras anteriores de Andrea Camilleri ya saben que el elemento que distingue las novelas de este autor del género policial convencional es el uso argumental del lenguaje, que va desde la recreación de diferentes registros del siciliano hasta la invención de idiolectos que caracterizan a algunos personajes. En el caso de *La ópera de Vigàta*, la importancia del factor lingüístico llega al punto que no solamente interviene en el curso de los acontecimientos, sino que se usa para definir a los personajes y las relaciones que mantienen. Es por eso que a la hora de traducirlo he pensado que valía la pena intentar acercar al lector catalán a la rica variedad dialectal italiana a través de los recursos que ofrece el mapa dialectal catalán, en un compromiso a medio camino entre el respeto hacia la lengua estándar y el color histórico y local que aportan las variantes dialectales. (Vidal, “Nota a la traducción”: 123)

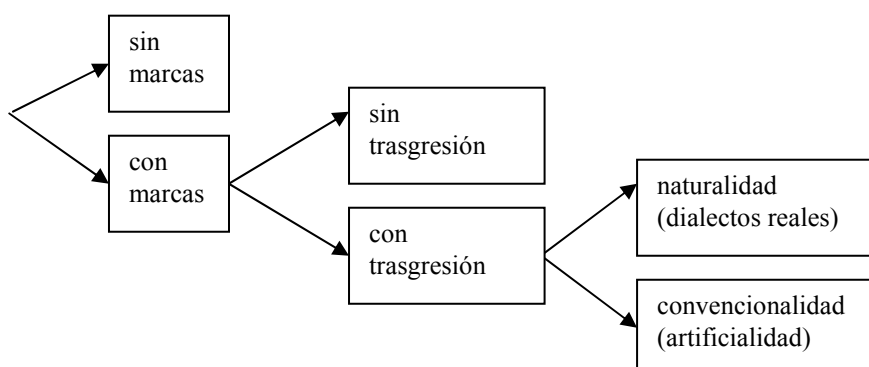
Vidal, al igual que Julià, apela a la importancia de la función del lenguaje y, en concreto, de la variedad lingüística en la obra original. Nos recuerda que el autor caracteriza a los personajes por su peculiar manera de hablar, que sustituye la descripción clásica de corte realista. Y es por eso, justamente por haber reconocido una de las funciones fundamentales de esta riqueza dialectal, que se decanta hacia su reproducción al mundo catalán a través de los diferentes dialectos que su lengua le proporciona. En realidad, el lector catalán puede tener una idea vaga de la “rica variedad dialectal italiana”, y, en cambio, una muestra palpable de la riqueza lingüística catalana. Esta transferencia sitúa la obra original en una nueva dimensión, donde el lector no percibe señal alguna de exotismo, en este caso de “sicilianidad” o “italianidad”.

Queremos acabar este análisis con un vistazo a la traducción de otra variedad presente en *Il birraio di Preston*, es decir la del italiano “alemanizado”, casi como una caricatura del alemán, que produce un fuerte impacto cómico. Las palabras en alemán se mantienen intactas en la traducción, puesto que, siendo lenguas románicas, el juego sigue en pie y no hace falta cambiarlo (más problemas habrá causado, en este caso, la traducción al alemán). En cambio, la traducción de la frase “fai subito in kamera tua”, –que en italiano

está por “vai subito in camera tua”, y que remite de manera irónica a la pronunciación germánica, muestra como Vidal juega con el lenguaje y respeta la intención del autor, traduciendo la frase con “fés de seguida a la teva kambra”, o sea, manteniendo la misma combinación divertida del original.

4.5. Una mirada de conjunto

En el segundo capítulo, hemos presentado el esquema propuesto por Josep Marco (2002: 81) para identificar las posibles estrategias a disposición del traductor que quiera enfrentarse con una novela caracterizada por la presencia de la variación lingüística. Lo volvemos a presentar aquí, a fin de colocar los resultados a los que hemos llegado a lo largo de nuestro análisis descriptivo, y ver en qué nivel se sitúan nuestros traductores.



De acuerdo con Marco, la primera disyuntiva se refiere a la posibilidad de neutralizar la variación lingüística presente en el texto original. La elección entre lengua estándar y no estándar remite, por lo tanto, al primer nivel del gráfico. En nuestro caso, la encrucijada visualiza la elección entre, por un lado, un catalán estándar y, por otro, una solución que restituya la riqueza dialectal del original. El traductor que decida aceptar el reto se encontrará con un nuevo dilema, y esta vez deberá elegir entre mantenerse en

un nivel informal de lengua, o sea, elegir una lengua con rasgos peculiares pero no trasgresores de las normas gramaticales, como registros bajos o vulgares, o arriesgarse a reproducir en la página escrita formas que violan las normas. Y de allí, una vez escogida esta opción, queda la elección entre rasgos lingüísticos propios de una particular zona geográfica, u otros inventados por el traductor. Sería el caso, por ejemplo, de un dialecto concreto del catalán. Si no se quiere adoptar un dialecto real, queda la opción de crear un tipo de catalán verosímil, con particularidades lingüísticas que lo diferencian del estándar, pero que no remiten a ningún contexto específico.

El análisis de la traducción al catalán de las tres obras italianas pone de manifiesto como, en los tres casos, los traductores han optado por superar la primera encrucijada a favor de la elección de una lengua no estándar. Además, en todos los casos presentados, hemos podido observar la determinación de trasgredir la lengua estándar y recurrir a una variedad concreta del catalán, es decir a uno o más dialectos reales.

En el estudio de la traducción realizada por Joan Casas, hemos visto como este traductor ha optado por traducir la jerga romana de los personajes con un catalán callejero, propio de Barcelona: encontramos un léxico y una sintaxis repletos de castellanismos, que remiten a la variedad geo-social xava, y a veces hasta a términos propios del mundo gitano, es decir del caló. No se trata de rasgos lingüísticos propios de un registro más bajo, o diferente, sino que violan la norma del catalán estándar –como el caso de términos no contemplados por el diccionario normativo de la lengua catalana–. Además, estos rasgos no estándar no son muestra de una construcción lingüística artificial realizada por el traductor, sino que son propios del habla de Barcelona, y por tanto caracterizan a los hablantes como procedentes de la capital catalana. Joan Casas busca el correspondiente de la jerga de la capital italiana en la de la capital catalana, en el intento de conseguir una equivalencia dialectal socio-cultural, tal como lo sugieren Hatim y Mason.

(Apuntemos al margen que una una operación parecida la había llevado a cabo el traductor de la obra teatral *Pigmalion*, de George Bernard Shaw. Este drama, que representa un camino de formación

lingüística y social por parte de la protagonista, es muy conocido entre los traductólogos, y especialmente entre los que se dedican al estudio de la traducción de la variación lingüística. Por la estructura y el mensaje de la obra, el traductor está obligado a emplear una variedad lingüística no estándar, para marcar desde el principio la diferencia social entre los personajes, y también la evolución que experimenta la florista londinense a lo largo de la historia. La elección de no traducir el *cockney* del original por otra variedad de usuario implicaría la pérdida de la razón de ser de la obra. Ahora bien, en la traducción catalana, realizada en 1957 por Joan Oliver, el contraste entre el inglés culto y el *cockney* se traslada en la diatriba barcelonesa entre catalán estándar y *xava*. En una versión sucesiva, llevada a cabo por Xavier Bru de Sala, cuarenta años después, en 1997, encontramos en cambio las dos variedades del catalán estándar y del *xarnego*, es decir el catalán de los castellano-hablantes. Esta variedad presenta respecto al *xava* una frecuencia más fuerte de calcos y préstamos del castellano. La operación, sobre todo en el primer caso, presenta una notable similitud con nuestro caso: en ambas traducciones se recurre al *xava*, o a un catalán rico en castellanismos, para caracterizar a los personajes socialmente y culturalmente pobres.)⁵⁸ Más allá de lo acertado que pueda resultar esta decisión, o de las connotaciones propias de la variedad *xava* y de su relación con el *cockney* o con la jerga romana, nos interesa aquí destacar el hecho de que, tanto Casas como los otros traductores mencionados, no dudan en recurrir a una variedad geográfica y social del catalán para restituir la variación lingüística del texto original.

El estudio de la segunda traducción muestra como también Josep Julià ha llegado a la última encrucijada del esquema. En este caso, para traducir la estructura polidialectal del original ha optado por el uso de diferentes dialectos reales del catalán. El aspecto más novedoso –y quizás también más arriesgado– de su operación consiste, a nuestro entender, en la decisión de transcribir no solamente los rasgos morfológicos o léxicos propios de algunas comarcas del catalán, sino también sus características fonológicas, como en el caso de la grafía /u/ de la “o” átona. A este respecto, nos

⁵⁸ Sobre el estudio de la comparación entre la traducción de *Pigmalión* de Joan Oliver y la de Xavier Bru de Sala, véase Boix (2006).

podemos preguntar por qué el traductor ha decidido aplicar este rasgo lingüístico al caso de la “o”, y no también de la “e” átona, puesto que en catalán central se trata de otra vocal neutra que tiene el mismo sonido que la “a” átona. El fenómeno de las vocales neutras es, como hemos visto, el rasgo distintivo que marca la isoglosa principal entre catalán oriental y catalán occidental. En general, Julià recurre también a formas características del catalán hablado en una operación que, de manera ecléctica, recoge rasgos tanto del lenguaje oral, y por lo tanto de uso, como de zonas geográficas concretas, y por lo tanto de usuario. Asimismo, cabe destacar la elección, decididamente inusual, de aplicar esta estrategia no sólo al caso de los diálogos entre los personajes, sino también a la voz narradora, que se expresa en buena parte de la narración en la obra original y en la traducción, respectivamente en dialecto de Roma y en catalán central.

Finalmente, el caso de la traducción de *Il birraio di Preston* revela un fuerte parecido con la traducción de *Il pasticciaccio*, salvadas las diferencias entre ambas obras. Parece que, así como Gadda ha servido de ejemplo para Camilleri, de igual manera Julià ha abierto el camino al traductor Vidal, casi como una autorización para proceder. Una vez más, la traducción catalana se hace portavoz de la diversidad de códigos expresivos y de las diferentes relaciones que los personajes pueden mantener entre ellos: el traductor Vidal opta por traducir dialecto por dialecto, si bien mantiene esta estrategia sólo cuando el dialecto es utilizado en los diálogos, para caracterizar a los personajes de las diferentes regiones de Italia. En el caso de la voz narradora, en cambio, el traductor opta por restituirla con un catalán estándar.

Es fácil encontrar argumentos en pro o en contra de la estrategia de traducir dialecto por dialecto, tal como los hemos mencionado en el primer capítulo, al hablar de las reflexiones de la traductología con respecto a la traducción de la variación lingüística. En tal sentido, las aportaciones de los estudiosos de la disciplina son muchas y todas muy sugestivas, porque en el debate entran en juego cuestiones que, según nuestro punto de vista, representan los puntos más candentes y, a la vez, estimulantes de la reflexión en torno a la operación traductora. En primer lugar, la disyuntiva sobre la fidelidad a la forma o al contenido de la obra original.

Sostiene Lawrence Venuti que, para llevar a cabo una buena traducción, es imprescindible adoptar la “ética de la diferencia”, es decir, tener en cuenta los valores y los referentes de la cultura de partida y asumirlos en la de llegada; rechaza, por lo tanto, la actitud etnocéntrica que lleva a esconder o ignorar cualquier marca de extrañeza para asegurarse un terreno familiar. De acuerdo con él, el traductor que adopta esta ética de la abertura debe estar dispuesto a “ser desleal a las normas culturales locales que gobiernan la traducción, llamando la atención sobre lo que ellas hacen posible o limitan, admiten o excluyen, en el encuentro con el texto extranjero” (1997: 96). Gracias a este enfrentamiento con los códigos y valores considerados estándares, la traducción puede desempeñar un papel muy importante en la cultura meta, produciendo verdaderos cambios estructurales. En cierto sentido, el plurirepetido eslogan *traduttore, traditore*, siempre relacionado con la falta de fidelidad respecto al texto original, podemos adoptarlo aquí en referencia a la recomendada traición de las normas del polisistema de llegada. Claro es que la trasgresión no debe ser excesiva, so pena de la imposibilidad de leer la traducción, de disfrutarla y acogerla en el mundo de llegada. Lo ideal sería un camino intermedio que domestique el texto – porque cierto nivel de domesticación es inherente al acto de traducir–, pero salvando y destacando las marcas de diferencia. Hay que reconocer, pues, a estas traducciones el gran mérito de construir un nuevo puzzle lingüístico, que se opone firmemente a la llaneza de la lengua estándar, y que, al mismo tiempo, mantiene las referencias culturales del otro, con respecto a nombres propios, toponímicos, y la ambientación global del texto, que no deja de ser la sociedad italiana de las novelas originales. En cierta medida, estos traductores catalanes, y nos son ni los únicos ni los primeros, han traicionado las normas lingüísticas propias de su lengua, en el intento de acercarse al espíritu del texto original, y devolver a los nuevos lectores una imagen más fiel de él.

Asimismo, no se puede ignorar la contrapartida que conlleva esta difícil operación traductora: cada dialecto catalán remite a un preciso contexto social, con todo el bagaje cultural que lo sustenta, y que no puede ser equivalente en connotación a los dialectos italianos. Por lo tanto, el resultado es un texto meta que pierde unas referencias fundamentales y que adquiere nuevas connotaciones,

evidentemente ajenas al texto de partida. Como hemos visto, esta es una de las críticas principales movidas hacia estas estrategias por la mayoría de los estudiosos de traducción. Se oponen a ella porque destacan la falta de equivalencia, y también de credibilidad, que caracteriza una traducción de tal tipo. Sin embargo, creemos que en este debate es importante no perder de vista el análisis del texto original, con su estilo y las funciones a él asignadas. Como hemos dicho, todos los traductores remiten a este factor a la hora de justificar su acción. Y nosotros creemos con ellos que se trata de un rasgo fundamental y constitutivo de los originales. Y también que una traducción que silencie tal aspecto es una versión que en parte no respeta o que traiciona la riqueza del autor italiano. Sobre todo en el caso de una novela polidialectal, donde la traducción de los diferentes dialectos por un registro lingüístico, es decir por una variedad de uso, no puede restituir el expresionismo del original. Se trata, por lo tanto, de una propuesta que sin duda tiene consecuencias ideológicas importantes, pero que es, a la vez, un intento muy original y estimulante, desde el punto de vista intelectual, para enfrentarse con este problema de traducción. A nuestro juicio, vale la pena ofrecer al lector esta trama de registros y dialectos, y mostrarle las intenciones del autor original y su visión del mundo problemática, intentando superar todos los obstáculos ideológicos que la operación conlleva. Un lector atento sabrá entender y gozar del viaje cultural y lingüístico propuesto, sobre todo si, como en este caso, el traductor lo orienta sobre la textura del texto original y las dificultades que presenta para la traducción.

Amparo Hurtado (2004), en el apartado que dedica en su libro al problema de la traducción de la variación lingüística, analiza la versión de Josep Julià. Allí apoya la práctica de traducir dialecto por dialecto, siempre y cuando esté suportada por un análisis conciente del texto original, de la función en él desempeñada por la variación lingüística, y por el estudio de la especificidad dialectal de la lengua meta. Otro escollo consiste en la adecuación de las particulares variedades elegidas al mosaico del original. Josep Julià afirma, después de explicar las razones de su elección y de indicar su personal lectura de la obra original, que

otra cosa es que el lector encuentre acertada la manera con la que he intentado reproducir este mosaico, una manera que a lo mejor

desagradará o ofenderá, pero que he meditado mucho y que me ha obligado a hacer unas buenas piruetas. (p. 10)

Nosotros creemos que la lectura de *Quell merdè*, así como de *Nois de la vida* y de *L'òpera de Vigàta*, no produce desagrado, sino el asombro ante una labor de traducción que manifiesta todo su talante hercúleo, en el intento de respetar las intenciones del autor original. Por ello, consideramos que las piruetas realmente han valido la pena. Y concordamos con Gabriella Gavagnin, cuando afirma que el camino emprendido por Julià es “quizás un recorrido más difícil y resbaladizo, pero también más rico de estímulos y más cautivador en el plan de la fruición del lector” (1999/2000: 177).

5. PASOLINI, GADDA Y CAMILLERI EN PERSPECTIVA DIATÓPICA

En todas partes hay conexión, en todas partes hay ilustración. Ningún hecho singular, ninguna literatura individual se puede comprender adecuadamente si no se relaciona con otros hechos, con otras literaturas.

Matthew Arnold

5.1. Necesidad de una aproximación comparatista

Una vez acabado el análisis de las traducciones de las obras de Pasolini, Gadda y Camilleri al catalán, y después de destacar las respectivas analogías y diferencias encontradas, nos interesa girar la mirada hacia la literatura española y, sucesivamente, hacia otros sistemas europeos. El enfoque polisistémico nos sugiere que el análisis del texto traducido debe tener en cuenta no solamente las tensiones intra-sistémicas, en una determinada época histórica o, como veremos, en el desarrollo temporal, sino también las inter-sistémicas. Se trata, por lo tanto, de observar cómo se manifiesta, y se soluciona, el mismo problema de traducción en otros sistemas lingüísticos y culturales; y, después, de comparar el fenómeno con los procedimientos observados en nuestro sistema de referencia.

Claudio Guillén (2005) –que se refiere a la teoría de Itamar Even-Zohar como a un sistema dotado de “brillantez y vigor”– afirma que el comparatismo es imprescindible para llegar al conocimiento de la naturaleza “una y diversa” de la literatura y del texto. Y que este método “culmina en la identificación, ordenación y estudio de estructuras supranacionales y diacrónicas, compuestas de opciones, alternativas y contraposiciones” (Guillén, 2005: 378). La

comparación constituye un apoyo decisivo para distinguir las diferentes estructuras asentadas en el tiempo y en el espacio, y establecer las relaciones entre ellas. Comparar es, tal como señala Manuel Ángel Vázquez Medel,

nuestro modo fundamental de pensamiento (y de sentimiento). Sólo cuando apreciamos aquello que diferencia dos o más realidades sobre el fondo de una base común podemos distinguir las (o apreciar que pertenecen a una misma clase o grupo). Podemos establecer opciones (separar), articular sistemas valorativos (preferir), comprender (al reparar en algo), pensar (pesar, sopesar colocando en los brazos de una balanza objetos diferentes)... Se trata, en suma, de afrontar el gran problema de la vida y del pensamiento: el problema de la identidad y de la diferencia; el problema de la unicidad y de la pluralidad... Y apreciar los complejos nexos existentes entre los diferentes seres, productos y realidades. (1999: 16)

El acto de comparar nos provee, por lo tanto, de múltiples herramientas, indispensables para el entendimiento y la apreciación del texto en sí, es decir del estilo que fundamenta su razón de ser; y, también, para el entendimiento y la apreciación del texto en su contexto, es decir, en cuanto evento socio-cultural.

Nosotros aplicaremos esta perspectiva, asentada en el estudio de los paralelismos entre autores, obras o corrientes literarias, para comparar y comprender las relaciones que existen entre diferentes estrategias de traducción, analizando los textos traducidos desde un marco supranacional. Nuestro objetivo consiste en ver a qué tipo de variedad de lengua han recurrido los traductores al castellano, al inglés, al francés y al alemán para traducir los dialectos del italiano. Y comparar sus soluciones con las que hemos observado en las traducciones catalanas. Esta aproximación dinámica y heterogénea –de acuerdo con el planteamiento de Even-Zohar (1990)– nos ayudará a establecer vínculos y oposiciones entre el polisistema catalán y los demás universos culturales que lo rodean, siempre, claro es, en relación al problema de la traducción de la variación lingüística. Los resultados conseguidos nos proporcionarán claves para la descripción de algunos rasgos definatorios de las normas internas de Cataluña. Además, la comparación nos ayudará a arrojar luz sobre las diferentes situaciones socio-lingüísticas características

de los polisistemas explorados, otro factor decisivo en la elección y puesta en práctica de la estrategia traductora.

Even-Zohar señala también otro factor, que consiste en la importancia del detalle. En este recorrido a través de las fronteras, es importante detenernos en el análisis de cada pequeño cambio, porque un rasgo lingüístico a primera vista intrascendente, puede revelar grandes conexiones y transformaciones. Es fundamental el mecanismo que consiste en desplazarse del nivel microtextual al macrotextual: un solo hecho, un solo texto o un solo rasgo lingüístico, pueden ser índice de acontecimientos que repercuten en todo el repertorio, y que son generadores de cultura y de nuevos modelos estilísticos. De ahí la importancia de observar los detalles del texto, y de volver a buscar en las versiones a las diversas lenguas aquellos rasgos estilísticos definitorios en los que nos hemos detenido en los capítulos anteriores.

Comencemos nuestro viaje cruzando la frontera más próxima, es decir, las versiones al castellano de las obras italianas. A ellas nos dedicaremos de manera más detenida, debido a la estrecha relación que mantienen con nuestro polisistema, y que puede determinar, más que con los demás sistemas que analizaremos, una situación de intercambio o de dependencia, sobre todo por parte del minoritario catalán. Corrobora la elección de analizarlo a parte también la consideración de la absoluta inteligibilidad de la lengua castellana en nuestro ámbito, y el mayor interés que pueda despertar su análisis en el lector de este trabajo.

Una ulterior consideración previa se refiere a la elección de las demás lenguas. Entre todos los idiomas del mundo, hemos optado por el análisis de las traducciones de las tres novelas al inglés, al francés y al alemán. La elección ha venido determinada por la fuerte tradición literaria de las lenguas en cuestión dentro del continente europeo, y por su cercanía con el polisistema catalán. La abundancia del corpus y de los ejemplos analizados nos ha obligado a restringir a tres las lenguas extranjeras, con las respectivas versiones. Somos conscientes de la exigüidad del material analizado y presentado en estas páginas. Las observaciones a las que llegamos se ven relativizadas por factores como el hecho de haber elegido apenas tres lenguas dentro de la cantidad extraordinaria de lenguas

habladas y traducidas en el mundo; la decisión de analizar la traducción de sólo tres novelas, dentro del bagaje ilimitado de la literatura universal; y la ulterior selección de breves fragmentos y diálogos en la selva narrativa de estos autores. A pesar de todo ello –y a raíz del hecho de que nuestro análisis se ha detenido en el estudio de la traducción de las novelas en su totalidad, y ha ido más allá de los escasos ejemplos aquí presentados–, creemos que las reflexiones propuestas pueden dar una imagen lo suficientemente transparente de las estrategias de traducción actualmente en boga para enfrentarse con el escollo representado por la presencia de la variación lingüística. Y también pueden ofrecer una muestra provechosa de las tradiciones traductorales propias de las lenguas en cuestión.

5.2. Nuestros autores en España

El recorrido seguirá el mismo orden adoptado en el análisis de las novelas y de su traducción al catalán. En primer lugar, nos detendremos en el estudio de la única traducción de la novela de Pasolini, la realizada por Miguel Ángel Cuevas en 1990. El traductor advierte, en su prólogo, que

la particular intensidad del lenguaje pasoliniano convierte en extremadamente complejo un trabajo de reproposición textual que plantee una contrafigura estilísticamente coherente con el texto de partida tanto en su vertiente léxica como en la sintáctica. Se hace por tanto necesario insistir en la radical oblicuidad de cualquier versión con respecto a su original. (1990a: 55)

La insistencia en la necesaria oblicuidad del texto traducido previene ante cualquier posible desviación o imperfección respecto al original. Al hacer hincapié en la complejidad del texto pasoliniano, el traductor anuncia la dificultad extraordinaria de su trabajo y se defiende ante las probables desviaciones estilísticas. Sin embargo, veamos a través de qué recursos ha podido crear su “contrafigura estilísticamente coherente”. Presentaremos aquí sólo

dos diálogos, porque creemos que la muestra es suficiente para dar una idea del lenguaje empleado en la traducción.

(1) -Aòh, addò vai?
-A casa vado, tengo fame.
-Vie' a casa mia, no, a fìjo de na mignotta che ce sta er pranzo. (p. 7)

(1.a) -Eh, ¿dónde vas?
-Me voy a mi casa, tengo hambre.
-Pues vente conmigo, joder, que para eso está la comida de ahora, ¿no?. (p. 70)

(2) Riccetto: Ce sei mai stato co 'a nave in mezzo ar mare?
Marcello: Come no?
Riccetto: Insin'addove?
Marcello: Ammazzete, Riccè, quante cose voi sapè! E cchi se ricorda, nun c'avevo manco tre anni, nun c'avevo!
Riccetto: Me sa che in nave ce sei ito quanto me, a balordo!
Marcello: Sto c..., c'annavo tutti li ciorni su 'r barcone a vela de mi zzio!
Riccetto: Ma vaffan..., va!. (p. 15)

(2.a) - Has estao alguna vez en un barco en el mar?
-Claro.
-¿Hasta dónde has ido?
-Venga va, Riccè, ¡cuántas cosas quieres saber! Ni me acuerdo, no tenía ni tres años.
-Tú en barco me huelo que has ido lo que yo, atontao.
-Este cabrón, ¡si me montaba todos los días en la gabarra de mi tío!
-¡Anda ya!. (p. 78)

Los ejemplos muestran la decisión de recurrir a un nivel de lengua coloquial, con el léxico y algunas construcciones sintácticas propias de un registro oral, como “¡venga! va” o “¡anda ya!”. Interesa destacar, en particular, la grafía del participio pasado que termina en –ao, en lugar de –ado, como en el verbo “estao” por “estado”. Esta forma, con la terminación articulada de manera caída, es característica del registro hablado familiar. En general, los diálogos consiguen una suerte de equivalencia funcional, porque el lenguaje empleado por los jóvenes corresponde a una forma, si bien atenuada, de jerga callejera, repleta de formas abreviadas y de tacos. No indica una procedencia geográfica concreta, como Madrid u otra

grande ciudad española, es decir, desaparecen los rasgos dialectales del original, pero sí que trasmite la idea de hablantes pertenecientes a un ambiente social poco instruido.

Diferente es el caso de la voz narradora. El fragmento seleccionado más arriba como ejemplo del lenguaje del narrador, revela, en su traducción al castellano, la elección de una variedad estándar, con una tenue, si no inexistente, desviación coloquial:

Por fin el Ricetto había encontrado una profesión; no como Marcello, que ahora se había colocado de barman, o como Agnolo, que trabajaba de pintor con su hermano; sino algo mucho mejor, algo que lo hacía elevarse de rango hasta considerarse ya a la altura, por ejemplo, de Rocco y de Álvaro, que de los robos en las alcantarillas habían pasado poco a poco a trabajos mucho más importantes y de responsabilidad, a pesar de que, a fin de cuentas, nunca tenían ni una gorda, y aún más cara de piojosos que antes. Ya el Ricetto tenía que ver más con ellos dos que con los pipiolos de su edad, o sea los de catorce años cumplidos. Ni que pudieran permitirse, éstos, irse de juerga con alguien que tuviera siempre pasta, estando ellos a dos velas, o como mucho como mucho con dos o tres billetes.

Como se puede notar, en la voz narradora no se aplica la terminación –ao del participio pasado. El traductor recurre, en cambio, a formas coloquiales como “no tener ni una gorda”, “tener pasta” o “estar a dos velas” para hacer referencia al dinero; o “pipiolo” para hablar de los “muchachos”. El traductor recurre también a construcciones sintácticas que, si bien de manera suave o más atenuada respecto al original, intentan reproducir el registro oral y, en definitiva, el discurso indirecto libre del personaje, como, hacia el final, la presencia del pronombre indefinido sujeto “éstos”, con función aclaratoria, o de la expresión enfática repetida “como mucho, como mucho”. Es interesante comprobar que con estas expresiones idiomáticas de la lengua oral contrastan otras de registro más formal, como por ejemplo “elevarse de rango” o “trabajos...de responsabilidad”.

De todas maneras, como sabemos, la traducción de la novela de Pasolini, caracterizada por la presencia de un solo dialecto geográfico, tiene como posible solución el recurso a un registro de

lengua diferente del estándar, justamente porque así la narración ya se desarrolla según dos niveles de lengua. Además, la jerga de la calle y la introducción de formas coloquiales pueden crear, a nuestro juicio, un adecuado paralelismo, desde el punto de vista funcional, con las formas y las connotaciones del romano. En resumen, el resultado de esta operación es un texto que, en palabras de su traductor, “no pretende siquiera satisfacer una absoluta y puntual exigencia de legibilidad, antes bien tiende a constituirse como ambiente verbal enrarecido, contrapartida de un discurrir obsesivo de la narración” (Cuevas, 1990a: 56).

La traducción de *Il pasticciaccio* es más compleja, debido a la multiplicidad de registros y variedades de lengua que presenta el original. Al castellano ha sido traducida por Juan Ramón Masoliver, en 1965. Aquí también el traductor principia su nota destacando la complejidad de la hazaña (y en este caso concordamos con él más que nunca). Afirma que

la dificultad del estilo y lenguaje de *Il Pasticciaccio* se ha hecho proverbial, casi emparentándose con el Joyce más abstruso. Que la ofrezca y grande para cualquier intento de traducción que aspire a conservar el clima original, está fuera de duda. (1965: 263)

Una vez más parece necesaria una suerte de apología del trabajo realizado. El traductor insiste a lo largo de su comentario en todas las complicaciones presentadas por el laberinto gaddiano, es decir, en todos esos rasgos que hemos ido indicando en nuestro análisis estilístico de la novela y que, como sabemos, obstaculizan la operación traductora. Además de los cambios constantes de tono y registro, del uso de onomatopeyas y del fundamental valor fónico de las palabras, del significado simbólico de nombres propios y toponímicos, y de las alusiones continuas a hechos y personajes de la cultura italiana, Masoliver destaca la presencia del embrollo dialectal. Veamos cómo lo resuelve:

Molisano:

(1) “Quanno me chiammeno!...già. Si me chiammeno a me... può stà ssicure ch’è un guaio: quacche gliuommero... de sberretà...”. (p. 6)

(1.a) “¡En cuanto que te llaman... ¡la fija! Que si me llaman a mí... estate seguro que es de bigote: una baruca... de no te menees...”. (p. 6-7)

Napolitano:

(2) “All’ufficio stranieri, Pompè, allo schedario. Pensione Bergesse. E bbuona pesca. Comma ca tenimmo appena n’indizio, subbeto da’ o portiere a ssenti. Referente! Portieri! Informazzioni! Sinnò che ce stanno a fa tutti ste portiere, all’alberghi? E a le pensioni pure, Pompè. Ingravallo, ciavite a ddà n’occhiata pure vuie... a sto guaio d’‘a americana”. (p. 156)

(2.a) “En la sección extranjeros, Pompé, en el fichero. Pensión Bergesse. Y buena pesca. Como que aquí no tenemos más que un indicio, volando donde el portero, todo oídos. ¡Referencias! ¡Porteros! ¡Informaciones! ¿Y si no, qué diablos hace tanto portero, en los hoteles? En las pensiones también, Pompé. Ingravallo, tendrá que echar un vistazo usted también... este enredo de la americana”. (p. 160)

Romano:

(3) “Un ver maschio: più furbo de nun so chi! Sempre co la fifa addosso, quello, come de nun poté falla franca, se direbbe. Uno che te smiccia dar sotto in su, e poi subito je se chiudono le parpebre: me pare er gatto quanno vo fa ved’‘e che cià sonno, e intanto l’ha fatta più sporca der solito, e ce lo sa, ma a te nun te lo vo fa sapé. Un ragazzo sverto, com’er fratello: d’un artro genere, però: tra ‘r chirichetto e er cascherino, de quer fornaro de laggiù”. (p. 167)

(3.a) “Un guapo mozo: ¡astuto como nadie! siempre con el canguelo en el cuerpo, es verdad, de no poderse escabullir sin daño, se diría. Uno que te mira de costadillo, de abajo arriba, y al instante se le cierran los párpados: me parece un gato cuando está como que tiene sueño, y acaba de hacer una barrabasada peor que de costumbre, y de sobras lo sabe, pero no quiere que te enteres. Un tipo despierto, como el hermano: aunque de otro género, claro está: entre monaguillo y lechuzo, de aquel panadero de antes”. (p. 172)

Veneciano:

(4) La señora Menecacci: “Ci aiuti lei: lu ch’el pol giutarne. Ci aiuti lei, per carità, Mâria Vergine. Una vedova! Sola in casa, Mâria Vergine! Che brutto mondo ch’el xe questo! Questi no i xe manco

òmini, questi i xe diavoli! Anime de bruti diavoli che i ne torna indriò da l'inferno". (p. 20)

(4.a) "Ayúdenos usted: el que nos puede ayudar. Ayude, por favor, Virgen Santa. ¡Una viuda! ¡Y sola en casa, Virgen Santísima! ¡El acabóse! Es que no son ni cristianos, ¡demonios coronados, almas de satanases que del infierno nos los devuelven...!". (p. 20)

En el ejemplo de los diálogos podemos notar como molisano, napolitano, romano y veneciano encuentran su traducción en un castellano estándar, sin marcas dialectales geográficas. Una vez más, encontramos expresiones coloquiales, como en el ejemplo 1.a "ser de bigote", para indicar una situación difícil, precedido, además, por la forma pronominal del verbo estar, "estate", típica del lenguaje oral, o el término "baruca"; o en 3.a, "barrabasada" y "lechuzo". Las marcas propias del lenguaje oral no invaden sólo el ámbito del léxico, sino también el de la sintaxis. En 2.a, el periodo "como que aquí no tenemos más que un indicio, volando donde el portero, todo oídos", sin nexos sintácticos ni referentes explícitos y el gerundio con significado de verbo personal y perfectivo, es la transcripción escrita del discurso impaciente del policía.

En definitiva, el traductor recurre a un registro más popular, y rechaza la idea de buscar una equivalencia dialectal. Él mismo declara, en la nota a la traducción:

Viniendo al modo con que me he aplicado a orillar tanto escollo, cae de suyo que a molisanos, partenopeos, vénetos y demás sujetos coincidentes en Roma no había que convertirlos en aragoneses, andaluces, gallegos madrileños. (1965: 266)

Considera, por lo tanto, obviamente erróneo traducir dialecto por dialecto, y añade que con el propósito de "atender más al efecto «sinfónico» que a la estricta propiedad, arbitrariamente sus palabras se trasladan unas veces a muletillas y vulgarismos y otras no (y es lo que hace el propio Gadda), sin adscribirlos a ninguna región o jerga concretas" (1965: 266). Y la misma actitud caracteriza a la voz narradora:

Y el palacio, además, la gente el pueblo le decían el palacio de oro. Que toda la casaza mismamente hasta la cresta estaba pero que

rellena de aquel metal. Drento, a más, tenían sus dos escaleras, la A y la B, con seis pisos y con doce vecinos cada una, a dos por rellano. Pero el triunfo más gordo estaba en la escalera A, tercer piso, donde a esta mano venían los Bravonelli, que eran unos señores de campanillas, y frente a los Bravonelli había una señora, una condesa también con su espuerta de pesos, una viuda: una señora Menecacci. (p. 9)

La lectura muestra como el romano de la voz narradora se convierte en un registro coloquial, donde la sintaxis y el léxico se moldean en construcciones, formas idiomáticas e incorrecciones típicas del discurso oral. Un ejemplo que vale por todos lo constituye la primera frase, donde encontramos un anacoluto, es decir un cambio repentino en el orden sintáctico –el sujeto “palacio” es sustituido de improviso por “la gente el pueblo”–, que es común en el discurso hablado. O, desde el punto de vista léxico, la forma “drento” que representa una típica metátesis y transcribe un error de pronunciación que se comete muy a menudo al hablar.

En resumen, Masoliver, por un lado, esquivo el problema de las posibles nuevas connotaciones aportadas al texto por los dialectos del castellano, y de la falta de equivalencia entre dialectos de sistemas lingüísticos diferentes. Por otro, renuncia a restituir en la traducción el código plurilingüe original, puesto que todas las variedades de usuario se convierten en una única variedad de uso. En el ejemplo anterior, veíamos cómo una variedad de usuario podía convertirse efectivamente en variedad de uso; aquí, en cambio, la mayor complejidad del tejido narrativo original plantea más dudas sobre la eficacia de esta estrategia de traducción. Gabriella Gavagnin (1999/2000), en una reseña de las dos versiones peninsulares de *Il pasticciaccio*, se pregunta hasta qué punto encontramos en ellas el plurilingüismo del texto original. Y se responde que

tanto Masoliver como Julià han intentado aprovechar de manera sapiente las posibilidades propiciadas por sus respectivas tradiciones lingüísticas, en vertientes diferentes, para destacar otros aspectos del embrollo gaddiano. Mientras Masoliver aprovecha la mayor riqueza de registros informales y jergales del castellano con respecto al italiano, Julià ha aprovechado la variabilidad geográfica del catalán. (1999/2000: 176-177)

Gavagnin analiza las dos traducciones haciendo hincapié en problemáticas como la credibilidad y adecuación de las soluciones traductoras y también en la diferente distribución y connotación entre los dialectos italianos y catalanes. A fin de cuentas, sostiene que el lector catalán está obligado a hacer un esfuerzo que consiste en una “operación de abstracción”, y que, de esta manera, “variedades lingüísticas para él geográficamente connotadas, como el valenciano, adquieren un valor simbólico de variedades dialectales” (1999/2000: 174). Asimismo, Gavagnin analiza otros aspectos, como la traducción de las variantes cultas presentes en el texto original, que invisten tanto el léxico como la sintaxis e incluso la transcripción fonética de las palabras. Afirma que los dos traductores intentan reproducir la serpentina lingüística de Gadda, con mayor o menor éxito, pero que muchas veces el intento no resulta bien logrado y las traducciones muestran un tejido más liso. De las dos subraya pros y contras, pero concluye afirmando el mayor interés y la mayor riqueza aportados por la traducción catalana.

Finalmente, la traducción española de la novela de Andrea Camilleri, realizada por Juan Carlos Gentile Vitale, en 1999, ofrece los siguientes resultados:

Siciliano:

(1) “Cu é?” “Io sugnu, Turi, sugnu Gegè Bufalino”. (p. 64)

(1.a) “¿Quién es?” “Soy yo, Turi, soy Gegè Bufalino”. (p. 66)

Romano:

(2) “Ar foco ce vò tempo per appiccià. Si quarcheduno, ne la baraonna, ha lassato cadé in tera un sigaro...”. (p. 197)

(2.a) “El fuego necesita tiempo para prender. Si alguien, en la barahúnda, ha dejado caer al suelo un cigarro...”. (p. 200)

Florentino:

(3) “A Vigàta, hosa o non hosa, devono fare quello che ordino io, quello che diho e homando io. *Il Birraio di preston* sarà rappresentato e avrà il successo che merita”. (p. 43)

(3.a) “En Vigàta, zea abzurdo o no, deben hacer lo que yo diga, lo que yo ordene y mande. *Il birraio di Preston* zerá representada y tendrá el ézito que merece”. (pp. 42-43)

Milanés:

(4) “Me lo merito! me lo merito sì, per avere sposato la figlia di una lavandêra. Vado a fà la pissa”. (p.142)

(4.a) “¡Me lo merezco! ¡Me lo merezco, sí, por haberme casado con la hija de una lavandera. ¡Voy a mear!”. (p. 144)

Turinés:

(5) “Porta s mesage al Cumand. Conseinlu it man del general Casanova. Veui la risposta per sta seira. Ti y la fas?”. (p. 83)

(5.a) “Lleva este mensaje a la Comandancia. Entrégalo en mano del general Casanova. Quiero la respuesta para esta noche. ¿Podrás hacerlo?”. (p. 84)

En todos los ejemplos, menos en el caso del florentino, la traducción española presenta una lengua estándar, sin marcas dialectales ni adaptación de registros diferentes, y con alguna contada incursión en la lengua coloquial, como en el caso de “voy a mear” (4.a). La única excepción la constituye el florentino, que se vierte al castellano con un lenguaje *sui generis*, no estándar: en 3.a. la trascripción de la “z” en lugar de la “s” y de la “x” quiere representar el llamado “ceceo”, fenómeno lingüístico característico de algunas zonas del sur de España, y que puede constituir también, y para nosotros es aún más importante, un particular defecto de pronunciación. Se trata de un rasgo lingüístico que normalmente está limitado al uso oral de la lengua, y son muy escasos los ejemplos de “ceceo” a nivel escrito, y sobre todo literario. Esta variedad tiene no solamente una connotación geográfica (aunque muy genérica), sino también social y cultural: en realidad, a los hablantes con “ceceo” se les considera habitualmente como gente poco culta o campesinos, y es un hecho que los oriundos de zonas con alta frecuencia de este fenómeno, lo evitan y lo corrigen para demostrar su cultura. Es curioso notar que no hay una correspondencia geográfica entre florentino y zonas de “ceceo”, ni tampoco de tipo social –por la que abogan Hatim y Mason (1990)–, puesto que el hablante de Florencia en la novela es el jefe supremo

de la policía, es decir, una persona supuestamente culta y refinada. Existe, en cambio, una equivalencia de tipo funcional respecto al original: la opción de recurrir al “ceceo”, como lengua de llegada, parece responder al intento de utilizar una variante conocida y perfectamente inteligible por cualquier hispano-hablante, y que, además, provoca comicidad. De hecho, en cuanto defecto de pronunciación bien marcado, la presencia de las “z” contribuye a caracterizar al jefe de policía como a un personaje patoso y poco serio, tal como se va delineando, en el original, a lo largo de la narración. La variedad resulta, por lo tanto, pertinente a la situación, porque respeta la intención del autor de dar al personaje los atributos del anti-héroe, en este caso un policía torpe e inadecuado para su papel institucional. Podemos intuir que la elección de privilegiar el dialecto florentino, entre los demás del texto de origen, derive de su presencia constante en la obra, tratándose de un personaje que tiene un papel muy importante en el desarrollo de la trama.

A excepción de esta variedad, Gentile Vitale opta por una lengua estándar que no restituye ni el *pastiche* ni ninguna otra desviación de los cánones lingüísticos, tan alterados en el original que la normatividad se convierte en excepción. El ejemplo de la voz narradora es una muestra de tal estrategia:

Era una noche espantosa, verdaderamente pavorosa. Gerd Hoffer, que aún no había cumplido los diez años, ante un trueno que retumbó más que los otros e hizo temblar los cristales de las ventanas, se despertó con un salto, percatándose, en el mismo momento, de que irresistiblemente se le escapaba. (p. 9)

En definitiva, los tres casos mostrados comparten una interesante característica: en ninguno de ellos el traductor opta por utilizar la variedad de usuario de tipo diatópico. El complejo tejido del original, –que en las tres novelas, si bien con funciones distintas, se fundamenta en la presencia de los dialectos geográficos italianos– se vierte al castellano a través del uso de registros informales, propios del lenguaje oral. La única excepción la constituye la traducción de *Il birraio di Preston*, donde en un conjunto en el que predomina el castellano estándar encontramos la variedad conocida como “ceceo”.

