

---

## Pragmática de la traducción literaria y teoría de la relevancia: algunos ejemplos

By Nuria Pérez Vicente (University of Macerata, Italy)

### Abstract & Keywords

#### English:

In this paper we propose to apply the Relevance Theory to translation (Sperber and Wilson 1986), analyzing phenomena such as ambiguity, metaphor, irony and word games. To this end, we will study the translation into Italian of three different narrative texts – by Federico García Lorca, Pedro Almodóvar and Alicia Giménez Bartlett – which will allow us to observe whether the translator has been able to recognise the relevance that the original text had for the original readers, adapting it to the new context and identifying the implicatures derived so that the reader can interpret them.

#### Spanish:

En el presente artículo nos proponemos aplicar la Teoría de la Relevancia (Sperber y Wilson 1986) a la traducción, analizando fenómenos como la ambigüedad, la metáfora, la ironía y los juegos de palabras. Estudiaremos para ello la traducción al italiano de tres textos narrativos muy diferentes entre sí – de Federico García Lorca, Pedro Almodóvar y Alicia Giménez Bartlett – que nos permitirán observar si el traductor ha sabido reconocer el grado de relevancia que el texto original tuvo para los lectores originales, adaptándolo al nuevo contexto e identificando las implicaturas derivadas para que el lector pueda interpretarlas.

**Keywords:** traducción literaria, pragmática, relevancia, pragmatics, relevance, literary translation

---

La pragmática, disciplina u orientación sin la cual hoy en día es imposible explicar el hecho lingüístico o la traducción, estudia la relación entre el lenguaje y el usuario, o lo que es lo mismo, el significado que adquiere el lenguaje al ser usado (Reyes 2003: 366)<sup>[1]</sup>. En palabras de Escandell (2005: 12),

no es un nivel más de la descripción lingüística [...], ni una disciplina global que abarca todos los niveles y los supera; la pragmática es una disciplina diferente desde la que contemplar los fenómenos, una perspectiva que parte de los datos ofrecidos por la gramática y toma luego en consideración los elementos extralingüísticos que condicionan el uso efectivo del lenguaje. [2]

Todos hemos podido comprobar cómo a menudo surge la necesidad de ir más allá de la gramática o de la semántica para poder analizar e interpretar un texto, ya que no siempre basta con conocer el significado de las palabras, o comprender la relación sintáctica que se da entre ellas. El lenguaje, al ser usado, produce significados no preestablecidos o residuales que rebasan el sentido estricto del mismo. Imaginemos que alguien pronuncia la siguiente frase mientras mira por la ventana y ve que está diluviando: “¡Qué buen tiempo hace!”. En este caso el significado literal del texto, así como su correcta estructura gramatical, no nos darían cuenta de un significado que va “más allá”, es decir, de la ironía que encierra la frase. Pues bien, de ello se ocupa la pragmática, que podríamos definir de manera muy simple como el estudio de los actos lingüísticos y de los contextos en que éstos se realizan (Reyes 2003).

Basándose en el concepto de entorno cognitivo, Sperber y Wilson (1986) enuncian una de las teorías más importantes de esta disciplina: la teoría de la relevancia. Esta afirma que, de entre los elementos que forman tal entorno, solo elegimos los verdaderamente pertinentes para procesarlos como información, aquellos que, con el menor esfuerzo, satisfacen nuestras exigencias comunicativas. En la presente comunicación nos proponemos aplicar esta teoría a la traducción, analizando fenómenos como la ambigüedad, la metáfora, la ironía y los juegos de palabras. Estudiaremos para ello la traducción al italiano de tres textos narrativos muy diferentes entre sí que, sin embargo, nos permitirán observar con facilidad los mecanismos de la pragmática, y concretamente el funcionamiento de la teoría de la relevancia. Descubriremos si el traductor ha sabido reconocer el grado de relevancia que el TO (texto original) tuvo para los lectores originales, adaptándolo al nuevo contexto e identificando las implicaturas derivadas para que el lector del TT (texto traducido) pueda interpretarlas. El primero es un texto juvenil de García Lorca (de 1927) con el que afrontaremos cuestiones pragmáticas como la traducción de la ambigüedad y la metáfora. El segundo, muy posterior (de los años ochenta), es de Pedro Almodóvar y constituye un buen ejemplo de ironía. El último, bastante más reciente (2000), pertenece a la escritora Alicia Giménez Bartlett, y a través de él estudiaremos las estrategias desplegadas por el traductor para resolver el juego de palabras.

