

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

10

20
18



TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO IO - NOVEMBRE 2018

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
MARTINA BERTOLDI, ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Ferrara*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*).

Redazione

FEDERICA C. ABRAMO (*Trento*), VALENTINO BALDI (*Siena Stranieri*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), MARTINA BERTOLDI (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), SABRINA FRANCESCONI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*UT Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ISABELLA MATTAZZI (*Ferrara*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), GIACOMO MORBIATO (*Padova*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), DOMINIC STEWART (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), MARCO VILLA (*Siena*), ALESSANDRA E. VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

EL INEVITABLE RESIDUO TRADUCTIVO EN LA NOVELA *PATRIA* DE FERNANDO ARAMBURU

MARÍA NIEVES ARRIBAS – *Università dell'Insubria*

Nuestra tradición discursiva occidental nos tiene acostumbrados a procedimientos de distinción entre los diversos modos de referir voces, propias o ajenas, en un continuum discursivo que abarca desde la conversación y diálogo puros hasta el discurso narrado con referencias a los referidos por otros, desde la oratio recta hasta la oratio obliqua, con diversos modos intermedios, tanto en la oralidad conversacional como en la mimesis literaria de la misma, es decir, su escrituralidad. Se analizará aquí la polifonía de un paradigmático caso de escrituralidad literaria: la muy galardonada novela *Patria* de F. Aramburu cuya trama, diacrónicamente se desenvuelve entre el último postfranquismo y el anuncio de ETA del cese de su actividad armada. Diatópica, diafásica y distráticamente contiene una coloquialidad muy variada y además, el español estándar de la voz narrante aparece constantemente impregnado de los diasistemas de otras voces. En ocasiones, la única forma de comprender que se ha producido ese tránsito es reconocer la variedad a la que pertenece lo escrituralizado ya que Aramburu suspende las tradicionales formas de distinción entre los discursos referidos obligando al lector a entrar, con actitud interpretativa muy activa, en un juego ha denominado “puzzle de voces”. Reflexionaremos sobre la función de tal suspensión y sobre los residuos o pérdidas que habría en cualquier traducción interlingüística, tomando a este respecto ejemplos del trabajo de B. Arpaia en su tentativa de traspasar esa coralidad a la lengua italiana.

Within the Western discursive tradition the several ways to report voices – be them one's own voice or someone else's – are usually placed on a discursive continuum ranging from conversation and dialogue to narrated discourse with reference to someone else's speech, from oratio recta to oratio obliqua with several intermediate stages. This applies as much to orality as to its literary mimesis, that is to its escrituralidad. This article focuses on the polyphony in a paradigmatic instance of literary escrituralidad, that is, F. Aramburu's much praised novel *Patria*, set between the latest period of postfranquismo and ETA's declaration of the end of armed fight. In its diatopic, diaphasic and diastratic dimension *Patria* displays varied and diverse forms of colloquiality, and the Spanish language in which it is written is significantly infiltrated by diasystems which are to be traced back to other voices. On certain occasions, the only way of detecting the shift from one diasystem to the other is to assess to which diasystem the escrituralizado refers, since Aramburu constantly disrupts traditional forms of distinction between reported speeches, be them ordinary or free, thus inviting the reader to play his game, his “puzzle of voices”. By providing an analysis of the Italian translation of the novel (B. Arpaia), this article will therefore offer a reflection on the function of such a disruption and on the residue (or loss) implicit in any interlinguistic translation.

Este trabajo discurrirá sobre algunas estrategias lingüísticas elegidas por Fernando Aramburu en sus ficciones, especialmente en la novela *Patria* (Tusquets, 2016, desde ahora: ARB), para llevar a cabo aquello que conocíamos como «mimesis o mimesis (literaria) de lo oral»¹ –mejor que *calco* o *representación*– y que, por oposición al término

¹ No sería pertinente enumerar aquí, ni aun sintéticamente, referencias bibliográficas sobre conceptos como *mimesis*, ni siquiera partiendo del ensayo de Erich Auerbach (1946). Para la oralidad escrituralizada seguiré sobre todo los estudios de WULF OESTERREICHER, *Lo hablado y lo escrito: reflexiones meteorológicas y aproximación a una tipología*, en *El español y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Madrid, Veuve Iberoamericana, 1996 y WULF OESTERREICHER, *Pragmática del discurso oral*, en *Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*, ed. por WALTER BRUNO BERG y MARCUS KLAUS SCHÄFFAUER, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1997, pp. 86-97; ARACELI LÓPEZ SERENA, *Las limitaciones de la lingüística del código: ¿constricciones epistemológicas o escriptivismo velado?*, en *Estudios de la lengua e historiografía lingüística. Actas del III Congreso Nacional de la Lengua Española (Jaén, 27, 28, y 29 de marzo de 2003)*, ed. por CARMEN CAZORLA, Madrid, CERSA, 2005, pp. 255-264; ARACELI LÓPEZ SERENA, *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial*, Madrid, Gredos, 2007, ANTONIO NARBONA JIMÉNEZ, *Sobre evolución sintáctica y escritura-oralidad*, en *V Congreso*

oralidad y para marcar la distinción con aquella *escritura* que no necesita reflejar el habla propia de la inmediatez comunicativa, desde los años noventa ha dado en llamarse *escritura del habla*, *escrituridad*, *escrituralidad*,² términos que subrayan sus diferencias respecto a otros modos de escribir. Aquí nos decantaremos por el término *escrituralidad* para englobar hiperonímicamente los diversos modos elegidos por este autor en su trasvase de lo *hablado/oral* hacia lo *escrito/escritural*. Serán analizados primero los rasgos más recurrentes de la escrituralidad aramburiana, reflexionaré sobre el porqué de algunas de sus decisiones estratégicas para terminar observando qué dificultades entrañaría afrontar su traducción a otras lenguas, en esta ocasión hacia el italiano, tarea que afrontaré a través de una serie de ejemplos tomados del trabajo realizado por Bruno Arpaia (Guanda, 2017, desde ahora: ARP).

El formato de este trabajo sería insuficiente para dar cuenta, ni siquiera sintéticamente, de un panorama sobre lo que Virgilio Moya llamó «la selva de la traducción». No habría espacio para una reflexión profunda sobre las diferentes escuelas y teorías en torno a un trabajo tan complejo, ni tomaré partido por ninguna de ellas. Lo que sí apuntaré es que aunque con frecuencia la labor del traductor de ficciones novelescas haya sido comparada con la del propio autor, y aunque muchas traducciones de ese género se hayan considerado, a menudo merecidamente, como verdaderas recreaciones literarias, esta vez observaremos esa tarea como un oficio más cercano al de un actor que interpretase un papel en una obra teatral, cinematográfica, radiofónica o televisiva³ que al trabajo creativo del autor de la obra en cuestión. Para poder dar cuenta de muchos de los sentidos de la escrituralidad de *Patria* en la lengua del metatexto, el traductor, a la manera de un actor, deberá asociar los enunciados a determinadas cadencias, tonos, ademanes y gestos sin los que no podrían entenderse.

La perspectiva será más lingüística que literaria: analizaré qué tácticas han escogido escritor y traductor para sortear las dificultades con que se hayan podido topar, el primero en su traspase a escritura de pensamientos, enunciados y discursos muy propios de la coloquialidad y el segundo en su búsqueda de equivalencias en italiano que puedan, dentro de lo posible, dar cuenta de los diasistemas⁴ escrituralizados, con especial atención a

Internacional de Historia de la Lengua Española, Madrid, Gredos, 2002, pp. 133-158, JOSÉ JESÚS BUSTOS TOVAR, *De la oralidad a la escritura*, en *El español coloquial: actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral*, Almería, 23-25 de noviembre de 1994, ed. por LUIS MARÍA CORTÉS RODRÍGUEZ, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 9-28 y JOSÉ JESÚS DE BUSTOS TOVAR (ed.), *Textualización y oralidad*, Madrid, Visor Libros, 2003.

2 José Jesús Bustos Tovar y Antonio Narbona Jiménez, entre otros, lo escriben así: *escritura(lidad)* o *escritura[lidad]*.

3 Margherita Botto, en el nº 12 de *Tradurre* dice: «Ma secondo me il mestiere di traduttore somiglia molto a quello dell'attore (più che a quello dello scrittore, al quale invece molti traduttori si richiamano). Si tratta di entrare in un ruolo, dare significato a un linguaggio, a un'epoca, a una cultura, trasmetterli il più efficacemente possibile a un pubblico. Interpretare» en PIERNICOLA D'ORTONA, *Il belletto e la cave à liqueurs*, en «Tradurre», XII (2017), <https://rivistatradurre.it/2017/05/il-belletto-e-la-cave-a-liqueurs-2/>.

4 Tomo el concepto de *diasistema* de EUGENIO COSERIU, *Lecciones de lingüística general*, Madrid, Gredos, 1981, p. 301 y EUGENIO COSERIU, *Gramática, semántica, universales*, Madrid, Gredos, 1987, p. 165, quien consideraba el lenguaje como «una actividad humana *universal*, que se realiza *individualmente*, pero siempre siguiendo técnicas *históricamente* determinadas» ('lenguas') y, dentro de esta concepción como realidad

los modos de discurso referido que se contienen en la novela en cuestión.

La novela que aquí nos ocupará muestra lingüísticamente diasistemas que focalizan las siguientes dimensiones: el marco diatópico es el de un entorno vasco, con epicentro en Guipúzcoa, Álava, San Sebastián ciudad y sus alrededores; el diacrónico está centrado en las tres décadas en las que tuvo lugar el desarrollo más virulento del terrorismo etarra;⁵ en cuanto a los ámbitos diafásico (que sintetizaremos como cuestiones en torno al registro) y diastrático (rasgos lingüísticos propios del rango sociocultural de los hablantes de los que provienen las voces escrituralizadas), habría una gran variedad de niveles según el tipo de personaje y las circunstancias pragmáticas (situación, interlocutores, intención, contexto, etc.) del momento que se relate. De manera que si, por ejemplo, leemos un enunciado del tipo: *¿Adónde cobone creej que vaj, eh?* (FERNANDO ARAMBURU, *Años lentos*, Barcelona, Tusquets, 2012, p. 122) comprenderíamos que se trata de un hablante del sur; y si leemos: *Para que duraría muchos años* (ARB, p. 174), por el uso antinormativo del condicional frecuente en el País Vasco, entenderíamos que se está mimetizando el modo de hablar de un hablante de las tierras demarcadas lingüísticamente con ese rasgo y probablemente escrituraliza un momento de coloquialidad en que al hablante no le preocupa manifestar mayor o menor corrección lingüística o, más probablemente, el escritor quiere que el lector perciba que el personaje no es consciente del uso antinormativo pues es, por ejemplo, un hablante vasco con pocos estudios. Además, la propia voz narrante se permea constantemente con los diferentes diasistemas de los personajes, y a menudo de forma *libre*, como veremos, es decir, sin proporcionar al lector elementos sintácticos –por ejemplo, verbos *dicendi* del tipo *dijo* o *pensó* seguidos o precedidos del discurso referido– como sintagma de unión que evidencie el paso de la diégesis narrativa de los hechos a la mímesis de las voces. Cuando se trabaja con comunicaciones interlingüísticas, especialmente orales, los intérpretes son muy conscientes de que la traducibilidad absoluta, completa, perfecta es rara y a menudo no les queda más remedio que elegir la dominante⁶ y aceptar la posibilidad de que existan residuos comunicativos en el paso del prototexto al metatexto, pérdidas de sentido. A pesar de que el adjetivo *traductivo* no ha sido aún incluido en DRAE, en este artículo usaré el sintagma «inevitable residuo traductivo» para referirme a ciertas reducciones (respecto al sentido dominante) que se verifican sobre todo en los enunciados procedentes de esa elección estratégica en la reproducción de voces solapadas cuya traducción a otra lengua no siempre es fácil y a menudo no resulta factible sin que conlleve una carencia connotativa irremediable.

Patria lleva vendidos hasta la fecha (escribo esto en 2018) más de 700.000 ejempla-

eminentemente social de la lengua, según él, esta: «[...] no puede estar conformada únicamente por hechos de habla o variación, no puede equivaler simplemente a una masa de hechos individuales inconexos, sino que, en tanto que entidad social, compartida por sus hablantes, tiene que poseer un sistema (eso sí, no necesariamente homogéneo para toda la comunidad sino [concebido] como un diasistema que comprenda distintas normas diatópicas, diastráticas y diafásicas)».