Si volvemos a mirar el gráfico de las opciones al alcance del traductor que se enfrenta con el problema de la variación lingüística, podemos situar la estrategia de las tres versiones españolas en la segunda encrucijada. Los traductores, según grados y modalidades diferentes, optan por un lenguaje marcado: casi todos eligen una variedad sin trasgresión, que no viola las normas de la lengua estándar, sino que se vale de rasgos, sobre todo léxicos, propios de registros informales. Una excepción puede ser la de la grafía “-ao” para el participio pasado, como en el caso de la traducción de la novela pasoliniana: allí presenciamos una actitud más innovadora, que opta por transgredir las normas de la lengua escrita, y se sitúa de esta manera en el último nivel del gráfico.

Si comparamos los resultados de este análisis con los que obtuvimos al estudiar las traducciones de las novelas al catalán, podemos observar una considerable diferencia de estrategia. Los traductores al castellano no utilizan ninguna variedad geográfica de su lengua, y aprovechan las variedades de uso a su disposición, convirtiendo el dialecto geográfico del original en registro coloquial. En cambio, los tres traductores catalanes recurren a los dialectos de su lengua, y vierten, por lo tanto, en la lengua escrita todas las características gramaticales que son propias de variedades subestándar. Ello demuestra que la estrategia catalana se ha desarrollado de manera independiente y autónoma respecto a las correspondientes traducciones al castellano.

Un factor significativo que hay que tener en cuenta –y el análisis de la traducción de las obras a las demás lenguas acentuará aún más su importancia– es el de la estructura lingüística de la lengua de llegada. La estructura de los dialectos españoles es muy diferente de la de los italianos, y también de la de los catalanes. Debido a la diferente evolución histórica, España tiene pocos dialectos y todos confinados en la zona norte del país. A partir de la invasión y dominio musulmanes, las lenguas derivadas del latín y del sustrato anterior fueron sustituidas por el árabe en buena parte del territorio. Esta lengua impidió, por lo tanto, la formación de dialectos diferentes, y sólo sobrevivieron los que se hablaban en los reinos independientes. Con la Reconquista, se impuso en buena parte de la península el español de Castilla, es decir la lengua de la monarquía

reconquistadora, y desaparecieron el árabe y el mozárabe, siendo ésta la lengua de los cristianos que vivían en los territorios árabes. Es cierto que la historia fue más controvertida y los cambios lingüísticos no fueron tan nítidamente marcados, pero este rápido resumen quiere explicar por qué el leonés y el aragonés, lenguas de los reinos siempre independientes, son los únicos dialectos propiamente dichos, o sea los que derivan del latín y tienen particularidades propias de carácter fonético, léxico y morfosintáctico. Estas dos variedades están influidas, en muchos aspectos, por la lengua central de Castilla, debido al hecho de que, como explica García Mouton (1994: 16), las circunstancias sociopolíticas les impidieron convertirse en lenguas, porque los núcleos históricos (Aragón, León) que tenían la posibilidad de afianzarlos, perdieron poder y sus variedades se redujeron al ámbito campesino, retrocediendo frente al castellano, que en cambio desempeñó el papel de lengua culta. En realidad, estos dialectos no tienen uniformidad y abarcan un número de hablantes y un ámbito geográfico muy estrecho. Los que tienen mayor vitalidad son los asturianos, que constituye el también definido “bable”, término bajo el cual se amparan diferentes grupos lingüísticos, cuyos rasgos varían incluso de valle a valle. Cabe añadir que, de acuerdo con algunos dialectólogos, a pesar de su derivación directa del latín, las habla asturianas son, hoy en día, una variedad local del español, que “carecen de rasgos diferenciales suficientes, en cantidad y calidad, para establecer con ellos una modalidad románica totalmente autónoma respecto al español” (Martínez Álvarez en Alvar, 1996: 119–120).

Más controvertido es el debate sobre la naturaleza del andaluz, que sobre todo en el ámbito fonético muestra peculiaridades muy evidentes, pero que, a la vez, aparecen también en otras hablas meridionales. Abundan, por lo tanto, los estudios y reflexiones sobre esta variedad controvertida, pero no es éste el lugar para ahondar en el análisis.⁵⁹

⁵⁹ Véase a este propósito el capítulo que Manuel Alvar dedica al estudio del *estatus* y de las particularidades del andaluz, y el debate sobre los diferentes puntos de vista y cuestiones planteadas por los lingüistas, en Alvar (1996: 233–258).

Las hablas del sur y del oeste de la península, como el canario, el extremeño y el murciano, variedades que Alonso Zamora Vicente (1985) define como “hablas de tránsito”, son en realidad modalidades regionales que no derivan del latín, sino del castellano, y que se distinguen sólo por particulares rasgos fonéticos y léxicos, pero no morfosintácticos.

De este breve resumen resulta que la España castellano–hablante es un país con una estructura dialectal pobre y, a la vez, más uniforme que la italiana. Otro rasgo característico consiste en la débil diferenciación que existe entre el dialecto y la lengua literaria. Ésta contiene muchas palabras de origen dialectal, incorporadas hoy al diccionario de la Real Academia de la Lengua. Por ello, se ha definido el español como un conjunto dialectal uniforme, resultado de la adquisición de formas y vocablos de dialectos de procedencia diferente. Al puzzle italiano, donde cada pieza representa un dialecto distinto, se contrapone, por lo tanto, un tejido casi enteramente homogéneo (con la única excepción del norte de la península), pero rico en elementos dialectales.⁶⁰

La diferente estructura del catalán y la consecuente homogeneidad de su tejido lingüístico puede constituir una, pero no la única, razón que motiva la elección hecha por los tres traductores al castellano, y es un elemento que sin duda cabe tener en cuenta a la hora de analizar las traducciones. Hay que reconocer que algunas lenguas poseen un repertorio más flexible y variado que otras, y que, por lo

⁶⁰ Cabe recordar que el castellano se habla también fuera de las fronteras de España y que en cada país la lengua ha experimentado cambios notables con respecto a la variante hablada en su lugar de nacimiento. El español de América se funda en el idioma exportado por los conquistadores, es decir que se trata de una variante caracterizada por arcaísmos y, a la vez, por estructuras con un aire popular, debido a la clase social, por lo general baja, de los primeros pobladores. La capas sucesivas de español y de los demás idiomas europeos y la influencia de las lenguas autóctonas forjaron una lengua que se presenta casi homogénea en todo el territorio americano, sobre todo en sus registros más cultos; las diferencias son, en cambio, más notables a nivel semiculto y vulgar, donde cada país privilegia un fenómeno lingüístico u otro. Se trata, de todas maneras, de variantes conocidas en todo el territorio americano y también en la península ibérica. Por ello, hipotéticamente un traductor podría optar por el uso de una de ellas para reproducir una lengua no estándar, aunque con connotaciones geográficas muy fuertes.

tanto, se prestan más a la posibilidad de recurrir a los diferentes dialectos y de emplearlos en traducción o en la escritura creativa.

5.3. Un vistazo al mundo anglosajón

Nuestro corpus se extiende aún más a través de una rápida mirada hacia las principales lenguas europeas. Nos interesa ahora ver de qué manera han sido trasladados los fragmentos de muestra al inglés, al francés y al alemán.

Ragazzi di vita salió por primera vez en Inglaterra en 1986, traducida por Emile Capouya. La editorial Carcanet eligió el título *The ragazzi*, que mantiene acertadamente el color italiano de la novela. De la misma manera, un rápido vistazo al índice revela como también los toponímicos, “The Ferrobedò”, “Via Donna Olimpia” o “Monteverde”, se mantienen inalterados en su forma italiana; y lo mismo ocurre con los nombres propios, como Riccetto, Don Pizzuto y Marcello. El lector inglés sabe, desde el principio, que los chicos corretean por las calles de Roma y, por lo tanto, que tendrá que acercarse e imaginarse en un contexto italiano. Esta opción sorprende porque muy a menudo la tradición traductora inglesa y americana tiende a enmascarar el texto extranjero, y a presentarlo como original. Esto implica la decisión de cambiar nombres y lugares dándoles un aspecto inglés, y también la tendencia a emplear una lengua estándar para no crear una sensación de extrañeza en el lector. Se trata, en fin, de aceptar al otro pero sólo si lleva el ropaje propio de los nuevos lectores. En esta área lingüística, sobre todo en los Estados Unidos, la política traductora tiende a conformar cualquier texto extranjero a los cánones estilísticos y culturales propios del país. De acuerdo con Stephen Sartarelli (2002), traductor americano de algunas novelas de Camilleri, cuando los correctores editoriales “encuentran algo fuera de lo normal, un vocablo, una construcción sintáctica, una alusión, no un error, sino simplemente algo insólito, quieren suprimirlo enseguida y recurrir a la solución más común y fácil” (2002: 214). Por todo ello, para un traductor inglés es realmente

difícil tratar con un autor cuya originalidad y grandeza derivan sobre todo de su desviación de la norma lingüística.

Una mirada a la traducción inglesa de la novela pasoliniana confirma lo que hemos dicho hasta ahora. La voz narradora encuentra su equivalente en un inglés estándar, sin rasgos dialectales, mientras los diálogos revelan, al igual que la traducción española, la elección de traducir el romano del original recurriendo a un inglés coloquial, donde el rasgo más evidente, si bien no constante, es el de la omisión en las frases interrogativas del verbo auxiliar. Valga para todos la traducción del primer ejemplo analizado:

“Hey, where you going?”.

“Going home. I’m hungry”.

“Come to my house, you little bastard, we’re having lunch”. (p. 8)

El fragmento –y los demás ejemplos que hemos analizado pero que no podemos transcribir aquí– muestra, además, el uso de un léxico callejero, repleto de palabrotas y expresiones que son típicas del *slang*. El traductor no advierte en ningún momento al lector del característico lenguaje de la novela original, y no deja ningún testimonio de su estrategia traductora o de las reflexiones que han alimentado su trabajo.

Diferente es el caso de la traducción inglesa de *Il pasticciccio*. El traductor americano de Gadda, William Weaver –que curiosamente tradujo también la segunda novela de Pasolini, *Una vita violenta*, y también las novelas de Calvino– ha dedicado muchos ensayos a las meditaciones entorno a la traducción de las obras del autor milanés. Asimismo, son numerosos los estudios que los críticos⁶¹ han realizado sobre su traducción. Weaver (2002) afirma que la traducción del autor milanés implica la pérdida de la razón de ser de la novela, aunque, aún así, vale la pena realizarla y salvar todo lo

⁶¹ Sobre la traducción de William Weaver, véase Altano (1988), Petrocchi (2006) y Stellardi (1996). Los artículos tratan aspectos diferentes de la traducción, pero coinciden todos en la consideración de la dificultad extrema proporcionada por el texto original y, a raíz de esta observación, en el resultado admirable del traductor inglés. Véase, también, las reflexiones del mismo traductor sobre la lengua de Gadda y los obstáculos que acarrea, en Weaver (1989).

posible. De acuerdo con el traductor, lo que se pierde no es el sentido, sino la poesía del texto. Mientras, con respecto a la traducción de las novelas de Calvino, considera que a pesar de ser extremadamente arduas desde el punto de vista estilístico y de juegos de planes narrativos, el uso de un italiano “puro” permite trasladarlas al inglés, y en general a otros idiomas, con una pérdida inferior de sentido.

En la nota introductoria a *That Awful Mess on Via Merulana*, publicada por primera vez en 1965, Weaver da las gracias al autor por todos los consejos y palabras animadoras, y así nos informa del hecho de que su traducción es el fruto de la colaboración entre los dos. Allí encontramos también la siguiente afirmación:

Hace muchos años, un poeta americano hizo un intento valiente pero desastroso de volver a crear el dialecto romano de los sonetos del gran Gioacchino Belli con el habla de Brooklyn. El resultado fue ingenioso, pero totalmente falto de la agudeza y la elegancia del original. Traducir el romano y el veneciano de Gadda a la lengua de Mississippi o de las islas Aran sería tan absurdo como traducir la lengua de los Snopes de Faulkner al siciliano o al gaélico. (1965: XXI)

Weaver rechaza, por lo tanto, de manera rotunda la práctica de traducir dialecto por dialecto. Y añade que su traducción quiere obligar al lector inglés a imaginar que los personajes hablen en dialecto, si bien encuentran entre las páginas un inglés puramente oral, pero no dialectal. Efectivamente, la lectura de la traducción inglesa nos revela la elección de una lengua sin algún rasgo dialectal, donde las voces de los personajes procedentes de las diferentes ciudades italianas confluyen en una única variedad del inglés, la coloquial. Así la primera frase de Ingravallo, es traducida al inglés de la siguiente manera:

“When they call me...Sure. If they call me, you can be sure that there's trouble: some mess, some *gliuommero* to untangle”. (p. 5)

El ejemplo muestra como, al contrario del ejemplo anterior, el traductor no se atreve a escribir formas coloquiales agramaticales, como la falta del auxiliar, sino que los diálogos y la voz narradora se caracterizan por una perfecta disciplina sintáctica. Sin embargo,

notamos la presencia de la palabra en romano, emblemática de la obra, *gliuommero*, es decir “embrollo”, y la notamos en su versión italiana, pero en un contexto en el que su significado queda perfectamente explicado. También, en todo el texto se puede observar la presencia considerable de expresiones italianas, como “Maria Vergine”, o de dialectos italianos, que ayudan a restituir el color local. Por lo tanto, la traducción de Weaver, considerada por casi todos los críticos como una versión espléndida del texto gaddiano, se caracteriza por la decisión de no restituir el tejido polidialectal del original, sino su ritmo, ambigüedad y alternancia de términos de los más variados repertorios léxicos. Tal como afirma Brian Altano,

es imposible recrear la “caracterización por medio de la lengua” conseguida por Gadda asignando a cada personaje un dialecto diferente. No hay una cantidad y calidad equivalentes de regionalismos americanos porque allí las variaciones son más una cuestión de acento que de dicción. (1988: 154)

Frente a esta carencia –discutible– en la lengua de llegada, el texto de Weaver busca su manera individual de reproducir el embrollo original, recurriendo a otros medios lingüísticos y estilísticos. Se constituye así como un texto que ciertamente depende del original, pero que contiene también rasgos muy personales. Cuando no puede traducir una onomatopeya, todas las palabras alteradas, un término con un fuerte color local, y las numerosas expresiones idiomáticas, Weaver “interviene sucesivamente en el texto insertando elementos léxicos, y no léxicos, que confieren a la narración aquella ironía sutil y la íntima coloquialidad establecida con el lector” (Petrocchi, 2006). Recurre además a la paráfrasis y a las notas explicativas, para explicar al nuevo lector el significado de algunos términos dialectales, mantenidos en su forma original. En definitiva, la crítica coincide en la afirmación que Weaver lleva a cabo una verdadera reescritura del original: encuentra soluciones ingeniosas que calcan las extraordinarias formas gaddianas y restablecen su ritmo espástico, si bien manteniendo su identidad. En palabras de Stellardi, se trata de un texto que “es, por supuesto, creación independiente, tal como lo es –lo quiera o no– cualquier traducción, pero no persigue otra cosa que ser fiel, modestamente, al original” (1996: 346). Tomando en cuenta la diferente estructura dialectal del

inglés y las normas internas de traducción establecidas por las editoriales, se trata, por lo tanto, de la conjunción perfecta entre fidelidad al original y creación personal.⁶² Es decir, el resultado ideal para este reto que Weaver define como “una tarea desalentadora, pero infinitamente gratificante” (1965: XXI).

Finalmente, si nos acercamos a la traducción inglesa de la última obra, descubrimos la extraña realidad de que nuestra novela, *Il birraio di Preston*, todavía no ha sido traducida. Hasta la fecha, sólo se han traducido las novelas de la otra corriente de Camilleri, la del comisario Montalbano, y además con un retraso bastante considerable con respecto a los demás países extranjeros. A causa de esta ausencia, miraremos las soluciones encontradas en la traducción de otra novela de Camilleri, *Il cane di terracotta* (1996). Se trata de la segunda novela del ciclo policial, y la que más éxito le ha proporcionado dentro y fuera de las fronteras italianas. Al inglés ha sido traducida en 2002, por Stephen Sartarelli, traductor americano, y con el título *The terra-cotta dog*. El texto original no presenta un mosaico de dialectos italianos, sino la variedad del siciliano mezclado al italiano, constante a lo largo de toda la narración, e incluso más intensa en los diálogos. Sartarelli ha optado por mantener de alguna manera la extrañeza lingüística, pero sin recurrir a los dialectos ingleses que, de acuerdo con él –y en línea con la anterior afirmación de Altano–, hoy en día están casi ausentes, a parte de algunas excepciones. En su comunicación al congreso en torno al “caso Camilleri”, el traductor americano declara que no es posible traducir el siciliano con el habla de un determinado lugar geográfico americano, inglés o australiano. Concretamente, sostiene que “sería absurdo si los policías de Vigàta hablaran como los campesinos de Mississippi de Faulkner” (Sartarelli, 2002: 216). La afirmación revela su claro parentesco con las reflexiones de Weaver anteriormente expuestas. De esta manera, Sartarelli acoge el legado de su acreditado antecesor y sigue la tradición traductora americana. Añade, además, que “aunque quisiera a toda costa poner en la boca de una persona de Vigàta una

⁶² Brian Altano (1988) es el único crítico que, a pesar de reconocer la imposibilidad de encontrar una solución satisfactoria para el *melting pot* de dialectos de la novela, hace una crítica severa de la traducción de Weaver. Afirma que el texto inglés pierde buena parte de la oralidad y de la expresividad del original, y que Weaver mantiene un tono demasiado formal.

palabra, por ejemplo, escocesa, el equipo de redactoras la corregiría enseguida” (2002: 216). Por ello, prefiere remitir al repertorio del *slang* americano, en particular de la región nord-oriental del país, universalmente conocido, debido a las películas y a la televisión; además, en algunas ocasiones, se atreve a traducir de manera literal los modismos repetidos de Camilleri, manteniendo una forma de teatralidad y, al mismo tiempo, de originalidad que, poco a poco, se va asentando en el imaginario del lector. Así encontramos de esta manera el primer diálogo entre el comisario Salvo Montalbano y su amigo Gegè Gullotta:

“Hello? Hello? Montalbano! Salvuzzo! It’s me, Gegè”.
“I know it’s you. Calm down. How are you, my little money-eyed orange blossom?”
“I’m fine”. (p. 3)

Como se puede notar, los nombres propios se mantienen inalterados. El traductor no se exime, además, de secundar los juegos lingüísticos creados por el autor y encontramos una expresión divertida “money-eyed orange blossom”, para traducir la colorida expresión siciliana “occhiuzzi di miele e zàgara”. Sartarelli, en efecto, crea nuevas expresiones inglesas con el objetivo concreto de sumergir al lector en una atmósfera extraña y de mantener el humor y la comicidad jugando con el lenguaje.

Los ejemplos ingleses concuerdan todos en sostener las siguientes consideraciones: todos los traductores rechazan la idea de recurrir a una concreta variedad geográfica para traducir el dialecto del original; todos los traductores mantienen –de manera sorprendente en su contexto editorial– nombres y referencias culturales de la lengua de partida, para transmitir su colorido de fondo y la textura ambiental; finalmente, todos los traductores crean nuevos espacios en la lengua de llegada. En particular, tanto Weaver como Sartarelli interpretan la riqueza del original según nuevas modalidades de la lengua de llegada. En definitiva, son un ejemplo efectivo de la afirmación prometedor de Walter Benjamin, según la cual

la traducción está tan lejos de ser la ecuación inflexible de dos idiomas muertos que, cualquiera que sea la forma adoptada, ha de experimentar de manera especial la maduración de la palabra

extranjera, siguiendo los dolores del alumbramiento en la propia lengua. (en Vega, 1994: 311)

5.4. Cruzando la frontera de la vecina Francia

La primera traducción francesa de *Ragazzi di vita* es de 1958, es decir casi contemporánea a la novela original. En Francia la publicó la editorial parisina Buchet/Chastel, con el título *Les ragazzi*. La realización se debe al traductor Claude Henry, que no deja ninguna información o nota sobre la operación por él llevada a cabo. La edición introduce sin mediaciones al lector en la historia picaresca de los chicos romanos. El título se hace garante de la realidad que sustenta la novela: importa el referente cultural italiano, manteniendo la palabra original *ragazzi*. Sin embargo, ya a partir del *incipit* se observa la tendencia a frenar esta actitud extranjerizante, cuando el chico Riccetto se presenta bajo el nombre *le petit Frisé*: una elección inesperada si se considera que todos los demás nombres propios y toponímicos están traducidos de manera literal, es decir, en su forma italiana.

La lectura de los diálogos muestra inmediatamente la elección, por parte del traductor, de utilizar estructuras y formas propias de la lengua oral. Por ejemplo, se puede observar la constante elisión del pronombre personal sujeto o su frecuente posposición, además del uso habitual de palabras y expresiones del lenguaje callejero, tal como hemos notado en el análisis de la novela original. En este sentido, la traducción del primer diálogo es ejemplar:

- “J’m’en vais chez nous. J’la saute depuis ce matin, moi?”
- “Faut venir à la maison, enfant d’putain, cria le parían derrière son dos, puisque c’est moi qu’offre la croûte!”. (p. 8)

Este ejemplo muestra un conjunto de elisiones y contracciones de pronombres –como *Je la* que es traducido por *J’la*– y la caída de la vocal /e/ en posición interconsonántica –como en el caso de *d’putain* por *de putain*–. Los fenómenos que podemos observar en todos los diálogos analizados consisten en la reproducción de

algunos recursos fónicos de la lengua oral, en particular de la lengua de París. Cabe decir también que el traductor opta por respetar la vulgaridad verbal del original. La traducción consigue, de esta manera, trasladar el lenguaje callejero de los chicos del arroyo. Añade además una nueva connotación, es decir la de la realidad parisina, según el común procedimiento de asociar la lengua de las capitales, es decir de un mismo contexto social y cultural. Otro aspecto a considerar es el hecho de que el título y los nombres ayudan a situar al lector en la realidad italiana, y así no se pierden los referentes culturales del texto original.

Más complicada se presenta, como sabemos, la traducción de la obra maestra gaddiana. Ésta encontró su versión francesa en 1963, pocos años después de su publicación en Italia. La realizó, para la editorial Seuil, el traductor Louis Bonalumi, que es también el artífice de algunas de las versiones francesas de las novelas de Andrea Camilleri. El título francés es *L'affreux pastis de la rue des Merles*. El término *pastis*, según el diccionario *Le Gran Robert de la langue française* indica una forma regional, del argot de Marsella o de Toulon, para significar “embrollo” o “situación inextricable”; mientras *Merles* parece ser una libre adaptación del nombre *Merulana*.

En 1983, salió a la imprenta con una estimulante introducción del filósofo francés François Wahl,⁶³ en la que explica las características de la novela italiana, su poética y particular uso del lenguaje, bajo la certeza repetida de que “lo esencial consiste justamente en la diversidad, en el barullo de la forma” (Wahl, 1983: VIII), cuyo origen deriva de la constante y febril ansiedad del autor.

⁶³ Louis Bonalumi y François Wahl tradujeron juntos para la misma editorial, en 1974, la otra gran novela gaddiana: *La Connaissance de la douleur*. Es curioso notar que, gracias a esta novela, Gadda ganó en 1963 el *Prix International de Littérature*. Sin embargo, la editorial Seuil prefirió, por razones desconocidas, traducir antes *Il pasticciaccio* que *La conoscenza del dolore*.

La lectura del texto de Bonalumi –que ya en el título muestra, a través del uso del término *pastis*,⁶⁴ una cierta tendencia hacia el lenguaje no estándar– ofrece interesantes puntos de reflexión:

Molisano:

(1) “Quand ils me ‘eulent...ouais”, disait-il charabiant napolitain, molisan, italien, “quand ils ‘ ‘iennent se chercher bibi...tu peux ‘ ‘tre sûr qu’y a du vilain: un pote–aux–roses en perspective...à dépiauter...”. (p. 13)

Romano:

(2) “Mon cher m’sieu l’commissaire! Qui qui s’occupe encore d’casquettes à des moments pareils? C’pas votre avis? Quand ça tire tous ces coups d’revolvers, dites, vous croyez qu’une dame, elle peut penser aux casquettes?”. (p. 29)

Veneciano:

(3) “Zseul! Zseul! Monsieur le commissaire, faut nous aider! Y a que vous qui pouvez! Faites quelque çose, Zézus–Marie, une pauvre veuve sans défense! Ah, c’est plus un monde, monsieur le commissaire, ’cest l’Apocalysse!”.

(3.a) “Elle était...Elle était...A vrai dire, monsieur le commissaire, ze sais plus très bien comment elle était, ze saurais pas vous dire”. (p. 29)

Napolitano:

(4) “Cherviche des Jétrangers, pompe, fichier chentral, Penchion Bergèche, et bonne chache. Dès que nous jaurons l’indiche en main, foncher chez le conchierge, pour compément d’informachion. M’avez compris? Référénces. Concierges. Informations. Chinon à quoi j’y cherviraient tous ché conchierges des jôtels? Et m’oubliez pas la penchion, Pompée...Ingravallo, vous jy jetterez un coup d’œil vous jauchi...à che déjashtre d’Amérique. (p. 195)

Podemos notar, en general, la decisión de traducir utilizando una lengua claramente muy coloquial. Se nota por las expresiones y por la sintaxis de algunas frases que no respetan la estructura gramatical estándar (como el orden marcado de los elementos de la oración

⁶⁴ Según el diccionario *Gran Robert de la langue française*, “*pastis*” es un término del argot de Marsella y de Toulon que significa “cosa desagradable”, “embrollo”, “situación inextricable”.

interrogativa o la falta de las partículas negativas). Una vez más el texto presenta elisiones de los artículos y partículas, y también la reiterada supresión del sujeto. Parece ser, en definitiva, una trascripción de la lengua hablada, con muchos de los rasgos fónicos que la caracterizan.

Además de estos rasgos coloquiales, podemos apreciar la presencia de otros elementos que caracterizan el habla de algunos personajes, y siempre a nivel fonético. Por ejemplo, el comisario molisano utiliza rasgos que recuerdan el dialecto del norte de Francia, de la zona de Lille. Es un ejemplo del habla de esa región del país la apócope de la primera sílaba de algunas palabras, que así otorga mayor fuerza a la segunda sílaba: por ejemplo, en la forma *'eulent* en lugar de *veulent*, o *'tre* en lugar de *être*.

La portera romana pronuncia con rasgos fonéticos que son propios de París, como la caída de la “e” en *l'commissaire* por *le commissaire* o en *c'pas* por *c'est pas*. De esta manera, parece que se vuelva a proponer la correspondencia capital por capital, que ya hemos destacado en la primera traducción.

La señora veneciana, la viuda Menegazzi, en francés Madame Zelaméo, pronuncia la “j” y la “s” sorda como una “z”: por ello, encontramos *Zézus* en lugar de *Jesús* (3) y *ze* en lugar del pronombre de primera persona *je* (3.a); y *zseul* en lugar de *seul* (3.a). Estos son rasgos que parecen imitar la mala pronunciación en francés de un extranjero, por ejemplo de un italiano.

Finalmente, el napolitano pronuncia siempre el sonido de la “s” sorda como “ch”. Los ejemplos son numerosísimos, recurren en todo el fragmento: ponemos sólo la primera palabra, *cherviche* por *service*. Este rasgo es propio de la región centro sur del país. Se trata del dialecto de Auvergnat, también llamado norte-occitano. Sin embargo, podemos observar la presencia de otra forma que no es típica de esta variedad regional, y que ni siquiera se puede identificar de manera inmediata con otra variedad del francés: la “s” sonora tiene una pronunciación reforzada por medio de la “j”. Es el caso de *des Jétrangers* por *des Étrangers*, pero podemos notar muchos más. La palabra *déjashtre* por *désastre* representa una síntesis de ambos rasgos.

En todos los ejemplos destacados hasta ahora encontramos un importante elemento en común. Todos los fragmentos de los diálogos muestran la intención de localizar el origen de los hablantes a través de un rasgo propio de una región, pero sin llegar nunca a una correspondencia exacta y a una transcripción fiel de todos los elementos característicos de cada variedad. Además, el léxico empleado es siempre estándar, sin una particular connotación social, y los elementos son coloquiales pero utilizados y reconocibles en todo el país.

Finalmente, la característica de esta traducción es que encontramos la transcripción de la pronunciación coloquial también en la voz narradora, siempre que en el original se expresa en forma dialectal. Es decir que Bonalumi se atreve, tal como lo ha hecho Julià en su traducción al catalán, a aplicar la deformación lingüística más allá del discurso directo entre los personajes. La descripción del edificio de la calle Merulana, elegida como muestra del habla romanésca del narrador, es un ejemplo de esta decisión de trasladar lo hablado en lo escrito.

Cet immeuble, du reste, l'populo l'avait baptisé la Ruée vers l'Or. Car tout l'pâté, jusqu'au toit, était comme farsi d'ce précieux metal. Et pis, d'dans, y avait deux escaliers: A et B, avec chacun ses six étages et ses douze locataires, deux par palier. Mais l'sumum, l'fin du fin, c'était l'escalier A, où y avait d'un côté les Balducci, des gens tout ce qu'y a d'rupin eux zaussi, et en face des Balducci, un'dame, un'comtesse, bourrée d'pognon à plus savoir, une veuve: Mme Zalaméo. (p. 16)

El fragmento muestra los mismos rasgos coloquiales que antes hemos puesto en evidencia al describir la manera de hablar de la señora romana. Por ejemplo, notamos la elisión de la vocal “e” del artículo *le* y también la transcripción de la *liaison* que, por ejemplo en el caso de *zaussi*, se produce por el encuentro del pronombre de tercera persona plural *eux* i la vocal “a” de *aussi*. La *liaison* se manifiesta a través de la presencia de la consonante “z”. (Sin embargo, cabe añadir que en el fragmento hay muchos más ejemplos de *liaison* obligatoria que no encuentran su correspondiente transcripción por parte del traductor. Es el caso de *deux escaliers*.)

Todos los aspectos observados hasta ahora muestran, por parte del traductor, la voluntad de caracterizar a los personajes por su manera de hablar. Por otro lado, la decisión de transcribir algunos de los rasgos fonéticos del hablado a lo largo de toda la narración y de casi todos los personajes implica una labor más que cuidadosa y, desde el punto de vista teórico, una adhesión devota al sentido y a la forma del texto original.

En definitiva, el traductor, tanto en los diálogos como en la narración, quiere dar la impresión de una manera de hablar exótica, donde se incorporan algunos rasgos de las variedades dialectales, pero que no llega nunca a la estrategia clara e identificable de traducir dialecto por dialecto. Los lectores franceses experimentan una sensación de extrañeza sin poder asociarla a una concreta variedad regional, entre otras cosas porque los rasgos escogidos son muy poco reconocibles y distinguibles a la vista de un nativo. Sería una solución intermedia entre la opción de recurrir a un dialecto natural y la de crear un habla artificial, la llamada opción interdialectal.

Wahl concluye su introducción recordando todas las dificultades que el barullo italiano proporciona al traductor. Insiste sobre todo en la necesidad de crear nuevas lenguas que restituyan al lector francés la inagotable vitalidad del original y declara que “Louis Bonalumi lo ha conseguido más allá de lo que se podía esperar” (1963: XII). Concluye su comentario a la traducción observando que “aún más importa la total aprobación que le concedió Gadda” (1963: XII), una afirmación que se hace testimonio del contacto provechoso entre el autor y el traductor.

Finalmente, el estudio de la traducción de la última novela, es decir de la traducción francesa de *Il birraio di Preston*, muestra unas soluciones nuevas e interesantes. Hoy en día, Camilleri es el autor italiano más leído en Francia, sobre todo en su vertiente policíaca. Y puede que el éxito recogido dependa de la exquisitez de sus traducciones. Además, en diferentes ocasiones, Camilleri ha alabado la labor de traducción llevada a cabo en Francia, primer país en Europa que se ha lanzado a esta hazaña editorial.

Il birraio di Preston fue publicado en 1999, por la editorial parisina Métailié. Ha sido elegido el título *L'opéra de Vigàta* –del cual probablemente son deudoras las posteriores traducciones española y catalana–. Serge Quadrupani es el responsable de la empresa, traductor experto y extremadamente culto. Ha vertido al francés todas las novelas del comisario Montalbano y algunas novelas policíacas. Su objetivo ha sido el de recrear la misma atmósfera o, en sus palabras, “de intentar restituir el mismo sabor” (1999: 7). Para conseguirlo, ha optado por mantener los mismos niveles de lengua usados por Camilleri. En primer lugar, usa el francés estándar para traducir el italiano estándar, y hasta aquí la operación no muestra ningún tipo de dificultad ni de originalidad. Más insólita se presenta la traducción del italiano mezclado al siciliano, es decir de la voz narradora. Desde el punto de vista léxico, el traductor recurre a arcaísmos y también al francés meridional, de gran difusión en todo el país gracias a la tradición occitánica y, además, portador del original sabor mediterráneo (pero añade que su intención no es la de transformar a Camilleri en occitano!).¹ Por ejemplo, la palabra siciliana *picciriddo*, tan recurrente en la novela, y que significa “niño”, es traducida por el regionalismo *minot* en lugar del término estándar *enfant* o *petit enfant*. Desde el punto de vista sintáctico, mantiene muchas de las estructuras y giros verbales característicos de la lengua del escritor siciliano, corriendo el riesgo de presentar al nuevo lector un discurso marcadamente insólito o, en cualquier caso, ajeno a sus hábitos lingüísticos. Muchos términos en siciliano se mantienen en su forma original, transpuestos en cursiva en el texto y seguidos por la traducción al francés o acompañados por una nota explicativa del traductor.⁶⁵ Y esta práctica se repite, a veces, con frases enteras a cuyo lado se encuentra la traducción al francés. En los diálogos en siciliano, además, a parte de dejar muchas

⁶⁵ Es el caso, en la segunda página, de la palabra *paranza* (p. 10), un género particular de barco. En el texto encontramos la palabra en su forma original y, a pie de página, la nota explicativa. O también, en la página 62, encontramos la palabra *catojo*, una habitación muy pequeña sin ventanas, seguida por la traducción al francés. Es importante recordar que –como hemos dicho al hablar de las estrategias adoptadas por Camilleri para ayudar al lector a comprender la lengua empleada–, muchas veces, el mismo autor añade un inciso para explicar en italiano el significado del sicilianismo. En estos casos, por lo tanto, el traductor se sirve de la misma estrategia: deja la palabra en siciliano y traduce al francés el inciso del autor.

palabras en su lengua original, pone muy a menudo la coletilla “dicho en dialecto”.

Hasta aquí hemos visto de qué manera han sido traducidas las variedades más comunes de la novela. Pero, ¿qué ocurre con los demás dialectos del italiano? ¿Es coherente el traductor con la decisión de mantener los diferentes códigos lingüísticos del original? Responde el traductor que “es necesario encontrar una solución diferente para cada caso, porque el autor hace hablar a cada personaje con su propia lengua” (Quadruppani, 1999: 8). Vale la pena presentar el fragmento de la nota del traductor, en el que explica cómo ha decidido solucionar el problema de la traducción de los diferentes dialectos: florentino, milanés y romano. En su explicación falta, como se puede notar, la última variedad del original: el turinés. Ya veremos qué tratamiento le ha sido destinado por el traductor.

Como se sabe, el florentino constituye la base del italiano oficial: el prefecto de Camilleri se distingue, por lo tanto, no por su vocabulario, sino por el acento, como lo perciben las orejas sicilianas (equivalente del “acento agudo” parisino para los provenzales), marcado principalmente por la elisión de las “c” duras (*j’espère que vous ‘omprenez*). El milanés, habla en el dialecto de su región: puesto que éste está fuertemente influenciado por el francés, hemos hecho sentir la lengua del cuestor (turinés) reproduciendo tal cual las palabras con el significado más transparente (*va te fair fottett*). En cuanto al romano, para restituir su dialecto, hemos transpuesto al francés algunas de sus elisiones vocálicas (esto es *‘ne note du traducteur*) y la deformación del artículo italiano *il* (el) en *er* (*er traducteur est un peu longuet*). Hemos intentado hacer sentir cuánto el romano, incluso para los sicilianos, que no retroceden nada delante de su dureza, es a menudo muy vulgar. (1999: 8)

Tal como ocurre en la traducción anterior, Quadruppani ha optado por mantener en la traducción los diferentes dialectos del original. Sin embargo, en lugar de recurrir al bagaje, seguramente sustancioso, de las variedades diatópicas del francés, ha preferido jugar con la lengua e inventar diferentes formas de hablar. Aquí presentamos algunos ejemplos:

Romano:

(1) “*Er* feu, il lui faut du temps pour prend’. Si querqu’un, dans le merdier, a laissé tomber par terre ‘n cigare...”. (p. 190)

Florentino:

(2) “Et ‘omment avez-vous fair pour les trouver?”. (p. 39)

(2.a) “Vous savez, Ferraguto, je ne vous ‘acherai pas que les livres ‘ouverts d’écriture m’ennuient, me ‘assent la tête. Je ‘omprends mieux avec les dessins”. (p. 39)

Milanés:

(3) “Il faut avoir du jugement, Pina. Cette histoire que le *prefett* a avec les gens de Vigàta ne me *pias* pas. Tenons-nous à l’écart de ses persécutions, de ses *intrigh!*”. (p. 139)

Turinés:

(4) “Porte ce message au commandant, dit-il en piémontais. Remets-le en main propre au commandant Casanova. Je veux la réponse pour ce soir. Tu y arriveras?”. (p. 81)

(4.a) “*Ca y disa al sur Prefet, cun bel deuit y’m racumandu, c’a vada pieslu ‘nt cul*”. (p. 81)

Los ejemplos son la demostración práctica de las intenciones del traductor. A cada dialecto le corresponde su particular manera de hablar y, de esta manera, todos los personajes se distinguen por su idiosincrasia lingüística. La traducción del romano muestra el uso – inexistente en francés y por ello el traductor lo deja en cursiva– del artículo determinado *er* en lugar de *le*; y también la pronunciación *querqu’un* en lugar de *quelqu’un*, donde, a imitación del dialecto de Roma, hay un cambio de pronunciación de [l] a [r].

El florentino recuerda la pronunciación aspirada de la [k] a comienzo de palabra, en los casos, entre otros, de ‘*omment* por *comment* (2), o ‘*acherai* por *cachera*i (2.a).

En el caso del milanés –donde el traductor deja, como él mismo ha anunciado, muchas palabras en el dialecto original– a veces encontramos, entre paréntesis, el significado de la palabra, cuando éste no es deducible por la cercanía entre las dos lenguas; en otros

casos, como en el ejemplo mostrado, no hay ningún tipo de explicación para el lector, porque, como afirma el traductor, el significado es más transparente.

Finalmente, en la traducción del turinés encontramos una doble estrategia (y por eso hemos presentado dos ejemplos): en el primero (4), Quadruppani traduce con un francés estándar, pero pone la coletilla “dicho en piamontés”; en 4.a, en cambio, deja la frase tal como la encontramos en el original y el lector encontrará, a pié de página, la traducción al francés.

A la luz de los ejemplos analizados, podemos afirmar que Quadruppani ha conseguido poner en práctica la que para los teóricos de la traducción es la más deseada estrategia para enfrentarse a la traducción del dialecto: no dialecto por dialecto, sino dialecto por un lenguaje con rasgos que se desvían de la forma estándar y muestran su idiosincrasia, pero sin remitir a un concreto dialecto geográfico. Esta traducción, por lo tanto, constituye una posible respuesta para quienes consideran que esta práctica no es viable cuando la novela original es polidialectal. Frente a la duda de si es posible crear un nuevo código plurilingüe sin recurrir a las variedades diatópicas, el traductor francés ha demostrado que sí que es posible y que, como también afirma Camilleri al comentar las traducciones de sus obras, se trata “de ir buscando en campos abandonados y de deshacerse definitivamente de la *pureté* de la lengua” (Camilleri, 2006: 150). La labor de Quadruppani, tal como ocurrió en el caso de Bonalumi, ha sido elogiada y aprobada por el autor. De hecho, Camilleri ha afirmado que si tuviera que traducir un dialecto, haría lo mismo que su traductor al francés, es decir que “operaría desde el interior de la lengua e iría a buscar varios modelos de expresión” (2006: 152). Otro tema de debate sería el análisis de las consecuencias de la lectura de esta traducción entre los lectores nativos franceses, para ver si esta estrategia funciona, es comprensible y es acogida de manera natural.

El análisis de las tres traducciones francesas marca una trayectoria que muestra una clara progresión de experimentación lingüística. En particular, entre la traducción de *Il pasticciaccio* a *Il birraio*, las dos novelas polidialectales, observamos la voluntad de marcar de manera diferente el habla de los personajes. Pero, en ambas, destaca

la decisión de crear nuevos lenguajes en lugar de adoptar los que ya existen, es decir los dialectos u otros registros. Mientras hasta ahora habíamos observado soluciones traductorales que consistían todas en el uso de una variedad –estándar, social o geográfica– realmente existente, ahora encontramos, por primera vez, la presencia de variedades creadas por los traductores, bien sea a partir de una variedad concreta de la lengua meta o, como en el caso de *Il birraio*, a partir de las desviaciones lingüísticas del original. En el conjunto, lo que destaca es la capacidad por parte de los traductores de jugar con su propia lengua. Esta observación inaugura interesantes caminos de reflexión en los que nos adentraremos a la conclusión de este viaje por las demás lenguas.

5.5. Último destino: Alemania

Nuestro recorrido concluye con un vistazo a las soluciones traductorales encontradas en Alemania. *Ragazzi di vita* fue traducido al alemán en 1990, por la editorial berlinesa Verlag Klaus Wagenbach. El autor de la versión es Moshe Kahn, que en Alemania es el traductor especialista en novelas italianas intraducibles, debido a sus numerosos trabajos con autores italianos dialectales, entre ellos el mismo Camilleri. Moshe Kahn, en el epílogo, explica que probablemente la fecha tan tardía en la publicación de la novela se debe justamente a la presencia del dialecto y a la dificultad que representa para el traductor.

El título elegido para la traducción de la novela, que es *Ragazzi di vita*, exactamente como en el original, es un claro avance de la estrategia que caracteriza la versión alemana. La “italianidad” se mantiene a través de todos los nombres de persona y de lugar. Además, al final de la edición encontramos unas notas que explican donde se ubican los barrios y las calles de Roma y dan aclaraciones también sobre las referencias culturales más oscuras.