### Texto 1

Este fragmento, como decíamos, pertenece a un poema en prosa escrito por García Lorca en 1927 titulado “Santa Lucía y San Lázaro”. Hemos confrontado dos versiones italianas:<sup>[3]</sup> la primera, de la editorial Passigli, está incluida en un volumen de título *Impressioni e paesaggi* (García Lorca 1993b) que contiene, además de una selección del libro homónimo (obra juvenil de tono romántico, recopilación de prosas inspiradas en los viajes realizados con sus compañeros de la Residencia entre 1916 y 1917), otros relatos como el presente, algo posterior. La segunda (de la editorial Guanda) está extraída de *Amanti assassinati da una pernice* (García Lorca 1993c), texto aún más ecléctico que incluye *Poemas en prosa, Diálogos y Jardines*. La importancia de estas breves

narraciones estriba en que encierran el germen de lo que será la posterior poesía del granadino: de ahí su tono altamente lírico. [4]

A las 12 de la noche llegué a la ciudad. La escarcha bailaba sobre un pie [...].

- Quiero la mejor habitación que tenga.

- Hay una.

- Pues vamos

La habitación tenía un espejo. Yo, medio peine en el bolsillo. “Me gusta”. (Vi mi “Me gusta” en el espejo verde). El posadero cerró la puerta. Entonces, vuelto de espaldas al helado campillo de azogue, exclamé otra vez: “Me gusta”. Abajo, el mulo resoplaba. Quiero decir que abría el girasol de su boca (García Lorca 1993a: 143).

A. Giunsi in città verso mezzanotte. La brina ballava su un piede solo [...].

- Voglio la stanza migliore.

- Ce n'è una.

- Allora andiamo.

La stanza aveva uno specchio. Io, un pezzo di pettine in tasca.-Mi piace- (Vidi il mio “Mi piace” nello specchio verde). Il padrone chiuse la porta. Allora, dando le spalle al ghiacciato campo di mercurio, esclamai un'altra volta: “Mi piace”. Sotto, il mulo soffiava. Voglio dire che apriva il girasole della sua bocca (García Lorca 1993b: 63).

B. Arrivai in città a mezzanotte. La brina danzava su un piede solo [...]

- Desidero la camera più bella.

- Ce n'è una sola.

- In questo caso, va bene.

La camera aveva uno specchio. Io, in tasca, mezzo pettinino. «Mi piace». (Vidi il mio “Mi piace” riflesso nello specchio verde.) Il locandiere chiuse la porta. Allora, dando le spalle alla fredda piazzetta del mercato, esclamai di nuovo: “Mi piace”. Di sotto il mulo sbuffava. Voglio dire che spalancava il girasole della sua bocca (García Lorca 1993b: 17).

Según la teoría de la relevancia (Sperber, Wilson 1986), el destinatario del acto lingüístico elegirá la opción interpretativa que, exigiendo menos esfuerzo, produzca a su vez más efectos contextuales. Por ello se puede afirmar, con Escandell (2005: 116), que el objetivo central de esta teoría es el de caracterizar las propiedades de los procesos de inferencia que intervienen en la interpretación de los enunciados. En caso de ambigüedad, nuestro cerebro filtra inmediatamente toda la información dándonos acceso solo a la que mejor cumple con los requisitos de la situación. El pequeño texto que acabamos de ver requerirá del primer lector, el traductor, la elaboración de una suposición para poder recuperar la implicatura de modo que el enunciado sea adecuado. Pero, como podremos comprobar, cada traductor elaborará suposiciones muy diferentes.

La escena recogida en este fragmento describe la llegada del poeta a una posada. El diálogo inicial implica una ambigüedad discursiva, pues la respuesta del posadero (“hay una”) no deja claro cuál es el referente, es decir, si tiene “solo” una habitación, o “solo” una habitación bonita. Mientras el texto A conserva la ambigüedad del TO (¿“ce n'è una” significa que solo hay una habitación, o que ha quedado una de las mejores?) y deja al lector la posibilidad de elaborar su propia suposición, el B conduce a este último hasta una solución; elige la primera opción (“ce n'è una sola”), haciendo responder consecuentemente a su personaje, por medio de una amplificación del TT, “in questo caso, va bene” (que manifiesta el siguiente sentido pragmático: “aunque haya una única habitación libre, me parece bien, me la quedo”).