5 Desde finales de los años sesenta –la primera víctima se considera de 1968– hasta la declaración del cese de la actividad armada por parte de ETA –febrero de 2011– se cuentan más de 850 víctimas mortales.

6 Para el concepto de “dominante”, véase BRUNO OSIMO, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glosario*, Milano, Hoepli, 2011 y JIRI LEVY, *Translation as a Decision Making Process*, en *To Honor Roman Jakobson*, The Hague, Mouton, 1967, vol. II, pp. 1171-1182.

res, ha sido traducida a más de 10 lenguas y ha obtenido importantes galardones⁷ por lo que se ha venido a considerar uno de los no tan frecuentes casos en los que un libro atina consensos, tanto de la crítica como del público. En las 640 páginas de su primera edición, se da voz a nueve personajes que encarnan dos familias vascas cuyos miembros convivían como buenos vecinos (no solo del mismo pueblo, sino de misma calle) y como amigos hasta que el asesinato del padre de una de las dos familias, un empresario al que llaman el Txato, los separa y enfrenta, sobre todo a las madres: Bittori y Miren, quienes habían sido amigas desde pequeñas. Como podemos leer en la sinopsis realizada por Tusquets para la solapa del libro: «El día en que ETA anuncia el abandono de las armas, Bittori se dirige al cementerio para *contarle a la tumba de su marido*,⁸ el Txato, asesinado por los terroristas, que ha decidido volver a la casa donde vivieron». Habrá, pues, diálogos con un fallecido (con su tumba, sus fotos, etc.) que, en vida fue euskaldun, amante de la cultura vasca y cuyo asesinato, sus consecuencias y otros matices más generales del conflicto se nos mostrarán en 125 capítulos no solo a través de lo referido por un narrador extradiegético, sino desde al menos esas nueve voces protagonistas, a saber: Txato; su viuda (Bittori); los hijos de ambos (Nerea y Xabier); los miembros de la familia vecina compuesta por la madre (Miren), el marido de esta (Joxian) y sus tres hijos (Joxe Mari, Arantxa y Gorka). Pero habrá muchas otras voces: las de vecinos, amigos, parientes, conciudadanos, compañeros de estudios o colegas de trabajo con los que los miembros de ambas familias interactúan, la –antropológicamente muy significativa– voz del sacerdote don Serapio, etc.

El incuestionable éxito de *Patria* se debe, en mi opinión, no solo a tocar temas de tan candente actualidad como la violencia política en Euskal Herria o los nacionalismos peninsulares, tanto el periférico⁹ como el centralista. Este escritor lleva bastantes años es-carbando con su escritura entre los rescoldos de muchas de las fraguas en que se forjó todo aquello que, en voz del periodista Iñaki Gabilondo, supuso «la insoportable inutilidad»

7 El más reciente es el premio Strega Europeo (2018) pero Aramburu ha obtenido diversos: el premio Tomasi di Lampedusa, el de la Crítica, el Nacional de Narrativa, el premio Euskadi de Literatura en castellano, el del Club Internacional de Prensa, el Francisco Umbral, el Dulce Chacón y el Ramón Rubial, entre otros.

8 La cursiva es mía.

9 Aramburu aborda estos temas prácticamente desde que empezó a publicar, como telón de fondo la cuestión está en *Fuegos con limón* (Tusquets 1996), en su poesía y como reflexión fundamental en *Los peces de la amargura* (Tusquets 2006), *El vigilante del fiordo* (Tusquets 2011), *Años lentos* (Tusquets 2012). De filiación más claramente autobiográfica serían la colección de cuentos contenidos en *El artista y su cadáver* (2002); el ensayo *Las letras entornadas* y la recientemente publicada colección de poemas en prosa que lleva por título *Autorretrato sin mí* (Tusquets, 2018). En la Feria del libro de Guadalajara (noviembre 2011) tras el premio Tusquets obtenido por *Años lentos*, declara que esa novela anticiparía una serie sobre el País Vasco y se muestra muy crítico con el silencio de tantos escritores vascos y lo que tilda de «una serie de complicidades», entre las que incluye a las de la iglesia católica (complicidad que reflejará en *Patria* con el personaje de don Serapio o en *Años lentos* a través del personaje de don Victoriano). Edurne Portela nos lo recuerda en su personalísimo ensayo EDURNE PORTELA, *El eco de los disparos: cultura y memoria de la violencia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, p. 17, cuyo foco es el estudio sobre el papel de diversas formas de arte (cine, fotografía), de la literatura en particular y de la cultura vasca en general en torno al conflicto vasco: «Aramburu hizo unas manifestaciones sobre la falta de implicación de los autores vascos en el tema [de la violencia política]», tras las cuales se disculpó a través de su «Carta a los escritores vascos» (FERNANDO ARAMBURU, *Carta a los escritores vascos*, en «El país» (5 de diciembre de 2011), https://elpais.com/diario/2011/12/05/cultura/1323039602_20850215.html).

de los asesinatos perpetrados por el grupo terrorista ETA.¹⁰ Lo específico esta vez no es la temática sino la eficacia con que el autor narra lo sucedido a través de muy diferentes perspectivas y la delicadeza con que nos va mostrando a personajes muy imbuidos en relatos¹¹ no solo diversos, sino incluso radicalmente opuestos de modo los lectores acabamos por tomar en consideración todo un abanico de percepciones. Un abanico tan amplio, que nos permite superar cualquier dicotomía del tipo «los buenos y los malos», las víctimas y los verdugos, etc. Vislumbraremos al avanzar la lectura cómo se fueron construyendo los mitos etarras, quiénes pretendieron ser los «dueños del relato», por qué y para qué; sucede que, paulatinamente, casi todos los personajes se nos irán mostrando como víctimas, incluyendo quienes pasaron a formar parte de comandos activos en la lucha armada de ETA. Para lograrlo es fundamental –quizá indispensable, como intentaré mostrar– la técnica con la que Aramburu dispone esa polifonía, uno de cuyos rasgos más destacados es que la voz narrante da paso a todas las demás muy a menudo a través de discursos referidos que carecen de las estructuras de transición tradicionales, especialmente en estilo indirecto libre.

I UN “PUZZLE DE VOCES”

Pongamos un par de ejemplos donde se verá cómo el lector reconoce variaciones lingüísticas propias de la inmediatez de lo hablado sin que haya marcas referentes a los pensamientos del personaje. El contexto es el siguiente: Bittori que, desde que ETA asesinó a su marido, se marchó del pueblo para vivir en San Sebastián, no se siente cómoda caminado por la calle ya que teme encontrarse con personas de las que habría esperado mayor solidaridad tras el atentado, pero no se la mostraron decepcionándola profundamente; en el capítulo del que proceden los párrafos que transcribo a continuación, Bittori acaba de encontrarse con una vecina que antes la evitaba, pero que ahora la llama y se le acerca precipitadamente porque quiere contarle que ETA ha declarado su intención de abandonar la lucha armada y, al no ver esta vecina ninguna reacción en una Bittori no demasiado comunicativa, se despide con el pretexto de haber prometido a su hijo unos salmónetes fritos para cenar:

- 1 Total, que por perder de vista a la vecina cruzó a la otra acera y se pasó un buen rato andando sin rumbo por los alrededores. Porque, claro, la sinsorga, mientras limpia los salmónetes para su hijo, que siempre me ha parecido bobo, además de

¹⁰ Denominación de Iñaki Gabilondo, ver en el blog de este periodista la entrada titulada: “Hay que ganar a ETA la batalla del relato”, en la que dice: «No podemos permitir que el futuro se construya sobre la historia de una epopeya a favor de la libertad. Es lo que creo que en estos momentos nos estamos jugando. El final de ETA determinará el relato. El relato determinará el futuro. Será inclusivo o excluyente. Es la hora de la gran batalla» (IÑAKI GABILONDO, *Hay que ganar a ETA la batalla del relato*, en «El País» (6 de septiembre de 2011), <https://elpais.com/politica/2011/09/06/videos/1315288476,%20398064.html>). Ver también: <https://www.youtube.com/watch?v=T3mZta5k80I>.

¹¹ Véase FRANCISCO HERNÁNDEZ PARICIO, *Los dueños del relato*, en *Aspectos de la subjetividad del lenguaje*, ed. por DAVID SERRANO-DOLADER, MARGARITA PORROCHE BALLESTEROS y MARÍA ANTONIA MARTÍN ZORRAUINO, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2015, pp. 154-169.

cretino, si me oye llegar a casa poco después que ella, pensará: tate, no quería estar connigo. Bittori. ¿Qué? Estás cayendo en el rencor y ya te he dicho muchas veces que. Vale, déjame en paz. (ARB, p. 19).

Vemos que el párrafo comienza con la tercera persona propia del narrador (*cruzó, pasó*), tras el primer punto, la deixis pronominal y verbal pasa a la de primera persona (*me ha parecido / si me oye*), pero además hay una interjección conversacional, coloquial (*tate*), propia de hablantes no demasiado jóvenes y que sirve para expresar, según el diccionario DEA, ‘que se ha llegado a conocimiento de algo o que se ha caído en la cuenta de ello’, en el ejemplo en cuestión, Bittori piensa que si la vecina la oye llegar a casa al poco de haberse visto, pensará probablemente que la ha esquivado. También la palabra *sinsorga*, ‘persona insustancial y de poca formalidad’ (DEA), es propia de la diatopía, diastratía y diafasia de hablantes no demasiado jóvenes de Álava y Vizcaya¹² (DRAE). El párrafo termina con un vocativo entre dos puntos, seguido de un microdiálogo que podría estar manteniéndose entre dos voces interiores de una Bittori que hablara consigo misma: una de estas voces sería la de su personalidad más conciliadora –*estás cayendo en el rencor*– y otra, la de su parte más rebelde –*Vale. Déjame en paz*–, tras una frase sincopada¹³ o inconclusa –*ya te ye dicho muchas veces que.* – cuya función podría ser dar la idea de que Bittori suele aconsejarse a sí misma no caer en el rencor, y lo hace de una forma tan reiterada que no necesitaría explicitarse mentalmente las palabras de esa recomendación. Pero también podría tratarse de un diálogo entre la voz del narrador con la del personaje cuyas vivencias narra y, a lo largo del texto tendremos frecuentemente la impresión de que Aramburu juega a muy menudo con esta segunda opción. ¿Con qué función? Quizá para crear la sensación de que la voz narrante interactúa constantemente con las de los personajes: ¿con quién habla Bittori, consigo misma o con el narrador? En el mismo capítulo, precedentemente, tenemos un caso parecido; marcaré en cursiva los enunciados que, aunque estén dentro de un párrafo iniciado por la tercera persona del narrador, pasan a mimetizar un diálogo con una de las voces interiores de Bittori:

2. Salió de la iglesia de los capuchinos, en la calle Andía, con el cielo ya oscuro. Era jueves. Hacía una temperatura agradable. A media tarde había visto que el letrero luminoso de una farmacia señalaba veinte grados. Tráfico, transeúntes, palomas. Distinguió una cara conocida. Sin dudarlo, cambió de acera. El cambio brusco de dirección la obligó a adentrarse en la plaza Guipúzcoa. La atravesó por el camino que bordea el estanque. Se entretuvo mirando los patos. Hacía *tanto* tiempo que no pasaba por allí. Si mal no recordaba, desde que Nerea era niña [...] Las ocho. Hora templada, octubre benigno. Le vinieron de pronto las palabras que había dicho Nerea. *¿Que cambiara el felpudo? No, que no hay que renunciar a la alegría. Bah, una chorrada que se les dice a los mayores para subirles el ánimo.* No le costaba a Bittori aceptar que hacía una tarde estupenda. Para dar saltos de júbilo,

¹² Según DRAE, también de Murcia.