En cuanto al problema de la traducción del dialecto, Kahn explica que al principio se había planteado la idea de recurrir al berlinés para traducir el romano de Pasolini, pero que todas las eventuales

connotaciones añadidas al texto lo decidieron a usar otra estrategia.
En sus palabras

Muy pronto vi que el uso de un dialecto alemán –el berlinés se me había ofrecido de manera evidente como un correspondiente del romano– se tenía que descartar. Hacía falta una jerga comúnmente comprensible que me hiciera posible, por un lado, dar una correspondencia en alemán y, por otro, dejar al texto “lo romano”. (1990: 236)

En su búsqueda de la “romanidad” del texto encontró la ayuda del mismo Sergio Citti, amigo íntimo de Pasolini y actor principal de sus películas, además de ser su guía y apoyo en el viaje de inmersión lingüística en el subproletariado de la capital. Por lo tanto, Kahn rechaza la idea de emplear una variedad geográfica concreta y resuelve el crucigrama insertando formas coloquiales pan-alemanas e inventando otras que, desde su punto de vista, a lo mejor no existen pero que podrían existir. El primer diálogo es un ejemplo:

“Wo is’n Ricetto?”.
“Der is mit zur Kommunion gegang’ isser”.
“Seelenwichser”. (p. 11).

Se mantienen las estructuras sintácticas del original, como en el caso de la repetición del verbo *isser*, además en su forma contracta, puesto que en estándar es *ist er*. La transcripción fonética es propia del alemán oral, con contracciones, como *is’n* en lugar de *ist denn*. Otros ejemplos muestran también el uso de formas verbales gramaticalmente incorrectas. Por lo tanto, como había anunciado, el traductor traduce el romano por un lenguaje coloquial, no regional, y hasta se atreve a desafiar las reglas de la gramática. En otras ocasiones, Kahn (2002) hace hincapié en la rigidez sintáctica del alemán. Considera que las enormes divergencias lingüísticas entre la lengua de partida y la de llegada proporcionan a su labor problemas considerables. Afirma que el alemán se caracteriza, sin duda, por una mayor rigidez, debida a su construcción sintáctica que niega al traductor la posibilidad de jugar con la gran versatilidad verbal con la que cuentan, en cambio, sus colegas románicos.

La posición del traductor se mantiene coherente en el tiempo. Moshe Kahn –al cual Camilleri destina el epíteto de “traductor espléndido”– resuelve el problema que le plantea el *pastiche* lingüístico camilleriano desarrollando, una vez más, una jerga falta de connotación geográfica y comprensible por todo tipo de público. Kahn (2002) declara que no quiere recurrir a un dialecto concreto, como por ejemplo el bavarés, del sur de Alemania, porque cree que no devolvería la “mediterraneidad” de las novelas y que situaría al lector en un contexto demasiado ajeno al espíritu original. Sostiene, por lo contrario, que es imprescindible que una novela italiana mantenga, en una lengua extranjera, su “italianidad”, y es también por eso que, en muchas ocasiones, conserva incluso el original siciliano, seguido por su traducción.

Pasemos a la traducción de *Il pasticciaccio*. Fue publicado por primera vez en 1961, con el título *Die grässliche Bescherung in der Via Merulana*, por la editorial Piper. La tradujo del italiano Toni Kienlechner. La lista de títulos gaddianos publicados en Alemania es testigo de una recepción más que nunca rica y controvertida. En efecto, a partir de la primera traducción de *Il pasticciaccio*, se han renovado de manera vertiginosa las ediciones de la obra –con pocos años de diferencia entre una y otra–, y siempre con una editorial diferente, pero con el mismo traductor. El extenso número de títulos traducidos es equiparable sólo al caso francés –donde también la recepción de Gadda ha sido extremadamente fecunda–. En comparación con la lista de traducciones catalanas, españolas e inglesas, Francia y Alemania demuestran ser con evidencia los países que más y mejor han acogido al autor italiano.

El análisis de la traducción alemana, que no contiene ninguna introducción o nota del traductor, muestra la decisión de utilizar una lengua estándar, con rasgos coloquiales. La primera frase del detective Ingravallo es un ejemplo, y la ponemos como única muestra de la lengua que caracteriza la entera traducción, sin diferenciación entre los personajes, es decir entre los diferentes dialectos presentes en el original.

“Wenn man mich holt...! Ja, mich wenn man holt...da kann man sicher sein, daß es stinkt, daß irgendein Sauhaufen, irgendein Kuddelmuddel daliegt zum Auseinanderklauben...”. (p. 7)

La sintaxis obedece a la normativa estándar, pero, desde el punto de vista léxico, vemos que los términos *Sauhaufen* y *Kuddelmuddel*, por ejemplo, son las traducciones de “desmadre” o “embrollo” en un registro más popular. Como hemos dicho, esta elección caracteriza toda la traducción del texto gaddiano, sin otras marcas que caractericen a los demás personajes. Kienlechner, por lo tanto, no vierte al alemán un análogo barullo lingüístico y prefiere limitarse al doble juego entre lengua estándar y coloquial.

Finalmente, la novela de Camilleri ha sido vertida al alemán en 2000, por la editorial Piper. Su traductora, Monika Lustig, que ha traducido muchas de las novelas del autor siciliano, le ha puesto el título *Die sizilianische Oper*, quizás en consideración del hecho que el simple adjetivo *sizilianische* puede conferir a la traducción toda la carga exótica y el colorido mediterráneo que con su lengua, en cambio, es más difícil, si no imposible, crear. Y también porque considera que la novela pone en escena una verdadera comedia siciliana, con todos los tópicos y personajes característicos de esta tierra del sur. De hecho, en su nota a la traducción, la autora enfatiza algunos rasgos característicos de la obra e insiste en los elementos culturales que la edifican y en cómo éstos se plasman en la lengua. Asimismo, a la hora de hablar de las soluciones lingüísticas, destaca una diferencia importante entre el dialecto siciliano y algún otro dialecto del alemán. De acuerdo con la traductora, el dialecto siciliano es hablado y comprendido por todas las clases sociales y

hasta el intelectual puro de espíritu, el cosmopolita o el ciudadano autóctono siciliano domina la escala completa del siciliano. No existe en Alemania un fenómeno comparable a éste, dado que las inflexiones dialectales, los acentos que revelan su propia origen son considerados, entre las clases ávidas de educación, como mala hierba, para dejar el terreno bien arado para un alemán bueno y puro. (1999: 269-270)

De allí, según ella, derivaría la dificultad en la elección de un dialecto alemán que tenga el mismo uso y la misma difusión que el siciliano. Sin embargo, no concordamos con estas palabras tan taxativas, y a la vez optimistas, porque consideramos que la realidad está bien lejos de la normalidad y que no todos los sicilianos dominan la escala completa de su propia lengua. Además, si bien se

puedan entrever algunos atisbos de reconsideración literaria del dialecto, la idea de la mala hierba está todavía muy arraigada entre las clases sociales más elevadas, tal como ocurre en Alemania.

Monika Lustig sigue su razonamiento con la consideración de que, además del problema del *estatus* de la lengua, tenía que solucionar el de la presencia simultánea de muchos dialectos. Para traducir el siciliano había pensado en algún dialecto alemán del sur del país, pero entonces se había presentado el problema de la traducción de las demás voces presentes en la novela. Por esta razón, afirma que al final ha optado por acoger una dicción más sobria del diccionario y, en sus palabras,

no he intentado traducirlos a los correspondientes dialectos alemanes: no lo habría podido hacer. Lo que sí he querido trasladar en mi lengua ha sido el lenguaje de comedia, y la ironía. (Lustig, 2000)

Por lo tanto, los diferentes dialectos italianos se ven traducidos, una vez más, por una sola variedad de lengua, el alemán estándar, que a veces desciende a formas coloquiales, pero que no recurre nunca a los regionalismos.

En conclusión, las traducciones al alemán comparten todas la misma elección de una lengua estándar, pero impregnada de formas orales. Éstas se manifiestan mayoritariamente en el léxico elegido, pero también, como en el caso de la traducción de *Il pasticciaccio*, se infiltran en algunas estructuras sintácticas incorrectas y en la transcripción de los cambios fonéticos que afectan a la pronunciación. El análisis pone de manifiesto, además, que ningún traductor ha optado por la estrategia de traducir dialecto por dialecto, si bien el alemán posee una notable riqueza dialectal. Las razones aducidas remiten al problema derivado de la nueva connotación que el texto adquiriría y por el diferente *estatus* ocupado por el dialecto en la lengua de partida y en la lengua de llegada.

5.6. El fruto de la comparación

El análisis de la traducción de *Ragazzi di vita*, *Il pasticciaccio e Il birraio di Preston* a otras lenguas ha dado origen a unas interesantes observaciones. De la comparación entre las estrategias adoptadas en las tres traducciones a una determinada lengua han surgido, en cada caso, reflexiones sobre las posibles normas de traducción propias de cada contexto lingüístico. De la comparación y visión de conjunto entre las estrategias observadas en cada apartado, esto es en cada ámbito lingüístico, se pueden desprender conclusiones de carácter general sobre el problema de la traducción de la variación lingüística.

En primer lugar, es interesante notar que el análisis de las tres novelas ha sacado a relucir ciertas importantes coincidencias en las estrategias traductoras vigentes en cada lengua. Es decir que a pesar de la escasez del corpus analizado, hemos podido constatar la existencia de ciertas normas y de su observancia uniforme por parte de los traductores que trabajan con la misma lengua. Por ejemplo, todas las traducciones al español muestran su adhesión unánime a la estrategia de adoptar el lenguaje coloquial y rechazar el dialecto. Y lo mismo ocurre con todas las traducciones al inglés y al alemán.

Además, hemos podido comprobar que ningún traductor, entre los muchos analizados, ha optado por traducir dialecto por dialecto. La estrategia más común consiste en el uso de una lengua coloquial, repleta de palabras y expresiones propias del lenguaje oral. Esta opción ha sido la más explotada no solamente en el caso de la novela de Pasolini, caracterizada por la presencia de una sola variedad diatópica, el romano, y, por consiguiente, sólo por dos niveles de lengua. Allí, la operación traductora implica menos rompecabezas y es más habitual traducir los dos niveles recurriendo a la lengua estándar y a la coloquial, como en el caso del *slang* inglés. Sin embargo, esta práctica ha resultado ser la más aplicada también en el caso de las otras dos novelas, donde el *puzzle* lingüístico es todavía más floreciente. Por lo tanto, la mayoría de las traducciones –como es el caso de la española, la inglesa y la alemana–, optan por no restituir el complejo entramado del original. En algunos casos, como en la traducción inglesa, los traductores

mantienen el doble juego de nivel estándar y coloquial pero, a la vez, juegan con su propia lengua y crean neologismos y giros de palabras para recuperar parte de la prodigiosa exploración lingüística de los originales. Los traductores franceses son los únicos que intentan reconstruir el *pastiche* del original, por medio de nuevos recursos lingüísticos, no necesariamente dialectales. En ellos es evidente la decisión de mantener la caracterización de los personajes por medio de su habla, tal como ocurría en los originales. Por ello, acogen y transcriben diferentes rasgos, sobre todo fonéticos. En el caso de *Il pasticciccio*, cada personaje incorpora también un rasgo que reconduce a una concreta zona de Francia, pero sin establecer una correspondencia exacta con el dialecto al que hace referencia. En cambio, el traductor de Camilleri inventa para sus personajes nuevas formas de expresión a partir de la variedad italiana.

En todo caso, las notas o introducciones de los traductores son una prueba manifiesta del hecho de que los traductores rechazan la idea de traducir dialecto por dialecto. Coinciden casi todas en negar la viabilidad y aceptabilidad de esta estrategia, y remiten al criterio de la inverosimilitud del nuevo texto y de las connotaciones añadidas que los personajes adquirirían. Se nota, de esta manera, entre las lenguas exploradas una tendencia a la normalización del texto o, por lo menos, a la búsqueda de soluciones que connotan variación dentro de la variedad estándar de su lengua o que, en todo caso, prefieren adoptar formas extranjeras al uso de variedades diatópicas propias. Es evidente, por tanto, una gran diferencia entre las traducciones catalanas y las extranjeras, y ésta reside en el hecho de que el catalán “a menudo ha utilizado la traducción como otra forma para “salvar sus palabras” siempre que ha sido posible, haciendo suyo el mundo de otras lenguas para conservar su propio carácter y, en definitiva, un cuerpo cultural –y, por consiguiente, político- autóctono” (Mallafre, 1991: 40-41). Las consecuencias en el ámbito de la práctica traductora se hacen patentes en estudios como el nuestro, donde el análisis textual ha recogido datos emblemáticos de esta “defensa de la palabra catalana”. Hay que decir que el fenómeno no es sólo catalán, sino que se puede extender a otras regiones del mundo, cada vez que nos enfrentamos con una cultura y literatura minoritarias. Diferente es el caso de España o de los demás países analizados que, por ser una cultura

mayoritaria, no “necesitan” proteger su lengua y sus valores, y puede permitirse una actitud de abertura y, como hemos destacado, experimentación lingüística a través de material extranjero.

Otro rasgo común a todas las traducciones, independientemente de la lengua de llegada, consiste en la decisión de mantener todos los nombres propios y los toponímicos en su forma original. Estos constituyen los únicos elementos portadores de la “italianidad” de las novelas y, por lo tanto, su mantenimiento se revela indispensable para poder situar al lector en el ambiente de origen. Por otro lado, ésta práctica parece ser hoy en día comúnmente adoptada por todos los traductores, que prefieren, en todo caso, añadir unas notas explicativas para acercar al lector a todos los referentes culturales presentes en el texto. Quizás se pueda defender que la decisión de no domesticar los nombres de las novelas es un rasgo distintivo de la historia de la traducción contemporánea, como un posible universal de nuestra época.

A parte de estas reflexiones sobre las diferentes estrategias observadas, y por lo tanto sobre las diferentes tendencias en boga –o tal vez sea el caso de decir normas de traducción–, es posible hacer aún otras consideraciones. Las obras analizadas han sido siempre las mismas, excepto el caso de la traducción inglesa de Camilleri. Pero las lenguas de llegada han sido muchas y, sobre todo, muy diversas entre ellas. Cada una tiene su propia estructura dialectal y también una diferente acepción del término dialecto. En el caso del castellano y del inglés se ha repetido en muchas ocasiones que se trata de lenguas con una estructura dialectal pobre o donde, en todo caso, la diferencia entre una variedad y otra reside únicamente en el acento o en el ámbito léxico –y no, por ejemplo, morfológico, como es el caso del catalán–. Esta supuesta pobreza ha sido considerada el obstáculo principal en el uso del dialecto en traducción a la hora de enfrentarse con una obra original caracterizada por la presencia de la variación lingüística. Más allá de las posibles consideraciones sobre la mayor o menor veracidad de tales afirmaciones –puesto que creemos que cada lengua tiene en su interior maneras particulares y diferenciadas de expresarse según la procedencia geográfica o

social del hablante—,⁶⁶ los ejemplos hasta ahora mostrados se elevan a piedra de toque de la evidencia de que la relación entre norma de traducción y estructura lingüística no es tan unidireccional, y que deben de entrar en juego factores de otra naturaleza. El caso francés y el alemán, por ejemplo, constituyen un claro ejemplo del hecho de que la decisión de adoptar o no la variación diatópica en una traducción no depende únicamente de la estructura dialectal de la lengua de llegada, es decir de su mayor o menor riqueza. La lengua francesa tiene, sin duda, muchos dialectos, y los lingüistas, como Pierre Guiraud (1978), afirman que es difícil delimitar las zonas de transición entre las diferentes maneras de hablar, pero que sí existen claramente unas isoglosas que permiten hacer diferenciaciones dentro de la lengua desde el punto de vista fonético, morfológico y léxico. Y también existe una evidente diferenciación entre la lengua del norte y del sur del país. El traductor, pues, podría abastecerse de un repertorio lingüístico real notablemente rico. Lo mismo ocurre en el caso del alemán, donde los dialectos son numerosos y se suelen dividir en base a divergencias que pertenecen, sobre todo, al sistema consonántico, y que marcan unas isoglosas que distinguen tres categorías: septentrional, central y meridional. Aquí no cabe entrar en los detalles de la dialectología alemana. Simplemente nos interesa destacar el hecho de que también el traductor alemán tendría a su alcance una gran cantidad de variedades diatópicas. De todo ello deriva el hecho de que la decisión de los traductores franceses y alemanes no deriva de las características del material que su lengua les proporciona —tal como se suele insinuar en el caso de la traducción al inglés—, sino de otros factores.

Un papel importante lo juegan sin duda las editoriales y, como hemos visto en el caso del inglés, el mismo traductor lo ha

⁶⁶ En W. R. O'Donnell y L. Todd (1991: 16-41) encontramos, por ejemplo, un estudio sobre la relación entre dialectos y estándar en inglés. Los autores hacen hincapié en las diferencias que se basan en la estructura fonética y en la entonación, unos rasgos que permiten distinguir entre un dialecto y otro. Asimismo, se refieren a características y divergencias de carácter léxico y gramatical, sobre todo en la forma de los sustantivos y de la conjugación verbal. Después de enumerar los tipos de variación que caracterizan el inglés, también se centran en las razones de tales diferencias, como, por ejemplo, en las variables de carácter regional, social e individual. La conclusión del estudio es que “la gramática, el vocabulario y la pronunciación varían de un lugar a otro y también a través de las clases sociales” (1991: 40).

confirmado: aunque quisiera traducir recurriendo a un dialecto de su lengua, por ejemplo al escocés, los responsables editoriales no se lo permitirían y uniformarían su lengua según el inglés estándar. No sabemos en los demás casos cuánto pueden haber influido las normas editoriales, o las políticas lingüísticas adoptadas por el país. En el caso de la traducción al francés, por ejemplo, es interesante el testimonio de Dominique Vittoz (2002), otra traductora de Camilleri. Ella destaca la diferente “elasticidad” existente entre el italiano y el francés, y hace hincapié en el centralismo lingüístico de su país, que ennoblece el francés de París en detrimento de las variantes regionales, y en el formalismo académico que impone el respeto de la norma y el control de la lengua, a nivel tanto escrito como oral. Por todo lo que hemos dicho hasta ahora, surge la reflexión según la cual la resistencia a traducir dialecto por dialecto puede depender de muchos factores, entre los cuales encontramos una forma de desconfianza lingüística respecto al dialecto en sí mismo, o bien la duda respecto a la viabilidad de esta solución como solución traductora, de manera independiente de la consideración de la relación entre lengua y dialecto en cada ámbito lingüístico.

Todos estos factores pueden ser, por un lado, un impedimento real y externo para el traductor que quiera ser transgresivo, pero, por otro, a veces actúan también a un nivel más profundo, y su autoridad afecta la manera de traducir. Milan Kundera afirma que

para un traductor, la autoridad suprema debería ser el *estilo personal* del autor. Pero la mayoría de los traductores obedecen a otra autoridad: a la del *estilo común* del “buen francés” (del buen alemán, del buen inglés, etc.) o sea del francés (del alemán, etc.) tal como se enseña en el colegio. El traductor se considera como el embajador de esa autoridad ante el autor extranjero. (2003: 121)

En cuanto embajador, el traductor se siente a menudo obligado a restablecer la norma. Y, de hecho, la tendencia a la normalización parece ser justamente uno de los universales de la práctica traductora.

Otro importante factor a tener en cuenta es el de la presencia de la variación lingüística en la literatura autóctona de cada país. Su escasez o rechazo en los textos originales puede ser un factor

coadyuvante para su eventual ostracismo en la práctica traductora. No hemos indagado en las tradiciones literarias de las lenguas en cuestión porque su análisis nos desviaría de nuestro camino de investigación o, cuando menos, alargaría de mucho su recorrido. Nos detendremos en el estudio de este binomio sólo en el caso del polisistema catalán, donde más nos interesa ahondar en el uso y las implicaciones de la presencia de las formas dialectales en los textos traducidos.

En todo caso, asumimos las normas editoriales y las políticas lingüísticas como parte importante del proceso traductor que, de una manera u otra, colaboran a realizar el producto final, es decir las traducciones que hemos analizado. Si el objetivo es la comparación con el caso catalán y con sus normas de traducción, el interés reside principalmente en todas las inferencias y observaciones que nos pueden proporcionar los productos a nuestro alcance. Por lo tanto, sin querer investigar en las tradiciones editoriales de cada país, nos centramos más bien en la constatación cierta y demostrable de que ninguna traducción ha acogido al dialecto en su seno.

6. LA TRADUCCIÓN DEL DIALECTO EN CATALUÑA EN PERSPECTIVA DIACRÓNICA

La fuerza de una lengua no reside en rechazar lo ajeno sino en devorarlo.

Goethe

6.1. Viaje en el tiempo

Después de observar las estrategias y modalidades de traducción de la variación lingüística a través del espacio, es nuestro objetivo analizarla ahora a lo largo del tiempo. Como hemos visto, una de las características fundamentales del polisistema consiste en su dinamicidad, que se manifiesta sobre todo bajo una perspectiva diacrónica. Ello quiere decir que sus componentes y las relaciones que se establecen entre ellos varían en el tiempo, y que no son dadas a priori y de manera acontextual. Por lo tanto, de cara al estudio de las estrategias o tendencias traductoras en un polisistema, un aspecto interesante de la investigación se basa en la comparación entre las normas en uso en épocas históricas distintas, para observar los posibles cambios o coincidencias en relación con el contexto social y cultural en el que se realizan.

A raíz de esta observación, dedicaremos este capítulo al estudio de la traducción de la variación lingüística a lo largo del siglo XX y sólo en la literatura catalana. Después del viaje a través de las fronteras de Europa, nos interesa volver a centrar la atención en el polisistema catalán. El análisis tiene el objetivo de averiguar si la estrategia de traducir dialecto por dialecto –observada en el caso de las tres novelas italianas–, ha sido constante en los años, o si anteriormente se solía solucionar el problema recurriendo a otros modelos de lengua.

Nos hemos visto obligados a seleccionar un corpus restringido de novelas con sus respectivas traducciones al catalán. La elección no ha sido fácil, debido al hecho de que no son muchas las novelas del siglo pasado que recurren al uso del dialecto, que el concepto de dialecto y su relación con la lengua estándar ha ido cambiando con el tiempo, y por tanto también su función y su papel en la creación literaria. Además, una dificultad añadida deriva de la circunstancia de que para este estudio necesitábamos una novela del siglo pasado marcada por la presencia de la variación y, a la vez, traducida al catalán en edad temprana. Una coyuntura desafortunadamente poco común.

La literatura italiana esta vez no ha podido acudir en nuestro auxilio. Durante el siglo XIX y principios del XX, la cuestión de la lengua era tan viva y la necesidad de una lengua común tan perentoria, que la mayoría de los escritores eligió plasmar su voz por medio de una variedad panitaliana, que pudiera dirigirse a un público nacional. Los grandes toscanos habían forjado el modelo de lengua, unos siglos más tarde Manzoni lo había rejuvenecido ampliándolo con el riquísimo repertorio de la lengua hablada. A partir de él, los demás escritores –o por lo menos los consagrados por la historia de la literatura y los que han sido traducidos a los demás idiomas– se empeñaron en fortalecer este modelo en sus obras, rechazando las variedades dialectales. Hasta en autores como Giovanni Verga, cuya dialectalidad ha sido fuente de debates seculares entre los lingüistas y teóricos de la literatura, encontramos una lengua que, según Vincenzo Consolo, es un “un italiano de primer grado, irradiado de dialectalidad” (2002: 144), es decir que la lengua utilizada es el italiano estándar, si bien enriquecido con formas sintácticas y léxicas que dan un aura local siciliana a la narración.

La única obra italiana que hemos podido analizar ha sido *Una vita violenta*, la segunda novela pasoliniana, que presenta las mismas características lingüísticas que *Ragazzi di vita*. Ha sido traducida al catalán en 1967 y su estudio ha sido enriquecedor no solamente porque nos ha dado un ejemplo de traducción del dialecto alrededor de los años sesenta, sino también porque nos ha permitido realizar una comparación directa con la traducción de Joan Casas, para sondear el grado de parentesco entre las dos.

A parte del caso italiano, las demás tres novelas analizadas vienen del amplio bagaje literario anglosajón, riquísimo en variedades dialectales y siempre de grande difusión en las demás literaturas europeas, gracias a las profusas traducciones realizadas. Las dos primeras novelas son *Oliver Twist* y *David Copperfield* de Charles Dickens. Fueron traducidas al catalán en los años veinte y treinta por dos traductores diferentes y presentan tipos distintos de variación lingüística. La última es *The adventures of Huckleberry Finn*, de Mark Twain, traducida por primera vez en 1979. Se trata de un caso muy conocido entre los traductores y los teóricos de la traducción por la presencia en ella de siete dialectos diferentes, y es por lo tanto también el ejemplo más similar a las novelas de Gadda y Camilleri.

Creemos que los cuatro ejemplos –que se reparten en dos momentos diferentes del proceso de formación y asentamiento de la lengua catalana y del papel desempeñado por la actividad traductora– pueden dar una idea de las normas de traducción vigentes en cada época con respecto al problema de la variación lingüística y del modelo de lengua posible. Otros estudios realizados en tal dirección pueden ayudar a corroborar los resultados conseguidos a través de este análisis.

De las novelas analizadas hemos presentados sólo breves fragmentos, en la mayoría de los casos se trata de un par de diálogos escogidos de manera aleatoria, pero con pretensión de representatividad. Nos parece importante añadir que la selección de las novelas ha sido realizada en base a la disponibilidad de textos originales con formas dialectales y traducidos al catalán a lo largo del siglo XX. Las traducciones y el modelo de lengua por ellas defendido han sido analizados en una segunda fase. Por tanto, en primer lugar hemos analizado la variación lingüística en la obra original, buscando los fragmentos donde su presencia nos haya parecido más evidente y sus rasgos más representativos. Acto seguido, hemos examinado y presentado su traducción (y ello quiere decir que no hemos buscado los fragmentos más congeniales o en línea con nuestro análisis). De esta manera los resultados conseguidos no han sido inducidos o falseados, y la investigación pretende tener un carácter imparcial y representativo.

6.2. Algunos apuntes sobre la formación de la lengua literaria

En el segundo capítulo, hemos realizado un esbozo de las características del catalán estándar y de los diferentes niveles de lengua en uso en los países de habla catalana. Hemos aludido, también, a la naturaleza polimórfica del estándar catalán, a diferencia del caso del castellano y del italiano. Con referencia a la formación de la lengua literaria, nos parece oportuno aquí apuntar a un aspecto de la polémica que siguió a la importantísima obra de normalización llevada a cabo por Pompeu Fabra. La causa de la querrela *noucentista*, y que se ha alargado hasta nuestros días, radicaba básicamente en el hecho de que para poder llevar a cabo la normalización de la lengua era necesario “sacrificar” algunos rasgos diatópicos de ella para crear una variedad lo más uniforme posible. El mismo Fabra afirmaba: “una lengua literaria, una lengua nacional, es algo más que un conjunto de dialectos, y todos nuestros esfuerzos se tienen que dirigir a conseguir la más grande uniformidad posible” (en Lamuela y Murgades, 1984: 185). La lengua normalizada –que, como se puede notar, es definida por el filólogo como lengua literaria–,⁶⁷ aspiraba a ser una síntesis de todos los dialectos catalanes. Fabra “siempre remarcaba su adecuación a todos los dialectos e insistía en el hecho de que una labor de codificación como la que había emprendido con el catalán oriental tenía que dar resultados prácticamente equivalentes a partir de otro dialecto” (Lamuela y Murgades, 1984: 19). Pero, en realidad, sus normas ortográficas y gramaticales (y, en particular, todo lo que respeta a la morfología y al léxico) establecían como

⁶⁷ Lamuela y Murgades (1984:40–42) explican, de manera muy clara, que Fabra definió el modelo de lengua codificado como “lengua literaria”, mientras utilizaba la expresión “lenguaje literario” para referirse al tipo de lengua empleado propiamente en los textos literarios. Pero, evidentemente, la expresión fabriana no daba cuenta de todas las funciones y usos esperados por la lengua, como medio de comunicación a todos los niveles de la actividad social. Pericay y Toutain apuntan que con la denominación “lengua literaria”, “se perpetua sutilmente el carácter sacramental de nuestra cultura, principal causa de anormalidad” (1986: 72). Por lo tanto, con el tiempo se abandonó la expresión fabriana y se empezó a utilizar la expresión “lengua estándar” o “lengua referencial”.

estándar el catalán hablado en Barcelona, sobre todo en la primera fase de su codificación. Las formas valencianas y de las Islas Baleares estaban admitidas como secundarias, pero la variedad central era la que más importancia recobraba. La tendencia aludida a la normativa polimórfica se ha desarrollado sobre todo después de la obra de codificación realizada por el filólogo. Por esta razón, los lingüistas e intelectuales procedentes sobre todo de las islas Baleares y de la Comunidad valenciana denunciaban la escasa atención mostrada por el filólogo hacia algunos rasgos morfológicos y fonéticos “no necesariamente más notables que los existentes en otras hablas de Cataluña, pero que la falta secular de unidad política y escolar ha convertido fuera de Cataluña en rasgos de identidad” (Moll en Rico y Solà, 1995: 59). Le recriminaban, por tanto, que a pesar de las buenas intenciones la variedad elegida mostraba una acentuada predilección por el catalán central de Barcelona. En particular, Manuel Sanchis Guarner para el valenciano y Francesc de Borja Moll para el balear, se dedicaron a una obra de depuración de sus gramáticas siguiendo las pautas de Pompeu Fabra, pero aplicándolas a la idiosincrasia de su lengua. Algunas críticas desde los demás componentes de los Países catalanes fueron muy extremas: el mallorquín Antoni M. Alcover hablaba del “evangelio catalanista” (1983: 68) y, según él, “la influencia de Barcelona sobre las otras comarcas catalanas, si por un lado *uniforma y unifica* la Lengua, por otro la empobrece, la descortezza, la desala, la acorta, la empequeñece, la desune” (1983: 66). Y Fabra contestaba a las críticas de esta manera:

No: el moderno catalán literario, la lengua en la que escriben hoy nuestros mejores prosadores y poetas y en que aparecen escritas la gran mayoría de las publicaciones actuales, no es barcelonés: todos los dialectos han contribuido a su formación, y en su estructuración el barcelonés no tiene más importancia que la que tiene fatalmente en toda lengua el dialecto de la capitalidad. (en Lamuela y Murgades, 1984: 185)

La falta de una conciencia lingüística unitaria y de las condiciones sociales y culturales aptas para difundir la norma unitaria fueron, según Solà (1987: 36) los factores que obligaron a Fabra a matizar su planteamiento y a encontrar una forma de compromiso que

tuviese más en cuenta los rasgos dialectales principales de las demás variedades.⁶⁸

Más allá de la polémica sobre el carácter más o menos polimorfo del catalán normalizado, queda la evidencia de que la obra de Fabra constituye una operación de inconmensurable trascendencia en la historia de la lengua catalana y en el proceso de formación del modelo de lengua literaria. Con sus *Normes* de 1913, el catalán pasa de un estadio de expresión anárquica a una lengua escrita, que puede aspirar a recobrar el prestigio alcanzado en los siglos anteriores. Lamuela y Murgades sintetizan de esta manera la labor lingüística del filólogo:

Preocupación por la unidad y consolidación de la lengua literaria, consciencia de los múltiples y diversos factores que concurren en su gestación como tal, atención tanto por los aspectos formales como por los funcionales que regulan su desarrollo, lucidez en la constatación de los peligros de la sumisión diglósica a otra lengua y, en suma, confianza en la labor interventora que se continua a desarrollar. (1984: 75–76)⁶⁹

La operación de Fabra ha sido, por tanto, grande y heterogénea, y miraba a crear un modelo de lengua válido y viable para todos. Su eficacia ha sido posible sobre todo cuando este modelo ha sido institucionalizado y aceptado como único posible por parte del organismo de poder, es decir la *Mancomunitat*. Sin embargo, la dictadura de Primo de Rivera (1923–1930), entre otros daños,

⁶⁸ No queremos aquí profundizar en el pensamiento que sustentó su obra y en los criterios y objetivos lingüísticos que lo guiaron. Es extremadamente amplia la bibliografía que estudia su obra y la aportación reformadora que supuso para la lengua catalana. Véanse, en primer lugar, Fabra (1992), y después, entre otros, Segarra (1985), Solà (1987) y Lamuela y Murgades (1984). Veny (2001) explica de manera muy clara la relación entre lengua estándar y variedad diatópica en el pensamiento fabriano y su reflejo y progresión a lo largo de toda su obra. Su artículo analiza la presencia y la función de la variable geográfica en el proceso de formación de la lengua catalana: empieza con el estudio de todos los escritos de Fabra, hasta llegar a la publicación del *Diccionari de la llengua catalana* del *Institut d'Estudis Catalans*, y a la ideología que lo sustenta y que determina la aceptación o rechazo de las formas dialectales. Su recorrido destaca una abertura cada vez más evidente hacia las variedades diatópicas del catalán.

⁶⁹ Se trata de una síntesis de la tarea de Pompeu Fabra, que deriva de su discurso conclusivo a los *Jocs Floreals* de 1934.

desmanteló esta institución y con ella toda su actividad cultural. Y la reforma verá destruidas aún más sus plataformas institucionales a causa de la guerra civil y, después, de la larga dictadura franquista.

a) El papel de la traducción

Fabra desarrolló un modelo de lengua que aspiraba a ser el instrumento de escritura literaria por excelencia. De hecho, la relación tenía que ser biunívoca: a partir de la publicación de las normas de codificación, los escritores tenían a su alcance una lengua más disciplinada y uniforme, pero también tenían el deber de convertirse ellos mismos en modelos de referencia para todos los ciudadanos. Fabra los incitaba a participar activamente en el proceso de formación y desarrollo de la lengua, utilizando la lengua con propiedad y decoro, y en muchas ocasiones les agradeció su colaboración enérgica, una condición necesaria para difundir el modelo de lengua. Este papel formador lo desempeñó no solamente la escritura original en catalán, sino también, como es previsible, la traducción.

Ya durante el *Modernisme*, escritores y traductores como Joan Maragall y Manuel de Montoliu, entre otros, entendían la actividad traductora como un instrumento fundamental para devolver al catalán el prestigio social y cultural del que gozaba en los siglos XIV y XV, sacarlo de su aislamiento y enriquecerlo con las obras literarias de importancia internacional, es decir los clásicos de la literatura de todos los tiempos.⁷⁰

A partir de la reforma fabriana, y por lo tanto en la época del *Noucentisme*, el compromiso con la lengua se hace más fuerte. Como consecuencia, la traducción adquiere un papel aún más significativo. Las declaraciones de los intelectuales de la época

⁷⁰ Para una panorámica sobre la traducción literaria al catalán durante el siglo XIX y el *Modernisme*, véase Gallén (2004: 661-673), donde traza un recorrido en el que recuerda a los traductores que protagonizaron la progresiva apertura y expansión del mercado editorial catalán. Allí destaca la importancia de la labor de Joan Maragall y sus planteamientos teóricos sobre la actividad traductora y su función en la sociedad.

sobre la necesidad de utilizar la traducción para incorporar las buenas letras extranjeras y así enriquecer el propio patrimonio literario son innumerables.⁷¹ La afirmación de Eugeni d'Ors vale para todas:

el imperialismo no es una doctrina que sirva únicamente para un orden de actividades, para conquistar tierras, por ejemplo. Se puede ser imperial hasta en la manera de rascarse. No hace falta decir cómo se puede ser imperial traduciendo. Ahora traduciendo queremos incorporar el mundo de la Cultura a nuestra pequeña cultura. Y sabiendo que éste es el mejor camino para incorporar pronto nuestra pequeña cultura a la Cultura del mundo. (1911, en Bacardí, Fontcuberta y Parcerisas eds., 1998: 61)

Estas palabras ponen de manifiesto el alcance ideológico de las reflexiones que se desarrollan alrededor de la actividad traductora. A raíz de este planteamiento de renovación de las letras, el mercado editorial se desarrolla de manera febril y florecen las colecciones y editoriales que se dedican a la importación de la “Cultura del mundo”. Además, la traducción no es sólo un instrumento de expansión y adquisición cultural, sino que desempeña un papel trascendente en la fijación de un modelo de lengua literario digno. En esa época, los escritores solían referirse al catalán como a una lengua en formación, o en “plena ebullición” (Malé, 2007) y este proceso de construcción lo protagonizaba, sobre todo, la actividad de los traductores. Manuel de Montoliu declaraba:

no hay duda de que las traducciones están investidas en nuestra literatura de una misión trascendentalísima: la de instrumentar nuestra lengua para la expresión justa y cumplida de la nueva espiritualidad del mundo civilizado; en una palabra, la de modernizar la lengua catalana. (1908, en Bacardí, Fontcuberta y Parcerisas eds., 1998: 42)

⁷¹ Véase al respecto la amplia antología compilada por Bacardí, Fontcuberta y Parcerisas (eds.) (1998), donde se encuentran textos y reflexiones sobre la traducción en el siglo XX, por parte de los traductores e intelectuales catalanes más influyentes. Y también el estudio realizado por Malé (2007), sobre la actitud y la labor de los traductores de las primeras décadas del siglo XX con respecto a la depuración y renovación del catalán literario.

La Fundación Bernat Metge (1922–1959) –la empresa más incisiva de traducción al catalán de los clásicos griegos y latinos– puso prodigiosamente en práctica este programa. En su manifiesto defendía claramente la necesaria adecuación de la lengua a la grandeza y perfección de las obras traducidas: el lenguaje tenía que alcanzar elasticidad y abundancia, y encontrar su forma natural y enriquecida de todo el léxico perdido en el tiempo. Además, se insistía mucho en la asombrosa plasticidad del catalán –a diferencia de las lenguas ya cristalizadas–, que le permitía moldearse fácilmente a las características de las obras originales. A esta empresa se dedicaron con éxito los poetas e intelectuales más ilustres de la época: baste recordar sólo la gran hazaña de Carles Riba en su traducción de la Odisea.

Sin embargo, este afán lingüístico no concernía sólo las traducciones de las obras de la antigüedad, sino también las de las obras contemporáneas. Y también en este caso encontramos en la lista de los traductores a las personalidades más representativas del período y abundan los comentarios por ellos realizados sobre su importante tarea. Las reflexiones que se despliegan en ese entonces perfilan un modelo de lengua y de traducción ideal. Josep Carner, otro escritor que se dedicó con particular ardor y maestría a la tarea de reconstruir la lengua literaria, decía: “no se traduce por palabras separadas, sino por frases enteras, eso es, por golpes de ala intelectuales; y cada frase que no consiga artísticamente un aire de espontaneidad, no es buena si no para tirar” (1944, en Bacardí, Fontcuberta y Parcerisas eds., 1998: 127). Lo cual equivale a decir, esta vez con Carles Riba, que el traductor tiene que “entregarse sin reservas al movimiento poético, siguiendo los meandros con obstinada atención, reviviendo cada intuición con alta humildad; todo eso, en función de la lengua a la que se traduce, pero no sometándose al estilo que imponga ella, sino creando en ella un estilo” (1948, en Bacardí, Fontcuberta y Parcerisas eds., 1998: 142). Los resultados logrados por los *noucentistes* fueron sin duda formidables. Marcel Ortín (2004: 686) sostiene que, en la literatura catalana anterior a los años setenta, los años que van de 1923 a 1939 –es decir hasta el estallido de la guerra civil–, vislumbran el periodo de mayor fecundidad en la recepción y traducción de novelas extranjeras. Los textos, además, coinciden en el uso de un lenguaje extremadamente rico en artificios sintácticos y discursivos y con un

léxico genuino, que remite efectivamente al esplendor del catalán antiguo. Sin embargo, no faltan estudios que subrayan la fuerte “catalanidad” de las obras traducidas, y observan en ellas la voluntad de responder al propósito lingüístico –esto es, de actuar excesivamente “en función de la lengua a la que se traduce”–, marcando una distancia con el estilo y el espíritu del original.⁷² Toutain afirma que “la finalidad de estas traducciones no es otra que la de integrarse en el sistema de la lengua de llegada, el cual quiere divulgar una determinada concepción del estilo literario según las normas de aceptabilidad definidas por el *Noucentisme*” (1997: 70). Por ello, según Marco (2000) las traducciones de los *noucentistes* no miraban tanto a la obtención de la equivalencia o de la fidelidad con el original, sino a la difusión del modelo de lengua defendido. Según la terminología de Toury, las traducciones de esa época serían en su mayoría aceptables, es decir orientadas hacia el texto y la lengua meta.

Llegados a este punto, nos interesa analizar qué tipo de tratamiento recibía, en este contexto de normalización, un texto original caracterizado por la presencia de la variación lingüística.

⁷² El artículo de Sellent (1998) es muy interesante a este propósito. El autor compara el estilo de los trabajos de los tres traductores más representativos: Josep Carner, Carles Riba y Josep Maria de Sagarra. Destaca el fuerte carácter idiosincrásico de las obras que tradujeron, con un estilo tan personal y diferente respecto al original, hasta el punto que hay quien considera, por ejemplo, el *Pickwick* de Carner o *Romeo i Julieta* de Sagarra como monumentos de la literatura catalana. Afirma, en otras palabras, que “la excelencia del producto no garantiza automáticamente la validez del proceso ni su adecuación al original del cual proviene”. (1998: 24). Pericay y Toutain también consideran, que “durante los años de vigencia del *Noucentisme* y en las dos décadas posteriores, la prosa más leída y popular –a excepción de la que iba dirigida a un público infantil y juvenil– fue prosa traducida. Hacia falta llenar un vacío, y nada más adecuado que recurrir a los clásicos modernos de la cultura occidental, pero en manos de traductores catalanes, el autor se difuminaba y quedaba engullido por la marca estilística del esforzado trujamán” (1996: 18–19).

6.3. *Oliver Twist* (1929)

Charles Dickens sentía una atracción muy fuerte por la lengua hablada y por la increíble riqueza verbal que le ofrecía. De hecho, una característica constante de su obra consiste en la voluntad de transcribir en la página escrita las innumerables voces que desde niño iba escuchando por las calles de las ciudades inglesas, en particular de Londres. Por ello, desde siempre, los críticos de su obra se han interesado tanto por la línea argumental como por la estilística. A menudo ha sido subrayada la novedad de su lenguaje con respecto a la literatura de su época, una novedad que consiste en experimentar con la lengua, utilizando una gama amplísima de recursos orales. Los dialectos e idiolectos que usa en sus novelas sirven principalmente para caracterizar a los personajes, para que cada uno se exprese a su manera según su procedencia social y geográfica. En particular, es muy frecuente encontrar a personajes que hablan en *cockney*, el dialecto del subproletariado de la zona este de Londres.