Detengámonos ahora en las brillantes metáforas de las que un Lorca juvenil hace gala en este texto. Mucho se ha escrito sobre la traducción de la metáfora, y no es nuestra intención entrar en detalles en esta sede.[5] Diremos solo que la metáfora detenta un doble objetivo referencial y pragmático: el primero es cognitivo, el segundo estético (Newmark 1995).[6] En una buena metáfora ambos se funden, de forma que no es posible transmitir el uno sin el otro. Por este motivo su traducción constituye una “encrucijada lingüística, literaria y cultural” (Albaladejo 2005, p.51). Según Dagut (1976)[7] la principal dificultad de traducir una metáfora reside precisamente en su singularidad, pues «lo que es único carece de duplicado»; de ahí que la equivalencia no pueda ser “encontrada”, sino “creada”. Al mantener una estrecha relación con el sistema cultural en la que ha surgido, la metáfora «lleva tras de sí un mundo de asociaciones implícitas que hay que reproducir de algún modo en la Lengua Meta» (Samaniego 1996: 83).

Dos de las metáforas del texto son resueltas de forma muy literal, sin perder intensidad: “La escarcha bailaba sobre un pie”/ “la brina ballava su un piede solo”/ “la brina danzava su un piede solo”; así como “abría el girasol de su boca”/ “aprive il girasole della sua bocca” / “spalancava il girasole della sua bocca”. Notemos en primer lugar que “spalancare” supone una intensificación con respecto a “aprire”. Pero lo que más sorprende es sin duda la disparidad en la resolución de “helado campillo de azogue”, imagen referida, creemos, al azogue o mercurio del que está hecho el espejo,[8] así como a la frialdad de tal material, o del cristal. El sustantivo “campillo” puede asociarse al tono verde, antes insinuado, del mismo. La inclusión del término “espejo” en el párrafo, y el propio gesto del personaje, que se vuelve de espaldas a su propio reflejo y mira al mulo que está en la plaza, parece ofrecer una clara interpretación de esta metáfora, que en A se traduce “ghiacciato campo di mercurio”. Si recurrimos al estudio de la poética del autor, descubriremos que el espejo es un símbolo habitual en ella, y que “azogue” se usa como sinónimo: en su colección de poemas *Suite de los espejos* (1920-1923), por ejemplo, lo encontramos varias veces.[9] En cambio el texto B da una interpretación totalmente diferente de “azogue”, derivada de otro de los significados de la palabra (Moliner 2007): «plaza de un pueblo donde se hacen los tratos comerciales» o «mercado». De ahí su traducción “fredda piazzetta del mercato”, en la cual el adjetivo puede referirse al clima frío que deducimos de la inicial alusión a la escarcha.

Nosotros, teniendo en cuenta que literariamente “azogue” se presenta a menudo como sinónimo de “espejo”, que García Lorca lo emplea en otras ocasiones, y realizando un análisis quínésico de los movimientos del personaje, nos decantamos por la interpretación del texto A. El modo tan diferente de resolver la traducción de esta metáfora

nos muestra cómo el traductor reconstruye en cada caso el sentido del TO para que este sea relevante. A partir de ahí elabora una interpretación que intentará plasmar en el TT, previendo los posibles efectos en el destinatario. En este caso, además, las decisiones tomadas por ambos traductores pueden tener que ver con el tipo de edición, de carácter más filológico la de Passigli (la obra se incluye en la prestigiosa colección *Le lettere*, dedicada a autores europeos del siglo XIX en adelante), de tono más divulgativo la de Guanda, volcada en narrativa extranjera y famosa por *best-seller* como los de Luis Sepúlveda o Paul Auster. Ello podría haber condicionado, utilizando la conocida terminología de Lawrence Venuti (1999), el uso de estrategias de familiarización, en el primer caso, de domesticación, en el segundo.[10]

## Texto 2

Se trata de un relato primerizo del popular cineasta español Pedro Almodóvar publicado en 1983 en *La Luna*, conocida revista de la movida madrileña. El fragmento pertenece a *Soledad en la cumbre*. [11] En él el director explica, con su habitual sentido del humor y un lenguaje muy desinhibido, sus comienzos en el mundo del cine. Almodóvar ofrece unos hipotéticos consejos al joven que empieza en su profesión:

MUY IMPORTANTE: cada vez que vayas a un estreno debes ir con la firme convicción de que la película no te va a gustar nada.