¹³ “Frase sincopada” es como denomina ese tipo de estructura un personaje-escritor en la novela breve *Años lentos* que lleva el mismo nombre que el autor-real: Fernando Aramburu y que además se dedica a escribir sobre los mismos temas que el Aramburu no ficticio.

ella habría necesitado otra clase de estímulo. *¿Por ejemplo? Ay, yo qué sé. Que se inventaran una máquina de resucitar a los muertos y me devolvieran a mi marido.* Se preguntó si después de tantos años no debería ir pensando en olvidar *¿Olvidar? ¿Qué es eso?* (ARB, p. 18)

Se diluyen las fronteras entre monólogos interiores de los personajes y un eventual diálogo entre estos y la voz narrante ¿para crear cierta ambigüedad? El propio Aramburu¹⁴ lo explica más o menos con estas palabras: «los personajes intervienen de una forma muy española cortándole la voz al narrador». Tengo para mí que de alguna manera lo que pretende la voz narrante es verbalizar las mismas preguntas que el lector ya se está planteando y que seguirá haciéndose a medida que avanza. Esta forma de hacer hablar a los personajes (esto es, obviando frecuentemente las formas de transición entre los diferentes procedimientos de cita propios de la polifonía textual al uso) será una de las características emergentes de su estilo textual. Incluso podríamos decir que da un paso más allá y personifica al propio texto de manera que este también interviene. Veamos otro ejemplo cuyo contexto espacial sería el dormitorio de la cárcel donde se halla Joxe Mari; aquí también la tercera persona en pretérito imperfecto de la voz narrante dará paso a una primera persona en presente:

- 3 Tumbado en la cama, Joxe Mari miraba el trozo de cielo comprendido en el cuadrado de la ventana. Cielo azul de atardecer, atravesado por una estela de humo blanco de avión. Noto que me hundo. Le ardía el estómago. Dicen que echan unos polvos en la comida para amansar a los presos. Y a él, que tenía fama de etarra duro, pues igual le ponían una dosis doble. ¿Será eso o algo peor? [...] De pronto, contra su voluntad, empezó a llover con bastante fuerza. ¿Dónde? En el recuerdo. Se estaba hundiendo poco a poco (ARB, p. 454).

El lector, a través de las partículas discursivas *pues igual* –cuyo significado es ‘quizá’ o ‘probablemente’ y que usamos en español cuando queremos hipotizar o atenuar contundencia–,¹⁵ percibe que podría tratarse de un pensamiento de Joxe Mari, quien parece conversar consigo mismo o con el propio narrador. Aunque en la misma frase haya pronombres correferenciales con ese personaje en una tercera persona (*a él / le*) propios de una voz narrante, esta no parece saberlo todo, incluso se hace preguntas (*¿será eso o algo peor?*). De ser así, esto es, de haber el lector resuelto esa ambigüedad de voces optando por la idea de un narrador que no lo sepa todo, acto seguido nuestro lector se preguntará cómo puede estar escrito que «llueve contra la voluntad de alguien», pues nadie posee la facultad de gestionar el tiempo atmosférico a su capricho e inmediatamente la voz narrante le hará comprender que se ha introducido de nuevo en la mente del preso en cuyos pensamientos ha aparecido –sin que él lo quisiera, ahora sí– un nefasto día de lluvia, el de la muerte de Txato. Dicho así puede parecer complicado, pero la maestría del escritor

14 Frase tomada al dictado el 5 de abril de 2017 en una presentación, coordinada por Valeria Fiz, que Fernando Aramburu realizó de su novela *Patria* en el Instituto Cervantes de Milán.

15 Según el *Diccionario de partículas discursivas del español* coordinado por Antonio Briz, Salvador Pons y José Portolés (2008) se usan esos dos marcadores seguidos cuando «el hablante no tiene seguridad suficiente para afirmar lo que dice». En línea, <http://www.dpde.es>.

hace que los lectores no tengamos dificultades en la atribución de las voces. Sin embargo, para el traductor esta destreza puede llegar a convertirse en un obstáculo no siempre fácil de salvar.

Observaremos de qué forma Aramburu entrama discursos referidos por narrador y personajes frecuentemente sin elementos que marquen la transición entre los que van en un estilo ligado (tanto directo como indirecto) y otros que reproduce en estilo libre (directo, pero sobre todo indirecto) conformando una considerable polifonía reticular, calificada por él mismo de *puzzle de voces* e intentaremos comprender con qué finalidad el autor oculta indicios para el reconocimiento inmediato de los discursos referidos, por qué solapa tan frecuentemente esas señales a las que nuestras tradiciones literarias nos tienen acostumbrados. Solapamiento que al principio sorprende al lector, quien reconocerá de todas formas a quién pertenecen las voces, ya sea por las variantes en los diasistemas lingüísticos escrituralizados, ya sea por el contenido de lo referido (entre otros rasgos) y se acostumbrará desde el primer capítulo a esa estrategia; mientras que para el traductor a otra lengua se hace más evidente el desafío que se le impone en su tarea para llevarla a cabo sin que aparezca lo que hemos llamado un “inevitable residuo traductivo”.

2 ESTILO INDIRECTO LIBRE

No se trata de poner etiquetas, sin embargo he de señalar que en este trabajo usaré conceptos y terminología de Concepción Maldonado,¹⁶ Graciela Reyes, Ann Banfield, Sara Sullam y Bice Mortara Garavelli, pues, como dice esta última, «etiquetar no es importante de por sí», pero nos permite acordar qué entenderemos al usar determinada denominación.

La denominación de *puzzle de voces* elegida por el propio autor parece acertada, ya que las formas en que se han venido imbricando tradicionalmente los discursos referidos de variada tipología se amalgaman a menudo sin confín alguno entre los diversos planos, ya sean estos de carácter interno (mezcla de agentes del discurso), ya externos (amalgama de referencias pragmáticas de tiempo, espacio, citas encubiertas, ecos, etc.) y no solo dentro de un solo diálogo o monólogo, sino incluso dentro de una misma oración y hasta dentro de un mismo enunciado, conformando una tensión narrativa compleja. Veamos como primer ejemplo el párrafo con el que comienza la novela. El primer capítulo se llama *Tacones sobre el parque* y en él se nos cuenta la visita que Nerea, hija del asesinado, le hace a su madre para contarle que acompañará al marido en un viaje de negocios a Londres por intentar salvar su matrimonio en crisis. El lector comprende ya desde los primeros 18 renglones (ARB, p. 13) que la voz del narrador va a alternarse constantemente y sin transición alguna con la de los personajes; la puntuación de este largo ejemplo es la del texto original, pero intercalo entre paréntesis letras (*a*, *a'*, *b*, *c*, etc.) para referirme luego a los diversos párrafos y enunciados. La novela se abre con el monólogo interior de Bittori, desarrollado en dos párrafos, que denominaré (*a*) y (*b*), antes de un tercero (*c*) que introduce la voz del narrador pero que se concluye de nuevo con la voz de Bittori en

¹⁶ En IGNACIO BOSQUE y VIOLETA DEMONTE (eds.), *Gramática descriptiva de la Lengua Española*, Madrid, Espasa, 1999, pp. 3551-3595.

un discurso indirecto libre con el que esta habla mentalmente consigo misma y con su hija Nerea (*b'*) a la que está mirando desde una ventana de su casa, tras los visillos:

4 *Tacones sobre el parqué*

- (a) Ahí va la pobre, a romperse en él. Lo mismo que se rompe una ola en las rocas. Un poco de espuma y adiós. ¿No ve que ni siquiera se toma la molestia de abrirle la puerta? (*a'*) Sometida, más que sometida.
- (b) Y esos zapatos de tacón y esos labios rojos a sus cuarenta y cinco años, ¿para qué? (*b'*) Con tu categoría, hija, con tu posición y tus estudios, ¿qué te lleva a comportarte como una adolescente. Si el *aita* levantara la cabeza...
- (c) En el momento de subir al coche, Nerea dirigió la vista hacia la ventana tras cuyo visillo supuso que su madre, como de costumbre, estaría observándola. Y sí, aunque ella no pudiese verla desde la calle, Bittori la estaba mirando con pena y con el entrecejo arrugado, y (*c'*) hablaba a solas y (*c''*) susurró diciendo ahí va la pobre, de adorno de ese vanidoso a quien nunca se le ha pasado por la cabeza hacer feliz a nadie. ¿No se da cuenta de que una mujer ha de estar muy desesperada para tratar de seducir a un marido después de doce años de matrimonio? En el fondo es mejor que no hayan tenido descendencia.

En (*a*) Bittori habla consigo misma refiriéndose a su hija, en tercera persona, para reprobar un comportamiento que no le agrada y concluye con una frase desaprobadora. Usa para ello la estructura elativizadora (*adj. + más que + mismo adj.*) con la que, en la coloquialidad del español peninsular, solemos dirigirnos al oyente (a un tú) para censurarlo, criticarlo o reprobarle algo que está en el contexto inmediato. Por ejemplo, alguien a quien acabáramos de sorprender mintiendo, al oírnos decir: *mentiroso, más que mentiroso* comprenderá inmediatamente el sentido condenatorio. El lector comprende que (*a'*) es el paso dentro del monólogo interior de Bittori hacia un reproche dirigido a su hija. Sucede lo mismo en (*4b*) cuando Bittori pasa de una apreciación para sí misma con el deíctico *esos* [zapatos, labios] y el posesivo de tercera persona *sus* [cuarenta años] a los de segunda persona *tu-tus* [categoría, posición, estudios] intercalados con el vocativo (*hija*) y tras la pregunta retórica *¿para qué?* El tercer párrafo comienza con la voz del narrador (*c*) que describe la situación y que contiene la mención (*c'*) del discurso interior de Bittori (*y hablaba a solas y susurró diciendo*) en el seno de lo que no es ni discurso directo, ni indirecto, sino indirecto libre, me explico: habría sido discurso directo si hubieran seguido dos puntos y la consiguiente cita (*c''*): *Susurró diciéndose: ahí va la pobre...*, habría sido discurso indirecto de haber existido *verbos de dicción*, seguidos de un *que* (o de un *si*) y los consiguientes cambios de deixis espacial, temporal y pronominal, por ejemplo así:

- 5 susurró *para sí / diciéndose a sí misma que allí iba esa / aquella* pobre *hija suya*, que no *era / parecía* más que un adorno de *aquel* vanidoso a quien nunca se le *había pasado* por la cabeza hacer feliz a nadie. [*Se preguntó si su hija*] no se *daba* cuenta de que una mujer ha de estar muy desesperada para tratar de seducir a su

marido después de doce años de matrimonio [*Pensó que*] en el fondo *era* mejor que *no hubieran tenido* descendencia.

Hemos visto que en el mismo párrafo (c), la voz del narrador nos ha mostrado una descripción de la situación, nos ha dado una mención del acto de habla de Bittori (c': *hablaba a solas*), seguida de un discurso indirecto sin la conjunción *que* ni el cambio de la deixis verbal o de un discurso directo libre (c'') sin signos de puntuación como las comillas o los dos puntos (*y susurró diciendo ahí va la pobre, de adorno de ese vanidoso a quien nunca se le ha pasado por la cabeza hacer feliz a nadie*), para terminar con un indirecto libre que reconocemos al comprender, por su contenido, que se trata del pensamiento de Bittori (*¿No se da cuenta de que una mujer ha de estar muy desesperada para tratar de seducir a un marido después de doce años de matrimonio? En el fondo es mejor que no haya tenido descendencia*). Se trata, pues, de estilo indirecto libre en el que primer referidor de la situación reproducida, es decir, el narrador que describe a Nerea y Bittori, lo hace en tercera persona y menciona cuál va a ser el acto de habla de esta última indicando además su modalidad (hablar a solas, susurrar), acto seguido sin embargo no tendrá la misma perspectiva ni será correferencial con la voz, que ya es platealmente la de Bittori, cuyo pensamiento ha introducido sin transición.

En el párrafo sucesivo (ejemplo 6) sucede lo mismo: empieza con la descripción de la situación a través de la voz narrante, en tres frases separadas por punto y seguido. Dentro de la última, tras la mención de lo “anunciado” por la mujer del tiempo, se concluye con lo que Maldonado llama *discurso directo libre* pues se nos muestra quién va a hablar (*y ella*) aunque sustituyendo el signo de puntuación de los dos puntos que introduciría un discurso directo por una simple coma tras la que se refieren las palabras literales del personaje, con lo que lo convierte en directo libre; la cursiva es mía:

- 6 Nerea agitó levemente la mano en señal de despedida antes de meterse dentro del taxi. Su madre, en el tercer piso, oculta tras el visillo, desvió la mirada. Se veía una amplia franja de mar por encima de los tejados, el faro de la isla de Santa Clara, nubes tenues a lo lejos. La mujer del tiempo había anunciado sol y ella, *ay, qué vieja me estoy haciendo*, volvió a mirar la calle y el taxi ya se había perdido de vista.

