

CUANDO EL TRADUCTOR EMPIEZA A INVENTAR:
 CREACIÓN LÉXICA EN LA VERSIÓN ESPAÑOLA
 DE *BAUDOLINO* DE UMBERTO ECO*

Los traductores trabajan constantemente en los límites de la lengua, intentando adaptarla (o romperla) para conseguir reflejar la especificidad del texto que vierten. Así como, a veces, los escritores inventan un lenguaje nuevo, también los traductores necesitan hacerlo, y para ello tienen que crear neologismos con finalidades puramente expresivas. Es lo que me ha sucedido con la traducción de *Baudolino* de Umberto Eco (2001).

Toda traducción parte de una poética implícita o explícita dictada por el texto que se traduce. Y esa poética, a su vez, se “traduce” en estrategias lingüísticas, textuales y discursivas. Al ser la poética de la traducción una “práctica teórica”, como la define Henri Meschonnic, “no puede ser, por la teoría de los textos que implica, una lingüística aplicada”, sino más bien una “poética experimental” (1973: 327). Así pues, la introducción de neologismos está estrechamente vinculada a la lógica de una poética traductora, en cuya base podemos hallar tanto la invención de un lenguaje como la presencia de numerosos elementos diatópicos en clave humorístico-paródica.

La lectura de *Baudolino* remite inmediatamente, para un semiólogo, al paso del *Tratado de semiótica general* donde se dice que la función de la semiótica es explicar la mentira. Junto al juego sobre la mentira y sus límites coexisten elementos procedentes no sólo de obras teóricas como *Arte y belleza en la estética medieval*, o *Las poéticas de Joyce*, sino también de la colección por excelencia de divertissements: el *Diario mínimo*, sobre todo el *Segundo*. En cambio, aparte de la Edad Media, con *El Nombre de la rosa* no se ven muchas afinidades, empezando por el estilo, que en *Baudolino* es popular, como declara su autor:

* Ponencia presentada en el Congreso Internacional *La Neología* (Università di Bologna – Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Forlì, 4-5 de mayo de 2001). La presente ponencia aparecerá en las actas de este congreso, actualmente en preparación a cargo de P. Capanaga e I. Fernández García.

El nombre de la rosa está escrito en estilo elevado, éste en estilo popular. El lenguaje es el de los campesinos de la época o el de los estudiantes parisienses que hablan como los ladrones. Nada de latín, salvo alguna palabra. Es el típico juego de alguna cita posterior escondida, pero con la idea de que sean frases inventadas precisamente por Baudolino, y que otros después podrían haber copiado.

Aun así, el primer capítulo contiene un lenguaje inventado:

Con la lengua he tenido algunas dificultades, porque el primer capítulo lo escribe directamente Baudolino, a los 14 años, sobre un pergamino. Estaba empezando a aprender latín y escribe en un vulgar de su zona, sobre el que obviamente no tenemos ningún documento. Me he divertido mucho. [...] No he pretendido hacer filología. Me he inventado un italiano imaginario. No son páginas eruditas, son páginas cómicas¹.

De ahí se derivan las dos almas de la novela, por una parte, el diálogo elevado, directamente con Nicetas Coniates, e indirectamente con las crónicas de Villehardouin, con las disputas medievales, con Rabelais, con el Pseudo Dionisio Areopagita, con Rudel. Por la otra, el diálogo “llano” con el lector, donde incluso la cita culta es invención de Baudolino, campesino y pícaro que habla con su buen piamontés alejandrino, rodeado de mercaderes genoveses.

1. De la parodia a la epifanía

Para que un texto resulte humorístico y paródico es preciso que se asiente sobre un patrimonio de tipo lingüístico-literario, común a autor y a lector así como sobre mecanismos que faciliten una activación instantánea de la memoria. Efectivamente, un texto paródico no podría funcionar sin la correspondencia de correspondencias precisas, de orden lingüístico y conceptual, entre el objeto de la parodia y el texto que lo parodia.