A LA SALIDA DEL ESTRENO, DEPENDE DEL TIPO DE PELICULA QUE HAYAS VISTO:

- Si te has aburrido mortalmente y solo pensabas en huir:

“Es un film francamente inquietante”

- Si no hay por donde cogerla:

“me ha entusiasmado el trabajo del auxiliar de producción. ¿Quién es? ¿Qué ha hecho?”

- Si posee la peor fotografía que jamás hayas visto:

“la película es de una rara belleza”.

- Si el director es simplemente joven:

“está llena de frescura”

- Si el director es un anciano:

“¡qué increíble madurez!”

- Si no has entendido nada, ni tú ni nadie:

“¡es todo tan sugerente!”

- Si el guión es una mezcla de todo tipo de tópicos:

“¡qué admirable transparencia!” (Almodóvar 1998: 157).

MOLTO IMPORTANTE: ogni volta che vai a una prima devi andarci con la ferma convinzione che il film non ti piacerà.

ALL'USCITA DALLA PRIMA, DIPENDE DAL TIPO DI FILM CHE HAI VISTO:

- Se ti sei mortalmente annoiato e pensavi solo a tagliare la corda:

“E' un film francamente inquietante”

- Se non sai cosa dire:

“Mi ha entusiasmato il lavoro dell'aiuto alla produzione. Chi è, che ha fatto?”

- Se ha la peggior fotografia che tu abbia mai visto:

“Il film è di rara bellezza”.

- Se il regista è semplicemente giovane:

“Possiede una gran freschezza”.

- Se il regista è anziano:

“Che incredibile maturità!”

- Se né tu né nessun altro ha capito niente:

“E' tutto così suggestivo!”

- Se il copione è un miscuglio di luoghi comuni:

“Che ammirevole trasparenza!” (Almodóvar 2004: 215).

La ironía, desde un punto de vista pragmático, [12] «induce una disonancia interpretativa según la cual el hablante dice algo literalmente falso con el objeto de implicar lo opuesto» (Torres Sánchez, 2009: 66). El oyente tratará de reconstruir la interpretación no literal, buscando la relevancia y resolviendo así la tensión irónica. Efectivamente, nadie que empezara en el mundo del cine y leyera este texto, tomaría al pie de la letra los consejos de Almodóvar.

El traductor de un texto de estas características deberá tener en cuenta que, aunque esta figura se haya definido tradicionalmente como “decir lo contrario de lo que se quiere decir”, en realidad el hablante irónico quiere decir muchas más cosas, y su discurso es polifónico – una «mención ecoica» [13] – pues encierra diversas voces (Reyes 1994: 138). Ello es especialmente claro en este caso, en tanto que el texto se plantea como una sucesión de opiniones que el oyente debería expresar en las situaciones descritas por el narrador (construidas por una serie de oraciones condicionales de estructura similar [14]). Tales opiniones conducen, efectivamente, a elaborar una implicatura contraria a lo realmente expresado (“es un film francamente inquietante” significa, como el narrador apunta, “me he aburrido mortalmente y solo pensaba en irme”); pero también a inferir que, en una situación “ideal”, lo que el narrador hubiera deseado es que la película le pareciera “francamente inquietante”. En cambio sabe que tendrá que acudir a estrenos de películas que no le gusten, que deberá ensalzar igualmente. En otras

palabras, el enunciador irónico usará la naturaleza polifónica del discurso para introducir en su enunciación un punto de vista del que se distancia implícitamente y del cual, además, se infiere tal enunciado “ideal”.

Creemos que la traducción del texto elegido conserva la riqueza de estas implicaturas. Con una estructura semidialogal muy similar, el TT utiliza, para ponderar el sustantivo, soluciones adjetivales similares a las del TO, las cuales conservan el efecto pragmático: “rara bellezza”, “gran freschezza”, “incredibile maturità”, “così suggestivo”, “ammirevole trasparenza”. La expresión coloquial “no hay por donde cogerla” se neutraliza en la modulación “non sai cosa dire”, ya que de alguna manera es la consecuencia de una acción (si “no hay por donde cogerla [a la película]”, uno “no sabe qué decir”). La pérdida se compensa con coloquializaciones como “huir”/ “tagliare la corda”.