Nuestro autor ya había elegido en textos precedentes otros modos de fusión entre los diversos tipos de discursos referidos. Interesante es, por ejemplo, el sistema ortotipo-gráfico ideado en la novela breve que obtuvo el VII Premio Tusquets Editores. Se trata de *Años lentos* (Tusquets, 2012) donde se usan la redonda y la cursiva para distinguir respectivamente las voces del protagonista u otros personajes del entorno (en redonda) de la voz del personaje-escritor llamado como el propio autor (en cursiva). El texto se abre con la voz del protagonista (a quien luego conoceremos por el apelativo hipocorístico de Txiki), el cual ha escrito su historia al propio personaje-autor Fernando Aramburu (ejemplo 7) en capítulos que van intercalados con otros llamados *Apuntes* (ejemplos 8, 9, 10 y 11) donde el personaje-escritor da cuenta de cómo va a transcribir en una novela con lo que le ha referido Txiki por escrito:

- 7 Yo, señor Aramburu, por las razones que usted conoce, siendo niño pasé nueve años con unos parientes míos en San Sebastián. Y fue de esta manera: que mi pobre madre, desamparada por aquel mal hombre que fue su esposo, al cual me niego a nombrar en este escrito, no podía mantenernos ni a mí ni a mis hermanos [...] Con esta declaración pongo fin al preámbulo familiar que usted no necesita para su novela. (p. 11)
- 8 Apunte 1. *Txomin Ezeizabarrena, cuarenta y seis años. Arregla un enchufe del comedor con ropa de calle [...] Maripuy no aguanta más el rescoldo que le quema (cuidado, leísmo, la quema) por dentro.* (p. 23)
- 9 Apunte 2. *Maripuy enciende una vela a la Virgen de la urna. En realidad no es una vela[...] ¿Candelilla, mariposa? Si no encuentro le mot juste en el diccionario, dejo vela (¿quién se va a enterar?)[...] no conviene interrumpir el hilo narrativo para explicar que Eulalia es la madre de Joserra.* (p. 39)
- 10 Apunte 10 [...] *Aquí urge poner por obra un truco literario que mantenga al lector en la expectativa de que va a consumarse la previsible tragedia y, a la vez, le transmita una sensación de tiempo que pasa inexorablemente. Esto quizá pueda conseguirse mediante la descripción con frases sincopadas* (p. 75)
- 11 Apunte 15 [...] *Meter vasquismos y faltas gramaticales propias de la zona en la conversación, pero sin propasarse. No olvidemos que la novela deberá contener una historia poblada de gente humilde, con poca escuela [...] Ojo sobre todo con las palabras y locuciones hoy corrientes pero que entonces no se habían inventado* (p. 107)
- 12 Apunte 22 *ÉL: Detrás de mí (o a la manera de la tierra: detrás mío) y ya no hablamos más, ¿eh?* (p. 129)

Estos dos últimos apuntes son interesantes pues nos dan la clave de otras elecciones de Aramburu en la escrituralidad de *Patria* y vemos que, en ocasiones, constituyen un rompecabezas para el traductor. Veamos cómo traduce Bruno Arpaia (Guanda, 2018) los apuntes 1 y 22:

- 13 *Maripuy non riesce a trattenere nemmeno per un secondo di più il fuoco che gli brucia (attenzione, errore, le brucia) dentro.* (p. 19)
- 14 *LUI: Dietro di me (o alla maniera locale: dietro me) e non si parla più, eh?* (p. 132)

Vemos, pues, que incluso gráficamente el propio Arpaia debe seguir a Aramburu y así, dentro de los capítulos que van en cursiva (*Apuntes* vs. *Appunti*), pasarían a redonda estructuras que, por ser extranjerismos, préstamos no aceptados o neologismos normalmente cursivizaríamos, como la expresión francesa *le mot juste* o el sintagma antinormativo *detrás mío* (y otros “vasquismos”, como los denomina el personaje Aramburu-autor);

el traductor tendrá que recrear todo ese sistema ortotipográfico. No se entiende muy bien por qué Aramburu (como autor real, no el escritor ficticio de *Años lentos*) ha decidido que ciertas expresiones antinormativas (como *detrás mío*) queden subrayadas con ese modo ortotipográfico de diferenciación y en cambio otras (como el léismo *le quema*), no. Quizá se haya debido a las normas de la editorial Tusquets. En *Patria*, como veremos, tampoco hay uniformidad ortotipográfica en ese sentido y el traductor italiano a veces ha creado su propio sistema paralelo.

3 SIMETRÍAS Y USOS DISIMÉTRICOS EN TEXTO ORIGINAL Y TRADUCCIÓN AL ITALIANO

Es significativo que Umberto Eco decidiera usar el adverbio “casi” en el título de su ensayo sobre la traducción *Dire quasi la stessa cosa*, explicando ya desde la introducción misma que a la pregunta «¿qué es traducir?» sería imposible responder diciendo «es decir lo mismo en otra lengua», pues se nos plantearía inmediatamente una cadena de interrogantes: ¿a qué puede corresponder “lo mismo” (*la stessa cosa*) en otra lengua? ¿lo mismo de qué exactamente? ¿lo mismo del qué, o sea, de *la cosa* o de *lo dicho*, o lo mismo también del cómo, esto es, del decir (*il dire*)? Los traductores tienen que vérselas con ambas cosas: con el contenido proposicional o conceptual a nivel del enunciado –*lo dicho*– y con la fuerza ilocutiva de la enunciación –*el modo de decirlo*– en los diferentes planos de los discursos textuales, sean del tipo que sean, pero de forma especial en textos literarios cuya escrituralidad plasme por escrito la oralidad en discursos referidos.

Es asimismo sintomático que el primer ejemplo que nos propone Eco provenga precisamente de una conversacionalidad coloquial: «Supponiamo che in un romanzo inglese un personaggio dica *it's raining cats and dogs*. Sciocco sarebbe quel traduttore che, pensando di dire la stessa cosa, traducesse letteralmente *piove cani e gatti*».¹⁷

Inmediatamente Eco nos muestra cómo esa misma expresión *it's raining cats and dogs* podría tener traducciones muy diversas dependiendo de qué tipo sea la oralidad de la que provenga tal escrituralidad, no solo en el plano externo constituido por las circunstancias que han dado lugar a la situación comunicativa en cuestión, sino también en un plano más profundo, el de una comunicación superior entre lector y escritor, es decir, no solo en el plano ficcional de quiénes hablan, qué tipo de personajes-enunciadores con qué tipo de personajes-interlocutores, qué relación hay entre ellos, de qué hablan, con qué intenciones, dentro de qué tipo de acto de habla, en qué lugar físico se produce, cuándo, por qué y para qué conversan, con qué tono y de qué modo lo hacen (¿hablan relajada, fugaz, familiar, privada o públicamente?), esto conformaría un plano superior en que se intuye qué va a querer el escritor que el lector perciba a través de lo que ha escrito o de la mimesis de una oralidad ficcional entre personajes que haya escrituralizado. Decir “casi lo mismo” en dos lenguas diferentes es más difícil cuando lo que tenemos entre manos es eso último: una oralidad escrituralizada, siendo tan diversos entre las lenguas los austrianos modos de *hacer cosas con las palabras* (reprochar, insultar, jurar, intensificar, etc.), el texto traducido nunca dice lo mismo, sino *casi* lo mismo, como explicitaba Eco, pues

¹⁷ UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2016, pp. 10-12.

ese tipo de traducción va hacia una *alteridad* que actualiza las diferencias haciéndolas dialogar y mostrando:

- 1 los diversos movimientos conversacionales entre interlocutores (función interaccional), en esto *Patria* no sería diferente a otras novelas;
- 2 las relaciones entre hablantes-personajes y entre estos y el lector de la ficción a través de las formas que puedan usar para facilitar el procesamiento del discurso (función metadiscursiva), aquí sí vemos características más infrecuentes, como el principio del capítulo 3 (*Con el Txato en Polloe*); la cursiva es mía:
 - 15 Va para unos cuantos años que no sube a pie hasta Polloe. Por poder, podría, pero se cansa. Y no es que le importe cansarse, pero *para qué, a ver, para qué*.
- 3 la puesta en relieve de relaciones lógicas, (construcciones argumentativas, causales, finales, etc.), de conocimientos compartidos o de presupuestos y actitudes (funciones cognitivas, modalizadoras, etc.) entre personajes-interlocutores y entre el emisor-autor con su receptor-lector.

Los hispanohablantes reconocemos la construcción concatenada y redundante *por poder, podría* como propia de la conversacionalidad, así como percibimos la función de *a ver* más como elemento pragmadiscursivo de réplica en un intercambio coloquial que como parte final de una perífrasis de infinitivo, [*vamos*] *a ver*, en la que se marcara la intención de observar (*ver*) razones por las que no valdría la pena cansarse subiendo a pie hasta el cementerio de Polloe. Es como si el hablante (en este caso Bittori o el narrador) dijera a su interlocutor: no sirve para nada cansarse subiendo a pie, tú tampoco lo crees, si no, muéstrame la razón, vamos a verla, véamosla: ¡a verla! Pero si el personaje de Bittori está yendo sola en autobús hacia el cementerio, ¿quién sería su interlocutor: otra voz interior suya con la que suele dialogar, el narrador o el lector mismo? De todas esas funciones citadas (1-3) anteriormente, la traducción de las interaccionales (1) y las metadiscursivas (2) de la coloquialidad constituye de por sí un desafío para salvar las eventuales distancias entre escritor y lector, es lo que nos hace comprender al *otro* como diferencia. La fuerza significativa de cómo se manifiestan las funciones interaccionales, metadiscursivas y cognitivas de las lenguas se hace evidente en el momento mismo en que intentamos abrir un texto hacia otra lengua traduciéndolo.

3.1 ORTOTIPOGRAFÍA Y PUNTUACIÓN

En los apartados sucesivos veremos cómo escritor y traductor afrontan ortotipográficamente escrituralidad de los diasistemas en *Patria* y la traducción. Comenzaremos con el uso de la cursiva y la puntuación, nos detendremos especialmente en la original manera de Aramburu de utilizar barras y paréntesis y en la posibilidad de mantener su originalidad o no en el metatexto traducido. Por poner un ejemplo, vemos que en alguna ocasión, Bruno Arpaia mantiene una palabra española y aunque en el texto no estaba en cursiva por ser castellana, el traductor la cursiviza; el ejemplo que sigue es un caso curioso, Aramburu usa la palabra castellana *pincho*, en cambio Arpaia “la vasquiza” substituyendo *ch*

por *tx*, suponemos que para reforzar en lectores que conozcan el País Vasco la impresión de que estamos ahí:

16 Y el chaval que pasaba el trapo por entre los platillos de los pinchos tampoco la miraba. Un silencio ¿agresivo, hostil? (ARB, p. 72)

17 E non la guardava nemmeno il ragazzo che passava lo straccio tra i piattini dei pintxos. Un silenzio aggressivo, ostile? (ARP, p. 66)

En los ejemplos anteriores, me parece además que hay una sobreinterpretación en la traducción italiana, en mi opinión habría sido mejor poner una coma entre *silenzio y aggressivo*, de lo contrario parece seguro que la protagonista lo sienta agresivo y lo único que se pregunte es si también era hostil, en vez de preguntarse, como en el texto original, si el silencio era las dos cosas. Es como si Bruno Arpaia se hubiese creado su propio sistema.

CURSIVA

Pasemos a observar ahora algunos ejemplos del uso de la cursiva como señalador de diatopía. No sería posible aquí una descripción exhaustiva de las variedades diatópicas del castellano usado en el País Vasco, por vascos, hijos de inmigrantes exclusivamente hispanohablantes, euskaldunes bilingües, etc. La entonación fónica del español que se escucha allí es inconfundible, pero esta se pierde en la escrituralidad. Habría divergencias entre variedades diatópicas ya que estas pueden modificarse mucho en la diastratía, desde un «uso de la pronunciación castellana entre los hablantes cultos más normativo que el de otras zonas de España»¹⁸ hasta el uso en hablantes de bajo nivel cultural con alteraciones frecuentes (en sintaxis y léxico más que en pronunciación) respecto al castellano normativo, algunas de las cuales, como muestra en su síntesis García Mouton, pueden ser: el orden habitual de la frase, topicalizaciones del tipo: *fresas compro* (en vez de *compro fresas*); redundancias del pronombre átono: (*Le estoy llamando a Carlos*); usos anómalos en correspondencias verbales, como la sustitución del imperfecto de subjuntivo por el condicional: (*ojalá llovería. Si yo tendría dinero, te lo compraría*); leísmos: (*Le llamé a Lola; les he visto*), etc.