Oliver Twist, la segunda novela del célebre escritor inglés y uno de sus más grandes éxitos, es un ejemplo indiscutible del uso de esta variedad geo-social. En síntesis, se trata de una novela social, escrita en 1837, que narra las vicisitudes de un niño huérfano, que experimenta la violencia del mundo de los criminales y la tristeza del de los pobres. Con humor negro y visión despiadada, Dickens nos enseña toda la crueldad y la hipocresía de la sociedad inglesa del siglo XIX. En sus palabras, su afán es el de “atenuar el brillo falso que rodea algo que realmente existe, mostrándolo en toda su verdad repugnante y desagradable” (1985: 36).

En la representación fiel de este mundo cruel, a Dickens no se le podía escapar que un factor decisivo consiste en la verosimilitud del lenguaje de los personajes. Así, en la novela encontramos dos grupos diferentes que se caracterizan por su clase social y, por lo tanto, por su manera de hablar. Los personajes de las clases elevadas y también los “buenos”, entre los cuales se alinea el protagonista Oliver, se expresan por medio de un inglés estándar, que llega a rasgos de artificialidad; mientras que los marginados, y sobre todo los malvados, utilizan rasgos propios del *cockney*. Estos

se manifiestan sólo en los diálogos y no en la narración, donde la voz es siempre la del narrador, que no retrocede al nivel del ambiente descrito y de sus personajes. La desviación del estándar se reproduce sobre todo a nivel fonético, a través de la transcripción de algunos rasgos típicos de la lengua oral del sur este de Londres, por ejemplo la /h/ no aspirada en posición inicial. También en el léxico encontramos formas más coloquiales o populares, e incluso el argot del mundo de los criminales,⁷³ cuyo lenguaje ayuda a presentarlos en posición antagónica con el protagonista y con los buenos de la novela. El empleo de estos medios lingüísticos, con la carga de representación realista que conlleva, tan innovadora en esos tiempos, ha sido considerado el aspecto en que más destaca la grandeza de Dickens. Y también ha dado origen a la idea de que *Oliver Twist* puede ser considerado el precursor del género de la novela de barriada popular.

A parte del dialecto y de la jerga, el escritor no duda en usar también algunos idiolectos, como es el caso del personaje Barney – un chico que trabaja con el jefe de los ladrones, el temible Fagin–, que se caracteriza por su voz nasal, y sus intervenciones tienen, por tanto, una fuerte carga de comicidad.

Ahora bien, está claro que las variedades del original implican una importante toma de posición por parte del traductor, que tiene que decidir si mantenerlas o silenciarlas, y en caso de quererlas trasladar, por medio de qué variedad de la lengua de llegada. Por tanto, veamos qué modelo de lengua empleó el traductor catalán para restituir el *cockney* y el idiolecto.

La traducción catalana es de 1929 y fue publicada en la colección “A tot vent” de la editorial Proa. La llevó a cabo Pau Romeva i Ferrer, político y pedagogo catalán, que a partir de la guerra civil se dedicó a la actividad editorial y periodística y a la traducción. Romeva es considerado una figura cardinal en la recepción del novelista inglés en Cataluña. A parte de *Oliver Twist*, primera

⁷³ De hecho, Dickens proporcionó al final de la novela un glosario con palabras y expresiones del *slang* de la mala vida. Se trata del *cant*, que se corresponde en castellano a la jerga de los rateros, y que es definido por el *Oxford English Dictionary* como “el lenguaje secreto o jerga usada por los gitanos, los ladrones, los mendigos profesionales, etc.”.

traducción catalana de Dickens, tradujo también *Barnaby Rudge*, en 1930, y probablemente impulsó la publicación de las demás novelas en el suplemento dominical del diario *El matí*. También tuvo un papel significativo en la recepción y traducción de las obras de Chesterton. A continuación presentamos dos fragmentos del original, con claros rasgos no normativos, y su respectiva traducción.

1) Diálogo entre Fagin y su discípulo:

“Ay, ay! Try ‘em again, Tom; try ‘em again!”

“No more of it for me, thankee, Fagin, I’ve had enough. That ‘ere Dodger has such a run of luck that there’s no standing again’ him”.

(p. 230)

1.a) En traducción:

“Ai, ai! Torneu a provar, Tom; torneu a provar!”

“No en vull pas més, gràcies, Fagin. Ja en tinc prou. Aquest “Aranya” té una ratxa de sort que ningú se li pot posar davant”. (p. 243).

1) Diálogo entre Fagin y sus ayudantes:

“Bolter, Bolter! Poor lad! He’s tired –tired with watching for *her* so long, –watching for *her*, Bill.

“Wot d’ye mean?”

“Tell me that again –once again, just for him to hear”

“Tell yer what?”

“That about Nancy”. (pp. 419-420)

2.a) En traducción:

“Bolter, Bolter! Pobre xicot! Està cansat, cansat d’esperar–la tanta estona, d’esperar–la, Bill”.

“Què voleu dir?”

“Torneu–m’ho a dir, una altra vegada, només perquè ho senti ell”

“A dir què?”

“Allò de...Nancy”. (496).

Los ejemplos muestran un inglés salpicado de elementos subestándar, sobre todo a nivel fonético. Sólo para dar un par de ejemplos, en 1 notamos “‘ere” por “here”, sin aspiración, o la forma “thankee” por “thank you”; mientras en 2 encontramos la frase “wot d’ye mean?” donde se reproducen claramente unos rasgos que son típicos de la lengua oral, como la contracción de “do you”; o el uso

de “yer” en lugar de “you”. En cambio, la traducción presenta un catalán normativo, donde no se puede destacar ningún rasgo dialectal concreto ni desviación alguna de la norma a través de un lenguaje ficticio creado por el traductor.

Además, el ejemplo del habla nasal del personaje Barney muestra como, también en este caso, la estrategia traductora ha sido la de neutralizar la caracterización del personaje.

3) Diálogo entre Fagin y Barney:

“Is anybody here, Barney?”

“Dot a shoul”

“Nobody?”

“Dobody but Biss Dadsy”. (p. 155)

3.a) En traducción:

“No hi ha ningú aquí, Barney?”

“Ni una ànima”

“Ningú?”

“Ningú llevat de Nancy”. (p. 146)

Romeva decide no traducir por el equivalente catalán, cuya realización en este caso no habría presentado grandes dificultades: bastaba con sustituir, como en el original, /n/ por /d/. Además, su texto presenta una cierta contradicción porque traduce la explicación de Dickens, cuando el autor dice que las palabras de Barney “que vinieran o no del corazón, se hacían camino a través de la nariz” (p. 155). Sin embargo, a la acotación no corresponde su puesta en práctica.

En definitiva, la traducción de Romeva aniquila un componente estilístico muy importante de la obra de Dickens, es decir el de la caracterización de los personajes a través del uso de la variación lingüística. Su decisión es comprensible si tenemos en cuenta el papel fundamental desempeñado por la traducción en esos años, el de irradiadora del modelo de lengua normativo.

6.4. *David Copperfield* (1931)

El *cockney* no es la única variedad presente en las novelas de Dickens. De hecho, no es menos común encontrar obras cuyos personajes usan variedades propias de otras regiones de Inglaterra. Dickens era un verdadero reportero lingüístico: sus viajes por las comarcas y su oído experto le proporcionaban todo el material verbal de sus novelas.

Un caso emblemático de esta fascinación por los dialectos ingleses lo constituye la novela *David Copperfield*. Fue escrita en 1869, es decir más de treinta años después de *Oliver Twist*. Se trata de una obra muy popular y además el mismo escritor declaró, en el prefacio a la primera edición, que se trataba de su obra predilecta. En nuestro estudio no nos interesa investigar su carácter autobiográfico, ni aspectos de tipo narratológico. Queremos en cambio destacar sus características de tipo lingüístico para ver qué problemas plantea para la traducción y cómo han sido solucionados por su primer traductor al catalán, Josep Carner.

Algunos personajes de la novela, concretamente Daniel y Ham Peggotty, se expresan a través del dialecto del East Anglia, del sur este de Norfolk. En sus diálogos encontramos una desviación del estándar que inviste aspectos tanto gramaticales como de acento y de vocabulario. Dickens no conocía bien esta región, de hecho parece que haya transcurrido en ella sólo pocas horas. Mientras para el *cockney* le era suficiente su oído y la experiencia directa por las calles de Londres, en el caso de la variedad del East Anglia contaba con el auxilio de fuentes literarias escritas que le facilitaron todo el repertorio léxico. Esta falta de contacto directo ha dado pie a críticas sobre la artificialidad de su operación y el origen meramente libresco de su dialecto.⁷⁴ Sin embargo, hay críticos que defienden su carácter genuino: Patricia Poussa, por ejemplo, afirma que “la representación del habla no estándar en esta novela es sistemática, profundamente seria y apropiada al antiguo dialecto de East Anglia” (1999: 42). Se trata, en todo caso, de un inglés regional y también

⁷⁴ Véase, por ejemplo, el estudio de Leavis (1972), donde se tacha la lengua de Dickens de artificial y basada solamente en las gramáticas y en los diccionarios.

marcado socialmente. Adolfo Luis Soto Vázquez define acertadamente su función:

el discurso dialectal de estos personajes –como en la mayoría de las obras de Dickens– indica su pertenencia a un estrato social bajo, de segregación socio-cultural y, a la vez, imprime color local y realismo al entramado narrativo de la novela. (1993: 80)

Está claro que la presencia de esta variedad implica no pocos problemas de cara a la traducción de la obra: aniquilar estos rasgos significa perder un componente sustancial de la novela. Veamos cómo han sido trasladados por Josep Carner los diálogos entre los personajes que se expresan en dialecto.

El intelectual catalán realizó su traducción alrededor de 1931, aunque fue publicada sólo en 1964, cuando la editorial pudo volver a publicar obras extranjeras. Carner mostró siempre una particular predilección por la literatura inglesa, sobre todo la del siglo XIX, y de manera especial por Dickens. Ortín (2001) explica las razones de la elección de este autor y del lugar de prominencia por él ocupado entre los demás autores ingleses. Indaga en la poética de Dickens en su etapa de madurez y en su visión de la literatura como instrumento para entretener e instruir y para mostrar una realidad que no puede ser objetiva, sino la personal recreación de su autor, construida tanto a través de situaciones y personajes ejemplares –o sea con valor de *exemplum*– como de pinceladas irónicas. Esta idea de la literatura respondía a las exigencias e ideales del intelectual *noucentista*. Carner tradujo, en primer lugar, *A Christmas Carol*, en 1918. Diez años más tarde volvió a interesarse en el escritor victoriano, y entre 1928 y 1931 tradujo tres grandes novelas suyas: *Pickwick Papers*, *David Copperfield* y *Great Expectations*. Ortín (2002) considera la época de las traducciones de las grandes novelas dickensianas como una segunda etapa en la actividad traductora de Carner, caracterizada por una mayor confianza en las posibilidades de la lengua –cuya reforma ya estaba ampliamente aceptada y compartida– y una norma de traducción más versátil. La comparación entre las dos etapas lleva a las siguientes consideraciones:

algunos de los criterios de la primera época se mantienen: la sujeción casi literal a los movimientos de la frase, la preocupación

por la eufonía y por la concisión. Las vacilaciones gramaticales y los castellanismos prácticamente desaparecen. Y la preferencia por el arcaísmo cede el paso a una explotación más sistemática de las posibilidades de expresión “digna” que la lengua misma ofrece –o puede ser capaz de asimilar– en la morfología de derivación, en el léxico propiamente dicho y en la fraseología, aprovechando siempre el estímulo que proporciona la lengua desde la cual se traduce (Ortín, 2002: 129)

Se trata, en otras palabras, de una atención más acentuada por el estilo del original y, a la vez, por la exactitud y la afinación de la lengua de llegada, explotada en todas sus formas más dignas y genuinas. Ortín analiza algunos fragmentos de los originales ingleses y de las respectivas traducciones y hace hincapié en la maestría de Carner, que consigue mantener el mismo “virtuosismo idiomático” (2002: 140) y los mismos registros y visión irónica del autor, si bien se pierde parte de la carga coloquial que caracteriza el diálogo entre algunos personajes. En particular, en la traducción de *David Copperfield* señala la “precisión literal” (p. 136) en la descripción de los ambientes y de los personajes; la preservación de la misma “expresividad idiomática” (p. 137) que caracteriza los diálogos; y la persistencia del contraste entre la sintaxis rebuscada y formal de los personajes de clase elevada y los giros coloridos de los de extracción más humilde. Mientras su virtuosismo idiomático y su capacidad de trasladar los juegos estilísticos de Dickens han sido objeto de estudios y hasta fuente de debates muy vivaces, menos interés ha despertado la cuestión entorno a la traducción de la variación lingüística. En efecto, ningún estudio de traducción se ha centrado en la presencia del dialecto del East Anglia en *David Copperfield* y en la actitud de Carner hacia esta presencia incuestionable. Vale la pena observar algunos fragmentos, donde hablan Ham y Daniel Peggotty:

1) Ham Peggotty:

“And if Mr Steerforth ever comes into Norfolk or Suffolk, Mr Peggotty”, I said “while I am there, you may depend upon it I shall bring him to Yarmouth, if he will let me, to see your house. You never saw such a good house, Steerforth. It’s made out of a boat!”
“Made out of a boat, is it?” said Steerforth “It’s the right sort of house for such a thorough–built boatman”.

“So ‘tis, so ‘tis, sir”, said Ham, grinning. “You’re right, young gen’l’m’n. Mas’r Davy, bor, gen’l’m’n’s right. A thorough-built boatman! Hor, hor! That’s what he is, too!”. (p. 100)

1.a) En traducció:

“I si el senyor Steerforth anés mai a Norfolk o a Suffolk, senyor Peggotty,” vaig dir “mentre jo hi sigui, podeu comptar que el portaré a Yarmouth, si vol, a veure la vostra casa. Mai no heu vist una casa millor, Steerforth: és feta d’un vaixell”.

“Feta d’un vaixell, dieu?” va fer Steerforth “És la mena de casa escaient per a un home de mar tan fet i pastat”.

“Així és, senyor, així és”, va fer Ham, tot ensenyant el dentat en la seva rialla. “L’heu encertada, jove senyor. Senyoret Davy, aquest senyor l’ha encertada. Un home de mar fet i pastat! Visca, visca! Això és, talment!”. (I vol., p. 145)

2) Daniel Peggotty:

“Do you recollect” said I “a certain wild way in which he looked out to sea, and spoke about ‘the end of it’?”

“Sure I do!” said he.

“What do you suppose he meant?”

“Mas’r Davy” he replied “I’ve put the question to myself a mort o’ times, and never found no answer. And their’s one curious thing – that, though he is so pleasant, I wouldn’t fare to feel comfortable to try and get his mind upon’t. He never said a wured to me as warn’t as dootiful as dootiful could be, and it ain’t likely as he’d begin to speak any other ways now, but it’s fur from being fleet water in his mind, where them thowts lay. It’s deep, sir, and I can’t see down”. (p. 640-641)

2.a) En traducció:

“No us recordeu” vaig dir “d’una certa mirada orada que tenia de mirar mar endins i de parlar d’aquella fi de tot?”

“Ben segur, que ho tinc present!” féu ell.

“I què us penseu que volia dir?”

“Senyoret Davy” em va respondre “m’ho he demanant una mala fi de vegades, i mai no he trobat la resposta. I veu’s aquí una cosa curiosa, que, tot i que ell és de tan bon geni, no em sentiria gaire a pler si jo volia escandallar per quina banda es capficava. Mai no m’ha dit paraula que no fos amb tant de respecte com podrieu demanar, i no em penso pas que ara es decanti a un altre caient; però no és gens ni mica aigua soma allò que té a la pensa, allà on rumia. Hi ha fondària, senyor, i no en veieu pas de sotall” (III vol., p. 122).

Dos fragmentos son suficientes para mostrar el modelo de lengua original que presenta, sólo para destacar algún rasgo, múltiples alteraciones a nivel fonético –como la pronunciación “gen’l’m’n”, en el primer ejemplo–, morfológico –como “ain’t” en 2–, y con numerosas palabras de origen dialectal –como el uso de “bor” en 1, que es una típica fórmula de tratamiento de la zona de Norfolk, parecida a “mate”–.

En la traducción de Carner, en cambio, el catalán empleado es estándar. Sin embargo, los fragmentos observados ponen de manifiesto la excepcional efervescencia lingüística del traductor, que usa una gran cantidad de modismos y expresiones coloquiales – véase todo el fragmento 2.a–, y juega constantemente con los recursos fónicos de su lengua, incluso cuando el original se expresa de manera más modesta. Por ejemplo, en 1.a, “grinning” es traducido por “tot ensenyant el dentat en la seva rialla”, es decir que en lugar de decir simplemente “somrient”, utiliza una frase mucho más articulada, colorida y de inmediata representación visual. Otra ejemplo es la traducción de “a certain wild way in which he looked out to sea” de 2, por “d’una certa mirada orada que tenia de mirar mar endins” es un muestra elocuente de tal actitud poética. La comparación con la traducción de Joan Sellent, realizada en 2003, destaca aún más la búsqueda de perfección fónica que caracteriza la de Carner:

2.b) “¿Recordeu– vaig dir– aquells ulls com extraviats amb què mirava el mar, i allò que va dir sobre «el final de tot plegat?»”

“Ja ho crec!” va dir.

“Què suposeu que volia dir?”

“Senyoret Davy” –va contestar–: “jo m’he fet la mateixa pregunta una pila de vegades, i no hi he trobat contestació. I hi ha una cosa curiosa, que és que, tot i ell ser bona persona, no m’he vist mai amb cor de parlar–n’hi. No m’ha dit mai ni una paraula que no fos la més amable i atenta del món, i no és probable que ara hagi canviat de manera de parlar...però a dintre del seu cap, allà on hi té els pensaments, les aigües no són manses: són tréboles, senyor, i no s’hi veu el fons”. (pp. 1142-1143)

Una vez más encontramos un catalán estándar, es decir que Sellent, muchos años más tarde, opta también por no reproducir la caracterización del personaje a través de su manera de hablar, ni con

un dialecto concreto ni con alguna otra opción artificial. Además, la lengua de Sellent es sin duda más parca de expresiones coloridas y falta de iniciativas propias del traductor. Recordemos que Sellent (1998) destaca la idiosincrasia excesivamente carneriana de estas traducciones de Dickens. Afirma que

no hace falta leer muchas traducciones de Carner para descubrir el protagonismo que desempeñan estas marcas estilísticas propias, a pesar de estar en conflicto con la consecución de un efecto equivalente al del original. La equivalencia de estilo, en las traducciones carnerianas, no parece depender de un análisis textual más o menos profundizado, sino únicamente del grado de coincidencia existente entre el estilo del traductor y el perfil estilístico de los textos que traslada al catalán. (Sellent, 1998: 25)

Debido a este aspecto de las traducciones de Carner, los juicios de los críticos no son unánimes. En particular, en la época de su aparición y hasta bien entrados los años sesenta, los críticos e intelectuales destacaban el prodigio lingüístico realizado por Carner y su asombrosa capacidad de jugar con la lengua y combinar las formas más diferentes. Sus traducciones eran consideradas entre las más bellas en lengua catalana y como un modelo estilístico incomparable. Con el tiempo y con el consolidarse de una nueva manera de entender la traducción y su relación con el texto original –en términos de necesaria fidelidad a su estilo sin intervenciones del traductor–, han surgido los comentarios más duros y rigurosos.⁷⁵ Lo que nos interesa subrayar en este trabajo es que la traducción carneriana de *David Copperfield* muestra el claro intento de ofrecer al público lector una lengua normativa, que aprovecha los recursos poéticos y gramaticales de la variedad referencial o literaria, pero que se opone claramente al uso de formas dialectales. Pericay y Toutain, al referirse a las traducciones de *Pickwick papers* y de *The adventures of Tom Sawyer*, destacan también esta gran debilidad del estilo de Carner. Critican su desinterés por las voces y registros múltiples del original, que se convierten en sus traducciones en un

⁷⁵ Ortín (2002) hace un repaso de los más importantes comentarios de partidarios y detractores de las traducciones carnerianas de las tres novelas de Dickens. El *excursus* concluye con unas reflexiones interesantes sobre la subjetividad de los juicios de valor sobre las traducciones y la perspectiva histórica que es necesario adoptar para poder valorar una obra del pasado, es decir teniendo en cuenta el concepto mutable de traducción ideal y de lengua literaria.

texto uniforme, que se despreocupa de la búsqueda de equivalencia con el original.⁷⁶

Los resultados encontrados concuerdan con los que hemos destacado en el caso de la traducción de Pau Romeva y de su actitud hacia la variación lingüística. Los dos traductores coinciden en no adoptar la estrategia de traducir dialecto por dialecto y se niegan a reproducir rasgos gramaticales subestándars o de diversa índole, no característicos de un dialecto concreto. El modelo de lengua presentado responde visiblemente a las normas de aceptabilidad propuestas por el *Noucentisme* y a la llamada a la acción de los intelectuales.

Otro ejemplo de gran interés para nuestro trabajo es el de la traducción de la novela romántica italiana *I promessi sposi*, de Alessandro Manzoni, llevada a cabo por la traductora mallorquina Maria Antònia Salvà. En la obra original la lengua se ajusta al personaje y sirve de manera magistral a la caracterización en base al estatus social del hablante; de esta manera, Manzoni construye una obra donde se encuentran niveles de lengua diferentes, desde el italiano culto, con una sintaxis muy elaborada, a formas más populares, con un repertorio léxico rico y dinámico, propio de la lengua oral toscana. Manzoni, de hecho, se inserta en la polémica cuestión de la lengua, proponiendo un nuevo modelo de italiano, vivo y flexible, capaz así de expresar todos los aspectos y funciones comunicativas. Desde el punto de vista de la dialectología, el caso de *I promessi sposi* es muy complejo: en el siglo XIX, en un momento de máxima polémica lingüística, donde el italiano todavía era el resultado de una maraña de dialectos y los escritores intentaban encontrar un modelo de lengua literaria unitaria, la novela apareció como una obra escrita con fuertes tintas de dialecto toscano y también con el afán de enlazar con la rica tradición literaria florentina. En esa época, por tanto, representó sin duda una propuesta con una fuerte presencia dialectal, si bien el autor intentó recoger todos aquellos vocablos que tuviesen una extensión ultra toscana y que fuesen comunes a la pluralidad de dialectos de la

⁷⁶ A modo de conclusión, los autores afirman: “se ha dicho que Dickens traducido por Carner es dos veces Dickens; lo que se debería haber dicho para que la frase resultase apropiada es que Dickens traducido por Carner es dos veces Carner” (Pericay y Toutain, 1996: 272).

península. Este modelo se afirmó y hoy en día *I promessi sposi* no se lee como una obra dialectal, sino todo lo contrario, porque es considerado uno de los pilares de la lengua italiana y uno de los artífices de mayor peso en su creación y desarrollo. Ahora bien, en los años veinte, Maria Antònia Salvà se propuso devolver la riqueza léxica y expresiva del original aprovechando los recursos lingüísticos del mallorquín. Sin embargo, tuvo que llevar a cabo su labor conciliando su objetivo con los dictámenes lingüísticos de la Editorial catalana, que impulsaba el uso del modelo fabriano. De esta manera, una vez acabada la traducción, Salvà tuvo que realizar una revisión integral del texto, de acuerdo con las indicaciones de los tipógrafos que habían realizado una verdadera censura lingüística, omitiendo palabras y cambiando frases enteras demasiado impregnadas de mallorquinismos. Después de la edición de 1923, salió una nueva revisión en 1981, editada por Francesc Vallverdú. Entre las dos ediciones se nota un cambio de estilo y una ulterior depuración de la lengua, a menoscabo de la mayoría de los rasgos dialectales que habían sobrevivido a la revisión lingüística de los años veinte. Nos interesa destacar este ejemplo porque representa un caso contrario a los que hemos observado hasta ahora pero que llega a las mismas conclusiones. Si consideramos *I promessi sposi*, tal como lo es hoy en día, como una obra escrita en italiano estándar -donde los rasgos florentinos han sido asimilados a la lengua nacional aportándole la gran mayoría de los recursos léxicos y gramaticales-, una traducción al mallorquín representa un caso de variación latente, tal como lo formula Perujo Melgar (2006 y 2007). Se trata de aquellas traducciones que, de manera inversa a todos los casos analizados hasta ahora, recurren a la variación lingüística incluso cuando el original está escrito en lengua estándar. Y lo que queremos destacar es que La presencia del dialecto mallorquín, por tanto, no es aceptada y se opta por una traducción al catalán estándar, que una vez más confirma las reflexiones planteadas hasta ahora.

6.5. La lengua literaria a partir de la guerra civil

A partir de 1936 y del estallido de la guerra civil, se observa una nueva fase en el proceso de formación y funcionalización de la lengua catalana. Éste queda incompleto porque el desenlace de la guerra y la imposición posterior de la dictadura franquista, no permite continuar la labor de difusión y puesta en práctica del modelo codificado. Se abre un abismo entre éste y la lengua hablada realmente por los ciudadanos, o –como lo plantea Vallverdú (1971: 160) citando a Joan Sales– se abre el conflicto entre la gramática y la vida. Lamuela y Murgades (1984) llegan a afirmar que, debido a este proceso interrumpido, en el caso del catalán no existe una lengua estándar, sino un modelo codificado o prescriptivo.⁷⁷ Según ellos, no se puede describir la lengua estándar y cualquier intento es considerado como la propuesta de una nueva norma. (Lamuela y Murgades, 1984: 42). Y, además, en relación a la descripción de la lengua estándar:

observamos que las descripciones no solamente lo son de la lengua codificada y no de las tendencias sociales del habla, sino que se limitan aún más: en su mayoría –ni que sea indirectamente– consagran las restricciones que ha sufrido la obra de Pompeu Fabra. (Pericay y Toutain, 1986: 79)

Esta afirmación revela otra polémica, más reciente, alrededor esta vez no de la difícil tarea normalizadora de Pompeu Fabra, sino de su evolución a lo largo del siglo. Pericay y Toutain critican duramente la labor de los divulgadores de la normalización, que han continuado defendiendo un modelo de lengua alejado del uso y que, en su opinión, han traicionado los planteamientos del maestro, subordinando la función a la estructura y manteniendo a toda costa la pureza de la lengua. Observan que en catalán la tendencia es la de considerar “el estándar como el paraíso de la Norma y no como el

⁷⁷ En el segundo capítulo, al hablar de la variación lingüística en Cataluña, hemos presentado la posición de Marí (1992), antitética a las de estos lingüistas. Marí defiende la existencia de un estándar en catalán, en cuanto modelo de lengua común que, hoy en día, se está expandiendo a todos los usos y funciones de la vida social.

sistema convencional (pero no prefabricado) que usa la sociedad como vehículo general de comunicación” (1986: 70). Vallverdú también reprueba a los que se encierran en una lengua artificial para evitar las impurezas lingüísticas. Y, desde el punto de vista de la escritura creativa, defiende que uno de los principales problemas de la lengua literaria ha sido el academicismo a ultranza, es decir “el de un escritor que se propone escribir en una lengua extremadamente correcta y que por ignorancia no lo consigue” (1971: 163). La polémica sobre el modelo de lengua, todavía no resuelta, tiene un impacto inmediato con respecto al modelo de lengua utilizado en las formas de la creación literaria, y también de la traducción.

En los años sesenta, se vuelve a perfilar la polémica entre puristas e innovadores. Es la época en la que, como hemos visto, afloja la censura y se vuelven a editar novelas extranjeras en catalán y también vuelve a prosperar la literatura original. Como apunta Vallverdú, el auge de la corriente realista vuelve a plantear la reflexión sobre el modelo de lengua más adecuado para representar la realidad en toda su complejidad. El realismo pide una lengua viva y hablada por la calle, sobre todo cuando es protagonista la clase social popular, como hemos visto en el caso de la novela neorrealista *Ragazzi di vita*. En el caso del catalán esta necesidad implica una ruptura decisiva con la normativa. El escritor Joan Sales, en el prólogo a su novela *Incerta gloria* (1956), se hace defensor de la lengua viva en contra de la de las gramáticas, cuando afirma que “los géneros literarios que se proponen reflejar ambientes y personajes corrientes de nuestro tiempo, no se tienen que escribir a la manera de un ejercicio de gramática, sino –sobre todo en los diálogos– acomodarse al lenguaje viviente” (en Pericay, 1987: 92). Y adopta este planteamiento tanto en su creación original como en las traducciones que lleva a cabo.⁷⁸ En sus reflexiones los escritores mostraban, en general, una gran preocupación lingüística y, en la práctica, el afán de encontrar una lengua que se ajustase de forma natural a la representación mimética. Ésta no era, desde luego, la única poética propuesta y los escritores defendían modelos y planteamientos diferentes. En todo caso, la cuestión de la lengua

⁷⁸ Pericay y Toutain (1996: 286-287) ponen el ejemplo de la traducción de la novela *Los hermanos Karamazof*, donde Sales introduce todo tipo de castellanismos, vulgarismos o palabras no aceptadas por la normativa, y los introduce para dar verosimilitud al texto.

era siempre muy viva entre los años cincuenta y sesenta, y se resolvía en un amplio abanico de posibilidades que Vallverdú (1971) describe, a modo de modelos de lengua literaria posible, desde el más realista al más purista. El estudioso dedica un capítulo de su libro al análisis de la lengua literaria en catalán y, en concreto, al estudio de la obra de cinco autores: Joan Sales, Mercé Rodoreda, Joan Oliver, Salvador Espriu y, finalmente, J.V. Foix.⁷⁹ El estilo de estos escritores muestra una gradación evidente hacia el respeto de la normativa y una lengua cada vez más depurada de las formas gramaticales y léxicas no aceptadas. La aceptación completa de la lengua literaria codificada no implica llaneza o un juicio negativo: por ejemplo, J.V. Foix es un caso de pureza léxica, morfológica y sintáctica combinadas con una extrema riqueza y elaboración lingüística. Esta afirmación es confirmada por otro estudio de Júlia Butinyà i Jiménez (1993): la estudiosa se dedica al análisis de la aportación léxica de los grandes autores catalanes a lo largo del siglo XX,⁸⁰ y lleva a cabo un estudio detallado de todos los vocablos por ellos añadidos a la lengua normativa. Su conclusión es que la obligada normalización de la lengua no ha aniquilado la creatividad de los escritores, los cuales han sabido encontrar la justa medida entre la invención y la norma para así contribuir al enriquecimiento de su propio repertorio léxico.

Pericay y Toutain (1986) continúan la investigación de Vallverdú, escogiendo como objeto de estudio a algunos escritores catalanes de los años ochenta. Se trata de Jaume Cabré, Lluís Racionero, Pere Gimferrer, Quim Monzó y Toni Pascual. Los modelos de lengua

⁷⁹ Según Pericay y Toutain (1996), Rodoreda, Sales y Espriu llevan al máximo nivel de afirmación un modelo de lengua iniciado por algunos escritores de los años veinte (como Soldevila, Sagarra, Llor, Pla, Arbó y Berenguer), y que los autores definen *prosa del 25*. Éste se caracteriza por un estilo que parte del registro coloquial y lo eleva a instrumento literario. De esta manera, “asegura un grado de neutralidad indispensable [...], capaz de formalizar más de un registro y de establecer un puente con la experiencia lingüística del lector” (Pericay y Toutain, 1996: 22).

⁸⁰ En orden alfabético, los escritores del corpus son: Pere Calders, Josep Carner, Salvador Espriu, Gabriel Ferrater, Ferrater Mora, Foix, Joan Fuster, Gaziel, Manuel de Pedrolo, Josep Pla, Pere Quart, Carles Riba, Mercè Rodoreda, Josep M. de Sagarra, Joan Sales, i Llorenç Villalonga. De este último destaca, en particular, el uso de diferentes dialectalismos que después fueron incorporados en el *Diccionari català-valencià-balear* d’Alcover i Moll o en el *Diccionari de la Llengua catalana*.

observados no configuran, este vez, un abanico progresivo de posibilidades, sino un repertorio en el que es posible encontrar de todo: “desde el arcaísmo más olvidado hasta el castellanismo más inesperado; desde la concurrencia de variedades dialectales diferentes hasta vulgarismos recientes” (1986: 112).

Indudablemente, los resultados conseguidos no son los únicos posibles. La restricción de los dos corpus y la posible subjetividad implícita en su selección no pueden dar una muestra exhaustiva del estado del catalán literario en la segunda mitad del siglo XX. Pero sí pueden darnos una idea de la etapa de desarrollo que la lengua literaria estaba viviendo en ese momento y de las posibilidades heterogéneas que brindaba a los escritores. Asimismo, los estilos destacados nos pueden sugerir algunas pautas de cara a los modelos de lengua empleados en las traducciones de esa época, que es lo que más nos interesa en nuestra investigación.⁸¹

La guerra civil y las primeras décadas de la dictadura habían interrumpido la febril actividad traductora. Sin embargo, a partir de los años sesenta, es decir después de muchos años de silencio forzado, las editoriales catalanas recobran, por fin, la libertad de publicar traducciones de obras extranjeras. Y lo vuelven a hacer a un buen ritmo.⁸² De esta manera, empieza otra vez el proceso de incorporación de novelas clásicas y también de las más significativas del siglo XX. En esta fase, la actividad traductora

⁸¹ Sala-Sanahuja (2002) realiza un recorrido interesante y clarificador sobre la relación entre la norma y la traducción en catalán a lo largo del siglo XX. Analiza el proceso de formación de la lengua literaria y el papel de la traducción en la difusión del modelo estándar; de allí pasa a destacar las nuevas características del estándar catalán, a partir de los años setenta, y el momento de crisis vivido por la lengua debido, por un lado, a la falta de implantación social del modelo *noucentista* y, por otro, a la difusión vertiginosa de nuevos medios de comunicación con una política lingüística no regularizada. Según el traductor y estudioso, esta situación causó obstáculos notables para la labor de los traductores, que no tenían a su disposición una lengua regularizada, pero a la vez ágil y apta para todas las funciones de la comunicación.

⁸² Entre 1962 y 1969 se presencia un *boom* de traducciones. Francesc Vallverdú afirma que, en 1965, de las 430 obras editadas en lengua catalana, el 55% son traducciones. Se trata de un porcentaje altísimo que, sin embargo, empieza a disminuir a partir de los años setenta, y en 1973 el número de obras traducidas equivale a un 9%. Hacia 1977, se aprecia un aumento y Vallverdú habla del 15% (en Bacardí, Fontcuberta y Parcerisas eds., 1998: 314).

desempeña, una vez más, un papel trascendental para el desarrollo literario de la lengua.⁸³ La parálisis sufrida por el catalán durante treinta años de historia procura serias dificultades a los traductores. Josep Vallverdú (1966)⁸⁴ señala entre los problemas del catalán los de carácter léxico, que se concretan en la falta de vocabulario técnico y de expresiones populares o groseras, carencias que obligan al traductor a improvisar o a hacer una labor de creación. En cuanto al tipo de lengua empleado, en esa época en la que el mundo editorial estaba en completa expansión, Josep Vallverdú defendía el criterio de la funcionalidad, de la necesidad de adaptar el tono a la materia y al género y, así, de experimentar o crear los diferentes niveles del lenguaje. Al traductor atribuía la difícil tarea de crear un instrumento expresivo apto para cualquier ámbito de la comunicación y, por tanto, de enriquecer el patrimonio lingüístico y ser un ejemplo para las nuevas generaciones.

Por supuesto, el ideal establecido por Vallverdú no constituía un imperativo para todos los traductores y sus criterios eran más o menos compartibles. Pero sí que es cierto que ahora el cometido parece ser diferente del que caracterizaba la práctica traductora entre los veinte y treinta. Mientras antes la tarea consistía en poner en práctica los ideales de la normalización, ahora parece la de conseguir una completa normalidad, es decir extender los ámbitos de acción del léxico y fortalecer las formas gramaticales. Veamos qué soluciones prácticas comporta este planteamiento de cara a la traducción de la variación lingüística.

⁸³ En palabras de Joan Fuster (1955): “sobraría, aquí, cualquier consideración generalizadora, encaminada a encarecer y ponderar la *necesidad* de las traducciones para la «buena marcha literaria» del país. Eso es elemental y obvio” (en Bacardí, Fontcuberta y Parcerisas eds., 1998 : 157).

⁸⁴ Véase el ensayo “El traductor de 1966 i la llengua” (en Bacardí, Fontcuberta y Parcerisas eds., 1998: 199-208), donde reflexiona sobre el estado de la lengua, los problemas que representa para el traductor y, en general, la ética que debe sustentar e incitar la actividad traductora.

6.6. *Una vida violenta* (1967)

Para el análisis de una obra dialectal traducida al catalán en los años sesenta, hemos podido escoger la segunda novela de Pier Paolo Pasolini, *Una vida violenta*, de 1957. La publicó en catalán la editorial Edicions 62, que la incluyó en su catálogo amplísimo de novelas extranjeras contemporáneas, con una marcada predilección por la corriente realista europea. La novela fue traducida en 1967, bajo el título *Una vida violenta*, por Maria–Aurèlia Capmany, una de las figuras más polifacéticas de la cultura catalana contemporánea: escritora, directora teatral, traductora y articulista. Los títulos traducidos por Capmany son numerosísimos y son testigo de la voluntad de compromiso social e ideológico que caracteriza toda su obra. De hecho, del italiano tradujo sobre todo a escritores neorrealistas, portavoces del malestar social y de la lucha partisana.⁸⁵ Además de Pasolini, recordamos sus traducciones de Pavese, Vittorini, Pratolini y, también, de Calvino. Su labor destaca por la precisión del lenguaje y

la voluntad de hacer sobrevivir el catalán como lengua de prestigio literario, una vez superados los años difíciles de la inmediata posguerra, con una gran riqueza léxica, seguramente fruto de su formación anterior a la Guerra Civil, soluciones ágiles, espontaneidad en los diálogos, uso frecuente de modismos y frases hechas. (Arenas Noguera, 2007: 27)

Su experiencia y habilidad no le hacían olvidar la cuestión de la imposibilidad de una comunicación total entre el texto de origen y la traducción, un tema que la traductora tuvo siempre presente a lo largo de su trayectoria. Capmany creía que traducir era un acto imposible, “un juego de seducción inacabable porque el texto original es ya de entrada un intertexto, un mosaico sin un punto de origen concreto” (Godayol, 2002: 196). Trabajaba, por tanto, con perfecta conciencia de la dificultad de su labor, pero a la vez consciente de que la distancia entre la obra original y la traducción se podía acortar gracias a un espíritu sabio y apasionado, amante y

⁸⁵ Por esta labor, Capmany recibió en 1979 el premio del Ministero degli Affari Esteri italiano.

conocedor del texto que traducía. Con esta actitud se enfrentó con la novela de Pasolini.

Como sugiere el título de la segunda novela pasoliniana, su propósito es el de mostrar una experiencia vital violenta y cruel. Es sobrado explicar que, de manera coherente con el pensamiento y las exigencias que el escritor alimentaba y manifestaba en esa época, el protagonista de esa representación despiadada es, una vez más, el subproletariado de Roma. Dos años más tarde que *Ragazzi di vita*, el intelectual boloñés vuelve a sumergirse en el mundo de las barriadas romanas y a dar voz a las que para él son las víctimas más patentes de las disfunciones sociales. La nueva operación de denuncia se construye a través de un análogo instrumento expresivo. El escritor vuelve a emplear el dialecto romano para todos los diálogos de la novela, mientras la voz narrativa se desarrolla gracias a una compleja mezcla de dialecto y lengua italiana. En ella inserta muchas expresiones y vocablos que revelan la presencia de un narrador camaleónico. Así que encontramos con frecuencia el discurso indirecto libre por medio del cual el narrador se confunde con los chicos del arroyo, presentando su punto de vista. La operación de mimesis del ambiente es ampliamente lograda: Pasolini bosqueja de manera verosímil la ferocidad de las relaciones humanas establecidas y vuelve a ofrecer al lector italiano una violencia verbal desconcertante. Respecto a la novela anterior, aquí encontramos una trama más coherente y desarrollada, en lugar de una sucesión de escenas picarescas. Asimismo, se puede notar un cambio ideológico importante, desde la ausencia de un programa político a la toma de posición hacia el marxismo (de hecho, el protagonista de *Una vida violenta*, Tommaso, después de un periodo de vagabundeo gamberro, decide afiliarse al Partido comunista y luchar con sus compañeros).

Más allá de las similitudes o contrastes ideológicos entre las dos novelas, resulta claro que el reto lingüístico y cultural propuesto al traductor es igual de arduo. Sin embargo, Capmany confía en la flexibilidad y riqueza de su lengua. En palabras de la traductora

por su situación geográfica, por sus vicisitudes históricas, por el conglomerado de pueblos razas y religiones, por el mismo carácter agónico —en el sentido unamuniano— de su entidad nacional, la

lengua catalana ha sido en los momentos de su mayor esplendor lengua dúctil para espléndidos traductores (Capmany, 1982: 93)

Por tanto, segura de su ductilidad, Capmany opta por modelar la lengua de la manera más fiel posible al modelo propuesto por el texto original. Su traducción no contiene notas ni comentarios, y no tenemos testimonios de su obra, pero el texto habla por sí mismo. Presentamos aquí sólo algunos diálogos, del primer capítulo.

1) Diálogo entre Tommaso y Carletto, otro chico.

“Chi ce sta oggi, a ffà ‘e pulizzie?”

“Lello, me sa”

“Aòh, me fai fumà?” (p. 9).

1.a) En traducción:

“A qui li toca, avui, fer la neteja?”

“Lello, me penso”

“Eo, me dones de fumar?” (pp. 7–8).

2) Diálogo entre Tommaso y Zucabbo, otro chico.

“Aòh, sbrigateve, che noi se n’annamo, sa’!”

“E annate!, che, nun ce la sapemo ‘a strada noi? Che, ce portate a cavacecio, ce portate? An vedí questi!”

“Aòh, noi ve mannaro affan...sa’! Si ve volete sbriga sbrigateve, sinnò noi spesamo!” (p. 13)

2.a) En traducción:

“Arri, anem. Nosaltres comencem a caminar, eh?”

“I que comencin! Que potser no el sabem, el camí? A coll–i–be ens portareu, eh?, a coll–i–be? Mi–te’ls, aquests!”

“Que aneu a prendre...saps! Si voleu fer via, som–hi, si no, comencem a passar! (p. 11).

3) Frase de Lello.

“Famme fumà, a Tomà” (p. 10).

3.a) En traducción:

“Tomà, do’m una pipada, tu!” (p. 8).

Como se puede notar, la traducción está repleta de expresiones del lenguaje oral, como es el caso de las frecuentes interjecciones como “eo” en 1.a, o “arri” en 2.a.; las repeticiones, como “a coll–i–be” en 2.a; la construcción sintáctica de algunas oraciones, como la

dislocación a la derecha de “el camí” en 2.a. con la anticipación pronominal; y en 3.a. la repetición del vocativo a través del pronombre “tu”. Y también encontramos expresiones coloquiales como, en 2.a., “mi-te’ls”, que es una contracción de “mira-te’ls” y, en 3.a., “do’m”, contracción de “dona’m”.