### Texto 3

- Hoy está especialmente brusca.
- Desde que trato con confidentes y matones he cambiado de registro. ¿Sabe que me han ofrecido un trabajo de pinche de cocina en un bar miserable?
- ¡Magnífico!, ¿y piensa aceptar?
- Le echaré una ojeada al cocinero, y a poco que sea menos tocagaitas que usted...
- Ya me avisará. Iré a comerme unas patatas bravas, seguro que a usted le salen muy ricas (Giménez Bartlett 2008: 80).
- La vedo particolarmente brusca, stamattina.
- Da quando tratto con confidenti e magnaccia ho cambiato registro. Lo sa che mi hanno offerto un posto da sgattera in un bar?
- Magnifico! E pensa di accettare?
- Darò un'occhiata al cuoco. Se è meno rompipalle di lei, di sicuro.
- Mi faccia sapere. Verrò a mangiarmi un piatto di penne all'arrabiata. Di sicuro le vengono benissimo (Giménez Bartlett 2002: 88).

Este tercer fragmento está extraído de una de las novelas policíacas de Alicia Giménez Bartlett, premio Nadal 2010. *Muertos de papel* (2000) pertenece a la serie protagonizada por la detective Petra Delicado, que vive y trabaja en Barcelona. Siguiendo los cánones habituales, la investigación es llevada por la pareja de investigador y ayudante; pero el detective es una mujer que usa métodos expeditivos y un lenguaje crudo; con su ayudante, el veterano Fermín Garzón, será a la vez autoritaria y protectora. Todo ello crea un trato muy especial entre los dos personajes, sostenido por un continuo diálogo, lleno de ironía y de alusiones personales que no tiene trascendencia alguna al ser la forma habitual de comunicar entre ellos.[15] En este caso, lo que da pie a la conversación es un malentendido de gran comicidad que se nos ha descrito precedentemente: la propietaria de un bar ha confundido a Petra (desaliñada y demacrada, absorbida por el asesinato que está investigando) con una prostituta, ofreciéndole trabajo en el bar para “apartarla” de la calle.

Fijémonos en el juego de palabras que encierra el texto. Desde el punto de vista de la teoría de la relevancia, este fenómeno tan frecuente en nuestros actos comunicativos requiere que el traductor, lector de excepción del TO, efectúe a través de un proceso inferencial una presuposición de pertinencia: «el destinatario parte de la hipótesis de que este acto de habla posee un valor relevante y se afana en buscarle sentido» (Piñero 2008: 43). El siguiente paso es buscar una traducción que conserve el valor pragmático del juego lingüístico provocado por la alusión contextualizada a una tapa típica de los bares españoles, las “patatas bravas”. La dílogia se ha producido entre el nombre del plato, llamado así por su salsa picante, y el adjetivo “bravo”, usado para animales sin domesticar, salvajes (“un toro bravo”) que, aplicado a personas significa «colérico o violento» (Moliner 2007). Para entender por entero el comentario de Garzón es necesario captar la inferencia, es decir, que en este hipotético trabajo, Petra cocinará especialmente bien las patatas bravas porque son tan “bravas” como ella. Tal traducción deberá tener en cuenta además la información contenida en el contexto, a saber: que la inspectora está “especialmente brusca” ese día; y que le ha molestado la ironía de su ayudante, el cual le ha preguntado si piensa aceptar “la oferta de trabajo”, cosa que ha provocado una reacción aún más agresiva de ella: «a poco que sea menos tocagaitas que usted...».

La traducción es resuelta de forma adecuada mediante una estrategia familiarizadora por medio del nombre de un plato italiano muy común, “penne all'arrabiata”, que si bien es diferente, utiliza un adjetivo similar (“arrabiato”) para indicar su carácter igualmente picante. Creemos que la fuerza pragmática de la expresión (su ironía, su humor) se conserva en el TT, y el lector entenderá sin problemas que “arrabiata” hace referencia al mal carácter de la protagonista. Encontramos solo una pequeña inexactitud cultural: mientras que las patatas bravas son tapa habitual en los bares españoles, no sucede así con “le penne all'arrabiata”, ante todo porque el “tapeo” es costumbre española y no italiana; en consecuencia, son frecuentes en una “trattoria” o restaurante, no en un bar. Pero el efecto pragmático se conserva, y ello salva, creemos, el pequeño desajuste.[16]

En conclusión: estos tres textos y las cuestiones pragmáticas en ellos planteadas demuestran por un lado la importancia de la teoría enunciada por Sperber y Wilson (1986) para los estudios de lingüística y traducción; por otro, la necesidad de que el traductor reconozca el grado de relevancia que el TO tuvo para los lectores originales, y sepa reproducirlo en las nuevas circunstancias del TT. Queremos señalar además la finalidad didáctica del presente estudio y de estudios similares, ya que afrontan dificultades correspondientes a la que Hatim y Mason (1995) denominan dimensión pragmática del contexto que el discente de traducción literaria deberá reconocer y superar. Creemos que tanto la práctica de la traducción directa como el análisis de traducciones pueden contribuir a que este último adquiera una adecuada competencia traductora.