Para evidenciar la variedad lingüística diatópica del diasistema escrituralizado en *Patria*, Aramburu usará formas léxicas, sintácticas y fraseológicas dialectalmente peculiares, antinormativas (*erribera* en vez de *ribera*), palabras en euskera (*barkatu*), que, en esta edición, se han marcado en cursiva. Van, pues, cursivizadas no todas las palabras que provienen del euskera, sino solo las que no hayan sido incluidas en el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), no irían en cursiva palabras y expresiones originariamente euskéricas pero que ya son de uso corriente en toda la península, tales como: maqueto, euskaldún, euskera, euskara, etc.; tampoco van en cursiva palabras o expresiones que, aunque se usen sobre todo en Navarra y País Vasco, no son de raíz vasca: *potear*, *ir de potes*, etc.

Al final de la novela hay un glosario con la traducción al castellano o la explicación de los “euskalerrismos” cursivizados en el texto. Este conjunto de glosas se compone de:

¹⁸ PILAR GARCÍA MOUTON, *Lenguas y dialectos de España*, Madrid, Arco/Libros, 2002, p. 53.

- (a) traducciones de los vocablos en lengua vasca por palabras equivalentes en castellano: *Aita*, ‘padre’; *Ama*, ‘madre’; *Aitona*, ‘abuelo’; *Ikastola*, ‘escuela’; *Kaixo*, ‘hola’;
- (b) paráfrasis y explicaciones de culturemas, así por ejemplo, para *amaxto* (diminutivo cariñoso de *ama*) no se añade un equivalente castellano (‘mami, mamita’, ‘mamaíta’, etc.) sino que se ha glosado como ‘forma hipocorística de *ama*’;
- (c) definiciones: *ertzaína*, ‘agente de la *Erztaintza*’; *Erztaintza*, ‘policía autonómica del País Vasco’; *txakurra*, ‘perro; sobrenombre despectivo aplicado a los agentes de la policía’; *txakurrada*, ‘perro en sentido colectivo; sobrenombre despectivo aplicado al conjunto de la policía’; *mugalari* es glosado como ‘persona conocedora del terreno que ayuda a pasar a pie la frontera entre Francia y España’ considerando que, aunque haya habido desde hace siglos contrabandistas, bandoleros, pastores y otros ‘conocedores del terreno’ que ayudaban a pasar fronteras entre España y Francia o Portugal, no habría equivalente con la extensión e intensidad exactas en castellano del vocablo *mugalari*;
- (d) unidades fraseológicas; consignas y eslóganes: *gora ETA*, ‘viva ETA’; *dispersiorik ez*, ‘no a la dispersión (de reclusos de ETA)’; *gora Euskadi askatuta*, ‘viva Euskadi libre’; *presoak kalera, amnistia osoa...*; colocaciones (*mendiko abotsa*, ‘la voz de la montaña’; *Eusko gudariak*, ‘soldados vascos’, (título de una canción popular adoptada como himno por la izquierda *abertzale*’); locuciones, fórmulas sociales variadas, de augurio, de rechazo, de saludo: *ondo pasa*, ‘que lo pases bien, que te vaya bien’ e incluso la transcripción de la canción en euskera *Txoria txori* de Mikel Laboa.

Desde el punto de vista ortotipográfico, esta edición nos plantea un problema ya que esa cursivización adolece de cierta discontinuidad: no solo van en cursiva los “euskalerrismos” que muestran variedades diatópicas (ejemplo 20: detrás *nuestro*), sino que también se han cursivizado (pero no siempre y de ahí el problema) enunciados que muestran anacolutos o vocablos y expresiones antinormativos en castellano estándar, pero solo cuando pertenecen al registro menos elaborado, menos cuidado y más coloquial. Es decir, han sido cursivizados ejemplos de oralidad antinormativa, pero esa táctica no siempre es uniforme. Así, vemos en cursiva preposiciones, pronombres, vocablos, disfemismos, palabrotas, expresiones y unidades fraseológicas, ya sea en la variedad peninsular (ejemplo 19), ya sea en la variedad usada por los hablantes de esa zona (ejemplos del 20 al 26). No se han cursivizado, en cambio, palabras o expresiones en inglés ni algún calco o préstamo de otra lengua (ejemplo 27) que todavía no han sido acogidos por DRAE ni en el original ni en la traducción de Arpaia (ejemplo 28):

18 *cagüen diez* (‘me cago en diez’) o *cagüendiós* (ARB, p. 232), ambas expresiones sirven para tabuizar ‘me cago en dios’;

19 Van detrás *nuestro* (ARB, p. 116) por ‘van detrás de nosotros’;

- 20 *Callaros* de una vez, oye (ARB, p. 174), en vez del normativo ‘callaos’;
- 21 *Dejar* en paz al niño [...] Venga, *dejaros* de bobadas (ARB, p. 178), en vez de ‘dejad’ y ‘dejaos’ respectivamente;
- 22 Oye, pues *pasar* por la rampa. ¿Qué más os da? (ARB, p. 64) en vez del normativo ‘pasad’;
- 23 Volvió *al de* diez días (ARB, p. 44), que en español estándar sería: ‘volvió a los diez días’;
- 24 [...] si le *daría* la gana nos destruiría (ARB, p. 132), es decir, ‘si le diera la gana nos destruiría’.

Con traducciones de Arpaia:

- 25 Arantxa sufrió lo que llamamos un síndrome de cautiverio a causa de una oclusión de la arteria basilar (ARB, p. 82)
- 26 Aranxta ha avuto quella che chiamano una sindrome di looked-in a causa di un’occlusione nell’arteria (ARP, p. 74)
- 27 Los asistentes se iban repartiendo por las gradas como cuando hay partido de pelota (ARB, p. 187)
- 28 I presenti si distribuivano sui gradini come quando c’era una partita di *pelota*. (ARP, p. 181)

El problema estaría, pues, en que el uso de la cursiva para esa función demarcativa de variedades diatópicas vascas y de una diafasia antinormativa no es uniforme; así por ejemplo van en cursiva la palabra *mariskada* por estar escrita con la letra ka en vez de con la letra ce del término en español (*mariscada*), la palabra *mecagüendiós* con que se intenta transcribir el disfemismo «me cago en dios», etc., pero no van en cursiva: la palabra «tontolaba» (no lexicaliza en DRAE, aunque sí en DEA) o la palabra «folla» (sic) en el ejemplo:

- 29 [...] En su recorrido normal, el autobús habría seguido todo derecho hasta el Bulevar, que ahora está tomado por manifestante. La cuadrilla ve que es uno de la línea 5, con gente, no mucha, dentro. *Qué mala folla*, no era de los nuevos (ARB, p. 167).

Me parece extraño: si se ha cursivizado la adaptación ortográfica *mecagüendiós*, podría haberse hecho lo mismo con «qué *malafollá* / qué *mala follá*» u otras expresiones de esa variedad diatópica, por ejemplo colocaciones como «andar en bicicleta» que es propia del diasistema de esa zona, pues en el resto de la península se diría «montar en bicicleta», o decir «*la* hija» por «nuestra hija», etc., habría muchos ejemplos:

- 30 [...] Huele a gasolina y a asfalto húmedo, y él se hallaba consciente cuando lo sacaron de debajo de la furgoneta y eso fue como sacarlo de un cajón oscuro. No sabe quién lo sacó. El conductor sería, pues. (ARB, p. 176)

Esa última frase (*El conductor sería, pues*) es muy propia de la variedad diatópica del castellano hablado en el País Vasco, pero a diferencia de los casos mencionados precedentemente no ha sido cursivizada.

USO DE LAS BARRAS

Según DRAE, la barra (/) como signo ortográfico auxiliar es utilizada en la escritura normativa del español para unir términos en los que existe alguna relación (*1000 €/mes*); para indicar la existencia de dos o más opciones posibles (*querido/a amigo/a*); para delimitar versos; para marcar algunas abreviaturas (*c/c* por cuenta corriente), etc. Aramburu hace un uso muy personal de este signo, sin espacio antes ni después de la barra y entre palabras no exactamentete sinónimas (ejemplos 32 y 33); se trata de un uso que, en mi opinión, refuerza su decisión de diluir las fronteras entre los diversos tipos de discurso referido (directo, indirecto o indirecto libre y directo e indirecto ligados). El uso de la barra en *Patria*, en mi opinión, nos hace ver que los enunciados pueden ser tanto pensamientos como frases verbalizadas y, de alguna manera, evidencia que los seres humanos nos representamos pensamientos hechos de palabras y que no podríamos recuperar las cadencias miméticas en la oralidad escrituralizada en una novela si no lo hiciéramos a través de nuestra percepción mental de palabras y signos que vemos ya escritos, como bien expresa Giovanna Rosa: con «palabras mudas, hechas de tinta».¹⁹ Quizá las barras sean un modo de expresarle al lector que no hay un fuera y un dentro del pensamiento, que lo que se le representará en su imaginación no solo es algo que imaginará *mentalmente* al leer, sino que verá también con sus ojos las barras escritas en el texto:

- 31 Mira las imágenes y dice/piensa: no. A veces lo dice/piensa meneando un poco la cabeza en señal de rechazo (ARB, p. 17)
- 32 Guarda le immagini e dice/pensa: no. A volte lo dice/pensa scuotendo un po' la testa in segno di rifiuto (ARP, p. 11)
- 33 Escuchaba y atendía todo, y lo recordaba todo y quería hablar/responder/protestar/pedir y no podía (ARB, p. 191)
- 34 Sentiva e capiva tutto, e ricordava tutto e voleva parlare/rispondere/protestare/chiedere e non poteva (ARP, p. 185)

¹⁹ GIOVANNA ROSA, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, 2008, p. 288. Véase también SARA SULLAM, *La mente in-diretta*, en «il verri», LVI (2014).

Hay otras disimetrías (¿siempre inevitables?) de puntuación, en el siguiente ejemplo la cursiva está solo en el texto italiano. Como vimos en los ejemplos de los apuntes del personaje-escritor en la novela *Años lentos* (ver *supra*) Aramburu llama *sincopada* a la frase que corta o deja sin terminar; no siempre Arpaia se anima a mantener esta estrategia:

- 35 Ella pidió una infusión de manzanilla. La paella le había dejado un regusto aceitoso y. (ARB, p. 133)
- 36 Lei ordinò una camomilla. La paella le aveva lasciato un retrogusto oleoso e pesantezza di stomaco. (ARP, p. 127)

Opino que en el ejemplo anterior habría sido mejor dejar la frase inconcluida, pues en la de Arpaia se pierde el acercamiento a la conversacionalidad.