Además notamos el uso que puede ser regional⁸⁶ o incorrecto, por influencia del castellano, del pronombre personal “me” en lugar de “em” delante de un verbo que comienza por consonante. Estos son sólo dos ejemplos pero nos parece importante destacar que el análisis del primer capítulo de la novela ha sacado a luz el hecho de que el nivel de desviación del catalán estándar es muy alto y casi todos los diálogos contienen formas coloquiales, términos jergales – como “pàfies” (p. 17) o “xaves” (p. 18)– o contracciones que quieren reproducir el habla.

Asimismo, en la traducción encontramos numerosos castellanismos léxicos, como en la expresión “a tomar vent” (p. 11) y “bírria” (p. 23).

Y, finalmente, podemos observar muchos términos procedentes del léxico caló, como “nanai” (p. 18) para decir “de ninguna manera”, o “calé” (p.42), “mui” (p. 43) por “boca”, etc.

Las numerosas expresiones obscenas del lenguaje de los chicos que, como en la primera novela, se comunican por medio de insultos y vulgaridades, se vuelve a proponer con igual violencia en la traducción catalana. Así observamos con insistencia expresiones como, entre otras, “me cago en déna” (p. 10), “fot el camp” (p. 10), “la mare que us va parir” (p. 18) y “ta mare”.

En resumen, Capmany traduce el dialecto romano recurriendo a un lenguaje marcadamente coloquial, que reproduce en la fonética, la sintaxis y la morfología algunos rasgos típicos del habla, sin miedo a caer en la incorrección gramatical. Además, en el texto son muy frecuentes las interferencias con el castellano y con los términos del repertorio léxico caló, factores que muestran la voluntad de reproducir una variedad social propia de Barcelona, el *xava*.

⁸⁶ El uso de “me” en lugar de “em” es típico del catalán oriental y del balear.

Estas formas justifican el hecho de que Joan Casas, traductor de *Ragazzi di vita*, llevó a cabo su labor acogiendo la herencia de su antecesora. Y él mismo lo reconoce en su nota a la traducción, cuando afirma

Mentiría si dijera que he hecho este viaje sin ningún remordimiento. En toda mi vida de traductor no había sentido tanto. Pero no me puedo abstener de decir también que me ha consolado comprobar que, hace más de veinte años, cuando Maria Aurèlia Capmany tradujo la novela de Pasolini que sigue a ésta, *Una vida violenta*, se sirvió con valor de una panoplia de armas bastante similar (p. 8).

Una vez más, notamos como entre los traductores se establece una forma de autorización a proceder: la insigne precursora le otorga a Joan Casas la licencia de alterar las normas lingüísticas –si bien, en su caso, la trasgresión es sin duda menos audaz– y de dar más color al estándar catalán.

En todo caso, notamos como en 1967 la lengua de la traducción ya no aspira a fortalecer el modelo propuesto por la normalización y se desvía sin miedo de la norma. Es un periodo, como hemos visto, en que “la labor de Fabra está todavía valorada, pero lo son menos otras manifestaciones culturales complementarias o las ortodoxias postfabristas” (Mallafre, Ginebra y Navarro, 2002: 225). Capmany se oponía a los lingüistas y a los correctores del estilo que defendían las formas normativas sin percatarse de los cambios que la lengua y la sociedad habían sufrido a lo largo del siglo, y que se quedaban anclados a expresiones y rasgos arcaicos ya faltos de vigencia.⁸⁷ En definitiva, defendía la necesidad de “establecer una balanza equilibrada entre normativa y desenfreno” (en Mallafre, Ginebra y Navarro, 2002: 232), haciendo hincapié en la imprescindible riqueza y creatividad de la lengua de los escritores. Para

⁸⁷ Capmany creía que los correctores de estilo, que según ella eran Los Defensores de la Norma, eran útiles “mientras no se conviertan en Inquisidores o Jinetes en búsqueda del Santo Grial” (en Mallafre, Ginebra y Navarro, 2002: 232). Sobre la actitud de Capmany hacia la normativa y los defensores a ultranza de la “inmovilidad de la forma pura”, véase el artículo “Filología o ética” en Pericay (1987: 93-103), donde concluye que “un escritor puede cometer errores o modificaciones deliberadas porque nuevos problemas le plantean la necesidad de nuevas soluciones. Si el error o el propósito se convertirá en trama de la lengua, sólo el tiempo lo podrá decir” (103).

desarrollarla, no rechaza la idea de recurrir al lenguaje popular, pero sin caer en localismos extremos y en formas empobrecidas. Estas palabras definen acertadamente la actitud de la traductora hacia la lengua catalana:

Concede al gramático lo que es del gramático: el esqueleto formal donde descansa la lengua (la corrección gramatical), pero reivindica como escritora el derecho de encarnar en él su lengua viva (el escribir bien) al servicio de una historia viva, servida con una lengua moderna, no anquilosada por arcaísmos inactivos. (Mallafre, Ginebra y Navarro, 2002: 233)

6.7. Les aventures de Huckleberry Finn (1979)

La segunda novela de Mark Twain, pseudónimo de Samuel Langhorne Clemens, suele aparecer en los estudios de traducción como paradigma, junto con *Il pasticciccio*, de novela polidialectal y, consecuentemente, de traducción imposible.

The Adventures of Huckleberry Finn, publicada en 1885, es considerada uno de los pilares de la narrativa estadounidense contemporánea. Las peripecias de Huck y del esclavo negro Jim, en su viaje que sigue el curso del río Mississippi hasta llegar a Ohio, quieren ser una ocasión para reflexionar sobre algunos aspectos y contradicciones de la sociedad sureña americana, como por ejemplo el tema de la esclavitud.

Pero la obra maestra de Twain se caracteriza sobre todo por la peculiaridad y complejidad del lenguaje empleado. Y, de hecho, Twain es considerado uno de los padres de la lengua americana, en cuanto medio de creación literaria, y el inventor del americano vernáculo. Sewell (1993: 445) considera el lenguaje de Twain como el reflejo fiel de la vida cultural y material de la América del siglo XIX.

En la novela encontramos siete variedades diferentes del inglés, usadas, por supuesto, de manera funcional. En la nota introductoria, Twain afirma que

Las graduaciones no han sido hechas al azar o por conjeturas, sino laboriosamente y con la guía y el soporte fidedignos de la personal familiaridad con las varias maneras de hablar.

Apela, por tanto, a la verosimilitud de las variedades empleadas y también a su intencionalidad. Los dialectos de la novela sirven para dar un color local y representar la realidad lingüística del tiempo. También, Twain quiere caracterizar a los personajes y diferenciarlos según su idiosincrasia lingüística. Luigi Bonaffini (1995) observa que la dialectalidad de *Huckleberry Finn* es muy compleja y que además tiene un carácter dinámico, porque el habla de los personajes se adecua a las diferentes situaciones y va cambiando a lo largo de la novela. Además considera que Twain manifiesta una suerte de moralización del acto lingüístico, porque privilegia algunas variedades a menoscabo de otras.

Ahora bien, ¿cuáles son las variedades presentes en la novela? En ella encontramos, tal como lo explica el autor en la introducción a la novela, el dialecto negro del Missouri, las formas de las regiones extremas del sur oeste, la variedad del Condado de Pike, en Alabama, y otras cuatro variedades de ésta última. Sin embargo, el mismo Twain es consciente del hecho de que estos dialectos son todos muy parecidos entre ellos y que es fácil que el lector no note la diferencia. El autor aclara en la nota que es necesario especificar qué dialectos hablan los personajes porque si no muchos lectores podrían pensar que los personajes intentan hablar de manera parecida pero sin conseguirlo. Una consecuencia de esta fuerte afinidad entre las variedades presentes en la novela consiste en el hecho de que la crítica ha destacado desde siempre sólo la presencia del dialecto de los negros de América, siendo éste, por un lado, el más común, hablado por el esclavo Jim, y por otro el más reconocible. A raíz de esta dificultad –que viene a sumarse a todos los problemas planteados por la traducción del dialecto–, también los traductores han optado en su mayoría por traducir sólo esta variedad, o bien por nivelar el texto, trasladando el *pastiche* a un solo nivel de lengua. En este caso, es común encontrar traducciones

que omiten la nota introductoria de Twain, para no caer en una fatal incongruencia.

A pesar de las similitudes entre las variedades, David Carkeet (1979) objeta que las diferencias entre el habla de los personajes es sistemática y evidente, y que se puede considerar el dialecto de Huck como la norma a partir de la cual se desvían las demás variedades según una gradación variable. Se trataría de una suerte de “dialecto estándar”. No queremos aquí adentrarnos en la descripción de los rasgos lingüísticos de cada dialecto de la novela.⁸⁸ Sólo nos interesa destacar el hecho de que sí existen diferencias de tipo fonético, léxico y a veces incluso gramatical entre las variedades, sobre todo entre la de Huck y la de Jim.

La traducción catalana de la novela fue publicada en 1979 por la editorial barcelonesa 7x7. La tradujo Joan Fontcuberta que, además de ser actualmente uno de los traductores más activos del inglés y del alemán, es también autor de muchos estudios sobre la teoría de la traducción y en particular sobre su práctica en catalán, donde tiene en cuenta factores específicos como el bilingüismo y su condición de lengua minoritaria.

Fontcuberta traduce la nota introductoria de la novela de Twain, con la descripción de los dialectos, pero añade un comentario personal sobre su traducción. En sus palabras:

a la hora de traducir estas formas dialectales se ha tenido en cuenta especialmente la de los negros y hemos intentado “dar la impresión” del habla de los negros, pero por obvias razones de comprensión no hemos reproducido el dialecto. (1981: 6)

En primer lugar, la nota aclara el hecho de que, entre todas las variedades presentes en la novela, el traductor ha privilegiado la del dialecto negro de Missouri. Además, explica que ha optado por no

⁸⁸ El artículo de Carkeet (1979) describe de manera detallada las diferentes variedades presentes en la novela, poniendo una lista de todos los personajes y de los rasgos lingüísticos que los definen. Carkeet llega incluso a identificar más de siete dialectos poniendo en discusión la veracidad de la introducción del autor o por lo menos planteándose el problema de entender por qué para Twain era importante destacar la presencia de sólo siete dialectos.

transcribir el dialecto del original –circunstancia normal tratándose de una traducción–, sino que ha querido “dar una impresión” de él. De ello deriva que nos centraremos sólo en la traducción de dos fragmentos en los que se reproduce el habla de Jim, porque los demás personajes usan el catalán estándar; y que intentaremos investigar qué significa “dar la impresión” de un dialecto y de qué herramientas se ha servido el traductor para conseguirlo, si ha recurrido a un dialecto real del catalán o si ha transcrito en la página rasgos transgresivos pero no reales. Veámoslo con los ejemplos:

1) Jim habla con Huck:

“Hello, Jim, have I been asleep? Why didn’t you stir me up?”

“Goodness gracious, is dat you, Huck? En you ain’ dead –you ain’ drowned– you’s back agin? It’s too good for true, honey, it’s too good for true. Lemme look at you, chile, lemme feel o’you. No, you ain’ dead! You’s back agin, live en soun’, jis de same ole Huck –de same ole Huck, thanks to goodness!”

“What’s the matter with you, Jim? You been a drinking?”

“Drinkin’? Has I ben drinkin’? Has I had a chance to be a drinkin’?”

“Well, then, what makes you talk so wild?”

“How does I talk wild?”

“*How?* Why, hain’t you been talking about my coming back, and all that stuff, as if I’d been gone away?”

“Huck –Huck Finn, you look me in de eye; look me in de eye. *Hain’t* you ben gone away?”.(p. 103)

1.a) En traducción:

“Hola, Jim, que m’he adormit? Per què no em despertaves?”

“Valga’m Déu! Ets tu, Huck? I no t’has mo’t, no t’has ofegat, has to’nat? És massa bonic per ser ce’t, minyó, massa bonic. Deixa’m mirar–te, xicot, deixa’m tocar–te. No, no e’tàs mo’t! has to’nat, sa i e’talvi. E’ el meu amic Huck, el mateix, g’àcies a Déu”.

“Què et passa, Jim? Has begut?”

“Begut? Que jo he begut? Per ventura he tingut opo’tunitat de fer–ho?”

“Bé, doncs, què és el que et fa parlar amb tanta excitació?”

“Huck...Huck Finn, mi’a’m als uis, mi’a’m als uis. No te’n has anat?”. (p. 104)

2) Otro discurso de Jim:

“Doan’ hurt me –don’t! I hain’t ever done no harm to a ghos’! I awluz liked dead people, en done all I could for ‘em. You go en git

in de river agin, whah you b'longs, en doan' do nuffin to Ole Jim,
'at 'uz awluz yo' fren" (p. 51).

2.a) En traducción:

"No em facis mal...no! Mai no he fet mal a un fanta'ma. Semp'e m'han ag'adat els mo'ts i semp'e he fet el que he pogut pa' eis. To'na't'en al riu, d'on has vingut, I no li facis res al vei Jim, que semp'e ha e'tat el seu amic (p. 56).

Los fragmentos revelan la clara voluntad de transcribir una variedad no estándar. Obviamos la cuestión de la descripción del estilo del original (que es sin lugar a dudas muy marcadamente dialectal: en particular, el habla de Jim, muestra una cantidad muy considerable de incorrecciones de carácter gramatical y reproduce muchísimos rasgos fonéticos típicos de la lengua oral, hasta el punto de que, a primera lectura, muchas palabras y frases enteras son objetivamente de difícil comprensión) y pasamos directamente al análisis de la traducción. Los ejemplos 1.a y 2.a muestran distintos rasgos de carácter sobre todo fonético que se desvían de la norma: elisión de /r/, como en "mo't", y de /s/, como en la palabra "fanta'ma"; yodización de /ll/, como "uis" en lugar de "ulls", en 1.a, y "eis" en lugar de "ells", en 2.a; elisión de la /r/ final, en la forma "pa'" por "per", en 2.a. Sin embargo, ya en dos ejemplos podemos notar cierta irregularidad en el uso de estas formas, que reproducen este registro oral muy relajado: en 1.a encontramos la segunda persona presente del verbo ser antes en su forma estándar "ets" y después "e"; siempre en 1.a, "mirar-te" o "tocar-te" no sufren la caída de /r/; y también la partícula "per" se presenta en forma estándar en 1.a y como "pa'" en 2.a.

Estos son sólo algunos de los rasgos que caracterizan la traducción de Fontcuberta, pero ya son suficientes para sacar algunas conclusiones. Fernando Romeu (1998) afirma que, si bien no se especifica, la variedad elegida tiene muchos rasgos propios del *xava*, aunque también faltan otros que son muy característicos de tal habla. En definitiva, sostiene que lo que ha hecho Fontcuberta ha sido mostrar una manera de hablar desviadora, recurriendo a algunos rasgos del *xava*. Y concluye que mientras Mark Twain empleaba las variedades principalmente para la caracterización, pero también con el objetivo de mostrar la realidad lingüística de su país, Fontcuberta las ha insertado sólo para la caracterización de los

personajes, sin aspirar a ninguna autenticidad lingüística. Lo cual correspondería, a nuestro entender, al propósito anunciado en la introducción: “dar la impresión” sin pretender reproducir un dialecto concreto. Otra cosa es establecer si los rasgos del *xava* pueden dar una imagen equivalente del habla de los negros y de la cultura que representa.

Otros críticos se han centrado en diferentes aspectos de la traducción. Milton M. Azevedo (1998), por ejemplo, señala que una debilidad de esta traducción consiste en la voz de Huck: éste habla un catalán coloquial pero perfectamente gramatical, lo cual es poco creíble, puesto que el personaje es un chico campesino poco escolarizado. En el original, desde el principio, el habla de Huck se caracteriza por el uso incorrecto de ciertos rasgos de la lengua (también en la narración, cuyo punto de vista es el del mismo Huck). Los fragmentos mostrados son una prueba ulterior de su habla sub-estándar, como el uso de “hain’t” en el primer ejemplo, y también de las frases interrogativas sin auxiliar. Según el crítico:

El contrapunto dialógico creado por el contraste entre el habla de Huck y la de Jim constituye uno de los pilares de la novela, puesto que enmarca su visión del mundo individual y subraya sus diferencias de raza, estado social y nivel de educación. En una traducción, la ausencia de este contrapunto conlleva la pérdida de la función ideológica del dialecto. (1998: 41)

Justamente en defensa de la necesaria restitución de la función ideológica del dialecto, Julià (1997b) interviene para proponer una nueva traducción de *Les aventures de Huckleberry Finn*. Del texto de Fontcuberta crítica la elección de traducir sólo el dialecto de los negros, omitiendo la presencia fundamental de las demás seis variedades. Además –en línea con sus reflexiones y propuestas sobre la traducción del dialecto y también, como hemos visto, con su actividad de traductor–, rechaza la idea de traducir esta variedad recurriendo a una lengua artificial, es decir no hablada realmente por la población, y considera que con la traducción de Fontcuberta “se pierde la oportunidad de usar particulares catalanes que son, al mismo tiempo, naturales y verosímiles, si no reales” (Julià, 1996: 380). Plantea, por lo tanto, la idea de una nueva traducción, donde tengan cabida también los dialectos de los blancos. Para llevarla a cabo, sugiere emplear las variedades del Pallars catalán como

equivalentes de los dialectos del Condado de Pike; una variedad de Castellón sería el equivalente del dialecto de las regiones extremas del sur oeste; y, finalmente, el dialecto de los negros, considerado como un criollo, encontraría su correspondiente catalán en el *xava*, o “catanyol”, como lo define Julià, caracterizado por una gran cantidad de términos y expresiones del castellano. Julià propone, por tanto, una traducción que desde el punto de vista teórico tendría mucho en común con su traducción de *Il Pasticciaccio*, que según él puede servir de modelo para restituir la polifonía de la novela americana. El caso curioso es que Fontcuberta (2008) defiende la traducción de Julià, llevada a cabo con rigor y conciencia, gracias también a la colaboración de expertos tanto en la lengua original como en la de llegada. Para Fontcuberta se trata, por tanto, de una operación justificada –porque el traductor explica el por qué de su elección–, e incluso justificable – en consideración de la naturaleza del original–. Concluye que “siempre se puede discutir, de una solución, si es acertada o no, por eso de «cada maestrillo tiene su librillo», pero no se puede criticar sin más ni más cuando el traductor elige y justifica su elección” (2008: 94). A pesar de su consideración entorno a la validez de la opción traductora elegida por Julià, Fontcuberta prefirió no ponerla en práctica en su propia traducción. O tal vez con los años y la experiencia su posición con respecto a este tema ha ido cambiando y demuestra una mayor abertura hacia los recursos dialectales de la lengua.

La propuesta de Julià no deja de ser un ulterior punto de partida para la reflexión sobre la traducción del dialecto en literatura, con sus problemas, inconvenientes y posibles soluciones. Aquí nos interesa destacar que Joan Fontcuberta, en 1979, tradujo el dialecto –sólo uno en la totalidad de los siete dialectos de la novela– a través de un catalán no estándar, con una fisonomía que muestra un fuerte parecido con la variedad barcelonesa *xava*. Su operación no es constante a lo largo de la novela y no es consistente desde el punto de vista lingüístico, porque evita reproducir algunos rasgos típicos de este dialecto, tanto desde el punto de vista léxico como gramatical. Se puede afirmar que se limita a la reproducción de algunas características fonéticas para producir el efecto artístico de un habla diferenciada y que, probablemente, hay más invención que voluntad de imitar la variedad *xava*. Sin embargo, es destacable su empeño en desviarse de la lengua normativa y reproducir una

variedad sub-estándar para salvar por lo menos una función de la lengua original y adecuarse al texto de Mark Twain.

6.8. Final del viaje en el tiempo

El análisis de las traducciones de las cuatro novelas ha puesto de manifiesto unas interesantes divergencias entre las estrategias de traducción puestas en acto ante el problema de la traducción de la variación lingüística.

Las traducciones de Pau Romeva y Josep Carner, ambas realizadas en los años treinta, optan por restituir el colorido lenguaje de Dickens a través del catalán estándar, renunciando a su función caracterizadora de los personajes en cuanto instrumento de representación realista respectivamente del mundo del proletariado londinense y de los campesinos del East Anglia. La variación lingüística, tanto el dialecto como el idiolecto, desempeña en Dickens un papel muy importante y el autor era bien consciente de su uso y función. Sin embargo, los traductores optan por anular su presencia y las respectivas versiones catalanas ofrecen un solo modelo de lengua. Además, tal modelo de lengua, pese a las diferencias de estilo entre uno y otro traductor, responde claramente a la intención de consolidar y difundir los dictámenes elaborados por la reforma fabriana y los impulsores de la lengua normalizada.

En las traducciones de Maria-Aurèlia Capmany y de Joan Foncuberta, llevadas a cabo entre los años sesenta y setenta, se observa, en cambio, una estrategia de traducción diferente. Frente a las novelas de Pasolini y de Twain –que presentan una complejidad lingüística parecida, si no mayor, a las de Dickens–, los traductores optan esta vez por renunciar a la lengua normativa, y trasladan la variación lingüística a través de una variedad catalana con rasgos sub-estándars. Estos pueden remitir, en parte, a la variedad *xava*, si bien, sobre todo en el caso de Foncuberta, la operación no resulta del todo transparente y coherente a lo largo de la narración. Los rasgos sub-estándars por él adoptados son, sobre todo, de carácter fonético. La trasgresión de Capmany es más cabal porque a parte de

la fonética inviste también la gramática y el léxico de la lengua, con numerosas palabras procedentes del castellano y del caló.

La comparación ha sacado a luz no solamente la diferencia indiscutible entre los modelos de lengua difundidos en las dos épocas, sino también el fuerte parecido entre las traducciones del mismo periodo histórico. Ante el problema de la traducción de la variación lingüística, la estrategia de Romeva y Carner es la misma. Y lo mismo ocurre entre Capmany y Fontcuberta. Esta observación lleva a la consideración del peso de los factores de tipo cultural y social en las normas de traducción vigentes en cada etapa. Es decir que las traducciones comparten el mismo entorno cultural y los mismos debates intelectuales y por ellos se ven evidentemente influenciadas. De ahí deriva la necesidad de estudiar los textos traducidos de manera contextual, teniendo en cuenta no solamente el estado de la lengua literaria en un particular momento, sino también el tipo de modelo que se quiere consolidar y el papel que la sociedad asigna a la creación literaria y a la traducción. De hecho, el panorama que hemos trazado con respecto al polisistema catalán a lo largo del siglo XX ha puesto en evidencia la presencia de exigencias estilísticas y lingüísticas distintas en las etapas que nos han interesado. Y estas exigencias se han visto reflejadas en los modelos estilísticos de las traducciones.

En esta línea, Marco (2000) ha aplicado los planteamientos de la teoría del polisistema para realizar un estudio comparativo de los modelos estilísticos de traducción durante el *Noucentisme* y los vigentes en una etapa más reciente. En particular, su estudio se centra en el análisis de la traducción carneriana de *Robinson Crusoe* y de la segunda versión realizada por Fontcuberta en 1992. Sus conclusiones coinciden con las que derivan de nuestro análisis y corroboran nuestros resultados, si bien en nuestro caso no se trata de una segunda traducción de la misma obra⁸⁹ y, además, nuestro objetivo no es el estudio del modelo estilístico en general, sino la problemática concreta de la traducción de la variación lingüística. Marco afirma que el modelo estilístico emergente, comparado con el *noucentista*, presenta un lenguaje menos formal y más cercano a

⁸⁹ También es cierto que, como apunta Sellent (1998: 30), las segundas traducciones de obras traducidas durante el *Noucentisme* no son tan frecuentes en la literatura catalana.

la lengua hablada; y que se adecua más a las situaciones planteadas por el texto original, a los objetivos por él perseguidos y también a las expectativas del nuevo lector. Sus palabras conclusivas casan felizmente con nuestros resultados:

se podría afirmar, por tanto, a modo de conclusión, que lo que ha cambiado básicamente entre la aproximación *noucentista* a la traducción y la de aquellos traductores contemporáneos que, separándose de esa tradición, se esfuerzan por producir traducciones “funcionales” y “pragmáticas” es, por decirlo con términos de Toury, la norma inicial. Se ha pasado de considerar que la literatura traducida tenía que servir primordialmente para divulgar y promover un determinado modelo de lengua o norma estilística (con lo cual las traducciones caían hacia el lado de la aceptabilidad) a dejar de lado esta función y aspirar principalmente (y no es poco) a incorporar en el sistema literario catalán obras de otras culturas de acuerdo con los criterios de respeto hacia el original y todos sus matices, y de idiomática o naturalidad en la expresión lingüística (tendencia hacia la adecuación). (2000: 43)

En el caso de la traducción de la variación lingüística, la adecuación consiste en el esfuerzo por respetar la intención original de caracterizar a los personajes por su idiosincrasia lingüística y por mantener al menos dos diferentes niveles de lengua, en menoscabo del compromiso por un modelo único y supradialectal.

Lejos de formular algún juicio de valor, estas reflexiones implican que el objetivo no es el de elegir la traducción mejor o peor y el modelo de lengua más adecuado, sino de entender las razones de la elección: cada época tiene sus normas de traducción y cada norma tiene una explicación en base al contexto. Además, cada modelo estilístico puede tener pros y contras. Por ejemplo, anteriormente hemos mencionado las críticas movidas en contra de las traducciones de Carner, tildadas de excesiva formalidad y artificiosidad, y en general desaprobadas por su falta de respeto del estilo del original, hasta el punto que, dada la importancia del autor y el prestigio de sus traducciones, Pericay y Toutain (1996) lo consideran uno de los responsables principales de la creación y difusión de un modelo de prosa pomposo y arcaizante, característico de buena parte del siglo XX. Por otro lado, el mismo Fontcuberta observa que “si los diálogos de Carner nos parecen artificiales, la

prosa actual no tiene, en muchos casos, el nivel literario que el tipo de texto exige” (2008: 67). Una reflexión que defiende el virtuosismo estilístico carneriano y, en general, de muchos intelectuales de aquella época, porque dominaban de manera excelsa la lengua. Y de allí su afirmación según la cual las traducciones *noucentistas* “tienen una fuerza de expresión que compensa cualquier otra desviación de los criterios defendidos después” (2008: 67).⁹⁰ La prosa de los *noucentistas*, con su afinada labor lingüística, ha servido de modelo para las generaciones sucesivas y su legado ha sido y es importantísimo para los traductores contemporáneos.

⁹⁰ Fontcuberta pone a modo de ejemplo las nuevas versiones de Shakespeare llevadas a cabo por Salvador Oliva, y las compara con las anteriores de Sagarra, a su entender no superadas. Afirma, y su juicio es muy severo, que “una cosa es actualizar la lengua, «naturalizarla» [...] y otra muy diferente y nefasta es «aplanarla», utilizar un mismo estándar llano, sin modulaciones, insulso, para todas las obras y todos los estilos (1998: 67).

CONCLUSIONES

Cuando un traductor barcelonés busca una solución a un problema y la encuentra en Girona, Lérida o Tarragona, ¿no enriquece la lengua?

Joan Fontcuberta

Hora es ya de empezar a hacer un balance y de destacar y entrelazar los resultados más significativos de nuestra investigación. El recorrido ha sido largo y variado, y muchos han sido los caminos explorados: ahora cabe encadenar entre sí las reflexiones desarrolladas en cada capítulo e intentar sugerir una respuesta a algunos de los interrogantes planteados. El análisis de las novelas de Pasolini, Gadda y Camilleri ha dejado claro el hecho de que hablar de conclusión, cuando el objeto es el estudio de la traducción de una obra que se centra en el uso literario de la variación lingüística, resulta, cuando menos, espinoso. Traducir la variación lingüística es una operación extremadamente compleja porque, como hemos subrayado, “no hay dos lenguas, no hay dos dialectos o idiomas locales dentro de una lengua que identifiquen, designen, cartografien sus mundos del mismo modo” (Steiner, 1998: 115). Como sugiere esta afirmación, el terreno explorado presenta múltiples obstáculos, no solamente a la hora de definir el concepto de variación lingüística, de dar un cuadro exhaustivo de los diferentes tipos de variedades en el seno de una lengua, y de aclarar el tipo de relación que se establece entre ellas y la supuesta lengua estándar; la personal visión del mundo que permite o favorece cada lengua y su potente y específico valor connotativo hacen que las dificultades antes mencionadas se presenten con igual si no más fuerza cuando se trata de estudiarlas en el ámbito de la traducción. Y de ahí deriva que, desde el punto de vista traductológico, no existe una única solución al problema ni una sola postura teórica válida, sino que cada traductor privilegia una estrategia u otra y

todas pueden tener una explicación apropiada y razonable, según el enfoque adoptado.

Para ahondar en esta problemática teórica, en el segundo capítulo nos hemos dedicado al análisis de los factores que entran en juego en la teoría y la práctica de la traducción de la variación lingüística en ámbito literario, con las múltiples posibilidades que tal operación brinda. Hemos presentado las posturas y afirmaciones de algunos teóricos de la traducción: la mayoría de ellos se muestran contrarios al uso del dialecto geográfico en el texto meta y apelan al problema de la nueva connotación que el texto adquiere (entre otros, Slobodník, 1970; House, 1973; Coseriu, 1985; Newmark, 1987; Rabadán, 1991; Carbonell, 1999; y Hatim y Mason, 1995 y 1997). Para evitar la fuerte inverosimilitud que experimentaría el nuevo lector o eventuales efectos cómicos ausentes en la obra original, la opción más deseada es la de añadir una coetilla del tipo “dicho en dialecto” o “añadió en dialecto”, o el recurso a una lengua meta que muestra rasgos sub-estándar, pero que no reproduce ninguna variedad geográfica concreta (esta estrategia, entre otros, la sugieren Coseriu, 1985; Hatim y Mason, 1997; y Newmark, 1987). Algunos autores (Hurtado Albir, 2001 y Marco, 2002), después de analizar todas las propuestas y de destacar la extrema complejidad de este problema de traducción, adoptan una postura posibilista, que no descarta a priori la estrategia de traducir dialecto por dialecto, siempre y cuando se analice atentamente la función de la variación en el texto de partida y se sopesen las posibles consecuencias en la lectura y acogida del texto meta. Finalmente, Julià (1994, 1995, 1996, 1997^a y 1997b) es del todo favorable a la opción dialectal y, como hemos visto, su posición se basa fundamentalmente en la consideración de la importancia de la función de la variación en la obra original, sobre todo cuando ésta es polidialectal. Todas las posturas y reflexiones presentadas a lo largo del segundo capítulo son controvertidas y más o menos acertadas, pero ninguna de ellas juzgable *a priori*: todas tienen pros y contras, según el punto de vista que aceptamos y el factor al que decidimos otorgar la prioridad.

El tercer capítulo nos ha ayudado a centrar la atención en el uso literario de la variación lingüística, es decir, en su capacidad de ser portadora de la visión del mundo del autor y de las intenciones que

lo mueven a emplearla. Hemos hecho hincapié, por tanto, en problemáticas de tipo estilístico. El análisis concreto de las obras de Pasolini, Gadda y Camilleri ha dado como resultado la constatación de un uso polifacético de la variación, sobre todo del dialecto. Uno de los aspectos tratados remite a la doble función que la variedad lingüística desempeña en una obra literaria: por un lado, hemos reconocido su valor de caracterización de los personajes y, por consiguiente, su uso fundamental para la creación de un lenguaje artístico y de un estilo personal de escritura; por otro, hemos visto cómo esta forma de expresión quiere ser también el reflejo de una particular realidad social y cultural, ya sea Roma o el microcosmos siciliano. La traslación de ambas funciones a la vez resulta imposible. Al traductor no le queda otro remedio que decidir cuál de las dos cumple el papel principal y ver de qué manera podrá verterla a la otra lengua. Y aquí reside uno de los nudos principales de la teoría y la práctica de la traducción: el de las pérdidas, parciales o absolutas, en las que puede incurrir (y, en ciertos casos, es inevitable que incurra) una traducción. Umberto Eco, en su libro titulado de manera significativa *Dire quasi la stessa cosa*, al referirse a la traducción de obras escritas parcialmente en dialecto, afirma que la “pérdida es fatal, a menos de intentar operaciones acrobáticas” (2003: 136). El estudioso sostiene que, a veces, la única manera de mantenerse fiel al texto consiste en encontrar una suerte de compensación a través de otros recursos lingüísticos. Se plantea la siguiente pregunta: “¿es posible una traducción que preserve el sentido del texto cambiando su referencia, visto que la referencia a mundos es una de las características del texto narrativo?” (2003: 153). Este interrogante manifiesta una de las cuestiones fundamentales a las que nos ha conducido nuestra investigación. La respuesta que sugiere Eco es que se pueden alterar las referencias que afectan al nivel más superficial de la “fábula”, pero no las que tienen un sentido más profundo a nivel macrotextual. Sin embargo, en el caso de la variación lingüística, los mismos conceptos de nivel profundo y superficial de la narración se pueden poner en tela de juicio, y el sentido último del texto puede variar según el sujeto que lo interpreta. En todo caso, cada texto implica un tipo diferente de negociación. Queda abierto el debate sobre el concepto de fidelidad con respecto al uso de la variación lingüística. Hemos planteado la siguiente cuestión: ¿la “fidelidad” consiste en el respeto de la referencia al mundo externo

al que remite el dialecto, o en el mantenimiento de la diferencia de códigos en cuanto medios de expresión artística? Tal vez sólo se pueda realizar la transferencia de los dos recurriendo a un nuevo *pastiche* lingüístico, que caracterice a los diferentes personajes, pero sin situarlos en un contexto geográfico específico, y que, además, restituya la cualidad de ambientación de la obra (en nuestro caso su italianidad), o que, por lo menos, no la oculte (la traducción francesa de la novela de Camilleri, llevada a cabo por Serge Quadrupani, sería la que más se acerca a este intento de abrazar todos los aspectos del original). La tarea del traductor consistiría, de esta manera, en hacer malabarismos. Frente a la dificultad de la operación, el traductor tiene que decidir qué función del lenguaje se puede narcotizar, es decir cual de ellas no mantendrá en la traducción.

En cuanto a las estrategias concretas para traducir una novela caracterizada por la presencia de una o más variedades lingüísticas, los ejemplos estudiados —en el cuarto y quinto capítulo— nos han mostrado un abanico amplísimo de posibilidades. Los textos observados tienen un nivel de complejidad muy alto. No es casualidad que las tres traducciones catalanas escogidas para el análisis, y la mayoría de las extranjeras, contengan una extensa “nota del traductor”, o un prólogo en el que encontramos las razones que han llevado a adoptar una estrategia de traducción. La presencia de este tipo de paratexto es índice, una vez más, de la peculiaridad del texto original, y de los obstáculos que comporta a la hora de llevar a cabo la traducción. Aún más si consideramos que se trata de un elemento que comúnmente no aparece en ninguna traducción, puesto que los traductores no suelen tener voz, ni se les reconoce el derecho a explicar al lector su labor.

El análisis de las traducciones ha revelado cinco procedimientos preferentes para enfrentarse con el dialecto: traducir a una lengua estándar; salpicar el estándar de formas propias del lenguaje oral; salpicar el estándar de vocablos de la lengua original; desviar el lenguaje a través de artificios creativos ideados por el traductor, pero sin transcribir los rasgos dialectales reales de la lengua meta; y, finalmente, indagar en el bagaje dialectal autóctono y reproducirlo en el texto traducido.

La mayoría de los traductores de nuestras tres novelas ha optado por normalizar el puzzle lingüístico del original, trasladándolo a una lengua estándar. El panorama de las traducciones al español, al inglés y al alemán ha puesto de manifiesto el hecho de que los traductores en general prefieren eludir el rico patrimonio dialectal de sus lenguas y valerse sólo de la variedad estándar, si bien, en ciertos casos, con puntas de lenguaje coloquial. Sobre todo en la traducción de *Ragazzi di vita*, la llaneza del lenguaje ha sido avivada por el recurso al *slang*. Eso quiere decir que una variedad lingüística geográfica ha sido traducida por una variedad social. Pero en el caso de las traducciones de las novelas de Gadda y de Camilleri, al no poderse encontrar muchos *slangs* para traducir muchos dialectos, la lengua de la traducción ha sido el estándar: así, el *patchwork* dialectal ha sido reducido a un tejido uniforme. Sólo en el caso del inglés hemos visto como la uniformidad ha sido rota, en ciertas frases, a través del uso de palabras italianas, que confieren al texto un aspecto exótico y sumergen al lector en ambiente italiano.

Las traducciones francesas, sin embargo, constituyen una original excepción a la regla. Entre los traductores extranjeros, los únicos que reconstruyen un rico entramado de variedades también en la traducción son los franceses. En las dos primeras traducciones, de *Ragazzi di vita* e *Il Pasticciaccio*, el romano encuentra claramente su traducción en el dialecto de París. En el caso de la segunda novela, a cada dialecto le corresponde una variedad de lengua diferente, y volvemos a encontrar un mosaico de lenguas, en el que cada personaje es caracterizado en base a su manera de expresarse. Para conseguirlo, el traductor inserta en cada habla un rasgo geográfico concreto, pero sin buscar una correspondencia entre los dialectos de Italia y los de Francia, como en cambio ocurre en el caso de la traducción catalana. En el caso francés, y aún más en la traducción de *Il birraio di Preston*, hemos observado una estrategia que podría ser una respuesta satisfactoria al forzado malabarismo al cual antes aludíamos. De hecho, en los dos casos se mantiene la extrañeza y la caracterización del personaje, pero evitando todas las connotaciones añadidas propias del puzzle lingüístico de llegada. Cabe destacar que este aspecto es muy importante porque la mayoría de las críticas que se suelen hacer a las traducciones al catalán se basan en esta consideración.

Como los franceses, los traductores catalanes han dado la prioridad a la función estilística de la variación lingüística, considerándola el rasgo fundamental de las obras en cuestión. Han optado por mantener su función de caracterización de los personajes, manteniendo también esas referencias culturales –como nombres propios y toponímicos– que sitúan claramente las novelas en un contexto italiano. En el caso de las novelas polidialectales, han elegido trasladar también el mosaico de variedades, considerándolo como la manifestación de la voluntad precisa de su autor. Pero lo que más sorprende de su opción, y aquello que los distingue del grupo francófono, es el hecho de que los tres traductores catalanes han optado por caracterizar a los personajes recurriendo a los diferentes dialectos de su lengua (en el caso de Josep Julià y Pau Vidal) o al dialecto concreto de Barcelona (en el caso de Joan Casas). A pesar de las numerosas críticas que ha recibido esta estrategia de traducción, y de los eventuales problemas que suscita de verosimilitud y de nueva connotación del texto traducido, la operación llevada a cabo por los traductores catalanes no nos parece tan imprudente: pierden una parte importante de la *italianidad* determinada por la presencia de los dialectos, pero manifiestan su *lealtad* a la función caracterizadora del lenguaje. Estamos de acuerdo con Josep Julià cuando sostiene que el hecho de que los teóricos rechacen esta práctica en muchos casos se basa en inercias; y cuando afirma que “la gente, cuando lee una traducción con dialecto catalán en boca de un personaje italiano, piensa inmediatamente en una persona de Girona o del Pallars, pero es una cuestión de acostumbrarse: hay una inercia muy fuerte, y no la voluntad de asumirlo” (entrevista a Josep Julià, § 7). En todo caso, cada traductor ha apuntado a un objetivo diferente, realizando su propia interpretación del texto, y dando la prioridad a aquellos elementos o a aquella función que le parecían de primordial importancia. Algunas lecturas pueden ser más discutibles que otras, pero en realidad el terreno investigado está tan pleno de obstáculos y tan rico de variables textuales y contextuales, que no se puede privilegiar ninguna respuesta como la única válida y aceptable. Concluimos con Eco (2003: 154) que cada interpretación es siempre una apuesta, y aquí se manifiesta una de las principales paradojas de la traducción.

Asimismo, nuestra investigación ha hecho hincapié, una vez más, en el estrecho vínculo que une a la traducción con problemáticas de carácter cultural, social y político. El sexto capítulo ha sido piedra de toque de tal simbiosis. Hemos visto que en los albores de la normalización lingüística, cuando empieza el proceso de formación de la lengua literaria catalana, la práctica traductora estaba fuertemente influida por la ideología *noucentista* y su idea del papel de la traducción y de la literatura en la difusión del modelo de lengua. Por esta razón, las traducciones de la época se caracterizan por la defensa a ultranza del catalán recién normalizado y, como consecuencia, por la ausencia de la variación lingüística, incluso cuando en la obra original es manifiesta la presencia de uno o más dialectos, como rasgos distintivos del habla de algunos personajes, y por ende de la poética del autor. El análisis de las traducciones de *Oliver Twist* (1929) y de *David Copperfield* (1931) ha puesto de manifiesto esta norma de traducción, puesto que los dialectos originales de las novelas de Charles Dickens han sido traducidos a un catalán normativo, conforme a los criterios lingüísticos auspiciados por Pompeu Fabra. Bien cierta parece, por tanto, la afirmación según la cual “las lenguas literarias no solamente han recibido la influencia de las otras culturas por medio de las traducciones, sino que muy a menudo han tomado esta actividad como pretexto para desarrollar sus propias capacidades estilísticas” (Pericay y Toutain, 1996: 249). Esta será una constante de todas las lenguas literarias, especialmente en sus épocas de formación o de profunda transformación.

Ahora bien, en el caso catalán también hemos podido observar cómo, con el paso del tiempo, la lengua de la traducción ha sido exonerada de su papel de paladina de la norma. Las traducciones de los años sesenta aceptan e incorporan rasgos típicos del lenguaje oral, incluso los que son propios de una variedad de lengua barcelonesa, el *xava*. Las traducciones de *Una vita violenta* (1967) y de *The adventures of Huckleberry Finn* (1979) han sido una muestra de este cambio en el planteamiento del problema de la variación lingüística y de su posible entrada en la escritura literaria. Allí hemos visto como tanto el romano como el inglés de los negros de Estados Unidos han encontrado su correspondiente catalán en una lengua irradiada de rasgos propios del *xava*, o en todo caso caracterizada por un registro oral fuertemente marcado.