### Bibliografía

- Albaladejo, Tomás (2005) *Especificidad del texto literario y traducción*, en Gonzalo García; García Yebra (eds): 45-58.
- Bo, Carlo (1993) “Prefazione”, en *García Lorca* (1993b): 5-9.
- Dagut, Menachem (1976) “Can metaphor be translated?”, en *Babel* (XXII) 1: 22-23.

- Escandell, María Victoria (2005) *Introducción a la pragmática*, Barcelona: Ariel.
- Gonzalo García, Consuelo; García Yebra, Valentín (eds) 2005 *Manual de documentación para la traducción literaria*, Madrid: ArcoLibros.
- Hatim, Basil, Mason, Ian (1995) *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona: Ariel.
- Moliner, María (2007) *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos.
- Newmark, Peter (1995) *Manual de traducción*, Madrid: Cátedra.
- Pérez Vicente, Nuria (2010) *Traducción y Contexto: aproximación a un análisis crítico de traducciones con fines didácticos*, Urbino: QuattroVenti.
- Piñero Piñero, Gracia et al. (2008) *Lengua, Lingüística y Traducción*, Granada: Comares.
- Reyes, Graciela (1994) *La pragmática lingüística*, Barcelona: Montesinos.
- Reyes, Graciela (2002) *Metapragmática: lenguaje sobre lenguaje, ficciones y figuras*, Valladolid: Universidad.
- Reyes, Graciela (2003) *Cómo escribir bien en español*, Madrid: ArcoLibros.
- Ruiz Gurillo, Leonor (2007) *Hechos pragmáticos del español*, Alicante: Publicaciones de la Universidad.
- Ruiz Gurillo, Leonor; Padilla, Xose A. (eds) (2009) *Dime con quien ironizas y te diré quién eres. Una aproximación pragmática a la ironía*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Samaniego, Eva (1996) *La traducción de la metáfora*, Valladolid: Universidad.
- Sperber, Dan; Wilson, Deirdre (1986) *Relevance. Communication and Cognition*, Cambridge: Harvard University Press.
- Torre, Esteban (1994) *Teoría de la traducción literaria*, Madrid: Síntesis.
- Torres Sánchez, María Ángeles (2009) “La relevancia”, en Ruiz Gurillo, Padilla (eds): 65-87.
- Venuti, Lawrence (1999) *L'invisibilità del traduttore*, Roma: Armando.

### Corpus analizado

- Almodóvar, Pedro (1998) *Patty Diphusa y otros textos*, Barcelona: Anagrama.
- Almodóvar, Pedro (2004) *Patty Diphusa e altre storie*, Torino: Einaudi [tr. Paola Tomasinelli].
- García Lorca, Federico (1993a) “Santa Lucía y San Lázaro”, en *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, tomo III: 143-150.
- García Lorca, Federico (1993b) *Impressioni e paesaggi*, Firenze: Passigli [tr. Carlo Bo].
- García Lorca, Federico (1993c) *Amanti assassinati da una pernice*, Parma: Guanda [tr. Arnaldo Ederle].
- Giménez Bartlett, Alicia (2002) *Morti di carta*, Palermo: Sellerio [tr. Maria Nicola].
- Giménez Bartlett, Alicia (2008) *Muertos de papel*, Barcelona: Planeta.