PARÉNTESIS

En cuanto al uso aramburiano del paréntesis, vemos diversas funciones. Además del uso canónico del paréntesis, hay capítulos en los que su frecuencia de aparición aumenta. A menudo se utiliza para hacer comprender al lector que aunque el párrafo siga en tercera persona se está pasando ya a la voz de un personaje. Arantxa, la hija de Miren, tendrá un accidente que la deja en silla de ruedas y solo podrá comunicarse lingüísticamente a través de un iPad. Cuando se trata de la voz de Arantxa, el aumento del uso del paréntesis quizá sea para hacer entrar al lector en la sensación de alguien que no puede comunicar más que a través de su iPad: tal vez Aramburu da al paréntesis la función de mostrar pensamientos que el personaje no puede verbalizar con voz. En el segmento que transcribo a continuación tenemos una voz narrante que cuenta que Miren está dando de comer a su hija Arantxa; se da paso, de nuevo sin transición, a la voz interior de Arantxa que rememora cuando convenció a su hija Ainhoa para que la acompañara y se fueron de vacaciones a Mallorca, se recuerda así misma conduciendo un coche alquilado, minutos antes del accidente que la dejará paralítica; esta vez el paréntesis nos hace notar pensamientos que Arantxa no desea verbalizar ante su hija:

- 37 El coche que habían alquilado se le figuraba en su recuerdo, mientras mordisqueaba sin ganas la pechuga de pollo que le había cortado su madre en trozos pequeños, una burbuja de felicidad. Ella al volante; Ainhoa, con gafas de sol en el asiento de al lado, intercambiando con el móvil mensajes de texto en su mal inglés (si me hicieras caso y estudiaras) con un chico alemán al que había conocido en la playa y del que se había enamorado perdidamente. (ARB, p. 87)
- 38 L'auto che avevano noleggiato se la raffigurava nel ricordo, mentre mordicchiava un petto di pollo che la madre le aveva tagliato a pezzi piccoli, come una bolla di felicità. Lei al volante; Ainhoa, con gli occhiali da sole sul sedile accanto, a scambiare con il cellulare messaggi nel suo pessimo inglese (se mi dessi retta e studiasse) con un ragazzo tedesco che aveva conosciuto sulla spiaggia e del quale si era perdutamente innamorata (ARP, p. 81)

3.2 ONOMATOPEYAS, RIMAS, FRASES FAMOSAS

Las onomatopeyas de *Patria* en la traducción de Arpaia suelen ser las mismas que en el original y, cuando no lo son, se entiende qué sonido imitan o qué sensación quieren producir en el lector, como por ejemplo la angustia que provoca el sonido reiterativo de una máquina (*chacachaca*) que aparece tres veces en el capítulo 12 (ejemplos 43-44), en el cual Taxto, sabiendo que Joxe Mari, el hijo de Joxian, está en contacto con gente que pertenece a ETA le pregunta a este si su hijo podría hacerle la mediación con gente etarra porque ha recibido de nuevo cartas amenazantes:

- 39 Y tlan, tlon, tlan, tlon, un chico y una chica manejaban cerca del estrado los palos de una *txalaparta* (ARB, p. 187)
- 40 E tlan, tlon, tlan, tlon, un ragazzo e una ragazza maneggiavano vicino al palco le bacchette di una *txalaparta* (ARP, p. 182)
- 41 Cada pestañeo, don, una campanada a muerto (ARB, p. 103)
- 42 Ogni battito, don, una scampanata a morto (ARP, p. 97)
- 43 Y del otro lado del río le llegaba el constante chacachaca de alguna máquina del taller [...] Igual te han mandado sin darse cuenta la carta del año que viene. Chaca-chaca [...] Me parece una buena idea. Chaca-chaca [...] Joxe Mari no es de ETA, ¿eh? ¡Qué va a ser! [...] es un tontolaba y un gandul. Ha dejado el trabajo y Miren dice que se habrá pirado a correr mundo con los amigos. Igual anda ahora por América. Chaca-chaca-chaca. (ARB, pp. 61-62)
- 44 E dall'altra parte del fiume arrivava il costante ciac-ciac di qualche macchina [...] «Magari ti hanno mandato senza rendersene conto la lettera dell'anno prossimo.» Ciac-ciac. [...] «Mi sembra una buona idea.» Ciac-ciac. [...] «Joxe Mari non è mica dell'ETA. Macché [...] è un deficiente e un fannullone. Ha lasciato il lavoro e Miren dice che se la sarà svignata per andare in giro per il mondo con gli amici. Magari adesso sarà in America». Ciac-ciac-ciac (ARP, pp. 55-56).

Aparecen en el texto algunas rimas que Arpaia resuelve rescribiéndolas en lengua original además de la traducción. Por ejemplo, el adjetivo *chivato* coloquialmente quiere decir 'delator'; Bittori un día ve una pintada en la que ese adjetivo, con "ortografía euskalerrizada", calumnia a su marido:

- 45 Habían aparecido pintadas en las paredes. Una de tantas: TXATO TXIVATO. Por la rima, supongo, pero el caso es difamar y meter miedo. (ARB, p. 82)
- 46 Erano comparse delle scritte sui muri. Una fra le tante: TXATO TXIVATO, Txato spia. Per la rima, suppongo, ma serviva a diffamare e a fare paura (ARP, p. 76)

En el capítulo 41 (*Su vida en el espejo*), y en el capítulo 42 (*El asunto de Londres*) Arantxa, que sigue en silla de ruedas pero está un poco mejor, pide a su madre a través de su iPad que la lleve al baño, quiere estar sola ante el espejo y se nos transmite el monólogo interior ante su propia imagen en el que aparecen las famosas frases con que la madrastra del cuento *Blancanieves* interpela al espejo; Aramburu y Arpaia retoman las fórmulas del cuento en sus respectivas lenguas (*espejo, espejito / specchio delle mie brame*), aunque no de forma exactamente simétrica:

47 Espejito, espejito, dime cuándo, dime dónde, dime quién. (ARB, p. 195)

48 Specchio, specchio delle mie brame, dimmi, dimmi (ARP, p. 189)

49 No sé para qué se toma la molestia si le voy a dar de nuevo calabazas. Y se las pensaba dar, espejo querido (ARB, p. 197)

50 Non so perché si prende la briga se gli darò di nuovo il due di picche. E pensava darglielo, specchio delle mie brame (ARP, p. 191)

51 ¿Qué más? Espejo, qué curioso eres. (ARB, p. 203)

52 Che altro? Specchio, specchio, come sei curioso (ARP, p. 197)

4 RESIDUOS TRADUCTIVOS DE LOS DIASISTEMAS LINGÜÍSTICOS

Partiremos del sintagma “puzzle de voces”, elegido por el propio autor, para reflexionar sobre las relaciones internas en esa polifonía textual, sobre los puntos de semejanza o divergencia entre la oralidad teatral y la escritura narrativa y sobre el inevitable residuo que implicaría la traducción a cualquier otra lengua de la escrituralidad de coloquios con la variante diatópica del español propio de personajes del País Vasco en muchas de las secuencias de esta novela, en este caso al italiano. Vimos anteriormente, un ejemplo de estructura elativizadora traducida al italiano por Bruno Arpaia de forma, en mi opinión, carente del mismo valor:

53 Eccola lì, la poverina. Va a infrangersi su di lui. Come si infrange un'onda sugli scogli. Un po' di schiuma e ciao. Non vede che non si prende nemmeno la briga di aprire la portiera? (4b') *Sottomessa, più che sottomessa.*

Si consideramos al traductor más como un actor que como un recreador, esto es, si lo viéramos como un actor que intentara interpretar con el mismo timbre y tono que marcaran en la oralidad la función pragmática (reprochar, reconvenir, echar en cara, etc.) con que se pensó el enunciado del texto original, para dar al lector italiano la idea de una inflexión de voz cuya función pragmática fuera similar a la del reproche del sintagma elativizador español, quizá habrían sido mejores traducciones del tipo:

54 *Schiava, schiava che non sei altro*

55 *Schiava, non c'è che dire*

4.1 LAS CUESTIONES MÁS PROBLEMÁTICAS

Los problemas que tendrá que afrontar un traductor de *Patria* hacia otras lenguas se verán en la escrituralidad de diversos diasistemas; tendrían que ver, entre otras cuestiones, con las que ejemplifico a continuación.

- 1 Antinormatividad del diasistema del castellano hablado en el País Vasco respecto al castellano estándar, con estructuras no normativas evidenciadas (a menudo pero no siempre) en cursiva, observable por ejemplo en anacolutos, en enunciados de la variedad diatópica vasca en la morfosintaxis el léxico *tiragomas* (en vez de *tirachinas*), *cuadrilla* (en el resto de España se diría *pandilla*), agramaticidades, leísmos y usos erróneos del condicional o del infinitivo con función de imperativo:

56 La tapia, si la habrías hecho de cemento, no te pasa esto (ARB, p. 54: en esta ocasión el verbo en condicional no va en cursiva como otras veces)

57 Il muro, se l'avessi fatto di cemento, questo non ti succedeva (ARP, p. 48)

58 Y tu padre alguna vez les ayudó bajo mano (ARB, p. 101: leísmo sin cursiva)

59 E tuo padre qualche volta li ha aiutati sottobanco (ARP, p. 94)

60 A todo el que se ponga en medio, estorbando el logro de nuestro objetivo como pueblo, hostia al canto. Aunque *sería mi aita, cagiëndiós* (ARB, p. 171)

61 «E a chiunque si metterà di traverso, ostacolando il raggiungimento del nostro obiettivo come popolo, legnate subito. Anche se *sarebbe* il mio *aita*, porca puttana.»

62 Ya lo ha dicho este –por Jokin–: Vamos de A a B y cuando lleguemos a B, a mí *dejarne* tranquilo. Me voy al monte, planto unos manzanos, pongo un gallinero y que os den por culo a todos (ARB, p. 171)

- 63 «L'ha già detto Jokin: andiamo da A a B e quando arriviamo, a me lasciatemi tranquillo. Me ne vado in campagna, pianto meli, costruisco un pollaio e affanculo tutti» (ARB, p. 165)

Arpaia ha traducido también *Años lentos* (*Anni lenti*, Guanda 2018) en la que se topa con cuestiones similares:

- 64 ¿Qué quieres –protestaba él– que me *colgaría* un rosario del cuello? (ARB, *Años lentos*, p. 158)
- 65 «Ma cosa volevi» protestava lui, «che mi *appendevo* un rosario al collo?» (ARP, *Anni lenti*, p. 162)

2 Fragmentación, suspensión / interrupción de la frase. Elipsis:

- 66 Se acordaba de que la noche anterior, antes de acostarse, la tarta todavía estaba entera en el frigorífico. Cuando se levantó por la mañana faltaba algo más de un cuarto. Su primera, por no decir su única sospecha: Joxe Mari, el tragón de la comarca. Porque su padre no creo yo que. ¿O sí? (ARB, p. 177)
- 67 Ricordava che la sera precedente, prima di andare a letto, la torta era ancora intera nel frigorifero. La mattina, quando si era alzata, ne mancava un po' più di un quarto. Il suo primo, per non dire l'unico sospetto: Joxe Mari, il più ingordo dell'intera regione. Perché il padre non credo che. Oppure sì (ARP, p. 171)

3 Marcadores, conectores, ordenadores pragmático-discursivos de la conversación coloquial. Serían demasiados (reforzadores, intensificadores, atenuadores, marcas de inicio, de progresión, de cierre, de control de contacto, concatenaciones, redundancias, rodeos, etc.) para escribir uno de cada ejemplo, bastará el uso en la oralidad de *total* cuando presenta un argumento reforzado en el que quien habla apoya su conclusión:

- 68 Escucha, Serapio. Quien no me quiera ver en el pueblo, que me pegue cuatro tiros como al Txato, porque pienso seguir viniendo tantas veces como me dé la gana. Total, lo único que podría perder, la vida, ya me lo (sic) rompieron hace muchos años (ARB, p. 121)
- 69 «Ascolta, Serapio. Chi non vuole vedermi in paese, mi spari quattro colpi come al Txato, perché penso di continuare a venire ogni volta che ne ho voglia. Alla fin fine, l'unica cosa che potrei perdere, la vita, me l'hanno già fatta a pezzi molti anni fa. (ARP, p. 115)

4 Neologismos creados por Aramburu. Son frecuentes los que el escritor inventa a través de participio presente usado como adjetivo (la cursiva es mía):

- 70 [...] pero apareció Joxian, pero apareció el Txato, pareja de mus en el bar, *amigos cenantes*, por lo general sabatinos, de la sociedad gastronómica y cicloturistas dominicales (ARB, p. 40)
- 71 [...] però era comparso Joxian, però era comparso il Txato, coppia al tavolo da gioco al bar, amici di cene, in genere al sabato, del circolo gastronomico e di biciclette domenicali (ARP, p. 32)
- 72 Brindaron bromistas, *unipensantes* (ARB, p. 171)
- 73 Brindarono allegri, unanimi (ARP, p. 165: aquí se pierde el estrambótico adjetivo inventado por Aramburu, Arpaia no ha querido arriesgar un *monopensante* o alguna creación similar)
- 5 Intensificación: repeticiones, estructuras elativizadoras, reiteraciones, estructuras ecoicas, escaleras por alo-repetición:
- 74 Dará un rodeo de la de Dios (ARP, p. 139)
- 75 Allungherà il tragitto di brutto (ARP, p. 133)
- 76 No tengo ni gorda de hambre (ARB, p. 114)
- 77 Non ho neanche un po' di fame (ARP, p. 108)
- 78 Es antes del servicio militar y él estudia medicina en Pamplona. Tiene fama de soso, de formal, de metido para adentro; en fin, lo que es un hombre serio-serio, para qué darle más vueltas. (ARB, p. 105)
- 79 È prima del servizio militare e lui studia medicina a Pamplona. Ha fama di essere poco vivace, responsabile, introverso; insomma quello che è, un uomo serio, inutile girarci intorno (ARP, p. 98)
- 80 a Venga, *aita*, no puede ser
b ¿Qué no puede ser? (ARB, p. 178)
- «Dai, *aita*, non può essere»
—«Cos'è che non può essere?» (ARP, p. 170)
- 81 Joxian solía intervenir conciliador y paternal, bueno, bueno, calma, mirando con pena al menor (ARB, p. 175)