A este cambio en la norma de traducción –desde un punto de vista más general y no específicamente relacionado con la traducción de la variación lingüística– han aludido ya otras investigaciones, y la reflexión parece unir de manera unánime a los teóricos de la traducción que se dedican con especial atención al ámbito catalán. Ya hemos citado los trabajos de Josep Marco (2000 y 2004) que hacen referencia, usando la terminología de Toury, al hecho de que las traducciones *noucentistas* eran todas aceptables, mientras las contemporáneas serían adecuadas y pragmáticas respecto al texto original. Pero no faltan otras contribuciones que apuntan en la misma dirección. La traductora y estudiosa de literatura Carme Arenas, por ejemplo, en un interesante simposio sobre la lengua de la creación literaria, sostiene que se pueden observar cambios profundos en las actitudes lingüísticas de los traductores catalanes a lo largo del siglo, y que estos cambios son el reflejo de unos cambios sociales. En sus palabras, “hemos pasado de una aplicación en según que casos demasiado rígida de la normativa a un rebajamiento considerable, y eso responde, efectivamente, a los cambios que se han llevado a cabo en nuestra sociedad con respecto a la sensibilidad idiomática” (en Arenas et al., 1991: 88).

a) Apuntes sobre la presencia de los dialectos en la lengua literaria contemporánea

Esta transformación en la sensibilidad hacia la lengua, sobre todo en relación con el compromiso con la normativa, se ve en parte proyectada –aunque en este caso es muy difícil dibujar un cuadro de conjunto– en la creación literaria original. Una vez fijado el estándar y decidido lo que puede contemplar la normativa y lo que, en cambio, es inaceptable, el compromiso de los escritores con la lengua se vuelve más débil. En particular, los esfuerzos van más dirigidos a crear normalidad en el uso de la lengua, en lugar de hacerse paladinos de la normalización. La normalidad deseada se traduce en la búsqueda de tantos modelos de lengua cuantos son los modos y ámbitos de la comunicación humana. En otras palabras, el objetivo es el de poder expresar en la lengua escrita las múltiples facetas de la realidad, sin quedarse aferrados a un solo registro. Como consecuencia, se da cabida en la lengua escrita también a la

lengua oral y, en general, a muchos rasgos que se alejan de la lengua estándar. En apoyo de esta consideración han intervenido muchos lingüistas y teóricos de la literatura. Por ejemplo, Francesc Vallverdú, en el simposio antes mencionado, llega a la conclusión de que “el lenguaje literario es rebelde a la normativa y lo es por definición” (en Arenas et al., 1991: 42). De acuerdo con el sociolingüista, hasta hace quince años los escritores catalanes seguían la normativa porque no querían fomentar la disgregación lingüística y apoyaban la causa de la normalización. Hoy en día, en cambio, la actitud es diferente porque se ha entrado en una fase más normal; y normalidad quiere decir justamente dominar todos los registros de la lengua. Por lo tanto, cualquier rasgo lingüístico puede convertirse en material literario, y de ahí que las herramientas del escritor son y deben ser ilimitadas. También Sala-Sanahuja apoya esta afirmación: en sus palabras, “el escritor cruza y juega con la frontera de las hablas formales y de las variedades informales en un gesto que es en sí mismo marcadamente estilístico” (2002: 48); y añade que hoy en día uno de los rasgos fundamentales de la literatura consiste en el abandono de los modelos canónicos clásicos y en la transgresión de los límites funcionales de la lengua.

Que la lengua literaria representa una desviación de la norma, ya lo afirmaban, como hemos visto, los formalistas rusos a principios del siglo XX. Según Mukarovsky, precisamente, sobre la base del estándar se crean todas las desviaciones que permiten crear un lenguaje literario. Y con el término “desviación” se incluye cualquier tipo de estructura sub-estándar, desde una construcción sintáctica atípica hasta el uso de la variación lingüística diatópica. Esta consideración sobre la relación entre la lengua literaria y el estándar implica que el escritor no solamente puede alejarse de la norma, sino más bien que tiene el deber de desnormalizar la lengua y crear con ella. Jordi Teixidor interviene en el mismo simposio sobre *Llengua i creació literària* recordando que la responsabilidad sobre la lengua hoy en día cae en los medios de comunicación y no en los escritores, que ya la han tenido durante todo el siglo XX. Afirma que hoy “la labor de los creadores es la de desnormalizar la lengua; es hacer barbaridades con la lengua teniendo en cuenta que por la calle hay una lengua normalizada y que ésta ya no es nuestra responsabilidad” (en Arenas et al., 1991: 66). Y esto parece ser

justamente lo que está ocurriendo en la literatura catalana contemporánea.

A prueba de ello –y en línea con los anteriores estudios de Francesc Vallverdú (1971), con respecto a los años cincuenta y sesenta, y de Pericay y Toutain (1986), aplicado a los años ochenta–, Ricard Fité analiza brevemente la lengua de siete escritores contemporáneos, escogidos de manera aleatoria. Su estudio confirma, efectivamente, su tesis sobre las licencias lingüísticas que hoy en día se toman los escritores y sobre su libertad con respecto a la norma. Los autores estudiados son Josep Maria Fonalleras, Maria de la Pau Janer, Jesús Moncada, Quim Monzó, Sergi Pàmies, Àlex Susanna y Ferran Torrent. Su conclusión es que hoy en día “el escritor actúa más libremente y concibe la lengua como una herramienta de trabajo, partiendo de la realidad, al margen de ideologías y servicios a la causa. El resultado es una literatura en la que la lengua oral influye de manera decisiva” (en Arenas et al., 1991: 38). Y lo que es más importante, una literatura independiente de la causa de la normalización y donde, por tanto, los escritores se sienten libres de usar todos los medios expresivos a su disposición. Con respecto a Quim Monzó, nos parece muy interesante el estudio de Jordi Ainaud (1998) sobre la faceta de traductor de este escritor catalán. Sus conclusiones –a raíz del análisis de diversas traducciones, a partir de 1983 (año de la traducción de *Frankenstein*, de Mary Shelley) hasta llegar a 1995 (*Contes per a nens i per a nenes políticament correctes*, de James Finn Garner)– son que el modelo estilístico de las traducciones de Quim Monzó se ha desarrollado de manera paralela al de sus obras originales. Concretamente, el estudioso destaca la evolución desde un modelo de traducción carneriano (con un léxico generalmente rico en cultismos y formas arcaizantes) hasta una lengua más depurada y ágil, que evita construcciones sintácticas y formas verbales que son propias de la lengua escrita. Según Ainaud, se trataría, por tanto, de un modelo de lengua que se hace portavoz del llamado catalán *light*, que es la opción impulsada por TV3 y que también defienden muchos lingüistas (entre ellos, Pericay y Toutain, 1986 y 1996).

Todas las afirmaciones presentadas hasta ahora hacen referencia a un modelo de lengua que se desvía del catalán estándar, pero cuya desviación es considerada en términos muy generales, en cuanto

independencia de la norma. La bibliografía en este ámbito de investigación es verdaderamente escasa, pero aún lo es más si consideramos el tema de la presencia o ausencia de la variación lingüística en la literatura catalana contemporánea. De hecho, ningún crítico se ha centrado en su estudio específico y sólo contamos con algunas afirmaciones dispersas.

Entre las aportaciones pertinentes, destacamos la de Perujo Melgar (2006 y 2007), que sostiene que la variación intra-lingüística e inter-lingüística es un recurso bastante común entre los escritores catalanes, y vincula este fenómeno con la realidad bilingüe castellano-catalán en la que viven y también con la riqueza dialectal del catalán. En prueba de su afirmación, propone como muestra una serie de escritores procedentes de diversas comarcas de los países catalanes y que recurren en sus novelas a la variedad para caracterizar a los personajes.

Además de Perujo Melgar, destacamos las consideraciones de Josep Julià que, a parte de sus numerosas intervenciones en el ámbito de la traductología, ha intervenido también en referencia a la práctica literaria. Sus palabras revelan un acento más pesimista.⁹¹ El traductor afirma que

el *Noucentisme* elimina de la literatura los dialectalismos, y desgraciadamente, en este sentido, me parece que todavía queda entre nosotros demasiado espíritu *noucentista*. Porque, como decíamos, nuestra literatura contemporánea continúa desterrándolos (a parte de la variación oficial, miedosa, valenciana o isleña), a pesar de que no deberían suponer ninguna amenaza ni a la unidad ni a la pureza de la lengua. (1997a: 31)

⁹¹ En un breve artículo para la prensa comarcal de Terrassa, Julià repasa la historia de las ediciones de dos novelas de principios del siglo XX: *Solitud* de Víctor Català i *La Xava* de Juli Vallmitjana. Escritas antes de la reforma ortográfica y por ello repletas de formas dialectales y no normativas, las novelas no fueron revisadas posteriormente por sus autores, como muestra de su reticencia a la normativa. Sin embargo, las ediciones publicadas posteriormente muestran, según Julià, una corrección de tipo inquisitorial, a menoscabo de todas las formas dialectales. Julià concluye auspiciando que los estudios literarios muestren más interés por los dialectos. En sus palabras, “si los dialectólogos disfrutan y sacan provecho de la literatura, ¿por qué no tienen que disfrutar y sacar provecho de la dialectología los estudios literarios?” (1997 a: 31).

Su negación tajante es matizada por las consideraciones que hace en la entrevista, al afirmar que siempre ha habido de todo en literatura, y por consiguiente que siempre ha habido y siempre habrá dialectos en literatura. Y que de hecho muchos de estos textos dialectales, literarios o no, le han servido de modelo lingüístico para su traducción de *Il Pasticciaccio*. Además, en la entrevista vuelve a insistir –tal como lo hace en la cita anterior– en el tema de la relación entre la supervivencia del catalán y el uso y la defensa de formas sub–estándar, destacando la falta de relación consecucional entre los dos aspectos. Según Julià, el uso de las variedades dialectales en literatura no implica la pérdida de unidad ni el debilitamiento de la lengua. Julià defiende su postura apelando al continuo movimiento al que se somete la lengua, como un proceso natural y obligatorio, como consecuencia del cual cada lengua tiene que ampliar sus espacios y descubrir nuevas herramientas y ámbitos de expresión.⁹²

Acorde y opuesta a la de Julià es la postura de Pau Vidal, que en la entrevista se muestra aún más optimista con respecto a la presencia del dialecto en la literatura catalana contemporánea, donde destaca también el predominio de valenciano y balear,⁹³ y habla de una presencia no solamente folclórica –con pinceladas dialectales en el conjunto estándar– sino también militante –esto es, fuerte y cabal–. Si por un lado Vidal desmiente la idea del destierro sufrido por las

⁹² En palabras de Josep Julià, “Si se acaba el catalán será muy triste, pero no por impedir eso, que se traduzca a una cosa como *Il pasticciaccio*, lo salvarán. No se trata de suicidarse entre todos por el miedo a que se acabe el catalán. Se acaba una cosa y comienza otra, se sustituye una por otra. La lengua se tiene que ampliar siempre y si pierde un espacio, se gana otro. Así ha sido siempre y así siempre será. (Entrevista a Josep Julià, § 15)

⁹³ Según Pau Vidal, “El catalán a lo mejor ya no tiene ningún dialecto. Existen todavía valenciano y balear, porque el hecho de estar divididos en autonomías los ha preservado, pero las diferencias entre leridano y gerundense se están reduciendo de manera tan rápida que las inflexiones son muy reducidas y muy pronto hablarán todos de la misma manera” (Entrevista a Pau Vidal, § 1). Y después: “Justamente en estos días, soy parte de un jurado para un premio literario y he estado leyendo los originales. Y he encontrado un par de novelas con presencia dialectal. Una de Lleida, más folclorista, a la Niffoi con un poco de color local. Y otro de Valencia más militante, con una presencia del dialecto muy fuerte, y con posibles problemas de lectura para una persona que no tenga una cultura dialectal. Es un libro más camilleriano, y por tanto su eventual traducción al italiano sería muy problemática”. (Entrevista a Pau Vidal, § 4)

variantes diatópicas en literatura, por otro, al contrario de Julià, bosqueja un posible cuadro de causa y efecto entre la presencia de las variedades en literatura y traducción y la situación minoritaria del catalán. En sus palabras,

creo que este razonamiento nos puede llevar a una conclusión trágica. Es decir que, a lo mejor, las lenguas grandes son grandes justamente por esta razón, porque impiden el proliferar de variedades en el seno de la estándar. En cambio nosotros somos cada vez más pequeños. Y a lo mejor esta es la causa y no la consecuencia. (Entrevista a Pau Vidal, § 10)

Entrar en el tema de la relación entre el uso del dialecto en literatura y el futuro de la lengua catalana, significaría comenzar un nuevo debate aún más complejo y delicado, y que nos abriría ulteriores caminos de investigación en ámbitos de momento ajenos a nuestro estudio. Pero hemos presentado las observaciones de los dos traductores para mostrar el carácter, en ciertos casos, discordante de las consideraciones en torno al catalán contemporáneo y en torno al papel en él desempeñado por los dialectos.

Como hemos anticipado, a parte del testimonio directo de los traductores, la bibliografía sobre el uso o no de la variación lingüística en la literatura catalana contemporánea es casi inexistente. Abundan, en cambio, los manuales de dialectología y sociolingüística catalana, y las intervenciones sobre la normativa actual, pero los estudios literarios no se han expresado en tal sentido. Por todo lo que hemos dicho hasta ahora, las consideraciones sobre el sistema literario catalán y sobre el uso de la variación en las obras contemporáneas se basan en afirmaciones todavía no sistematizadas. Y por ello, un razonamiento que justifique el uso de la variación en traducción relacionándolo con el sistema literario tendría una base cuando menos impresionista. En otras palabras, el estudio de las relaciones entre los dos sistemas, el literario y el de la traducción, carece todavía de una base sólida. Por esta razón, una futura aportación podría encaminarse justamente hacia el estudio de la presencia del dialecto en literatura y de su relación con el catalán estándar. También haría falta ampliar el corpus de traducciones catalanas de obras dialectales para dar más solidez al estudio realizado hasta ahora.

Aquí nos limitamos a destacar que el desarrollo que hemos observado en la estrategia de traducción del dialecto tiene una correspondencia en la creación literaria original, es decir, que el alejamiento y el relajamiento respecto a la norma se han experimentado en ambos campos.

Una última consideración sobre la presencia del dialecto en traducción va dirigida al tipo de actitud y formación que lo debe sostener. Desde este punto de vista coinciden todos los críticos, cuando sostienen que la desviación, incluso en el caso de empleo de la variación, debe proceder del conocimiento y de una sólida formación lingüística. Un escritor que la quiera insertar en su bagaje lingüístico como herramienta poética, debe tener la preparación de un lingüista, a fin de evitar que el desconocimiento y la superficialidad minen la creatividad y las posibles propuestas innovadoras. Albert Jané, en una intervención que parece sintetizar los puntos hasta ahora mencionados, afirma que

las variedades no estándar, dialectales, los cultismos y los neologismos, pueden, todavía, ser una aportación válida para la lengua literaria. Pero conviene evitar el confusionismo y la renuncia a las formas que reúnan las características de correctas, genuinas, usuales e inteligibles. (en Arenas et al., 1991: 57)

Con lo cual parece decir, sí a las variedades dialectales, pero sin abusar y sin perder de vista la normativa y la necesidad de la inteligibilidad del lenguaje empleado. Mientras por un lado reconoce la completa libertad del escritor en el uso de la lengua, por otro sugiere un uso más conciente de la lengua común, en cuanto depósito inagotable de formas vivas, sencillas y a la vez brillantes. De acuerdo con Jané, el uso de las variedades no estándar en literatura puede tener consecuencias muy fuertes entre los lectores con un nivel bajo de preparación lingüística. Éstos pueden experimentar cierta desorientación, y tener dificultades en reconocer las formas correctas, y propias de la lengua escrita, de las incorrectas o sub-estándar. Este inconveniente, evidentemente, existiría en cualquier caso de uso de formas coloquiales o castellanismos, en fin, siempre que se use una forma no normativa o impropia de la lengua escrita.

b) Algunas consideraciones sobre el sistema editorial catalán

Mientras el tema de la presencia del dialecto en literatura parece todavía un ámbito no explorado, más fiables pueden ser las consideraciones en torno a las relaciones entre el sistema editorial y la traducción.

Hemos visto, sobre todo con respecto a las declaraciones de los traductores ingleses, que la decisión de los editores y correctores puede tener un peso fundamental en la elección de la estrategia de traducción. En nuestro caso, una política lingüística orientada hacia la consagración de la lengua estándar y la supresión de todas las posibles variedades presentes en el territorio, impide, evidentemente, el uso del dialecto en traducción. Y sabemos, por lo general, que la política lingüística de las lenguas mayoritarias suele basarse en este objetivo centralizador (y, como hemos dicho, ésta podría ser una de las razones de su fuerza y unidad).

Por lo tanto, a la luz del papel trascendental que desempeñan estos agentes –que desde el punto de vista polisistémico constituyen la institución de la comunicación literaria, es decir, quien establece y condiciona el repertorio literario–, es interesante observar de qué manera han intervenido en la traducción de las novelas de Pasolini, Gadda y Camilleri, y ver qué conclusiones se pueden sacar a nivel más general.

La lectura de las entrevistas pone de manifiesto una coincidencia interesante: los tres traductores concuerdan en afirmar que los correctores de las editoriales para las cuales realizaron su traducción no pusieron ningún obstáculo a su versión y, por tanto, aceptaron publicar un texto repleto de dialectalismos. Vale la pena presentar las tres declaraciones.

Pau Vidal afirma que “los correctores reaccionaron muy bien, en general son muy positivos. No ha habido ninguna discusión y todos se mostraron favorables. Para mí, el corrector nunca ha sido un enemigo” (Entrevista a Pau Vidal, § 9). Esta relación de complicidad y esta actitud flexible son confirmadas también por

Josep Julià y Joan Casas. El primero sostiene, además, que de esta permisividad podría derivar el resultado diferente entre la traducción catalana de *Il Pasticciaccio* y las demás versiones extranjeras. Según el traductor, entre sus colegas extranjeros,

a lo mejor uno de ellos lo habría hecho. Creo que el traductor al castellano, Masoliver, ha hecho lo que quería hacer. Mientras la traducción inglesa parece más bien una traducción hecha porque se tenía que hacer, sin plantearse demasiado el problema. Sin embargo, me pasó con una traducción mía de Camilleri al catalán que a veces, si quieres hacer una cosa fuera de las convenciones y de lo que es habitual pero con un libro que se tiene que vender, no puedes. Te lo propones e incluso lo haces, pero después te dicen que no puede ser y que no te lo publican, y que se tiene que hacer de otra manera. En el caso de *Il Pasticciaccio* ha estado muy bien, no me lo han censurado. (Entrevista a Josep Julià, § 4)

Su explicación, además de destacar la importancia de la política lingüística de la editorial en la elección de la opción traductora, prescindiendo de la voluntad del traductor, marca también una diferencia fundamental entre los libros que venden y los que están destinados a un público reducido, y cómo este estatus puede condicionar la actitud del editor. Según Julià, la proverbial dificultad de *Il Pasticciaccio* que, como hemos visto, lo ha relegado siempre, tanto dentro como fuera de las fronteras italianas, a un público de lectores cultos y filólogos, ha sido también la razón de la gran tolerancia del editor. En sus palabras,

yo la presenté que ya estaba hecha y me la publicó tal cual, sin ningún obstáculo. Supongo que ya suponía que no vendería mucho y que el público que tendría podría aceptar estas cosas (Entrevista a Josep Julià, § 5)

Julià añade que, en su caso, el responsable de la colección no solamente apoyó su decisión, sino que también le aconsejó dirigirse a un lingüista experto, en este caso Joan Veny, para asegurarse de la exactitud de su transcripción dialectal. Sin embargo, cuando tradujo una novela de Camilleri, destinada a un público más amplio, su libertad fue mucho más reducida y tuvo que ajustarse al dictamen del editor. Así, a su entender, desde el punto de vista editorial es importante considerar el tipo de público al cual va destinada la obra.

(Efectivamente, los tres casos estudiados no son protagonistas de un gran éxito editorial: además de *Il Pasticciaccio*, tanto la novela de Pasolini como la de Camilleri no constituyen un best seller. En cuanto a Pasolini, porque su faceta de cineasta ha cobrado siempre más importancia y ha tenido más repercusión que la de novelista; con respecto a Camilleri, porque sus novelas más exitosas y más traducidas son las del comisario Montalbano, y no las de la corriente histórica. La observación es importante pero no resta peculiaridad a las traducciones catalanas porque, a pesar de la débil incidencia de ventas, las editoriales extranjeras han querido una traducción a una lengua estándar; y también porque las traducciones de las novelas policiales de Camilleri, realizadas por Pau Vidal, muestran también un catalán no normativo.)

Joan Casas coincide con los dos traductores anteriores y afirma también que, en su caso, los traductores no fueron conflictivos y no lo condicionaron en su decisión. Además, apunta a otra razón que puede explicar la mayor transigencia de los correctores catalanes. Nos cuenta que en sus primeras traducciones recibía muchas críticas y comentarios, mientras ahora sus traducciones se publican casi sin contratiempos. Según Casas,

lo que más ha cambiado es que antes yo era muy inexperto y los correctores eran gente mayor y con mucha autoridad. Ahora es al revés. Yo tengo bastante experiencia y cierta autoridad, y los correctores suelen ser gente muy joven, con formación académica y conocimiento sólido, pero poca experiencia. La situación se ha invertido. En general, cuando me dicen algo, de cuatro cosas, tres las discuto, y las argumento. Los correctores lo saben, y últimamente ya recibo muy pocas observaciones. (Entrevista a Joan Casas, § 13)

A juicio de Casas, por tanto, un papel muy importante lo juegan la autoridad y la experiencia de los correctores, dos factores que, con el tiempo, probablemente han ido perdiendo peso, permitiendo un margen más amplio de libertad a los traductores. Es posible que en otros países la función del responsable editorial o del corrector siga siendo muy incisiva y determinante en la decisión del estilo de la publicación, más que en Cataluña. Carme Arenas y Simona Škrabec (2006: 36), por ejemplo, afirman que en Cataluña la mayoría de los

editores dan por buena la versión que reciben de los traductores y que ni siquiera la someten a la corrección de estilo.

El informe de las dos autoras pone de manifiesto otro factor peculiar de la edición en Cataluña. Los datos muestran que, en cuanto comunidad minoritaria al lado de la española, su sistema editorial debe competir constantemente con el mayoritario y está fuertemente afectado por la presencia masiva de obras escritas o traducidas al castellano.⁹⁴ Esto quiere decir que para mantener un buen índice de ventas y un buen número de lectores, debe proporcionar siempre un producto competitivo, esto es, mejor que el español. En otras palabras, es como si la traducción al catalán tuviera la necesidad de distinguirse y de cautivar al lector por su excelente calidad. En este sentido, la excepcional sensibilidad lingüística y la atención insistente por el medio expresivo que caracteriza a esta comunidad son factores imprescindibles para alcanzar obras de primera categoría. De hecho, son muchos los estudios que demuestran la elevada calidad de las traducciones catalanas, hasta el punto de considerarlas obras maestras de su propia literatura, con independencia del original. Ya hemos hablado de algunas traducciones *noucentistes* y del ejemplo ultraconocido de la *Odisea* de Carles Riba, considerada un monumento de la literatura catalana; y para citar una obra emblemática de la calidad de la traducción contemporánea, se suele mencionar el *Ulises* de James Joyce, traducido por Joaquim Mallafré, en 1981. Éstas son dos traducciones muy conocidas y alabadas, pero no faltan otros ejemplos menos notorios y que, una vez más, hacen destacar la belleza y la singularidad de la traducción catalana, tanto en términos absolutos como en comparación con las equivalentes castellanas. A propósito de las traducciones de Camilleri, María de las Nieves Muñiz Muñiz (2004) considera que entre los traductores del estado español sobresalen los catalanes, por sus escrupulosidad con la lengua. Y el mismo Camilleri declara en una entrevista (2006) que

⁹⁴ En el informe de Arenas y Škrabec leemos lo siguiente: “se dice que la literatura catalana, para darse a conocer en el mundo, depende de alguna lengua mayoritaria que actúe de puente. Por lo que hemos visto a lo largo de este informe, su aliada natural teórica es la lengua castellana, por proximidad y por complicidad, pero hemos observado que en la realidad eso no es así, seguramente a causa del poco interés que las literaturas hechas en otras lenguas del Estado español suscitan en los editores y agentes editoriales españoles” (2006: 48).

la estudiosa catalana le ha confesado que el nivel de las traducciones catalanas le parece mejor que el de las castellanas. Gabriella Gavagnin (1999/2000), como hemos visto, en su reseña de las traducciones española y catalana de *Il Pasticciccio*, destaca pros y contras de cada versión y las aportaciones que brindan a las dos lenguas, pero concluye afirmando la mayor riqueza lingüística de la aventura lectora catalana.

Más allá de las obras analizadas, en los estudios de traducción encontramos muchas investigaciones sobre las calidades de las traducciones catalanas, que derivan justamente de su mayor atención por la lengua. Su peculiaridad consiste, en muchos casos, en la mayor predisposición hacia la creación de nuevas formas lingüísticas. En línea con los postulados iniciales de Itamar Even-Zohar, y en relación con el sistema editorial catalán, Parcerisas afirma que

en igualdad de condiciones, el traductor a la lengua de ámbito cultural restringido no tiene que ofrecer un producto igual, tiene que ofrecer un producto *mejor*. Pero por las mismas razones, y paradójicamente, es importante que la traducción en esas culturas de ámbito restringido cuente con el respaldo de la creación. (1993: 46)

Estas palabras resumen lo que hemos dicho hasta ahora en referencia a algunas particularidades del mundo editorial catalán. Parcerisas habla de la necesidad para un traductor a una lengua minoritaria de ser no solamente fiel al original, sino también excelente en su fidelidad. A la vez, la exquisitez del texto traducido no debe implicar una dificultad de lectura, sino que el resultado tiene que ser accesible a todo tipo de lector. Además, Parcerisas apunta a la importancia de enfrentarse a la traducción con una actitud creativa, es decir, explorando todos los recursos de la lengua, sin rechazar formas nuevas. Todo esto quiere decir que los traductores al catalán están de alguna manera obligados a inclinarse hacia la creación, pero también es cierto que su lengua les ofrece las herramientas indispensables para llevar a cabo esta operación. Y así entramos en consideraciones de carácter lingüístico.

c) Finalmente, el punto de vista del lingüista

Al analizar, en el segundo capítulo, la relación entre lengua estándar y variación lingüística en Cataluña, y después, en el sexto capítulo, la historia de la formación de la lengua literaria catalana, hemos destacado un factor característico del catalán actual: su estructura polimórfica. A diferencia de la mayoría de las lenguas europeas – como el italiano o el francés –, donde un dialecto ha sustituido todos los demás y se ha convertido en la lengua nacional, el catalán estándar se ha formado a través de “una osmosis de lengua estándar y lengua histórica, con todas sus variantes, salvaguardando de esta manera una gran parte del patrimonio lingüístico, transmitido de generación en generación” (Veny, 2001: 210). Según el lingüista, el *Diccionari de la llengua catalana* del *Institut d’estudis catalans*, de 1995, es emblemático en tal sentido porque tiene una presencia muy notable de variantes léxicas procedentes de todos los grandes dialectos, incluso del alguerés. Por lo tanto, el catalán tiene una peculiar historia y estructura que hacen que muchas formas dialectales estén ya incorporadas en el léxico estándar. Si a esto se añade que el valenciano y el balear están reconocidas como variantes autónomas del estándar y que tienen su propia tradición escrita –de hecho, sobre todo el valenciano es lengua vehicular no solamente de la literatura, sino también de los artículos académicos–, resulta que el hablante catalán tiene a su disposición un abanico muy amplio de variedades lingüísticas oficiales y está en condiciones de emplearlas o simplemente de entenderlas sin alguna dificultad.

A lo largo de este trabajo hemos visto también que el estándar catalán no sólo integra elementos de las diferentes variedades dialectales, sino que se caracteriza también por haber sido establecido y formulado de manera categórica a principios del siglo XX. A pesar de la distancia observada entre la lengua escrita y la hablada, es un hecho que la norma lingüística está bien fijada y que cada hablante con una mínima competencia metalingüística conoce, aunque no las emplea, las formas correctas de su lengua. A nuestro juicio, por tanto, los escritores tienen a su disposición una lengua no solamente rica en variantes dialectales aceptadas, sino también perfectamente fijada.

A raíz de estas consideraciones, creemos que la lengua catalana se puede considerar débil en relación a la presencia fuerte y mayoritaria de la lengua castellana, pero no en su estructura interior y con respecto a su desarrollo lingüístico. Sin duda la vecina preponderante la relega a una posición de peligro constante y la obliga a utilizar todos sus medios, en primer lugar la traducción, para afirmarse y fortalecer su repertorio. Y muchas veces, los hablantes recurren a la lengua castellana para substituir formas lingüísticas autóctonas, sobre todo en referencia a la esfera coloquial y familiar. Sin embargo, la lengua catalana tiene una tradición literaria robusta y una norma bien planificada que le permiten expresarse con exactitud en todos los ámbitos de la comunicación humana.

El círculo lingüístico de Praga vuelve a proporcionarnos, en este sentido, la base para una reflexión de primordial importancia en el polisistema catalán. Además de establecer que lo literario consiste en la desviación de la lengua estándar, Mukarovsky llega a una afirmación fundamental: si el estándar es claro, fijado y estable, hay más posibilidades de violar la norma y, por tanto, más posibilidades de crear poesía, o cualquier otra composición literaria, en esa lengua. (Las investigaciones de los lingüistas de esa escuela giraban siempre alrededor de cuestiones generales sobre la teoría de la literatura y la lengua literaria, pero también concretamente sobre el caso de las lenguas eslavas y su formación: las *Tesis de 1929* son un compendio de todos los trabajos realizados por los lingüistas, y la mayoría de ellos están aplicados al caso concreto del sistema eslavo. Curiosamente las reflexiones sobre las lenguas eslavas y la labor de normalización de los aspectos gramaticales se llevaron a cabo también en las primeras décadas del siglo XX, con lo cual representan un paralelo interesante al proceso de formación del catalán estándar.) Si aplicamos la afirmación de Mukarovsky al caso del catalán, veremos como se enlaza cabalmente con nuestras conclusiones. Si reconocemos que la lengua estándar catalana vive un estadio de normalización estable y consolidada, se deduce que los escritores y traductores tienen un amplio margen de posibilidades de transgredir esta norma. En el caso de la variación lingüística, si está claro cual es la variedad estándar y de qué se compone, las opciones transgresoras a disposición están también bien definidas y son de fácil alcance. Y así parece que hayan hecho

nuestros traductores, todos muy conscientes de la riqueza de su propia lengua y de las maneras de huir de una forma estándar demasiado reductiva.

A la cuestión de la peculiar formación del estándar y de la posibilidad fuerte de desviación, hay que añadir el hecho de que, como hemos anticipado, la sensibilidad por la lengua en Cataluña es más fuerte que nunca. Vidal afirma que aquí, como en ningún otro sitio, se debate constantemente entorno a cuestiones metalingüísticas. Aquí, como en ningún otro lugar, todo el mundo quiere opinar sobre la lengua y, desde el punto de vista literario, todo lector se siente un experto filólogo. En coincidencia con las palabras de Joan Casas, la cultura que prevalece es de tertulianos y no de antropófagos.

Para los tertulianos, la eficacia de la lengua se mide en base a parámetros de eficacia comunicacional. Para los antropófagos, es más interesante el sabor, el gusto que tiene y el placer, y el alimento. Los tertulianos leen a Salvador Espriu y se preguntan: ¿tú lo has entendido? Los antropófagos se preguntan: ¿lo has encontrado bueno? porque para ellos el momento de entender no es inmediato. (Entrevista a Joan Casas, § 15)

Es sorprendente ver que reflexiones de tal tipo se han desarrollado de manera similar en el polisistema gallego, otra comunidad lingüística minoritaria. Inmaculada López Silva (2001) afirma, por ejemplo, que en Galicia el debate sobre la lengua compite a todo el mundo y que esto ocurre porque las reflexiones de tal género han sobrepasado el ámbito académico para llegar a cualquier aspecto de la vida cotidiana o social del pueblo gallego. Y también destaca otro aspecto interesante, que consiste en el hecho de que, según ella, cualquier habitante de Galicia se comporta como un “filólogo aficionado” que lee los textos literarios fijándose sobre todo en la forma y en el uso correcto de la lengua. Es decir que, una vez más, se trataría de una cultura de tertulianos. Los paralelos entre la cultura gallega y catalana, desde el punto de vista de la política lingüística y de las investigaciones en torno a la lengua y a la traducción, son múltiples. Nuestra investigación podría continuar hacia la profundización de los temas explorados hasta ahora y el estudio de las relaciones con el sistema literario autóctono, o bien hacia la comparación con el sistema gallego o vasco. En este caso

se trataría de analizar las estrategias de traducción de la variación lingüística en otras comunidades minoritarias para identificar eventuales coincidencias y divergencias, y así llegar a consideraciones de carácter más general sobre el funcionamiento de las comunidades minoritarias.⁹⁵

En estas páginas hemos presentado temas de diversa índole e impacto, que han pretendido proporcionar algunas claves de lectura para interpretar los resultados conseguidos a través del análisis de la traducción de las novelas de Pasolini, Gadda y Camilleri. Somos conscientes de la necesidad de sistematizar y ahondar en las relaciones entre la norma de traducción y el polisistema catalán a partir de otros ejemplos. Pero creemos que, en el conjunto, todas las reflexiones presentadas contribuyen a aclarar algunos de los interrogantes planteados al principio de nuestra investigación, y que muchos de los factores puestos en juego a lo largo de estas páginas pueden constituir un eficaz y estimulante punto de partida para continuar el estudio. El panorama dibujado, que esboza algunas de las relaciones entre la traducción y la producción literaria autóctona, el sistema editorial y la estructura lingüística, arroja luz sobre las dinámicas intra-sistémicas que afectan la práctica traductora al catalán. Todos los aspectos tratados confirman la peculiaridad del polisistema catalán respecto a la mayoría de los que lo rodean, y contribuyen a afirmar la importancia que en él desempeña la traducción, como medio de experimentación tanto literaria como lingüística, y como instrumento para enriquecer el repertorio de la cultura catalana. Finalmente, todos los aspectos apoyan el postulado de Itamar Even-Zohar presentado al principio de este trabajo, según

⁹⁵ Rodríguez González (2006) sugiere la necesidad de un estudio comparado de las literaturas minorizadas, catalana y gallega, dentro del sistema hispánico. Basándose en la teoría del polisistema, la estudiosa analiza las relaciones entre los universos culturales y literarios de la península, y se centra en el papel de la literatura castellana, que con una actitud contradictoria “intenta acallar la expresión de elementos ajenos, considerados peligrosos y disolventes de fronteras. Pero al mismo tiempo los necesita, como la periferia necesita el centro para renovarse también” (2006: 173–174). El artículo concluye con la afirmación de la necesidad del conocimiento y colaboración mutuos entre las literaturas peninsulares. También Luna Alonso (2006) se centra en el caso de la traducción al gallego y plantea la hipótesis de la necesidad de analizar el proceso de traducción entre lenguas minorizadas como un ámbito de estudio independiente dentro de los Estudios de Traducción.

el cual, en una cultura minoritaria, el traductor está más dispuesto a violar las convenciones autóctonas y a jugar con el lenguaje para poderlo enriquecer.

Estas reflexiones llevan a la conclusión que la traducción puede tener realmente un papel revolucionario en la formación de la cultura literaria, porque puede contribuir a la afirmación de nuevos modelos literarios y de un repertorio desconocido en la cultura meta, y también de un modelo de lengua innovador, o por lo menos diferente de la variedad empleada en una determinada comunidad. Si después este modelo puede triunfar en la práctica traductora futura –y hemos visto como Julià, de alguna manera, ha influido en las decisiones de Vidal–, y si, a su vez, puede tener repercusiones en el mismo repertorio literario, sólo el tiempo lo podrá decir. En nuestro caso, a través del ejemplo de los traductores en cuestión puede cuajar la costumbre de traducir los textos dialectales recurriendo a las variedades del catalán. O incluso puede favorecer una literatura autóctona que muestre cada vez menos reticencias en recurrir a una lengua no estándar. Los factores en juego son muchos, y todos profundamente arraigados en el territorio y vinculados el uno al otro: una maraña cuyos hilos se anudan entre ellos e impiden encontrar el cabo suelto. Y todos los posibles caminos de investigación se abren a un mundo subterráneo de indudable fascinación, relacionado con problemáticas de profunda implicación social. Sea cual sea la razón, o las razones, que empujan a una determinada actitud hacia el texto original, es evidente que, en todo caso, no se trata de una elección aleatoria. La relación es biunívoca: el contexto nos ayuda a conocer el texto, pero el análisis de éste último puede ser punto de partida para ulteriores caminos de investigación, que atraviesan campos de gran envergadura. Sólo si miramos todos los componentes que rodean el texto, podemos empezar a entender el por qué de una opción traductora.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

- CAMILLERI, Andrea (1995): *Il birraio di Preston*. Palermo: Sellerio Editore.
- (1998): “Mani avanti”, *Il corso delle cose*. Palermo: Sellerio Editore.
- (1999a): *La Ópera de Vigàta*. Traducción española de Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona: Ediciones Destino.
- (1999b): *L’opéra de Vigàta*. Traducción francesa de Serge Quadruppani. París: Editions Métailié.
- (1999c): “Elogio dell’insularità”. Entrevista de Simona Demontis, *La grotta della vipera*, año XXV, 88.
- (1999d): “L’uso strumentale del dialetto per una scrittura oltre Gadda”, en DD. AA., *Il concetto di popolare tra scrittura, musica e immagine*, (Actas del Congreso de Sesto Fiorentino, 30-31 de mayo de 1998), en *Il de Martino*, 9.
- (2000): *Die sizilianische Oper*. Traducción alemana de Monika Lustig. Munich, Zurich: Piper.
- (2002): “Conclusioni”, en AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*. Palermo: Sellerio Editore, 220-225.
- (2002): *The Terra-Cotta Dog: An Inspector Montalbano Mystery*. Traducción inglesa de Stephen Sartarelli. Nueva York: Viking Press.
- (2004): *L’opéra de Vigàta*. Traducción catalana de Pau Vidal. Barcelona: Edicions 62.
- (2005): “Totó e i ciclopi”, *La Stampa*, 14 de Mayo.
- (2006): “Traducción, experimentación, lengua y dialecto: entrevista a Andrea Camilleri”. Entrevista de Giovanni Caprara, *Trans*, 10, 147-156.
- DICKENS, Charles (1929): *Oliver Twist*. Traducción catalana de Pau Romeva. Barcelona: Edicions Proa.
- (1964): *David Copperfield*. Traducción catalana de Josep Carner. Barcelona: Edicions Proa.
- (1985): *Oliver Twist*. Londres: Penguin books.

- (1993): *David Copperfield*. Edición de Malcolm Andrews. Londres: Everyman.
- (2003): *David Copperfield*. Traducción catalana de Joan Sellent. Barcelona: Ediciones Destino.
- GADDA, Carlo Emilio (1963): *L'affreux Pastis de la rue des Merles*. Traducción francesa de Louis Bonalumi. París: Éditions de Seuil.
- (1965): *El zafarrancho aquel de Via Merulana*. Traducción española de Juan Ramón Masoliver. Barcelona: Seix Barral.
- (1985): *That Awful Mess on Via Merulana*. Traducción inglesa de William Weaver. Londres, Melbourne, Nueva York: Quartet Encounter.
- (1988): *Die gräßliche Bescherung in der Via Merulana*. Traducción alemana de Toni Kienlechner. Berlín: Verlag Klaus Wagenbach.
- (1991-1992): *Saggi, giornali, favole e altri scritti*. Edición de Liliana Orlando. Milán: Garzanti.
- (1995): *Quer merdé horrible de via Merulana*. Traducción catalana de Josep Julià Ballbé. Barcelona: Edicions Proa.
- (1998): *Carissimo Gianfranco. Lettere ritrovate (1943-1963)*. Milán: Archinto.
- KAHN, Moshe (2002): “Il dialetto nelle traduzioni di Andrea Camilleri”, en DD. AA., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*. Palermo: Sellerio Editore, 180-186.
- LUSTIG, Monika (2000): “E Camilleri disse «Auf wiedersehen»”. Entrevista de Salvatore Ferlita. *La Repubblica*, 24 de octubre.
- MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves (2002): “Lo stile della traduzione. Camilleri in Spagna”, en DD. AA., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*. Palermo: Sellerio Editore, 206-212.
- QUADRUPPANI, Serge (2002): “Il caso Camilleri in Francia. Le ragioni di un successo”, en DD. AA., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*. Palermo: Sellerio Editore, 200-205.
- PASOLINI, Pier Paolo (1955): *Ragazzi di vita*. Milán: Garzanti.
- (1967): *Una vida violenta*. Traducción catalana de Maria-Aurèlia Capmany. Barcelona: Edicions 62.
- (1976): *La divina mimesis*. Traducción española de Julia Adinolfi. Barcelona: Icaria Editorial.
- (1986): *The ragazzi*. Traducción inglesa de Emile Capouya. Manchester: Carcanet.

- (1988a): *Una vita violenta*. Milán: Garzanti Editore.
- (1988b): *Lettere 1955-1975*. Turín: Einaudi.
- (1990a): *Chicos del arroyo*. Traducción española de Miguel Ángel Cuevas. Madrid: Ediciones Cátedra.
- (1990b): *Ragazzi di vita*. Traducción alemana de Moshe Kahn. Berlín: Verlag Klaus Wagenbach.
- (1992): *Scritti corsari*. Milán: Garzanti.
- (1994): *Nois de la vida*. Traducción catalana de Joan Casas. Barcelona: Edicions 62.
- (1997): *Cartas luteranas*. Traducción española de Josep Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella. Madrid: Editorial Trotta.
- (1998): *Les ragazzi*. Traducción francesa de Claude Henry. París: Burchet/Chastel.
- (1999): *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Edición de Walter Siti y Silvia De Laude. Milán: Mondadori.
- SARTARELLI, Stephen (2002): “L’alterità linguistica di Camilleri in inglese”, en DD. AA., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*. Palermo: Sellerio Editore, 213-219.
- TWAIN, Mark (1979): *Les aventures d'en Huckleberry Finn*. Traducción catalana de Joan Fontcuberta. Barcelona: 7x7.
- (1988): *Adventures of Huckleberry Finn*. Edición de Walter Blair y Victor Fisher. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of Iowa y University of California Press.
- VITTOZ, Dominique (2002): “Quale francese per tradurre l’italiano di Camilleri? Una proposta non pacifica”, en DD. AA., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo: Sellerio Editore, 187-199.
- WEAVER, William (2002): “The Process of Translation”, en *The Craft of Translation*. Edición de John Biguenet y Rainer Schulte. Chicago: Chicago University Press, 117-124.