A veces, la parodia pasa por inventar un lenguaje. Es lo que lleva a cabo Dino Buzzati para remedar el lenguaje característico de los catálogos de arte (y de la crítica en general) en el cuento “Il critico d’arte”, crónica de su quehacer de periodista en la Bienal de Venecia de 1956. El concepto, relativamente trivial, de trompe l’oeil, es decir, de “ilusión óptica” o de “pintura que mediante artificios de perspec-

¹ Declaraciones de U. Eco a Laura Lilli, en el diario *La Repubblica* (11.9.2000).

tiva produce la ilusión de objetos en relieve”² se transforma en lo siguiente:

Ma qui appunto si precisa come la meccanica mondrianiana a lui si presti solo nel limite di un termine di trapasso da nozione a coscienza della realtà, dove questa sarà sì rappresentata nella sua prontezza fenomenica più esigente, ma grazie a un puntuale astrarsi, si amplierà in una surrogazione operativa di più vasta e impervia portata... (Buzzati 1958: 514).

Lenguaje que va descomponiéndose poco a poco hasta llegar a desintegrarse para adaptarse cabalmente a la intuición pictórica que se quiere describir:

“Il pittore” scrisse, padroneggiato da un incalzante *raptus* “di del dal col affioriccio ganolsi coscienza la simileguarsi. Recusia estemesica! Altrinon si memocherebbe il persuo stisse in corisadicone elibuttorro. Ziano che dimannuce lo qualitare rumelettico di sabirespo padronò. E sonfio tezio e stampo egualiterebbero nello Squittinna il trilismo scernosti d’ancomacona percussi. Tambron tambron, quilera dovressimo, ghiendola namicadi coi truffo fulcrosi, quantano, sul gicla d’nogiche i metazioni, gosibarre, che piò levapo si su predomioranzabelusmetico, rifè comerizzando per rerare la bifetta posca o pisca. Verè chi...” (1958: 515-516).

Operación que se parece mucho a lo que se le pide al lector de la denominada “poesía metasemántica” de Fosco Maraini: el lector debe participar directamente en la producción del significado, es más, está obligado a zambullirse en el escalofrío literario: “Proponi dei suoni e attendi che il tuo patrimonio d’esperienze interiori, magari il tuo subconscio, dia loro dei significati, valori emotivi, profondità e bellezze” (Maraini 1994: 16).

Al contrario de lo que ocurre con la neología denotativa, en el lenguaje metasemántico “il lettore non diviene solo azionista del poetificio, ma entra subito a far parte del consiglio di gestione e deve lui, anche, provvedere alla produzione del brivido lirico. L’autore più che scrivere, propone” (1994: 16).

Es una suerte de lenguaje epifánico, pues, “una subitánea manifestación espiritual, en un discurso o en un gesto, o en un vuelo de pensamientos dignos de recordarse” si le hacemos caso a Joyce.

Exactamente lo que se le pide al lector en esta poesía de Fosco Maraini:

² Véase Seco et. al., *Diccionario del español actual*.

Cancella il mondo, o sdrènfano! Ti dico
 Cancella quest'ingubbio ammorboluto;
 È inutile timpare a cinciafico
 Gli sbrègi d'un blafònfero fognuto.

Che fanno i morzacacchi, i gloriconi?
 Strabosciano in moffucci, in godicaglie.
 Che fanno i migarelli? A strabuconi
 Gratterchiano le zocchie e le morcaglie.

Ahí Sdrènfano vantardo e carpiniero
 Strabasta con gli sbrilli e con le ciance.
 È tempo, metatempo, stratempiero:
 Cancella il mondo, Sdrènfano, stracance! (1994: 71).

Poesía que se titula “Che fanno?”. A lo cual le responde Julio Cortázar en *Rayuela* (cap. 68):

Apenas a él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnmillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplimiendo, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se han dejado caer unas filulas de cariaconcia. (...) Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias (Cortázar, 1963: 378).

La invención del lenguaje, además de ser un recurso narrativo, es un juego literario a quién reconoce qué, de tipo intertextual, que requiere un esfuerzo del lector, una colaboración atenta.