- 82 Di solito Joxian interveniva conciliante e parterno, vabbe', vabbe', calma, guardando il figlio minore (ARP, p. 169)
- 83 Rana verbal, saltaba de un temita, semitema, subtema a otro (ARB, p. 118)
- 84 Rana verbale, saltellava da un argumentuccio, semiargomento, sottoargomento all'altro (ARP, p. 112)
- 85 En el mejor de los casos, según Xabier, Arantxa podrá deambular algún día [...] y no se descarta que en futuro logre fonar.
¿Logre qué?
Emitir voz (ARB, p. 84)
- 86 Nel migliore dei casi, secondo Xabier, Arantxa un giorno potrà deambulare [...] e non si esclude che in futuro potrà riprendere la fonazione.
«Potrà che?»
«Emettere suoni.» (ARP, p. 8)
- 6 Atenuación, estructuras suspendidas, elipsis, impersonalización del yo, despersonalización del tú:
- 87 Por fin, el hotel. Parado delante de la entrada, un autobús del que se estaban apeando algunas chicas que habían viajado en el mismo avión que ella. La madre que me. De haber estado más espabilada se podía haber ahorrado el dispendio del taxi. (ARB, p. 201)
- 88 Finalmente, l'hotel. Fermo davanti all'ingresso, un autobus di cui stavano scendendo alcune ragazzze che avevano viaggiato sul suo stesso aereo. Managgia a me. Fosse stata più sveglia, si sarebbe potuta risparmiare lo spreco del taxi (ARP, p. 195)
- 89 Desde niña, Arantxa se acostumbró a ir bien arreglada. No porque se lo mandara su madre, que también, sino por el gusto de gustar y verse/sentirse atractiva (ARB, p. 190)
- 90 Fin da bambina, Arantxa si era abituata a essere impeccabile. Non perché glielo ordinasse la madre, che pure lo faceva, ma per il piacere di piacere e di vedersi/sentirsi attraente. (ARP, p. 184)

- 91 *Que* no, que estas cosas pasan porque tienen que pasar o, como decía su madre, porque Dios o san Ignacio, en representación de Dios, así lo han querido. *Que* mala suerte, ¿por qué a mí? Etcétera. Tenía el rosario de quejas de los señalados por la adversidad (ja, ja, ja, no seas cínica, chavala), requeterrepetido en sus pensamientos. (ARB, p. 85)
- 92 No, queste cose non succedono perché devono succedere o, come diceva sua madre, perché Dio o sant’Ignazio, in rappresentazione di Dio, così hanno voluto. Che sfortuna, perché proprio a me?, eccetera. Aveva tutto il rosario delle lamentazioni dei perseguitati dalle avversità (ah ah ah: non essere cinica, ragazza) straripetuto in testa. (ARP, p. 79)

En esta última traducción creo que más que un “invitable” residuo, lo que hay es una sobreinterpretación. El hecho de haber añadido la negación (*non*) ante el verbo (*succedono*) constituye un exceso interpretativo: el párrafo se abre con un monólogo interior de Arantxa, quien ha perdido la movilidad y el habla –se comunica escribiendo con un dedo en un iPad– y creo que lo que lo que Aramburu expresa es que Arantxa piensa que de alguna manera «las cosas pasan porque tienen que pasar» aunque inmediatamente después de ese pensamiento escrituralizado y de nuevo sin frontera clara entre las voces llega una crítica: (*tenía el rosario de quejas de los señalados por la adversidad*) que es autocrítica si es ella quien se lo reprocha a sí misma o crítica al personaje de Arantxa por parte de la voz narrante si es un diálogo entre narrador y su creación. Pero lo que sí me parece claro es que de lo que se mofa interiormente (narrador o personaje) es del hecho de que Mirren creyera que es Dios a través de san Ignacio quien procurara que todo hubiera sucedido así. Arpaia, en cambio, parece expresar lo contrario.

- 93 Se habían ido de vacaciones a Cala Millor. ¿Quiénes? La madre y la hija. Dos semanas de agosto en un hotel económico sin vistas al mar, pero tampoco lejos de la playa. Endika, entonces 17 años, no quiso acompañarlas. *Que* no y que no. [...] ¿El matrimonio? Bah, a eso no se le podía llamar matrimonio. Una discusión seguía a otra. Días y más días sin dirigirse la palabra, intercambiando miradas de desprecio, odio, asco, cuando no había más remedio que mirarse. Pero los hijos. Pero las ataduras económicas. Pero la casa comprada entre los dos. Y los parientes, ¿qué dirán? (ARB, p. 86)
- 94 Erano in vacanza a Cala Millor. Chi? La madre e la figlia. Due settimane di agosto in un albergo economico senza vista sul mare, ma nemmeno lontano dalla spiaggia. Endika, allora diciassette anni, non era voluto andare con loro. No e poi no. [...] Il matrimonio? Bah, quello non lo si può chiamare matrimonio. Gorni e giorni senza rivolgersi la parola, scambiandosi sguardi di disprezzo, di odio, di disgusto, quando non c’era un’altra scelta che guardarsi. Ma i figli. Ma i vincoli economici. Ma la casa comprata insieme. E i parenti, cosa diranno? (ARP, p. 80)

- 95 [contexto: Nerea habla con su madre, Bittori y su hermano Xabier] También a mí me sobran los motivos para estar hecha polvo. Pero, mira, en Londres, la misma noche en que acordé con Quique vivir separados, me di una vuelta por la orilla del río. Me dije: ¿qué hago? ¿Me tiro al agua y adiós muy buenas, o busco una salida al laberinto en el que llevo mucho, demasiado tiempo metida? Y vi la corriente turbia [...] y concluí: qué leches, Nerea, levanta esa cara, no te resignes, vive, eso es, vive muchacha, aunque estés jodida, muévete, lucha, busca. (ARB, p. 131)
- 96 «Anch'io ho dei motivi in abbondanza per essere a pezzi. Però, guarda, a Londra, la stessa sera che mi sono accordata con Quique per vivere separati un periodo, ho fatto un giro sulla riva del fiume. Mi sono detta: che faccio? Mi busso in acqua e ciao, o cerco una via di uscita dal labirinto in cui mi trovo da molto, troppo tempo? [...] e ho concluso: che cazzo, Nerea, solleva quella faccia, non rassegnarti, vivi, sì, vivi, ragazza, anche se sei a pezzi, muoviti, combatti, cerca.» (ARP, p. 126)
- 7 Coloquialidad fraseológica, de muy diverso tipo, menos paremiológica que locucional, vemos traducidas locuciones verbales españolas por locuciones verbales en italiano (*dar calabazas* / *dare il due di picche*; *comerse una rosca* / *andare in bianco*; *ir al grano* / *andare al dunque*). A veces una palabra al traducir es convertida por Arpaia en locución (*sulfurarse* / *dare in escandescenze*) y otras sucede lo contrario; la locución española *mala leche* se traduce de formas diferentes según la función (*qué cara de mala leche* / *che faccia incazzosa* sería diferente de *viene o está de mala leche* / *viene o è incazzato...*). No habría espacio aquí para incluir un análisis más detallado. Diastráticamente encontramos discurso repetido jergal, argótico, propio de una coloquialidad no solo juvenil, sino de la propia de hablantes de mayor edad: la interjección eufemística *concho* es propia de hablantes poco jóvenes y tabuiza la más vulgar *coño*; *leche* o *leches* en diferentes locuciones, como la adverbial: *a toda leche* (que es usada por jóvenes y mayores); hay tabuizaciones que conviven con expresiones vulgares no tabuizadas (*joder*; *a tomar por culo*); *se usa* puto(s), puta(s) + sustantivo(s)/adjetivo(s) como intensificador, etc. Arpaia no siempre mantiene registros equivalentes, sobre todo en la coloquialidad propia de diasistemas pertenecientes a la esfera juvenil, a veces aumenta la intensificación vulgarizadora y otras, la disminuye:
- 97 Anda, no me jodas ¿Tanto libro para aprobar inglés y matemáticas de churro? (ARB, p. 182)
- 98 «Dai, non ci credo. Tutto 'sto tempo per poi essere promosso in matematica e inglese per culo?» (ARP, p. 175)
- 99 ¿El motivo? Los libros o, como decía su padre con surcos cavilosos en la frente, los putos libros (ARB, p. 180)

100 Il motivo? I libri o, come diceva il padre con solchi cavillosi sulla fronte, quei maledetti libri (ARP, p. 174)

101 ¿Qué coño sabes tú de tristeza ni de nada? (ARB, p. 131)

102 Che accidente ne sai tu di tristezza o di altro? (ARP, p. 126)

103 Te han puesto fino, marido. Esto quizá te traiga suerte (ARB, p. 71)

104 «Ti hanno fatto pelo e contropelo, marito mio. Magari ti porta fortuna.» (ARP, p. 65)

No siempre Arpaia puede usar las mismas metáforas (ni metonimias) lexicalizadas, por ejemplo; en el diasistema español juvenil *mi viejo* se entiende como ‘mi padre, pero en italiano «il mio vecchio» sería una traducción errónea; en una coloquialidad no exclusivamente juvenil *poner verde* en italiano se convierte *fare nero*:

105 Joder, cuánto la quería. Mi *aita*, mi viejo. (ARB, p. 141)

106 Cazzo, quanto le voleva bene. Il mio *aita*, mio padre. (ARP, p. 134)

107 Pero hablar con Ignacio, hacerle promesas, proponerle tratos, dirigirle súplicas y reproches (hay días que lo pone como hoja de perejil) es muy importante para ella (ARB, p. 77)

108 Però parlare con Ignazio, fargli promesse, proporgli accordi, rivolgerli suppliche e rimproveri (ci sono giorni che lo fa nero) è molto importante per lei (ARP, p. 71)

- 8 Enunciados de otras variedades diatópicas: (Colombia, Andalucía, etc.) Es imposible para Arpaia traducir enunciados de otras variedades diatópicas de forma que se perciba, no solo no podrá en el metatexto percibirse de qué lugar provienen, sino ni siquiera por ejemplo que la cortesía y las elecciones léxicas, por ejemplo, son muy diferentes de los diasistemas de los protagonistas vascos. Tenemos varios ejemplos en el disistema que escrituraliza la forma de hablar de Celeste, la ciudadora que contrata Miren para que la ayude con Arantxa cuando esta queda impedida. Celeste es ecuatoriana de forma que en italiano se pierde la percepción de que se trata de un diasistema diatópicamente diverso. Veamos algunos casos en el ejemplo 109; el contexto es el siguiente: Miren en el hospital habla con Celeste quien responde usando palabras, fórmulas y expresiones que todos los hispanohablantes conocemos, pero que en España usamos menos (en vez de *obsequió* en el diasistema de un español peninsular se diría *regaló*; en vez de *linda*, se usaría *bonita* o si se

marca como habla juvenil, *chula*, etc.). Marcaré en cursiva las expresiones del diálogo entre Miren y Celeste que un hablante peninsular reconocería como propias de un hispanohablante no peninsular, pero cuya traducción al italiano perderá esa percepción:

- 109 – Oye, ¿tú sabes de dónde ha sacado mi hija la pulsera que lleva?
 – Se la *obsequió* esta tarde un doctor. Es *linda* ¿verdad?
 – Sí, muy *linda*. ¿Tú quieres decir que se la ha dado un enfermero?
 – No, no. Vino un doctor, ignoro el nombre. *Nunca antes lo vi*. Y yo pensé que el doctor tal vez fuera un *allegado* de ustedes, pues vino *no más* que a ver a Arantxa y al cabo de unos minutos la besó con ternura en la mejilla y ella se mostró contenta y *dichosa* todo el tiempo [...]
 – ¿No te habrás quedado por casualidad con el nombre del médico?
 – Ay, pues *desdichadamente* no, señora Miren, *sino que* las fisioterapeutas lo llamaron varias veces doctor. Pero si usted quiere mañana *mismo* lo puedo averiguar. Era un doctor alto, ya con los *cabellos canosos por los costados y con lentes*. *Nunca antes yo lo vi* [...] (ARB, pp. 113-114)