Bibliografia crítica

- AGOST CANÓS, Rosa (1998): “La importància de la variació lingüística en la traducció”, *Quaderns. Revista de traducció*, 2, 83-95.
- AGOSTI, Stefano (1995): “Quando il linguaggio non va in vacanza: una lettura del *Pasticciaccio*”. En TERZOLI, M. A. (ed.): *Le lingue di Gadda* (Atti del Convegno di Basilea, 10-12 dicembre 1993). Roma: Salerno Editrice, 247-263.
- AINAUD I ESCUDERO, Jordi (1998): “Quim Monzó, traductor”, *Revue d'Études Catalanes*, 1, 157-165.
- ALCOVER, Antoni M. (1983). *Per la llengua*. Edición de J. Massot i Muntaner. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ALTANO, W. Brian (1988): “Translating dialect literature: the paradigm of Carlo Emilio Gadda”, *Babel*, 34: 3, 152-156.
- ALVAR, Manuel (ed.) (1996): *Manual de dialectología hispánica. El Español de España*. Barcelona: Ariel.
- ÁLVAREZ, Román y VIDAL, María Carmen África (eds.) (1996): *Translation, power, subversion*. Clevedon Philadelphia: Multilingual matters.
- ANDREINI, Alba (1991): *Carlo Emilio Gadda: storia interna del “Pasticciaccio”*. Modena: Mucchi Editore.
- ARENAS, Carme (2007): “Maria Aurèlia Capmany, introductora a Catalunya de la narrativa italiana”, *Quaderns. Revista de traducció*, 14, 19-28.
- ARENAS, Carme y ŠKRABEC, Simona (2006): *La literatura catalana i la traducció en un món globalitzat*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes e Institut Ramon Llull.
- ARENAS, Carme et al. (1991): *Llengua i creació literària. Actes de les I Jornades sobre llengua i creació literària*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.
- ARMSTRONG, Nigel (2005): *Translation, Linguistics, Culture. A French-English Handbook*. Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters LTD.
- ASCOLI, Graziadio Isaia (1975): *Scritti sulla questione della lingua*. Edición de Corrado Grassi. Turín: Giulio Einaudi Editore.
- ASOR ROSA, Alberto (1976): *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*. Roma: Savelli.

- AUERBACH, Eric (1950): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México D. F.: Fondo de cultura económica.
- AUGIAS, Corrado (1998): “La via di Camilleri, la sua forza negli intrighi e nella lingua”, *La Repubblica*, 8 de julio.
- AZEVEDO, Milton M. (1998): “Orality in Translation: Literary Dialect from English into Spanish and Catalan”, *Sintagma*, 10, 27-43.
- BACARDÍ, Montserrat, FONTCUBERTA I GEL, Joan y PARCERISAS Francesc (eds.) (1998): *Cent anys de traducció al català (1891-1990). Antologia*. Vic: Eumo Editorial.
- BAKER, Mona (1998), “Norms”, *The Routledge encyclopedia of translation studies*. Londres: London Routledge.
- (2000): “Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator”, *Target*, 12:2, 241-266.
- BASSNETT, Susan y LEFEVERE, André (1998): “Where are we in Translation Studies”, en *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation. Topics in Translation*, 11. Clevedon: Multilingual Matters, 1-11.
- BASTARDAS, Albert y SOLER, Josep (eds.) (1988): *Sociolingüística i llengua catalana*. Barcelona: Editorial Empúries.
- BENEDETTI, Carla (1998): *Pasolini contro Calvino: per una letteratura impura*. Turín: Boringhieri.
- BENUZZI BILLETER, Manuela (1995): “Gadda traduttore maccheroneo”. En TERZOLI, Maria Antonietta (ed.): *Le lingue di Gadda* (Atti del Convegno di Basilea, 10-12 dicembre 1993. Roma: Salerno Editrice, 335-342.
- BERTONE, Manuela (1993): *Il romanzo come sistema. Molteplicità e differenza in C. E. Gadda*. Roma: Editori riuniti.
- BIBILONI, Gabriel (1997): *Llengua estàndard i variació lingüística*. Valencia: 3i4.
- BOASE-BEIER, Jean (2004): “Knowing and not knowing: style, intention and the translation of a Holocaust poem”, *Language and Literature*, 13:1, 25-35.
- (2006): *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- BOIX, Emili (2006): “Els Pigmalions catalans de Joan Oliver i Xavier Bru de Sala: dues aportacions separades per quaranta anys”, *Els marges. Revista de llengua i literatura*, 78, 55-79.

- BONAFFINI, Luigi (1995): “Traditori in provincia. Appunti sulla traduzione del dialetto”, *Italica*, 72, n. 2, 209-227.
- BOU, Enric (1996): “Cànon i canó: perspectives sobre literatura catalana i castellana”. En PONT, Jaume y SALA-VALLDAURA, Josep M. (eds.): *Cànon literari: ordre i subversió. Actes del col·loqui internacional*. Lérida: Institut d’estudis llerdencs, 155-179.
- CALVINO, Italo (1991): *Perché leggere i classici?*. Milán: Arnoldo Mondadori Editore.
- (1993): “*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*”, Carlo Emilio Gadda, en *Lezioni americane*. Milán: Arnoldo Mondadori Editore.
- CAMPS, Assumpta (2002): “Per uno studio della fortuna critica di Gadda in Spagna”, *The Edinburgh Journal of Gadda Studies* (revista electrònica).
- CAPECCHI, Giovanni (2000): *Andrea Camilleri*. Fiesole: Cadmo Srl.
- CAPMANY, Maria-Aurèlia (1982): “El escritor como traductor”. En *Primer Simposio Internacional sobre el Traductor y la Traducción*. Madrid: APETI, 91-98.
- CAPRARA, Giovanni (2004): “Andrea Camilleri en español: consideraciones sobre la (in)visibilidad del traductor”, *Trans: revista de traductología*, 8, 41-52.
- CARBONELL I CORTÉS, Ovidi (1999): *Traducción y cultura, de la ideología al texto*. Salamanca: Salamanca Ediciones Colegio de España.
- CARKEET, David (1979): “The dialects in *Huckleberry Finn*”, *American Literature*, 51, 315-332.
- CASTELLET, Josep Maria (1988): *Los escenarios de la memoria*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- CATFORD, J. K. (1970): *Una teoría lingüística de la traducción. Ensayo de lingüística aplicada*. Traducción de Francisco Rivera. Venezuela: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad de Venezuela
- CAVALLINI, Giorgio (2003): “Gadda milanese”, *The Edinburgh Journal of Gadda Studies* (revista electrònica).
- COLOMINA I CASTANYER, Jordi (1999): *Dialectologia catalana. Introducció i guia bibliogràfica*. Alicante: Universitat d’Alacant.
- CÓMITRE NARVÁEZ, Isabel y MARTÍN CINTO, Mercedes (eds.) (2002): *Traducción y Cultura. El Reto de la Transferencia*

- Cultural*. Málaga: Libros ENCASA Ediciones y Publicaciones.
- CONTINI, Gianfranco (1979): “Carlo Emilio Gadda traduttore espressionista”, en *Varianti e altra linguistica*. Turín: Einaudi Editore, 303-307.
- (1989): *Quarant’anni di amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*. Turín: Einaudi editore.
- CORTELAZZO, Manlio (1969): *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*. Pisa: Pacini.
- COSERIU, Eugenio (1985): *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*. Madrid: Editorial Gredos.
- (2004): “Abast i límits de la traducció”, en *Lliçons inaugurals de Traducció i Interpretació a la Universitat Pompeu Fabra. 1992-93/2003-04*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 63-80.
- DD. AA. (1970): *Circulo lingüístico de Praga: tesis de 1929*. Traducción de María Inés Chamorro. Madrid: Alberto Corazón.
- DEMONTIS, Simona (2001): *I colori della letteratura. Un’indagine sul caso Camilleri*. Milán: Rizzoli.
- DOMBROSKI, Robert S. (2002): *Gadda e il barocco*. Turín: Bollati Boringheri.
- ECO, Umberto (2003): *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milán: Bompiani.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990): “Polysystem Studies”, *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, 11,1.
- (1994): “La función de la literatura en la creación de la naciones de Europa”. En VILLANUEVA, D. (ed.): *Avances en Teoría de la Literatura*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 357-377.
- (1999): “La literatura como bienes y como herramientas”. En VILLANUEVA, D., MONEGAL A. y BOU E. (eds.): *Sin fronteras. Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Madrid: Universidade de Santiago de Compostela, Universitat Pompeu Fabra, Editorial Castalia, 27-36.
- FABRA, Pompeu (1992): *La llengua catalana i la seva normalització*. Edición de Francesc Vallverdú. Barcelona: Edicions 62.

- FERRETTI, Gian Carlo (1987): *Ritratto di Gadda*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- FONTCUBERTA I GEL, Joan (2008): *Tots els colors del camaleó (Un assaig de traducció)*. Tarragona: Arola Editors.
- GALLÉN, Enric (2004): “La traducción entre el siglo XIX y el *Modernisme*”. En LAFARGA, F. y PEGENAUTE, L. (eds.): *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Editorial Ambos Mundos, 661-673.
- GARCÍA DEL TORO, Ana Cristina (1994): “Idiolecto y traducción”. En BUENO GARCÍA A., RAMIRO VALDERRAMA M. y ZARANDONA FERNÁNDEZ J. M (eds.): *La traducción de lo inefable*, Actas del primer Congreso Internacional de Traducción e Interpretación de Soria. Soria: Diputación Provincial de Soria, 91-101.
- GARCÍA MOUTON, Pilar (1994): *Lenguas y dialectos en España*. Madrid: Arco libros.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1994): *Traducción: Historia y teoría*. Madrid: Gredos.
- GAVAGNIN, Gabriella. (1999/2000): “Ressenya a *Quer merdé horrible de via Merulana* i *El zafarrancho aquel de via Merulana* de Carlo Emilio Gadda”, *Quaderns d’italià*, 4/5, 173-177.
- (2002): “Les primeres traduccions catalanes de novel·les neorealistes italianes”. En BERNAL A. y GREGORI C. (eds.): *Realisme i compromís en la narrativa de la postguerra europea*. Edición de. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 187-211.
- GIMENO BETÍ, Lluís (2005): *Els orígens de la llengua*, Valencia: Edicions Bromera.
- GODAYOL, Pilar (2002): “Maria-Aurèlia Capmany, traductora”. En PALAU, M. y MARTÍNEZ PILI, R. (eds.): *Maria-Aurèlia Capmany: l’afirmació en la paraula*. Valls: Cossetània Edicions, 195-201.
- GRASSI, C., SOBRERO, A. A. y TELMON, T. (1997): *Fondamenti di dialettologia italiana*. Bari: Editori Laterza.
- GUARNIERI, Giulia. “Il sentiero del nido della traduzione”, en www.towerofbabel.com.
- GUILLÉN, Claudio (2005): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores.

- GUIRAUD, Pierre (1978): *Patois et dialectes français*, París: Presses Universitaires de France.
- (1982): *La estilística*. Traducción española de Marta G. De Torres Agüero. Buenos Aires: Editorial Nova.
- GUGLIELMI, Guido (2000): “Sulla parola del *Pasticciaccio*”, *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*.
- HALLIDAY, M. A. K. y HASAN, Ruqaya (1989): *Language, context and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*. Oxford: Oxford University Press.
- HATIM, Basil y MASON, Ian (1995): *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Traducción española de Salvador Peña. Barcelona: Ariel.
- (1997): *The translator as communicator*. Londres: Routledge.
- HERMANS, Theo (1991): “Translational Norms and Correct Translations”. En VAN LEUVEN-ZWART K. y NAAIKENS T.. (eds.): *Translation Studies: The State of the Art*, Proceedings of the First James Holmes S Holmes Symposium on Translation Studies. Amsterdam- Atlanta: Editions Rodopi, 155-169.
- (1999): *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- HOLMES, James (1972), “The name and nature of translation studies”, en *Translated! Papers in Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam: Editions Rodopi.
- HOUSE, Juliane (1973): “Of the Limits of Translatability”, *Babel*, 19 (4), 166-167.
- (1981): *A model for translation quality assessment*. Tübingen: Gunter Narr.
- HUDSON, R. A (1981): *La sociolingüística*. Traducción española de Xavier Falcón. Barcelona: Editorial Anagrama.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2004): *Traducción y Traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1994): “El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas”. En VILLANUEVA, D. (ed.): *Avances en Teoría de la Literatura*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 309-356.
- ISELLA, Dante (1995): “Gadda e Milano”. En TERZOLI, M. A. (ed.): *Le lingue di Gadda* (Atti del Convegno di Basilea, 10-12 dicembre 1993). Roma: Salerno Editrice, 45-63.

- JULIÀ BALLBÉ, Josep (1994): “Dialectes i traducció: reticències i aberracions”. En BARCARDÍ, M. (ed.): *Actes del II Congrés Internacional sobre Traducció*. Bellaterra: Departament de Traducció i Interpretació, FTI, UAB, 561-574.
- (1995): *Pressupòsits teòrics i metodològics per a l'estudi dels dialectes en la traducció literària*, Trabajo de investigación en el Programa de Doctorado de Teoría de la Traducción. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. (no publicado).
- (1996), “Varietats i recursos lingüístics en la traducció literària catalana”. En ORERO, P. (ed.): *Actes del III Congrés Internacional sobre Traducció*. Bellaterra: Departament de Traducció i Interpretació, FTI, UAB, 371-384.
- (1997a): “Els dialectes a la literatura catalana: una riquesa menystinguda”, *Ciutat*, 5, 31-32.
- (1997b): “*The Adventures of Huckleberry Finn* i les traduccions impossibles”. En GONZÁLEZ, S. y LAFARGA, F. (eds.): *Traducció i literatura. Homenatge a Àngel Crespo*. Vic: Eumo Editorial, 195-202.
- KATAN, David (1999): *Translating cultures. An introduction for translators, interpreters and mediators*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- KUNDERA, Milan (2003), *Los testamentos traicionados*. Traducción española de Beatriz de Moura. Barcelona: Tusquets editores.
- LAMBERT, José (1996): “Translation, Systems and Research: The Contribution of Polysystem Studies to Translation Studies”, *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, 9:1, 105-152.
- LAMUELA, Xavier y MURGADES, Josep (1984): *Teoria de la llengua literària segons Fabra*. Barcelona: Quaderns Crema
- LAMUELA, Xavier (1987): *Català, occità, friülà: llengües subordinades i planificació lingüística*. Barcelona: Quaderns Crema.
- LANE-MERCIER, Gillian (1997): “Translating the Untranslatable: The translator’s Aesthetic, Ideological and Political Responsibility”, *Target. International Journal of Translation Studies*, 9:1, 43-68.
- LEAVIS, Queenie Dorothy (1972): “Dickens and Tolstoy: The case for a serious view of David Copperfield”. En LEAVIS Q. D y F. R. (eds.): *Dickens the Novelist*. Harmondsworth: Penguin, 60-164.

- LEFEVERE, André (1992a): *Practice and theory in a comparative literary context*. Nueva York: The Modern Language Association of America.
- (1992b), *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*, Londres: London Routledge.
- LÓPEZ SILVA, Inmaculada (2001): “Escritores, lingua e identidade: o exemplo da literatura galega contemporânea”, *Ianua. Revista Philologica Romanica*, 2, 106-123.
- LUNA, Rosa (2002): *Temas de traducción*, Lima: Universidad femenina del Sagrado Corazón, UNIFE.
- LUNA ALONSO, Ana (2006): “La traducción de las culturas minorizadas. El caso del gallego”, *Senez*, 30.
- MAIR, Christian. (1992): “A methodological framework for research on the use of nonstandard language in fiction”, *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 17:1, 103-123.
- MALÉ, Jordi (2007): “«Una llengua en plena ebullició». Els traductors davant el català literari a les primeres dècades del segle XX”, *Quaderns. Revista de traducció*, 14, 79-94.
- MALLAFRÈ, Joaquim (1991): *Llengua de tribu i llengua de polis: bases d'una traducció literària*, Barcelona: Quaderns Crema.
- MALLAFRÈ, Joaquim, GINEBRA, Jordi y NAVARRO, Pere (2002): “Maria-Aurèlia Capmany: llengua, norma i normativistes. En PALAU, M. y MARTÍNEZ PILI, R. (eds.): *Maria-Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula*. Valls: Cossetània Edicions, 223-234.
- MALMKJAER, Kirsten (2004): “Traslational Stylistic: Dulcken's Translations of Hans Christian Andersen”, *Language and Literature*, 13:1, 13-24.
- (2003): “What happened to God and Angels. An exercise in translational stylistic”, *Target*, 15:1, 37-58.
- MARCATO, Carla (2002): *Dialetto, dialetti e italiano*, Bologna: Il Mulino.
- MARCO, Josep (2000): “Funció de les traduccions i models estilístics: el cas de la traducció al català al segle XX”. *Quaderns. Revista de traducció*, 5, 29-44.
- (2002): *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo Editorial.
- (2004): "Translating Style and Styles of Translating: Henry James and Edgar Allan Poe in Catalan.", *Language and Literature*, 13:1, 73-90.

- (2008): “La traductologia catalana contemporània: bases per a una cartografia provisional, *Quaderns. Revista de traducció*, 15, 11-30.
- MARÍ, Isidor (1992): *Un horitzó per a la llengua. Aspectes de la planificació lingüística*. Barcelona: Editorial Empúries.
- MARTÍ I CASTELL, Joan (1992): *L'ús social de la llengua catalana*. Barcelona: Editorial Barcanova.
- MATTESINI, Francesco (1996): *Manzoni e Gadda*. Milán: Vita e Pensiero.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto (1999): *La traducción de la variación lingüística*. Soria: Vertere, Monográficos de la revista *Hermeneus*, 1.
- MOYA, Virgilio (2004): *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*. Madrid: Cátedra.
- MUKAROVSKY, Jan (1977): “Lenguaje estándar y lenguaje poético”. En LLOVET, J. (ed.): *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 314-333.
- MUZZIOLI, Francesco (1975): *Come leggere Ragazzi di vita di Pier Paolo Pasolini*. Milán: Mursia editore.
- NALDINI, Nico (1992): *Pier Paolo Pasolini. Una vida*. Traducción española de Mercedes de Corral. Barcelona: Circe Ediciones.
- NEWMARK, Peter (1992): *Manual de traducción*. Traducción española de Virgilio Moya. Madrid: Cátedra.
- NIDA, Eugene y TABER, Charles (1969): *The Theory and practice of translation*. Leiden: United Bible Societies by E.J. Brill.
- NORD, Christiane (1991): “Scopos, Loyalty, and Translational Conventions”, *Target. International Journal of Translation Studies*, 3:1, 91-109.
- (1997): *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- O'DONNELL, William Robert y TODD, Loreto (1991): *Variety in Contemporary English*. Londres/Nueva York: Routledge.
- ORTÍN, Marcel (2001): “Dickens en la literatura catalana (1892-1939). Les traduccions i la primera coincidència amb Chesterton”. En PEGENAUTE, L. (ed.): *La traducción en la Edad de Plata*. Barcelona: PPU, 187-231.
- (2002): “Els Dickens de Josep Carner i els seus crítics”. *Quaderns. Revista de traducció*, 7, 121-151.
- (2004): “Las traducciones, del *Noucentisme* a la actualidad”. En LAFARGA, F. y PEGENAUTE, L. (Eds.): *Historia de la*

- traducción en España*. Salamanca: Editorial Ambos Mundos, 674-694.
- PALUMBO, Ornella (2005): *L'incantesimo di Camilleri*. Roma: Editori Riuniti.
- PARCERISAS, Francesc (1993): "Traducción versus creación", *Senez*, 14, 33-49.
- (2008): "Acotacions al desenvolupament dels estudis de traducció arreu (àdhuc a Catalunya)", *Quaderns. Revista de traducció*, 15, 35-40.
- PARKS, Tim (2007): *Translating Style. A Literary Approach to Translation-A Translation Approach to Literature*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- PERICAY, Xavier y TOUTAIN, Ferran (1986): *Verinosa llengua*. Barcelona: Editorial Empúries.
- (1996): *El malentès del Noucentisme. Tradició i plagi a la prosa catalana moderna*. Barcelona: Editorial Proa.
- PERICAY, Xavier (ed.) (1987): *L'altra cara de la llengua*. Barcelona: Editorial Empúries.
- PERUJO MELGAR, Joan M. (2006): "Un cas especial en la traducció de la variació lingüística: la variació latent", *Quaderns. Revista de traducció*, 13, 107-124.
- (2007): "La variació latent: una modalitat no prevista en traductologia". En *Estudis de llengua i literatura catalanes. Homenatge a Josep Gulso*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 3, 147-172.
- PETROCCHI, Valeria (2006): "Aporie traduttive: il caso di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*", *Intralinea: rivista on line di traduttologia*, 8.
- POUSSA, Patricia (1999): "Dickens as sociolinguist: dialect in *David Copperfield*". En TAAVITSAINEN Irma, MELCHERS Gunnel y PAHTA Päivi (eds.): *Writing in Nonstandard English*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 27-44.
- PULEIO, Bernardo (2003): *I sentieri di Sciascia*. Palermo: Gruppo Editoriale Kalós.
- QUINGLES, Jordi (1999): *Llengua culta i llengua vulgar a la llum de la tradició*. Palma de Mallorca: Prens Universitaria.
- RABADÁN, Rosa (1991): *Equivalencia y traducción, Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. Zamora: Universidad de León.

- REISS, Katharina y VERMEER, Hans J. (1996): *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Akal.
- RIATSCH, Clà (1995): “Autoglossa e autotraduzione”. En TERZOLI, M. A. (ed.): *Le lingue di Gadda* (Atti del Convegno di Basilea, 10-12 dicembre 1993). Roma: Salerno Editrice, 307-334.
- RICO, Albert y SOLÀ, Joan (1995): *Gramàtica i lexicografia catalanes: síntesi històrica*. Valencia: Universitat de València.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Olivia (2006): “Canon y literaturas minorizadas: las letras catalanas y gallegas en el sistema hispánico y su proyección en el canon europeo (I)”, *Mil Seiscientos Dieciséis*, XI, 169-178.
- ROMEU, Fernando (1998): “The Translation of American varieties in Mark Twain’s *Adventures of Huckleberry Finn*”, en www.tinet.org.
- ROSCIONI, Gian Carlo (1975): *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*. Turín: Einaudi editore.
- SALA-SANAHUJA, Joaquim (2002): “La norma i la traducció”. En MALLAFRÉ, J. (ed.): *II Jornades per a la cooperació en l'estandardització lingüística* Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 35-51.
- SANTOYO, Julio César (1987): “Los límites de la traducción”. En *Actas de las Jornadas Europeas de Traducción e Interpretación*. Granada: Universidad de Granada, 179-204.
- SCIASCIA, Leonardo (1996): *Pirandello e la Sicilia*. Milán: Adelphi Edizioni.
- SEGARRA, Mila (1985): *Història de la normativa catalana*. Barcelona: Enciclopèdia catalana.
- SELLENT Arús, Joan (1998): “La traducció literària en català al segle XX: alguns títols representatius”. *Quaderns. Revista de traducció*, 2, 23-32.
- SEWELL, David R. (1993): “Language”. En LEMASTER, J.R. y WILSON J.D (eds.): *The Mark Twain Encyclopedia*. Nueva York, Londres: Garland Publishing, 441-445.
- SHIYAB, Said y STUART LYNCH, Michael (2006): “Can Literary Style Be Translated?”, *Babel*, 52:3, 262-274.
- SHORT, Mick (1996): *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. Londres: Longman.
- SIFRE, Manuel (2005): *Llengua i dialecte*. Valencia: Edicions Bromera.

- SLOBODNIK, Dušan (1970): “Remarques sur la traduction des dialects”. En HOLMES, J. (ed.): *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. Mouton/The Hague/París: Publishing House of the Slovak Academy of Sciences of Bratislava, 139-143.
- SNELL-HORNBY, Mary (1998): *Translation studies. an integrated approach*, amsterdam/philadelphia: Benjamins.
- SOBRERO, Alberto A. (Ed.) (1993): *Introduzione all’italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*. Edición de Roma-Bari: Laterza.
- SOLÀ, Joan (1987): *L’obra de Pompeu Fabra*. Barcelona: Teide.
- SOLÀ, Joan (1996): “Per una vela en el mar blau”, *Avui*, julio.
- SORGI, Marcello (2000): *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*. Palermo: Sellerio Editore.
- SOTO VÁZQUEZ, Adolfo Luis (1993): *El inglés de Charles Dickens y su traducción al español*. La Coruña: Universidade da Coruña.
- STEINER, George (1995): *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Traducción española de Adolfo Castañón y Aurelio Major. México D. F.: Fondo de cultura económica.
- (1998): *Errata. El examen de una vida*. Madrid: Ediciones Siruela.
- STELLARDI, Giuseppe (1996): “La prova dell’altro: Gadda tradotto”. En TERZOLI, M. A. (ed.): *Le lingue di Gadda* (Atti del Convegno di Basilea, 10-12 dicembre 1993). Roma: Salerno Editrice, 343-362.
- (2003): “Gadda antifascista”, *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*.
- STUSSI, Alfredo (1993): *Lingua, dialetto e letteratura*. Turín: Einaudi Editore.
- TERRACINI, Benvenuto (1983): *Il problema della traduzione*. Milán: Serra e Riva Editori.
- TOURY, Gideon (1980): *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- (1991): “What are Descriptive Studies into Translation Likely to Yield apart from Isolated Descriptions?”. En VAN LEUVEN-ZWART K. y NAAIJKENS T. (eds.): *Translation Studies: The State of the Art*, Proceedings of the First James Holmes S Holmes Symposium on Translation Studies. Amsterdam-Atlanta: Editions Rodopi, 179-192.

- (1995): *Descriptive Translation Studies –and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- TOUTAIN, Ferran (1997): “Traducció i models estilístics”. En GONZÁLEZ, S. y LAFARGA, F. (eds.): *Traducció i literatura. Homenatge a Àngel Crespo*. Vic: Eumo Editorial, 63-72.
- ULRYCH, Margherita (ed.) (1997): *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*. Turín: Utet Libreria.
- VALLVERDÚ, Francesc (1971): *Sociología y lengua en la literatura catalana*. Traducción española de José Fortes Fortes del original *L'escriptor català i el problema de la llengua*. Madrid: Edicusa.
- (1998): *Velles i noves qüestions sociolingüístiques*. Barcelona: Edicions 62.
- (Ed.). (2006): *Cap a on va la sociolingüística?*. II Jornada de l'Associació d'Amics del Professor Antoni M. Badia i Margarit. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- VAN LEUVEN-ZWART, Kitty (1989-1990): “Translation and Original, Similarities and Dissimilarities, *Target*. *International Journal of Translation Studies*, I, 1:2, 1989, 151-181, y II, 2:1, 1990, 69-95.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1987): *Historia y crítica de la reflexión estilística*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- VEGA, Miguel Ángel (Ed.) (1994): *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.
- VENUTI, Lawrence (1992): *Rethinking translation, discourse, subjectivity, ideology*. Londres: London Routledge.
- (1995): *The translator's invisibility, a history of translation*. Londres: London Routledge.
- (1997): “Writing a minor literature”, en *Lliçons inaugurals de Traducció i Interpretació a la Universitat Pompeu Fabra. 1992-93/2003-04*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, pp. 81-98.
- VENY, Joan (1986): *Introducció a la dialectologia catalana*. Barcelona: Enciclopèdia catalana.
- (1993): *Els parlars catalans*. Mallorca: Editorial Moll.
- (2001): “Diatopia i llengua estàndar”. En PRADILLA, M. A. (ed.): *Societat, llengua i norma. A l'entorn de la normativització de la llengua catalana*. Benicarló: Edicions Alambor: 209-272.
- VERGA, Giovanni (1987): *Los Malavoglia*. Traducción española de María Teresa Navarro. Madrid: Cátedra.

- VIAPLANA, Joaquim (1996): *Dialectologia*. Valencia: Universitat de València.
- WADDINGTON, Christopher (1999): *Estudio comparativo de diferentes métodos de evaluación de traducción general (Inglés-español)*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1985): *Dialectología española*. Madrid: Gredos.
- ZOLLI, Paolo (Ed.) (1979): *Letteratura e questione della lingua*. Bologna: Zanichelli.
- ZUBLENA, Paolo (2003): “La scienza del dolore. Il linguaggio tecnico-scientifico nel Gadda narratore”, *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*.

Anexo I

Entrevista a Joan Casas

Además de ser polifacético (escritor, director teatral, articulista, traductor, profesor en l'Institut del Teatre), eres también políglota. Cuando miramos tu trayectoria de traductor, observamos que has traducido del francés, del portugués, del italiano y del ruso.

[1] Traduzco del francés, del italiano, del portugués y del griego moderno. Y también he trabajado como colaborador en traducciones de lenguas eslavas con personas con las cuales tengo grande amistad y gran confianza, por ejemplo con Nina Avrova. Pero he sido un mero colaborador literario. Nina traduce en voz alta, con una buena primera versión catalana del texto. Yo la escucho y escribo lo que me parece. Y después lo discutimos. Es un procedimiento muy lento pero interesante. En cambio, para traducir del inglés no me siento competente, y si he traducido alguna cosa no la confieso. Aunque la verdad es que leo mejor en inglés que en griego moderno. Y sin embargo, me siento un traductor competente del griego moderno y no del inglés.

¿Por qué? Es una afirmación interesante.

[2] Es difícil responder de una manera que sea científicamente satisfactoria, pero tiene que ver con la actitud y con el vínculo que tengo con la lengua. Mi vínculo con el griego moderno es emocionalmente muy fuerte. Yo paso últimamente entre uno y tres meses al año en Grecia. Puedo llevar las conversaciones de la vida cotidiana y leer laboriosamente los periódicos. Parte del tiempo que paso en Grecia lo dedico a traducir. Se puede decir que mi inversión pasional y emocional en Grecia ha sido muy fuerte, ha sido un amor de madurez. Y esta pasión puede suplir una cierta incompetencia, o mejor dicho una competencia insuficiente, porque le dedico todo el tiempo que no le dedicaría para traducir de otra lengua. El griego es mi amor, y el inglés, en cambio, no lo es ni creo que lo llegue a ser nunca. En fin, no me siento políglota. Yo diría que tengo una

competencia románica transversal, con el único añadido del griego moderno.

Tus intereses tienen un carácter muy heterogéneo....desde Txèkhov a los marroquíes Nedjma y Tahar ben Jelloun...y Pasolini entre ellos. ¿Hay algún denominador común entre las obras traducidas o es pura casualidad?

[3] No se puede decir que sean mis intereses. Todo tiene más que ver con la economía doméstica que con el interés literario. La verdad es que durante muchos años yo no he elegido. Y todavía no lo hago en muchos casos. Casi todo lo que he traducido es el fruto del azar y depende del interés de las editoriales. Lo que hago de unos años a esta parte, si la traducción no me interesa, es poner un precio que sé que el editor no aceptará. Si me interesa, soy más flexible. Pero muy lentamente, lo que se me propone me va interesando más.

En una ponencia a la Universitat Pompeu Fabra dijiste que la cosa más importante del traductor es su voz. ¿Eres el mismo cuando traduces a Moravia o Nedjma? (Supongo que en este último caso - una suerte de diario íntimo de una mujer marroquí- has tenido que llevar a cabo una operación camaleónica de toda regla). ¿Crees que se puede reconocer tu voz en todas tus traducciones?

[4] A partir de cierto momento, sí. No al principio porque, como en todo, hay un proceso de aprendizaje. Yo empecé a traducir por necesidades económicas y con una alegría exorbitante y una inconsciencia absoluta. Cuando veo mis traducciones de los primeros años ochenta, veo que son muy desiguales. No es de extrañar, porque estaba aprendiendo. Hay algunas que no están mal, aún vistas ahora. Pero en esta fase de aprendizaje no reconoces tu voz, porque todavía no la tienes. Quizás entonces ya tenía una voz de escritor –publiqué mi primer libro de relatos en 1979- pero tampoco la había desarrollado. A partir de la década de los noventa, mi voz va madurando, y posiblemente el libro de Pasolini –que traduje en 1993-- fue el punto de inflexión, como mi tesis doctoral. A partir de allí puedo reconocer mi voz en mis traducciones. Y creo que me ayudó a encontrarla el mismo Pasolini.

¿Cómo llegaste a Pasolini y a la idea de traducir *Ragazzi di vita*?

[5] Fue un encargo editorial, que además me costaba aceptar debido al antecedente de la traducción de Maria Aurèlia Capmany, una persona que en este país representa un icono cultural, un referente generacional. En todo caso una persona respetada y odiada de la misma manera. Yo la había conocido y le tenía mucho respeto. Piensa además que Maria Aurelia tenía la edad de mis padres, y encarnaba ese respeto infinito que sientes por los adultos. Pero miré su traducción de *Una vita violenta* y maté al padre. Porque vi que no me gustaba, no me parecía buena, y pensé que sí, que podía intentar una traducción mía. Además, por aquellos días leí muchísimo sobre el debate que mantuvieron Pasolini y Calvino en torno a la lengua, y me pareció apasionante como catalán y como catalanoparlante. Calvino defendía el concepto de lengua estándar, la que ahora defienden la mayoría de teóricos y prácticos de la traducción de aquí. Probablemente Joan Sellent se reconoce perfectamente en la idea de lengua y de traducción que defendía Calvino a finales de los años cincuenta, pero yo no. En este territorio me siento a disgusto.

¿Te refieres a esta defensa a ultranza del catalán normativo?

[6] Exactamente. Y sobre todo al concepto, que me molesta mucho, de modelo de lengua. La idea de modelo me parece ofensiva, porque es impositiva. En cambio, me encontré afín al razonamiento que hacía Pasolini sobre el discurso libre indirecto. Y se me quedó grabada una idea matemática que él usa, que es la idea de la lengua concebida como una senoide que puede llegar hasta los niveles más altos y de prestigio literario del toscano procedente de Dante y también puede bajar hasta el habla de la barriada popular de Roma, que es la suma de las variedades del sur de Italia y de muchos lugares diferentes. Esta coherencia pasoliniana de la lengua en forma de senoide me parece fascinante. Creo que *Ragazzi di vita*, aun más que *Una vita violenta*, es un ejercicio práctico de esta teoría: un chico friulano desembarca en una Roma convulsa, de posguerra, y hace su propia elaboración del idioma que encuentra. Pero ¿qué hice yo con el catalán?

Exacto, sería la siguiente pregunta. ¿Qué solución encontraste para traducir la novela?

[7] La verdad es que lo explico en el prólogo y creo que no lo puedo explicar mejor.

“Por abajo, una sintaxis oral, pleonástica, a menudo contaminada, una lengua que pueda recurrir con toda naturalidad al léxico *xava*, mojado de caló si conviene, de castellano, si es necesario. He recorrido a mi propia memoria de niño del barrio, que ha sido útil tanto como *mossèn* Fabra. Y, yendo hacia arriba, toda la gama que permitiera llegar a la máxima exigencia de depuración cuando el registro del narrador lo pedía así”

Otra cosa es ver cómo ha salido.

Sin duda, como tú mismo afirmas en el prólogo, ha sido muy significativa la referencia de Maria-Aurèlia Capmany. ¿Has tenido en cuenta el ejemplo de otras traducciones parecidas o de obras de la literatura catalana?

[8] Maria-Aurèlia fue una referencia importante pero no necesariamente positiva. Yo tenía la sensación que al idioma de Maria-Aurèlia le faltaba barrio. Yo soy de barrio, y ésta es una diferencia. No sé si he tenido otras referencias.

*Por ejemplo, ¿qué papel desempeña el *xava* en la literatura catalana contemporánea? ¿Crees que se debería usar más a menudo como instrumento de creación literaria?*

[9] El catalán de la literatura es restringido y empobrecido, construido sólo en base al barcelonés. Y a veces ocurren situaciones desconcertantes. No sé quien se declaró sorprendido de ver en una traducción mía la palabra mallorquina “*empegueit*”, que quiere decir “*avergonzado*”. Yo sé que es una palabra de las islas pero la he incorporado desde hace mucho en mi idiolecto, tal como he incorporado palabras del *xava* que uso cuando conviene, y en traducciones de categorías muy diversas, no solamente cuando necesito el registro popular. Me pueden ayudar en muchas ocasiones. A mí me gusta usar un catalán contaminado y la imagen de la sinusoide pasoliniana para mí ha sido liberadora. La cuestión del *xava* es interesante porque a veces parece que no haya existido

nunca. El único lingüista que se ocupó de él creo que fue Luís López del Castillo, en los años 60. El *xava* era un habla de los barrios de la periferia de Barcelona que incluía no solamente castellanismos, sino también, por ejemplo, palabras procedentes del caló. No creo que el *xava* fuera una forma degradada: desde el punto de vista sintáctico preservaba estructuras más puras que la lengua de ahora, y desde el punto de vista léxico era muy rico, y muy abierto. Había todo un lenguaje para hablar del fútbol, del baloncesto, de la vida en la calle, y de muchos ámbitos de oficio. Para mí era el instrumento perfecto para entender la operación de Pasolini. En mi formación pesó esta lengua viva, y también la lengua de mis orígenes familiares, el catalán profundo, de campesinos. En el libro de Pasolini hay niños de doce años pero también hay un narrador, y con mis instrumentos tuve que encontrar una voz y la modulación de unos registros. La sinusoide, vaya.

¿Recibiste críticas con respecto a la lengua usada?

[10] Si ya es difícil recibir reacciones a los libros propios, lo es más en el caso de las obras traducidas. Pero de este libro sí he recibido reacciones.

¿De qué tipo?

[11] En general satisfactorias, de personas que me felicitaban por la traducción porque la habían leído con mucho gusto. Seguramente ahora hay cosas que yo haría de manera diferente, porque mi voz ha cambiado, está más matizada y yo he madurado. Y seguramente la haría de manera más valiente, porque en esa época, a pesar de mis declaraciones de libertad en el prólogo, estaba muy asustado por la norma. Ahora tendría más autoridad para plantar cara a los correctores, mientras en ese entonces no la tenía por mi inexperiencia.

¿Qué papel tuvieron los correctores? ¿Tuviste problemas de carácter editorial?

[12] En este caso concreto, creo que no fueron conflictivos. A veces la relación con los correctores puede ser muy conflictiva.

Pero, hoy en día, parece que los correctores catalanes sean más flexibles. Por ejemplo, en el caso de la traducción de Gadda, llevada a cabo por Josep Julià, los correctores no se opusieron al uso de las variedades dialectales.

[13] Pero en ese caso el editor estaba obligado: o la aceptaba así o nada, porque allí la apuesta es integral. Esa traducción me parece una aventura traductora muy interesante, pero como lector no sé qué me da, no sé si funciona. A parte de ese caso extremo, lo que más ha cambiado es que antes yo era muy inexperto y los correctores eran gente mayor y con mucha autoridad. Ahora es al revés. Yo tengo bastante experiencia y cierta autoridad, y los correctores suelen ser gente muy joven, con formación académica y conocimiento sólido, pero poca experiencia. La situación se ha invertido. En general, cuando me dicen algo, de cuatro cosas, tres las discuto, y las argumento. Los correctores lo saben, y últimamente ya recibo muy pocas observaciones. Para mi gusto, son demasiado pocas. Porque sigo sintiendo que el dominio de mi propia lengua tiene carencias notables, no solamente en cuestiones de detalle, sino territorios enteros que tengo mal resueltos. La relación con un corrector sería muy provechosa, pero creo que ahora son los correctores los que están asustados.

Para acabar, en la ponencia de la Pompeu Fabra has planteado un dilema clave en traductología: “¿el traductor abre ventanas hacia otra literatura o amplía la propia?”.

[14] Evidentemente mi opción es muy clara: amplía la propia.

Y es un poco la actitud de la cultura catalana y de la traducción al catalán en general...

[15] Es una cuestión más general. Hay un conflicto entre dos modelos de cultura: la de los tertulianos y la de los antropófagos. La nuestra es de tertulianos. O sea de gente cultivada, que habla generalmente en catalán de productos que han consumido a menudo en castellano. Mira los programas de libros de la televisión catalana, por ejemplo. La otra posibilidad es la cultura de los antropófagos, donde la gente devora material y lo hace para incorporarlo a la propia carne, a la propia lengua. Yo soy partidario de ésta. La idea

de devorar, de comer es muy importante. Para los tertulianos, la eficacia de la lengua se mide en base a parámetros de eficacia comunicacional. Para los antropófagos, es más interesante el sabor, el gusto que tiene y el placer, y el alimento. Los tertulianos leen a Salvador Espriu y se preguntan: ¿tú lo has entendido? Los antropófagos se preguntan: ¿lo has encontrado bueno? porque para ellos el momento de entender no es inmediato. Estoy convencido de que el público popular del *Globe* de Shakespeare, después de ver *El rey Lear*, no había entendido ni un 30% de las palabras, pero que había disfrutado muchísimo. Primero viene el placer con la lengua, que implica ya un cierto tipo de comprensión; la comprensión en términos de eficacia comunicacional, vendrá después, cuando sea necesaria. Por supuesto, la idea de traducción en los dos modelos culturales es muy diferente. Una se basa en la eficacia y la segunda en el placer. Las lenguas con estado no se plantean el dilema, y optan de un modo natural por la antropofagia. Sólo se plantea en la nuestra, es decir, en una lengua marginal y en situación problemática. Cuando oigo hablar de “producto cultural”, saco la pistola; cuando oigo “consumo”, disparo; y cuando oigo “comprensión”, disparo una ráfaga. No producto, sino obra de arte; no consumo, sino creación; no comprensión, sino placer. Es lo sustancial y creo que puede que así, si no se olvida esto, las lenguas minorizadas tengan todavía una oportunidad.

Anexo II

Entrevista a Josep Julià

Has traducido a muchos autores y muchas obras, pero sin duda tu traducción más conocida es la de Gadda. ¿Cómo y cuándo te enfrentaste por primera vez con Il Pasticciaccio?

[1] Cuando estudiaba filología románica, en tercero decidí decantarme por el italiano y una profesora, Gabriella Gavagnin, nos habló de este autor y de este texto. Y Gadda es uno de estos autores que se quedan en la cabeza, dando vueltas, aunque no lo leas, hasta que lo traduzco. Durante la carrera ocurrieron una serie de cosas que me motivaron, y también despertó mi curiosidad por analogía con otras cosas que había leído en mi adolescencia. Había recogido información y también había trabajado sobre los dialectos del italiano y los del catalán. Hasta que decidí intentarlo. Es una cosa que me ocurre muy raramente, puesto que normalmente no puedo decidir lo que traduzco. En este caso, además, conseguí una ayuda del Ministerio de Cultura, con lo cual tuve más tiempo. Ha sido una traducción complicada, que necesitaba mucho tiempo y dedicación, pero también página a página era bastante viable. Le dediqué un año y medio y me lo pasé muy bien. Se publicó y tuvo bastante éxito entre los académicos, especialistas y críticos. Y en cambio parece que en la calle no vendió casi nada. A diferencia de una novela que es premio Planeta, que vende siempre, la obra de Gadda la lees si te dedicas a la traducción o a la filología, porque te puede servir como una caja de herramientas, te da muchos recursos y puede ser muy útil. Si te quieres aproximar al texto de manera relajada, tal como se lee un best seller, supongo que lo dejas a medias. Creo que son dos funciones diferentes de la literatura.