### Notas

- [1] Esta comunicación está incluida, en parte, en Pérez Vicente (2010).
- [2] Durante mucho tiempo fue considerada una subdisciplina de la lingüística que venía a cubrir los “huecos” de la semántica y la sintaxis (Ruiz Gurillo 2007), algo así como el «cesto de desperdicios de la lingüística» (Reyes 1994: 31) en el que echar todo lo que otras disciplinas no pueden estudiar. Hoy, en cambio, tiende a presentarse más como perspectiva de estudio, es decir, hecho interdisciplinario con múltiples relaciones.
- [3] Nuestro propósito es el de observar y estudiar las dificultades contextuales del texto, analizando y comentando las soluciones encontradas por el traductor. Estas, en cualquier caso, estarán siempre sujetas a discusión, en función de la equivalencia comunicativa empleada en cada caso. El carácter intersubjetivo de la comunicación verbal justifica sobradamente las diferentes traducciones de un mismo texto. Por ello no hablaremos de “traductor”, sino de “traducción”.
- [4] Bo (1993: 5) subraya que, sin embargo, estas no deben verse solo como un testimonio de su iniciación, sino como documento pleno de su presencia: «Paradossalmente si potrebbe sostenere che il poeta nasce dal prosatore, se non fosse che si tratta di un prosatore lirico che fa le sue prime prove incerte e, nello stesso tempo, così gonfie di sentimento, così partecipe in profondità [...]. C'è una linea continua di ispirazione fra il timido prosatore degli inizi e il sapiente lirico...: il fondo è lo stesso».
- [5] El complejo problema ha hecho correr ríos de tinta. Aquí haremos referencia tan solo a la esclarecedora compilación realizada por Eva Samaniego (1996).
- [6] Newmark (1995) entiende por metáfora cualquier tipo de expresión figurada. Este es precisamente el primer problema que los estudios sobre traducción de la metáfora han tenido que afrontar: no existen bases terminológicas firmes que comprendan todas las manifestaciones de la figura, y suelen confundirse términos como “lenguaje figurado”, “símil”, “metonimia”, etc.
- [7] Consultado en Torre (1994: 142).
- [8] “Azogue” es el «nombre vulgar del mercurio» (Moliner 2007), pero su uso literario es el de «capa de azogue de un espejo» y, más específicamente aún, «espejo».
- [9] «Doña Luna./ (¿se ha roto el azogue?)/ No./ ¿Qué muchacho ha encendido/ su linterna?/ Solo una mariposa/ basta para apagarte./ Calla... ¡Pero es posible!/ ¡Aquella luciérnaga/ es la luna!» (poema *Reflejo*): URL: <http://www.tinet.cat/~picl/libros/glorca/gl002a00.htm#05>
- [10] Sin entrar en detalles, aludiremos solo al uso de intensificaciones y apoyos en la traducción B, como el diminutivo “pettinino” y el participio “riflesso”, propios de este tipo de criterio.
- [11] Relato extraído de *Patty Diphusa y otros textos* (1998). Poco conocido en su faceta de escritor, el éxito de Almodóvar en las pantallas promueve la publicación de esta compilación de relatos aparecidos entre 1983 y 1984

en *La Luna*, revista en la que colaboraron variopintos personajes del mundo de la literatura, las artes y la moda.

[12] Para profundizar en la ironía como fenómeno pragmático, recomendamos especialmente Ruiz Gurillo (2007) y Reyes (2002).

[13] «Todas las enunciaciones irónicas implican la mención como repetición o eco (mención ecoica) de una opinión que se considera irrelevante o inadecuada» (Ruiz Gurillo 2007: 121).

[14] En palabras de Reyes (1994: 142), «la intención irónica, para ser reconocida por el interlocutor, debe ser ostensiblemente polifónica. El hablante irónico crea una situación ficticia superpuesta a la real».

[15] Como confirmación de lo dicho, a este diálogo sigue la siguiente apostilla: «le encantaba un poco de esgrima verbal antes de ponerse al “currelo”, ampliaba su concepto laboral y le hacía agudizar el ingenio» (Giménez Bartlett 2008: 80).

[16] Por lo demás, la traducción sigue las mismas estrategias familiarizadoras tanto para el lenguaje coloquial (“darò un’occhiata”, “le vengono benissimo”) como para el argot (“confidenti e magnaccia”; este último sustantivo, algo alejado del sentido de “matón”, pero adecuado al registro). Notamos intensificaciones al traducir “tocagaitas” – neologismo formado a partir de “soplagaitas” (“majadero”) – por “rompipalle”, más vulgar; y en el uso de amplificaciones como “stamattina” y “di sicuro”, que omite el enunciado interrumpido del TO.

---

©inTRAlínea & Nuria Pérez Vicente (2019).

"Pragmática de la traducción literaria y teoría de la relevancia: algunos ejemplos", *inTRAlínea* Special Issue: Le ragioni del tradurre.

Stable URL: <http://www.intraline.org/archive/article/2375>