5 A MODO DE CONCLUSIÓN

Mimesis, voz narrante, polifonía, punto de vista son conceptos que pueden constituirse en indicios del porqué de los tan frecuentes solapamientos de indicadores de discurso referido (como el verbo *dicendi*, etc.) y del constante estilo indirecto libre en *Patria*. ¿Quiere el autor hacer desaparecer el “papel mediador” de la voz narrante? ¿O se trata exactamente de lo contrario, esto es, de que quien lee perciba que la voz narrante media constantemente entre las voces interiores de los personajes cuyas vivencias narra? En mi opinión la elección de la polifonía reticular de Aramburu puede tener mucho que ver con la imposibilidad de encontrar responsabilidades monolíticas en las muertes causadas por el terrorismo etarra. En la novela leemos (e *imaginamos/vemos*, por escribirlo “aramburunianamente”) que Joxe Mari se convertirá en etarra, que de considerar asesinos a los miembros activos de ETA sus padres, sobre todo Miren, la madre, pasan a verlos como soldados (*gudaris*), como patriotas, que su hermano Gorka –el único de la familia que no solo habla euskera, sino que también lo escribe correctamente– busca refugio en la literatura, cultivando la creación de cuentos infantiles y para jóvenes intentando pasar desapercibido para sufrir menos la presión abertzale y poder huir de esa violencia nacionalista. Percibimos el dolor de Bittori, la viuda a la que “escuchamos” hablando tantas veces consigo misma y con su difunto marido; vemos la diferencia con que se viven su dolor los hijos de Bittori: Xabier, cuya “voz mental” también seguimos mientras habla con una foto de su padre y Nerea, quien llega a proponer como tentativa de superación del dolor a madre y hermano, que entren a formar parte en grupos de “justicia reparativa” en el seno de los cuales se hace un esfuerzo por comprender el porqué de toda aquella demencia colectiva a través de conversaciones con los asesinos. Hasta la voz de la víctima, el Txato, es representada al lector *hablándole/hablándonos* después de muerto. Ante un tema tan complejo como el terrorismo etarra, un escritor, que ha vivido de cerca los

años más duros de la violencia nacionalista, ¿necesitaba la “doble voz” del estilo indirecto libre para fundir el *discurso* y el *pensamiento* que quiere representar? ¿Prefiere que desaparezca la diferencia entre voz narrante y voces de los personajes para dejar sentir su yo representado?

La “escrituralidad aramburiana” que ya empezó a manifestarse con *Los peces de la amargura* y que subsistía en *Años lentos* lleva trazas de constituirse en género propio; un “género de transición” entre la narración de hechos externos y la vivencia de los mismos que, sin abandonar el modo extradiegético, contiene una particular forma de “hablar desde dentro”, un género consciente de establecer un diálogo con el lector, transitando entre lo leído en silencio e imaginando visualmente las escenas como si se poseyeran unos auriculares que permitieran al lector oír la prosodia de las diversas voces. David Herman²⁰ propone superar las teorías sobre la excepcionalidad del estilo indirecto libre el cual se apartaría de lo ordinario por estar entre lo dicho y lo pensado pues, para él, no habría excepcionalidad ya que en su opinión no existe dualismo cartesiano alguno entre “una exterioridad” y “una interioridad” porque «la mente no es un espacio cerrado, sino que más bien [está] colocada *en* y constituida *por* estructuras materiales y sociales que proporcionan un andamio para el encuentro de las personas con el mundo». Se convierte de esta manera en fundamental la experiencia del lector al que la voz narrante de Aramburu parece querer implicar como oyente.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARAMBURU, FERNANDO, *Carta a los escritores vascos*, en «El país» (5 de diciembre de 2011), <https://elpais.com/diario/2011/12/05/cultura/1323039602,%20850215.html>. (Citato a p. 292.)
- *Años lentos*, Barcelona, Tusquets, 2012. (Citato a p. 291.)
- BOSQUE, IGNACIO y VIOLETA DEMONTE (eds.), *Gramática descriptiva de la Lengua Española*, Madrid, Espasa, 1999. (Citato a p. 296.)
- BUSTOS TOVAR, JOSÉ JESÚS, *De la oralidad a la escritura*, en *El español coloquial: actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral*, Almería, 23-25 de noviembre de 1994, ed. por LUIS MARÍA CORTÉS RODRÍGUEZ, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 9-28. (Citato a p. 290.)
- BUSTOS TOVAR, JOSÉ JESÚS DE (ed.), *Textualización y oralidad*, Madrid, Visor Libros, 2003. (Citato a p. 290.)
- COSERIU, EUGENIO, *Lecciones de lingüística general*, Madrid, Gredos, 1981. (Citato a p. 290.)
- *Gramática, semántica, universales*, Madrid, Gredos, 1987. (Citato a p. 290.)
- D'ORTONA, PIERNICOLA, *Il belletto e la cave à liqueurs*, en «Tradurre», XII (2017), <https://rivistatradurre.it/2017/05/il-belletto-e-la-cave-a-liqueurs-2/>. (Citato a p. 290.)
- ECO, UMBERTO, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2016. (Citato a p. 300.)

²⁰ En *ivi*, p. 16.

- GABILONDO, IÑAKI, *Hay que ganar a ETA la batalla del relato*, en «El País» (6 de septiembre de 2011), <https://elpais.com/politica/2011/09/06/videos/1315288476,%20398064.html>. (Citato a p. 293.)
- GARCÍA MOUTON, PILAR, *Lenguas y dialectos de España*, Madrid, Arco/Libros, 2002. (Citato a p. 302.)
- HERNÁNDEZ PARICIO, FRANCISCO, *Los dueños del relato*, en *Aspectos de la subjetividad del lenguaje*, ed. por DAVID SERRANO-DOLADER, MARGARITA PORROCHE BALLESTEROS y MARÍA ANTONIA MARTÍN ZORRAUINO, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2015, pp. 154-169. (Citato a p. 293.)
- LEVY, JIRI, *Translation as a Decision Making Process*, en *To Honor Roman Jakobson*, The Hague, Mouton, 1967, vol. II, pp. 1171-1182. (Citato a p. 291.)
- LÓPEZ SERENA, ARACELI, *Las limitaciones de la lingüística del código: ¿constricciones epistemológicas o escriptivismo velado?*, en *Estudios de la lengua e historiografía lingüística. Actas del III Congreso Nacional de la Lengua Española (Jaén, 27, 28, y 29 de marzo de 2003)*, ed. por CARMEN CAZORLA, Madrid, CERSA, 2005, pp. 255-264. (Citato a p. 289.)
- *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial*, Madrid, Gredos, 2007. (Citato a p. 289.)
- NARBONA JIMÉNEZ, ANTONIO, *Sobre evolución sintáctica y escritura-oralidad*, en *V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Gredos, 2002, pp. 133-158. (Citato a p. 289.)
- OESTERREICHER, WULF, *Lo hablado y lo escrito: reflexiones meteorológicas y aproximación a una tipología*, en *El español y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Madrid, Veuuvuert Iberoamericana, 1996. (Citato a p. 289.)
- *Pragmática del discurso oral*, en *Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*, ed. por WALTER BRUNO BERG y MARCUS KLAUS SCHÄFFAUER, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1997, pp. 86-97. (Citato a p. 289.)
- OSIMO, BRUNO, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli, 2011. (Citato a p. 291.)
- PORTELA, EDURNE, *El eco de los disparos: cultura y memoria de la violencia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016. (Citato a p. 292.)
- ROSA, GIOVANNA, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, 2008. (Citato a p. 305.)
- SULLAM, SARA, *La mente in-diretta*, en «il verri», LVI (2014). (Citato alle pp. 305, 317.)
- ZAPPA, CHIARA, en *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, ed. por BRUNO OSIMO, Milano, Hoepli, 2012.

PAROLE CHIAVE

Discurso indirecto; narración; Fernando Aramburu; traducción; Bruno Arpaia; polifonía.

NOTIZIE DELL'AUTRICE/AUTORE

María Nieves Arribas si è laureata in filologia romanza (Università di Salamanca), ottenendo di seguito un master in ELE (Università di Barcellona). Ha insegnato nelle università di Verona, Milano, Trieste e Bergamo. È attualmente professore associato di lingua spagnola all'Università dell'Insubria (Corso di laurea in Scienze della Mediazione Interlinguistica e Interculturale). I suoi interessi di ricerca riguardano questioni di lessicografia, fraseologia, apprendimento di L2, didattica di ELE e traduzione. Ha pubblicato diversi articoli di fraseologia, lessicografia, protoELE, terminologia, neologia, studio delle locuzioni, meccanismi cognitivi della categorizzazione linguistica, problemi traduttivi nelle lingue di specialità (*Reflexiones sobre la traducción en textos de interiorismo*, Aracne, 2011). Ha curato la fraseologia di diverse edizioni dei Dizionari Spagnolo-Italiano (Garzanti, 2007 e 2009) e ha recentemente pubblicato il carteggio tra Jorge Guillén e Vanni Scheiwiller (*Un epistolario inedito*, con prefazione di Cesare Segre, Aracne, 2014). I suoi ultimi studi si concentrano sui generi rappresentativi del discorso turistico responsabile e sostenibile, sulla modernizzazione del linguaggio giuridico, sul concetto di "escrituralidad" e sull'analisi critica dei procedimenti linguistici nella costruzione dell'identità in una prospettiva interculturale.

maria.arribas@uninsubria.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARÍA NIEVES ARRIBAS, *El inevitable residuo traductivo en la novela Patria de Fernando Aramburu*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», x (2018), pp. 289–319.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

© La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – X (2018)

EROS E MELANCOLIA NELLA POESIA MODERNA E CONTEMPORANEA a cura di Fulvio Ferrari, Lorenzo Mari e Stefano Pradel	v
<i>Eros e melancolia: una nota a margine</i>	vii
SYLVIA KRATOCHVIL, <i>Le regard mélancolique dans la poésie de Baudelaire</i>	i
SERGIO SCARTOZZI, <i>L'unione impossibile. Tessiture della melancolia pascoliana</i>	21
LORETTA FRATTALE, « <i>Bandadas de mujeres desnudas van dejando / olor a sexo de alma por el aire violeta...</i> ». <i>Eros e malinconia nella poesia del primo Jiménez</i>	35
GÖKÇE ERGENEKON, <i>Le désir et le désert. L'écriture érotique du deuil dans Corps mémorable de Paul Éluard</i>	51
ARMANDO LÓPEZ CASTRO, <i>El decir erótico de José Lezama Lima</i>	71
STEFANO PRADEL, <i>Escribir en/de los cuerpos: erotismo y metapoesía en José Ángel Valente</i>	93
CARMEN BONASERA, « <i>Io che bruciavo di passione</i> ». <i>Rappresentazioni dell'eros inquieto nella poesia femminile del secondo novecento</i>	115
ALICE LODA, <i>Corpo e tempo. Eros and Melancholy in Gëzim Hajdari's transmediterranean poetics</i>	137
MARIO MARTÍN GIJÓN, <i>Mellon Collie and the Infinite Sadness. Metamorfosis de la melancolía en tres poetas españoles del nuevo milenio</i>	169
ROBERTO BATISTI, <i>Espressioni dell'eros infelice in due poeti italiani del nuovo millennio</i>	181
SAGGI	203
MATTEO FADINI, <i>Cinque edizioni sine notis di letteratura popolare in copia unica: attribuzione agli stampatori ed edizione dei testi poetici</i>	205
CLAIRE MARCHÉ, <i>Enjeux de la composition vocale et musicale du dernier roman de Kosmas Politis : étude du manuscrit de Terminus (Τέλευτα, 1975)</i>	239
ANDREA RONDINI, <i>Delirio di immobilità. Gli stati di grazia di Davide Orecchio</i>	257
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	277
GIULIA MASTROPIETRO, <i>Filastrocche e giochi di parole: tradurre un romanzo per bambini</i>	279
MARÍA NIEVES ARRIBAS, <i>El inevitable residuo traductivo en la novela Patria de Fernando Aramburu</i>	289
ELISA FORTUNATO, <i>Un Huxley italiano nel ventennio fascista</i>	321
INDICE DEI NOMI (a cura di C. Crocco e M. Fadini)	353
INDICE CUMULATIVO NUMERI I (2014) – X (2018)	359
CREDITI	373

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 10 - NOVEMBRE 2018

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari

Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero **VII (2017)** della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.