¿Qué ingredientes del lenguaje de Gadda tuviste más en cuenta en el momento de enfrentarte con esta obra?

[2] La traducción de esta novela implica una primera parte bastante técnica. Porque, en primer lugar, tienes que entender los diferentes

dialectos. Y si decides traducirlos como lo he hecho yo, es decir por diferentes dialectos del catalán, debes elegir y decidir qué dialectos utilizar. Y hay una parte más creativa, más libre, porque, dentro de los mismos dialectos, debes elegir la cosa más ágil y menos pesada. La prosa de Gadda es un poco pesada, es un plomo. Es como si fuera otro dialecto y por tanto hice como con los dialectos, es decir entenderla e ir a buscar un equivalente en catalán. Opté siempre por ser menos pesado o, cuando menos, no más pesado que el original. La mezcla que hace Gadda de registros, dialectos y tonos me gusta mucho, no sabría decir por qué. Contrasta con muchos textos esencialmente planos.

Cuando la empezaste a traducir, ¿ya habías leído otras traducciones a otras lenguas?

[3] No, ni antes ni después. No había leído ninguna de manera integral, pero sí que había cogido algunas versiones y las había hojeado. A veces para traducir o también después para escribir cosas sobre traducción, las he mirado, para ver qué se ha hecho. Puedo decir cuatro palabras sobre la española, la francesa y la inglesa, y explicar sobre todo cómo funcionan.

¿Sabes que tu traducción es a lo mejor la única en recurrir a la estrategia de traducir dialecto por dialecto? El traductor francés es el único que da una sensación de extrañeza al lector, a través del uso de un rasgo dialectal para cada personaje. ¿Qué opinas de las otras traducciones?

[4] A lo mejor uno de ellos lo habría hecho. Creo que el traductor al castellano, Masoliver, ha hecho lo que quería hacer. En cambio, la traducción inglesa parece más bien una traducción hecha porque se tenía que hacer, sin plantearse demasiado el problema. Sin embargo, cuando traduje a Camilleri al catalán me di cuenta de que, si quieres hacer una cosa fuera de las convenciones y de lo que es habitual pero con un libro que tiene que vender, a veces no puedes. Te lo propones e incluso lo haces, pero después te dicen que no puede ser y que no te lo publican, y que se tiene que hacer de otra manera. En el caso de *Il Pasticciaccio* ha estado muy bien, no me lo censuraron.

O sea que el editor no se opuso a esta traducción.

[5] Yo la presenté que ya estaba hecha y me la publicó tal cual, sin ningún obstáculo. Supongo que ya suponía que no vendería mucho y que el público al que se dirigía podría aceptar estas cosas.

Hablando del público, un aspecto que no se trata nunca es el de la reacción de los lectores de aquellas zonas dialectales que tú has utilizado en tu traducción. ¿Sabes si entendieron tu operación? ¿Has tenido quejas?

[6] No he tenido ni quejas ni elogios. Pero creo en lo que es el poder de la maquinaria de las editoriales, el monopolio de los libros de estilo. Hay muchas editoriales, pero todas coinciden en estas cosas. Es algo que no afecta sólo a la literatura, sino que parte de hechos reales. A mi no me gusta el hecho de que se discriminen a las personas por el acento. Y es algo que ocurre sistemáticamente. Hace poco se hizo una serie en TV3 que tenía la intención muy clara de introducir dialectos diferentes de la variedad de Barcelona. Pero fue un intento absolutamente burlesco, hasta de mal gusto, porque los dialectos entraban por la puerta de atrás, con una intensa connotación de burla. Creo que sería mucho mejor recurrir a los dialectos para que cuenten cosas y expliquen las noticias. Además, puedo entender que la gente no quiere escribir en mallorquín, pero si hay un original en tres, cuatro o diez variedades diferentes y si las pasas a la lengua de llegada con un par de variedades o con ninguna, no estás traduciendo. Esto no es traducir.

Y sin embargo, los teóricos de la traducción normalmente critican este sistema de buscar equivalentes dialectales.

[7] Son inercias. La gente que hace teoría de la traducción, así como la gente que hace cerveza, parte de lo que se ha hecho antes con la cerveza o en traducción. No hay libros que te indiquen qué se tiene que hacer con los dialectos en traducción. En los manuales se habla de muchas cosas y después encuentras una pequeña parte dedicada a los dialectos. Y todos dicen lo mismo. Cuando llega un nuevo teórico, repite todo lo que han dicho los demás. Me sabe mal porque desde mi punto de vista es una operación correcta, como cualquier otra, y sin embargo no la puedes hacer. Creo que hay

planteamientos surrealistas. La gente cuando lee una traducción con dialecto catalán en boca de un personaje italiano piensa inmediatamente en una persona de Girona o del Pallars, pero es cuestión de acostumbrarse.

Ponías el ejemplo del Pallars, pero ¿en base a qué criterio escogiste los dialectos catalanes? ¿Qué tipo de correspondencia buscabas entre las variedades de Italia y los catalanes?

[8] Hay una distribución geográfica muy amplia en el original: encontramos el veneciano, el milanés, el napolitano y el romano. Elegí dialectos un poco extremos, tal como los encontramos en el original. Busqué las siguientes correspondencias: Roma con Barcelona, pero un barcelonés hablado, de la calle, que se parece mucho al *xava*; el veneciano con el empordanés, para unir dos extremos septentrionales; el pallarés, que representa la punta norte-occidental, con el molisano; y respecto a la parte sur, el napolitano, con el valenciano.

¿Te ha ayudado algún lingüista o algún hablante nativo para garantizar un buen nivel de exactitud en la transcripción de los rasgos propios de cada variedad (en el prólogo hablas de la ayuda de Joan Veny)?

[9] Joan Veny, en ese momento, asesoraba la editorial. Y el editor, Oriol Izquierdo, me sugirió que le hiciera llegar un ejemplar del manuscrito y seguí su consejo. Veny después me entregó una nota con una lista de observaciones y comentarios, y se lo agradecí mucho. Me dijo que le había gustado e hizo una serie de observaciones útiles sobre elementos que a mi se me habían escapado. Fue una ayuda inestimable. Me parece que se leyó sólo las primeras páginas, no fue una revisión a fondo y por escrito. Pero me dio muchas ideas para las páginas siguientes, y esto es lo que necesitas, a veces, que te den ideas generales con observaciones que impliquen cambios importantes.

Claro, porque tiene que ser muy complicado transcribir las formas dialectales.

[10] Tampoco es tan exigente, porque no hay una normativa, no tienes demasiados problemas ortográficos, por ejemplo. No hay inventarios ni gente que pueda decirte exactamente si una cosa es así o no, y cuál es su origen. Usé la memoria, y mucha intuición.

Desde el punto de vista literario, ¿qué papel juega la literatura original en catalán en la elección de la opción dialectal? En un artículo en la revista Ciutat, has dicho que “el Noucentisme elimina de la literatura los dialectalismos, y desgraciadamente, en este sentido, me parece que todavía queda en nuestra casa demasiado espíritu noucentista”. ¿Crees que los escritores catalanes experimentan con la lengua a través del uso de la variación lingüística o que más bien el modelo que ofrecen es el de la lengua estándar?

[11] No me caen bien los *noucentistes*, nunca me han caído bien. Pero también supongo que hacían lo que tenían que hacer. Hay de todo en literatura y siempre ha habido de todo.

Pero, ¿ha habido alguna obra de referencia para construir tu modelo de lengua?

[12] Para mí ha habido dos modelos de lengua. Uno fue mi experiencia personal, todo lo que había escuchado directamente en la calle desde siempre. Los escritores no inventan la lengua, sino que dan paso a cosas que existen ya, que escuchan por la calle. Como el argot, una variedad que siempre ha existido. Ha pasado a la literatura como una cosa nueva. Y otro modelo me lo ofrecieron los textos escritos en dialecto. Muchas veces no son textos literarios buenos, ni literarios siquiera. Claro que hay una política. Si tú empiezas y haces una cosa nueva, puede que más gente se apunte. Lo que pasa es que nunca me lo he planteado con la idea de hacer proselitismo. Y te digo que tampoco le veo mucho futuro al tema de los dialectos, probablemente se acabarán. Pero ya surgirán nuevas cosas, si las de ahora no tienen vida, ni interés.

En todo caso, has dicho que no lo has hecho con la intención de hacer proselitismo, pero yo creo que el traductor de Camilleri, Pau Vidal, te ha tenido en cuenta. Y también en el caso de Camilleri, el catalán es la única lengua que utiliza todos los dialectos. En

cambio, el francés y el alemán, que tienen un bagaje dialectal muy rico, no recurren a sus variedades. Sólo el catalán. Puede que otros traductores sigan vuestro ejemplo.

[13] Es que en catalán se puede hacer eso, en italiano también. Y es verdad que en francés, en alemán o en inglés no lo hacen.

¿Crees que hay alguna relación entre la estructura dialectal catalana y la solución de utilizar el dialecto en traducción? De hecho, no eres el único. Las últimas traducciones catalanas de Camilleri presentan también muchos rasgos dialectales y también se pueden encontrar en otras obras. ¿Crees que habrías podido hacer lo mismo si hubieras traducido la novela al castellano?

[14] Las variedades castellanas ahora ya las reivindican bastante como lenguas. Y comienza a haber material lexicográfico y sintáctico de todo tipo, bastante bien fijado. Y además hay bastante diferencia entre estas lenguas escritas y el castellano estándar, central. Por ello, la operación sería muy diferente. La belleza del italiano y del catalán es que son como un magma, y desde el punto de vista lingüístico no tienes la sensación de hacer saltos, es decir que no cambias de lenguas. En catalán, sabes que el lector no tendrá esta sensación. Hay un contacto habitual entre los hablantes de otras zonas, y ha habido cierta actividad centripeta de integración. En castellano, si optas por coger cuatro o cinco dialectos o lenguas diferentes del castellano, y los transcribes, creo que no funcionaría bien, porque serían muy opacas. Además, si haces lo que he hecho yo, enseguida caes en el tópico de que cualquier persona que no hable castellano, que sea campesina, te hace reír y parece una caricatura. Se ha explotado tanto la imagen del humorista que sale en la tele burlándose del andaluz o de quien sea, que si lo lees no piensas en una persona normal y corriente que está hablando de manera normal y corriente, sino que piensas que son realmente diferentes, con otro estatus.

Además de la particular estructura lingüística, el hecho de utilizar en traducción los dialectos catalanes, ¿podría ser una reacción al tema de la normalización lingüística, de esta imposición de normas, desde el Noucentisme hasta ahora?

[15] Yo creo que es más bien una cuestión práctica. La formación de la lengua se habría podido llevar a cabo de otro modo, pero se tenía que hacer de alguna manera. Si quieres que los niños aprendan catalán, necesitas poner límites, porque necesitan aprender una cosa sencilla. No puedes poner opciones diferentes y cambiarlas cada día. Pero no hay que confundir las cosas. Es verdad que se tiene que hablar y escribir de una manera, porque si no, no es práctico. Pero a veces la gente que enseña y estudia temas relacionados con la normativa, se lo toma muy a pecho. Son estas historias de la patria. La patria es algo que puede estar bien, te puede ayudar a convivir, pero no se debería enseñar a morir por la patria, ni a matar por la patria. Con las lenguas es igual. Si se acaba el catalán será muy triste, pero no por impedir eso, que se traduzca a una cosa como *Il pasticciaccio*, lo salvarán. No se trata de suicidarse entre todos por el miedo a que se acabe el catalán. Se acaba una cosa y comienza otra, se sustituye una por otra. La lengua se tiene que ampliar siempre y si pierde un espacio, se gana otro. Así ha sido siempre y así siempre será.

Anexo III

Entrevista a Pau Vidal

Echando un vistazo a tu bibliografía, se nota cierta visión nostálgica del pasado (me refiero, por ejemplo, a tu novela Homeless), pero no solamente desde el punto de vista cultural o ideológico, sino también lingüístico. Por ejemplo, en tu libro En perill d'extinció denuncias el proceso gradual de empobrecimiento léxico del catalán. ¿A qué se debe para ti? ¿Cuál es tu postura hacia los dialectos catalanes?

[1] El catalán a lo mejor ya no tiene ningún dialecto. Existen todavía valenciano y balear, porque el hecho de estar divididos en autonomías los ha preservado, pero las diferencias entre leridano y gerundense se están reduciendo de manera tan rápida que muy pronto hablarán todos de la misma manera. Los motivos son dos y están conectados: en primer lugar, me refiero a la moral de los nuevos tiempos y a la globalización (que también afecta a la lingüística) y, en segundo, a la televisión, que lo ha allanado todo.

En un artículo de Carles Mulet sobre tu última novela, Aigua bruta, se lee una afirmación tuya según la cual “en España estamos mal acostumbrados a acercarnos a la lengua y a los dialectos a través de un prisma ideológico”. ¿Con qué prisma nos deberíamos acercar?

[2] Creo que se trata de un conflicto político, donde una de las dos partes hace de la lengua su esencia y la otra, en parte, también. Nuestra identidad se fundamenta en la lengua y en base a ésta se plantea la guerra. En cambio, el prisma debería ser científico, no impregnado de ideología.

¿Es diferente la situación en Italia? ¿Qué lugar ocupan los dialectos en las dos culturas?

[3] Sí, el uso es muy diferente. Por ejemplo, acabo de traducir un libro del escritor Salvatore Niffoi, el primer escritor sardo que da cierta presencia literaria a su lengua, si bien siempre con aire de segunda división. Camilleri, sobre todo en Sicilia, ha sido apaleado por dar presencia literaria al siciliano, con la paradoja que también ha sido parte del origen de su éxito. La mirada del hombre sobre la lengua en Italia es diferente que en Cataluña, porque aquí hay todavía vestigios del Romanticismo. Además, creo que la diferencia fundamental radica en el hecho de definir a las variedades italianas como dialectos y no como lenguas. Y la razón es de tipo extra científico porque de hecho son hijos del latín, tal como la variedad estándar, pero se llaman dialectos y así se convierten en algo inferior. En realidad, son lenguas orales, no codificadas, pero sin duda no son dialectos. A lo mejor bastaría un cambio de mentalidad y que la gente hablase su lengua en la televisión, tal como se hace en Cataluña.

Y a nivel literario, ¿en Cataluña se usan los dialectos?

[4] Desde este punto de vista tengo un ejemplo muy concreto. En estos días soy parte de un jurado para un premio literario y he estado leyendo los originales. Entre ellos he encontrado justamente un par de novelas con presencia dialectal. Una de Lérida, más folclorista, a la Salvatore Niffoi, es decir, con un poco de color local. Y otra de Valencia más militante, con una presencia del dialecto muy fuerte, y con posibles problemas de lectura para una persona que no tenga una cultura dialectal. Es un libro más camilleriano, y entonces su eventual traducción al italiano sería muy problemática. Tal como lo ha sido para mí traducir a Camilleri, y se trata de una operación que además ahora haría de manera diferente.

¿Por qué? ¿Qué cambiarías?

[5] Se trata más bien de un cambio de pensamiento. Al principio, cuando todavía no conocía bien la situación lingüística italiana, razonaba en términos de dialecto, mientras ahora que he estudiado más dialectología italiana y he descubierto que no es correcto llamarlos dialectos, me he dado cuenta de que la equivalencia que he hecho muchas veces (del siciliano con los registros bajos de mi lengua) no era justa. En los últimos libros he empezado a variar los

registros, para evitar la correspondencia de siciliano con nivel bajo. Además, dentro del siciliano hay muchos registros, es un sistema de lengua completo, y esto se nota en las novelas de Camilleri. Pero, si no quiero utilizar sólo el registro popular del catalán, el problema consiste en decidir a qué más variedades recurrir. Todavía el planteamiento no lo tengo muy claro.

Y, ¿en Il birraio di Preston? Allí no se trata del siciliano con sus registros, sino de muchos dialectos.

[6] Sí, allí es más complicado. Y lo que hice fue buscar un dialecto catalán por cada variedad del italiano. La operación ha sido muy parecida a la de *Il pasticciaccio*.

¿Lo habías leído como referencia?

[7] Lo empecé, tanto el original como la traducción, pero no lo leí todo. Pero es el mismo experimento. Y es un experimento que funciona sólo si no consideras las variedades del original como lenguas, sino como dialectos.

¿Cómo reaccionaron el editor y los correctores a tu traducción?

[8] Los correctores reaccionaron muy bien, en general son muy positivos. No ha habido ninguna discusión y todos se mostraron favorables. Para mí, el corrector nunca ha sido un enemigo. Además, fue la única vez en la que el editor me concedió algo que nunca concede, que es la nota al traductor. Los editores las odian porque creen que asustan al lector y que no venden. Se adecuan en todo al gusto del público.

Desde este punto de vista coincidís todos los traductores, es decir, todos estáis de acuerdo en decir que los correctores de las editoriales catalanas son muy flexibles y abiertos a formas lingüísticas insólitas. En cambio, un planteamiento de este tipo sería impensable en un país como Inglaterra, donde se defiende a ultranza el inglés estándar y los correctores no aceptan otras formas. Los traductores de Il birraio a otras lenguas, por ejemplo, excepto el caso del francés, recurren a la variedad estándar y no

mantienen el juego de niveles. Tu traducción, como en el caso de Il pasticciaccio, adopta la fórmula menos empleada.

[9] Es una paradoja porque estas lenguas tienen muchos más recursos y lo podrían hacer más que el catalán pero no lo hacen. Creo que este razonamiento nos puede llevar a una conclusión trágica. Es decir que, a lo mejor, las lenguas grandes son grandes justamente por esta razón, porque impiden el proliferar de variedades en el seno de la estándar. En cambio nosotros somos cada vez más pequeños. Y a lo mejor ésta es la causa y no la consecuencia. En todo caso, la sensibilidad lingüística que tenemos aquí no existe en ningún otro sitio, en ningún otro sitio se gasta tanto tiempo para hablar de la lengua. Aquí se trata casi de una patología. Además, la mayoría de la gente no tiene la capacidad de reflexionar sobre la lengua –y esto no sería un problema, como yo no sé nada de cardiología-, y sin embargo todo el mundo quiere opinar.

¿Y opinaron también sobre tu traducción? ¿Recibiste algún tipo de crítica o de reacción de los lectores?

[10] En general, las reacciones fueron positivas porque la gente estaba contenta de reconocer las variedades. Pero sí que tuve una reacción diferente por *Aigua bruta*, donde un personaje habla mallorquín. Estaba en Palma de Mallorca para la presentación y durante un debate una profesora me dijo que el mallorquín de mi personaje no estaba bien hecho, que me lo deberían haber revisado. De hecho, tenía razón y todas las críticas que me hizo eran ciertas. Pero no estoy seguro de que la indignación le viniese sólo del hecho de haber usado un mallorquín mal reproducido, sino que notaba en ella también cierta vergüenza, cierto auto-odio. Allí viven una situación de diglosia literaria: a lo mejor están orgullosos de su lengua dentro de las cuatro paredes de su casa, pero después prefieren ocultarla y ver escrita sólo la variedad estándar. Esto muestra una paradoja en torno a nuestra lengua. La gente desprecia la lengua popular porque piensa que no es catalán y en situaciones de público.

Para concluir, acabas de traducir la novela Il gattopardo de Tomasi di Lampedusa, cuya traducción anterior es la del escritor

mallorquín Llorenç Villalonga, ¿qué aporta tu traducción con respecto a la anterior?

[11] Yo no he leído la de Villalonga, para que no me influyera. Sólo ahora que estoy acabando la tercera revisión, he comenzado a ceder a la tentación. Pero sí que he leído *Bearn* para sumergirme en la época y sentir ese sabor y para tener a disposición un repertorio léxico potente. Lo que es seguro es que será menos mallorquina, porque a la de Villalonga le falta sólo el artículo salado, y después el molde es completamente regional. En todo caso, ha sido un trabajo agotador. Lo he disfrutado muchísimo pero ha sido muy difícil, sobre todo porque Tomasi di Lampedusa es muy retórico, usa periodos largos que ya no se llevan, y con un uso abundante del participio.

¿Cuál será el nuevo título catalán de esta obra maestra?

[12] Mantendré la forma original: *El Gattopardo*. En cambio, Villalonga la tradujo y la llamó *El Guepard*. Ya algún lingüista me ha criticado porque dice que debería usar la traducción, pero yo he preferido el original por dos razones: una es comercial, porque creo que se venderá más si se llama así como la película. Y otra simbólica, porque el gatopardo es un símbolo, una marca. Es como *Madame Bovary*, y a nadie se le ocurriría decir *La señora Bovary*.

Anexo IV

El dialecto en los originales y en sus traducciones (muestra complementaria)

1) *Ragazzi di vita* y *Nois de la vida*

Romano	Catalán
<p>—Mbé? —M'ero preso li copertoni e mo me l'hanno fregati. —Ma che stanno a fà sti cojoni, ma perché nun se fanno li c...sua!. (p. 11)</p>	<p>—Què ha passat? —Que havia agafat uns pneumàtics i me'ls han fotut. —Però què cony fan aquests torracollons, per què no paren d'emprenyar la gent?. (p. 15)</p>
<p>—A Riccè, perché nun s'annamo a fà er bagno pure noi? —E annamoce. (p. 14)</p>	<p>—Tu, Riccè, per què no ens anem a banyar també nosaltres? —Doncs anem-hi. (p. 18)</p>
<p>—Quanto me piacerebbe de famme na gita 'n barca. —Che nun ce lo sai che ar Ciriola 'e danno in affitto 'e bbarche? —Sì, e chi ce passa 'a grana? —A locco, se va a tubature pure noi, che te frega, Agnoletto già ha rimediato el cacciagomme. —Aòh, io ce sto!. (p. 15)</p>	<p>—Com m'agradaria fer una volta en barca! —Que no ho saps que al Ciriola en lloguen, de barques? —Sì, i d'on traiem els calés? —Burro, que no anem a fotre tuberries, nosaltres?...Passem de tot, l'Agnoletto ja ha trobat una palanqueta. —D'acord, jo m'hi apunto! (p. 19)</p>
<p>—Quanto costa na barca? —Na piotta e mezza. —Ce 'a date, che?</p>	<p>—Quan costa una barca? —Cent cinquanta. —Doncs en vull una, em sents?</p>

<p>—Mo quando torna, è fora. —Ce vole tanto, a Guaiò? —Ma li mortacci tua, che c...ne so io! Quando torna. Ecchela. —Se paga subito o dopo? —Subbito, mejo. —Vado a prenne li sordi. (p. 23)</p>	<p>—Ara quan torni. És fora. —Quan trigarà, Guaione? —Mecàgon ta tia! I jo què collons sé? Quan torni. Mi-te-la. —Es paga ara, o després? —Val més que paguis ara. —Vaig a buscar els diners. (p. 27)</p>
<p>— Chi t’ha imparato a remà? Ma nun lo vedi che fai ride pure li muri? —Chi m’ha imparato a remàaa? Sto c.... —Te lo metti ar... —Vostro! —A stronzo! — A fiji da na bocch...! (p. 26)</p>	<p>—Qui t’ha ensenyat a remar? Que no ho veus, que fots riure a les parets? —Que qui m’ha ensenyat a remaaar? Doncs aquesta! —Te la fots al cul! —Al vostre! —A la merda! —Fills de puta! (p. 30)</p>
<p>—Che se famo un’altra làllera? —Che te va l’acqua pell’orto? —Aaaa...coso, se ne volema annà? (p. 37)</p>	<p>—I si ens fotem un altre traguèt? —Què, ja vas prou carregat? —Eeee...d’aixonses, ens en anem? (p. 40)</p>
<p>—Aòh, permetti na parola? —Sì. —Che, sei de Napoli? —Sì. —Sto ggioco ‘o fate a Napoli? —Sì. —E come se fa sto ggioco? —Mbé..è difficile, ma in un pò de tempo se impara. —‘O impari pure a mme? (p. 30)</p>	<p>—Ei, et puc dir una cosa? —Sì. —D’això, ets de Nàpols? —Sì. —Feu aquest joc, a Nàpols? —Sì. —I com es fa aquest joc? —Emmm...és difícil, però amb una mica de temps se n’aprèn. —Me l’ensenyas? (p. 33)</p>
<p>—La vita te soride, sì? —Come no. Che fate oggi? —Boh. —Che, se n’annamo a Ostia?</p>	<p>—Et tracta bé la vida,oi? —I tant, amb la mateixa xuleria. —Què feu avui? —Pxé.</p>

<p>oggi sto ingrato. —Eh! C'avrai du piotte, c'avrai! —Sì, du piotte! Tengo cinquanta sacchi, cin-quanta sac-chi! (p. 41)</p>	<p>—Què, ens en anem a Ostia? Avui tinc pasta. —Bah! Què deus tenir? Dos papers de cent? —Sì, dos papers de cent! En tinc cinquanta dels grossos. Cinquan-ta dels gros-sos! (p. 43)</p>
<p>—De chi so' sti cuccioli? —So' mia. —E chi te l'ha dati? —A guercio, nun vedi che ce sta 'a cagna? (p. 50)</p>	<p>—De qui són aquests cadells? —Meus. —I qui te'ls ha dat? —Que no t'hi guipes? Que no veus la gossa? (p. 51)</p>
<p>—Che, me ne dai uno? —See...le tengi cinque piotte? —A matto, ce 'o sai sì che ar giardino zoologico te li danno ppe' manco na lira li cuccioletti dei cani lupi? —Ma vaffan... propio de cani lupi? —No, te racconto bucie, allora. Vallo domandà a obberdan, er fiyo der carzolaro, si nun è vvero. —E che mme frega a mme, sì è è, si no ecchela lli! (p. 50)</p>	<p>—Escolta, me'n dónes un? —No sé, no sé... Que en tens cinc-centes? —Ets boig? No saps que al parc zoològic et donen cadells de gos llop sense pagar ni una lira? —Doncs que et donin molt pel sac. De gos llop? De debò? —Jo no dic boles. Vés-ho a demanar a l'Oberdan, el fill del sapater, a veure si no és veritat. —Me la porta fluixa, si és, és, i si no que et bombin. (p. 52)</p>
<p>—Avete visto Zambua, che? —E chi 'o vede mai. —Si è che 'o vedi, dije che me tratti bbene er cagnoletto mio, che poi je do un'artra piotta. Lui ce lo sa de che se tratta. —Va bbene. —E azzittete un pochetto,no. —Che ce 'o sapete, che me danno 'a assicurazione? —Quale assicurazione?</p>	<p>—Que heu vist el Zambua? —Qui el veu mai, aquell! —Si és que el veieu, li dieu que em tracti bé el cadell, que després li daré cent lires més. Ell ja sap de què va. —Entesos. —Calla una estoneta, no? —Ja ho sabeu, que em paguen el seguro? —Quin seguro?</p>

<p>—‘A assicurazione de’ e costole rotte, che non ce lo sai che ce sta ‘a assicurazione? Me fo na biciletta mejo de ‘a tua.</p> <p>—Ammazza. (p. 58)</p>	<p>—El seguro de les costelles trencades, que no ho saps, que hi ha seguro?</p> <p>—Tindrè una bicicleta més bona que la teva.</p> <p>—Hòstia, tu. (p. 59)</p>
--	--

2) *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* y *Quell merdé hurrible de via Merulana* (Presentamos ejemplos de las variedades más presentes en el texto).

Romano	Barcelonés
<p>1) —Se so’ sparati a via Merulana: ar ducentodicinnove: su le scale: ner palazzo de li pescicani... (p. 16)</p>	<p>1) —N’hi han hagut tirus a via Merulana, en el dussensdinou: en l’escala: n’aquell caslot dels tiburons... (p. 28)</p>
<p>2) —Er revòrvere mio nun è come quello de li delinquenti... che spareno sur serio. Questo, sor commissario, è er revòrvere d’un galantomo. io... so’ stato guardia giurata, da giovinotto: e me pare che Tarme le so trattà mejo de tanti artri. Io... so’ padrone de li nervi mia... (p. 23-24)</p>	<p>2) —Questa pistola meva no és una pistola de criminal... que disparen de debò. Questa, senyó cumisari, és pistola de bona persona. Iò... he sigut guarda jurat, de juvenet: i em sembla que les armes les tratu milló que la maiuria. Iò... iò em duminu els nervis. (p. 38)</p>
<p>3) —Bum! Bum! Ve dico, sor commissario mio, che me so’ presa una parpitazione de core...(p. 24)</p>	<p>3) —Bum! Bum! L’hi dic iò, senyó cumisari, que el cor m’anava aixís...(p. 39)</p>

<p>4) —Er sor Filippo, qui. Mbè, a voi quarche vorta v'è venuto, ma sì un maschietto co li pacchi, co la parananza bianca. Nun l'ho mai visto in faccia: sicché, propio com'era nun me n'aricordo. Ma, supergiù, mo che ce penso, quello de stamattina poteva esse er vostro. Una sera, che je corsi appresso, me strillò da le scale che saliva su da voi, che v'aveva da portà er presciutto. (p. 29)</p>	<p>4) —Miri, el senyó Filippo. Buenu, vustè alguna vegada ha fet vindre... sí, i tant, un nuìet amb algun paquet, amb davantal blanc. no l'hi vist mai la cara: perxó que, no me n'enrecordo re, de com era. Pro, casi que, ara que hu pensu, el de quet matí podia sê el seu. Una tarda que vaig corre-li al radere, em va dî cridant des de l'escala que tenia que pujâ a casa seva, que li duia pernil. (p. 46)</p>
<p>5) —Nella mia condizione, signor commissario, che? potevo annà in giro pe Roma co un presciutto in collo? Me pare una cattiveria bella e bona de volé sofisticà si quello che ha sparato è un garzone o nun è un garzone, o j'ha fatto er palo a quell'artro o nun je l'ha fatto. Io che ne so? Che je pare? Se metta un pò ne li panni mia. (p. 35-36)</p>	<p>5) —Amb la meva pusició, senyó cumisari, eh? Pudia anâ per Roma amb un pernil a l'esquena? Em sembra una perfecta maldat, vulguê destriâ si qui ha disparat era un mossu o no era un mossu, o si ha fet de nas a l'atre o no. Iò què sé? Què li sembra? Posi's una mica a la meva pell. (p. 54)</p>
<p>6) —A via Merulana, sicché...Nel diciassette, dopo du anni di fidanzamento a momenti, questi me sa che nun la pinateno, me so' detto tra me. E allora, coraggio. Si propio l'abbiamo da fa, decidémese. S'aricorderà como se stava co l'appartamenti: tutti quei profughi! Da lo socero mio c'era posto: in arte parti nun se trovava. Me so' messo... in casa de lo</p>	<p>6) —A via Merulana, pro... El disset, después de dos anys de prumetatge, vaig dir-me a mi mateix que veia que no plegaven viat, no. I llavòs, ànim. Si hu hem de fê, decidim-se! Ià es deu enrecurdâ com 'nava amb els pisus: tants pròfugs! A casa el mes sogru hi via lloc" a quansevol atra part no hi trubaves re. Vai quedar-me... a casa del sogru: no hi via re més que</p>

<p>socero: nun c'era artro da fa. Quela casa era como si fusse nostra, vojo di mi a e de Liliana. (p. 83)</p>	<p>fê. Quella casa era com si fos nostra, vui dî meva i de Liliana. (p. 114-115)</p>
<p>Napolitano</p> <p>1) —Ci andate voi, Ingravallo, a via Merulana? Vedete nu poco. Na fesseria, m'hanno detto. E stamattina, con chell'ata storia della marchesa di viale Liegi... e poi 'o pasticcio ccà vicino, alle Botteghe Oscure: e poi chillo buchè 'e violette: 'e ddoje cugate e 'e ttre nepote: e poi avimmo de pelà la coda dell'affare nuosto: e poi, e poi, mo ce vo, chella scocciatura d' 'o sottosegretario. Fin a 'ncoppa a 'a capa, ve dico. Sicché faciteme 'o favore, jâtece vuje. (p. 16)</p> <p>2) —La signora Pettacchioni qui presente, se aggio capito, attesta d'aver veduto un altro garzone venire su da voi c''o presutte... parecchie vote, d'aspetto più giovane, a quanto pare, voglio dire ch'arrassomiglia di più a chillo d''o garzone di stammatina... che la professoressa ha potuto vedere in faccia, ed è quindi in grado di riconoscere. Non è vero, signora Bertola? (p. 34)</p>	<p>Valenciano</p> <p>1) —Hi anirà vosté, Ingravallo, a via Merulana? Pegue-li un vistasso, a vore què. Una txuminada, m'han dit. I este matí, eixa atra història, la marquesa de lo viale Liegi... i después un atre merder, ací mateix, a les Boteghe Oscure, i después per postres eixe ram de violetes, i dos cunyades i les tres nebodes, i después encara la puntilla, esta faena nostra de cada dia: i después, después... Ara nos vol eixe corcò, lo subsecretari. N'estic fins a la coronilla, de veres. Pues que faça'm el favor, vaja-hi vosté. (p. 28)</p> <p>2) —La senyora Petacchioni, ací present, si ho hai entés bé, afirme que ha vist un atre xiquet pujar a casa seva amb pernil... unes quantes voltes, d'aspecte més jove, pral que semble, vui dir que se pareix més a eixe xiquet del matí... que la professora li ha pogut vore la cara, i que per tant està en condicions de reconèixer. No és aixina, senyora Bertola? (p. 53)</p>

<p>3) —O pate ‘e sapeva fa l’affare suoie. C’ ‘a guerra, dopp’’a guerra. Chillu era nu pescecane sul serio. Ll’era muorto pur’isso, duje anne primma, doppo diverso tempo ch’issa ‘sera maritata. L’appartamento di via Merulana era proprietà di lui. Affari, interessenze in affari, partecipazioni de ccà e de là. Proprietario de ccà, mezzo proprietario de llà. Prestare per ipotecare, ipotecare p’agguantare. Chillu aveva a esse no futtut’in gulo. (p. 62)</p> <p>4) —Mah... galline che ffanno ll’ove d’oro! quando ‘e ffanno. ‘O pate, ‘mate, a Ccicàgo, se penzano che veneno a vedé ‘e quadre d’ ‘o Museo, a studià com’è vestuta la Madonna, com’è bella: com’è bello San Gennaro nuosto, pur’isso. ‘A cappella d’’o Beato Angelico! ‘E stanze ‘e Raffaello! L’affreschi d’’o Pinturicchio! Ate stanze nce vonno pe chille ppeccerelle. (p. 157)</p>	<p>3) —Son pare se les pensava totes, en sos negocis. Durant la guerra, i después de la guerra. Eixe era un tiburó de veres. S’havia mort, este també feia dos anys, al cap d’un temps que ella es casàs. Lo pis de via Merulana era d’ell. Negocis, associacions, inversions ací, inversions allí... Proprietari d’acó, mig proprietari d’allò... Prestar pra hipotecar, hipotecar pra acumular... Este devia ser un grandíssim fill de puta. (p. 87)</p> <p>4) — Ai...gallines que ponen ou d’or! Quan ponen. los pares i les mares, a Chicago, se pensen que vénen a veure los quadros de lo Museu, a estudiar com està vestida la Madonna, lo bonica que és? lo bonic que és lo nostro San Gennaro, ço també. La capella de lo Beat Angèlic! Les estances de Rafael! Los frescos de Pinturicchio! Ates estances, els fan falta, a estes pobrissones. (p. 209)</p>
---	---

Veneciano	Gerundense
1) —Gera... Veramente, gnornò, gnornò, no me ricordo ben come che gera, no savaria dirghe. (p. 19)	1) —Dôs... De debò, no senyó, no senyó, me'n sóc pas recurdada, de com era, no sabria dir-l'hi...(p. 33)
2)—Mària Vergine! El me gaveva ipnotisà...(p. 21)	2) —Verge Santíssim! M'era hipnotizada... (p. 35)
3) —I xe diavoli, mi no so come che i fasa, i xe diavoli! Diavoli. (p. 22)	3)—En són, de dimonis, que no em sé pas com s'hu ha fet, dimonis, són! Dimonis! (p. 36)
4) —No savaria zusto. Quatromila setesiento, me par. (p. 22)	4) —No hu sé just. Cotre mil set-cents, em sembla. (p. 36)
5) —Gnornò, no el xe mio. (p. 26)	5) —No senyó, poc que és meu. (p. 41)

3) *Il birraio di Preston y L'òpera de Vigàta* (Presentamos ejemplos de las variedades más presentes en el texto).

Siciliano	Mallorquín
1) —L'aveva ditto u parrino Virga che u tiatro è cosa do diavulo! L'aviva ditto ca u tiatro è cosa di Sodduma e Gomorria! Santo è u parrino Virga! Foco avia èssiri e foco fu!. (p. 70)	1) —Prou que ho deia, mossèn Virga, que es teiatro és cosa des dimonis!Ja ho deia que es teiatro és pitjor que Somorra i Godoma! Un sant, és mossèn Virga! Foc havia d'èsser i foc ha estat!. (p. 64)
2) —Avisi voluto che mio padre o me matri, o tutti e dù, ci avessero pensato tanticchia prima di farmi nasciri. lo dico pi daveru. In coscienza. (p. 105)	2) —M'hauria agradat que mon pare o mumare, o tots dos, s'ho haguessin pensat un poc més abans de dur-me al món . Ho dic de veres, amb tota sa conscienci. (p. 98)
3) —Maria santissima! Vu siti di Roma e non avete mai veudto il Papa? Se io abitassi a Roma, tutta la santa jurnata starei, inginucchiuni, davanti a la chiesa indovi se ne sta il Papa, ad aspettari di vidirlo e di addumannàrici perduno di tutti li me peccati. ma vui, seti cristiano o no?. (p. 201)	3) —Marededéu de sa calma! Vós sou nat a Roma i no hau vist mai el Papa? Si jo fos a Roma no me borinaria en tot ets sant dia de davant s'esglesia on hi ha el Papa, de genoions esperant de vorel-lo i demanar-li perdó per tots es meus pecats. Però vos sou crestià o no? (p. 188)
4) —Vestiti. Ce ne andiamo in caserma e parliamo tanticchia, tu e io, sulì, faccia a faccia. E vediamo dopo chi è più sperto, se tu o io. (p. 215)	4) —Vesti't. Au, que mos n'anam as quarter a xerrar un poc, tu i jo, cara a cara. Ja vorem qui des dos la sap més llarga, si tu o jo. (p. 200)

Romano	Barcelonés
<p>1) —Sarà come dite voi. Ma noi ce dovemo approfittà de la situazione, falla diventà più grossa, senza remedio. Me spiego mejo. Si la cosa resta com'è, hai voja a di: doppo du giorni tutti se so scordati de tutto. Ma si la cosa la famo diventà grossa assai, ne dovranno parlà tutti, e non solo qua a Vigàta. Me spiego? Bigna che diventi un caso nazionale. (p. 79)</p>	<p>1) —Si ho dieu vosatres...Prò nosatres tenim que approfitar la situació, fer-la més grossa. Aviam si m'explico. Si la cosa queda aixís, al dia següent o l'atre tot el món ia s'ha oblidat. Però si en ves d'això fem que peti més for, ne tindran que parlar tots, no solsament aquí a Vigàta. M'explico? Tenim que transformar-lo en un sucés nacional. (p. 71-72)</p>
<p>2) —Io so che lei è n'omo de coraggio, e quindi nun me caccia via perché ha pavura de le conseguenze. Allora pecché lo fa? Io ci ho un'idea: lei me disprezza. (p. 106)</p>	<p>2) —Io sé que vostè és un home valent, i que desde luego no me treu perquè tingui por de les conseqüències. Iavonses perquè ho fa? Io crec que és perquè em desprècia. (p. 99)</p>
<p>3) —Se po sapè pecché o vole scherzare? (p. 106)</p>	<p>3) —Se pot preguntar per què? (p. 99)</p>
<p>4) —Ce semo. Tu vai verso er lato destro. Spacca tutti i vetri delle finestrelle, poi butta drento er dindarolo. io faccio l'istesso coll'atro. Aspetta che te l'appiccio. (p. 111)</p>	<p>4) — Coionut. Tu tira per la dreta. Trenca tots els vidres de les finestres i enseguida iança la utxa dintre. Io faré lo mateix per l'esquerra. Espera que te l'encenc. (p. 104)</p>

<p>Florentino</p> <p>1) —La va mi'a bene, Ferraguto. Con Vidusso ho tirato su basso. Non vòle. (p. 84)</p> <p>2) —Che ai vigatesi non piace. I vigatesi non 'apiscono un 'azzo di niente, s'immagini se 'apiscono di musi'a. Il fatto è che qualcuno che non honosco ha detto loro di homportarsi in codesto modo. (p. 81)</p> <p>3) —Però te tu ti sbagli, Dindino. —Hosa sbaglio? —La data, Dindino. Io nun venni mi'a allo spettaholo di cotesto birraio. Io un l'ho mai visto. Un l'ho mai udito. (p. 211)</p>	<p>Leridano</p> <p>1) —Les coses no van gens bé, Ferraguto. Amb en Vidusso no hi ha hagut manera, no s'hi vol avenir. (p. 77)</p> <p>2) —No es tracta de l'òpera. Los vigatencs no hi entenen ni truita de re, ja pot comptar si n'entendran, de música. Lo fet és que algú que encara no sé qui és los ha dit de comportar-se d'esta manera. (p. 74)</p> <p>3) —Però tu te confons, Dindino. —En què me confonc? —En la fetxa, Dindino. Jo no vai venir a l'espectacle aquest del cerveser. Jo no l'hai vist mai, ni siquiera l'hai sentit. (p. 197)</p>
<p>Milanés</p> <p>1) —Avanti, cara, tira su el coo! Te sèntet no la pendola? Hin i noev or che sona e tu sei ancora in lett!. (p. 142)</p> <p>2) —Che ne pens, Pina? —Io non penso. So solo che te vedi e me ven de trà su. Vatt a fà fott!. (p. 150)</p> <p>3) —Tardi, farlocch? I vigatèsi pari a scorbatt, se gli diamo un'altra occasione, faranno più casino. Ripetete: cossa v'hoo ditt? (p. 146)</p>	<p>Gerundense</p> <p>1) —Vinga, reina, aixeca el pandero! Va parir! Que són les nou ben repicades i tu encara jeus! (p. 131)</p> <p>2) —Què ne penses, Pina? —Jo no pènsot. L'únic que sé è que te veig i de poc no vomítot. Vés que et bombin! (p. 138)</p> <p>3) —Massa tard, càgum Cristo? Els vigatencs són unes males bèsties, si els donem una altra excusa encara cardaran més merder. Repeteixi: com hem</p>

4) —Ghe semm nun chi al busilles. (p. 146)	quedat? (p. 135) 4) —Poc que cardarem pas res, amb això. (p. 135)
--	--