En efecto, para entender correctamente *Baudolino*, creo que hay que dar un paso atrás, volver a un texto del *Segundo diario mínimo*, al “Milagro de San Baudolino” concretamente, donde se nos dice que para contar la *alejandrinidad* hay que seguir caminos humildes, el punto de vista monumental está equivocado, es preciso “contar epifanías”.

Así va tomando cuerpo la poética de esta traducción donde, más que intentar trasponer funcionalmente un sentido, hay que conseguir proponérselo al lector. El objetivo es conseguir crear epifanías humildes mediante un lenguaje llano, modesto, bárbaro y veraz. El piamontés en Baudolino tiene la misma función que el lenguaje de Pozzo de San Patrizio en la *Isla del día de antes*, es el lenguaje imprescindible del Padre: “En mi tierra no se miente”. En el relato de un

mentiroso, las epifanías no mienten (o por lo menos, no deberían).

Dante en el *De vulgari eloquentia* (I, XV, 7) se refería así al lenguaje de Alejandría del Piamonte:

Le città di Trento e Torino, nonché di Alessandria, sono situate talmente vicino ai confini d'Italia che non possono avere parlate pure; tanto che, se anche possedessero un bellissimo volgare – e invece l'hanno bruttissimo –, per come è mescolato coi volgari di altri popoli dovremmo negare che si tratti di una lingua veramente italiana.

A lo cual le responde Eco, en “El milagro de San Baudolino” (1992: 311):

“Está bien, somos bárbaros. Pero también ésta es una vocación”

El uso del piamontés no implica reivindicaciones ideológicas o culturales. Su valor lingüístico es afectivo.

2. La traducción empieza a tomar forma

Se me ocurre que la traducción medieval debía de funcionar mediante epifanías. Aunque no sea verdad lo que dice Renan sobre la Edad Media en 1882:

La palabra latina cubre en ellas la palabra árabe, así como las piezas del tablero de damas se aplican sobre las casillas. [...] La mayoría de los términos técnicos y de los vocablos que el traductor no comprendía, se transcriben de la manera más grosera. [...] Domina el sistema de las versiones literales. El Oriente y la Edad Media apenas si han concebido la traducción como otra cosa que un mecanismo superficial en que el traductor, abrigándose, por decirlo así, tras de la obscuridad del texto, descargaba en el lector el cuidado de encontrar allí un sentido (Renan 1992: 147).

Lo que sí es cierto es que, como nos ha descrito magistralmente Gianfranco Folena, ante la imposibilidad de introducir una masa enorme de neologismos (que implicaban también un volumen inmenso de conceptos), los traductores medievales recurrían a la transliteración del árabe, a la simple transposición, aunque no sólo:

Nel Medioevo si deve distinguere un tradurre “verticale”, dove la lingua di partenza, di massima il latino, ha un prestigio e un valore trascendente rispetto a quella d'arrivo (si tratti di *scriptura sacra* o di *auctores*), è un modello ideale o addirittura uno stampo nel quale si versa per ricevere forma il materiale di fusione, e un tradurre “orizzontale” o infralinguistico, che fra

lingue di struttura simile e di forte affinità culturale come le romanze assume spesso il carattere, più che di traduzione, di trasposizione verbale con altissima percentuale di significanti, lessemi e morfemi, comuni, e identità nelle strutture sintattiche, di trasmissione e metamorfosi continua, con interferenza massima e contrasti minimi (Folena 1991: 12-13).

Tomo una serie de decisiones; la primera es “combinar” estas dos modalidades de traducción.

El primer capítulo se escribirá en un español inventado que recuerde al *Cantar de mio Cid* y a la *Fazienda de Ultramar* (entre poesía y prosa), debe ser un modelo reconocible. Si la elección del *Cantar de mio Cid* es obvia, puede resultar oscura la de la *Fazienda*. Me interesaba porque se trata de un texto que se remonta, según Rafael Lapesa, a un original perdido anterior a 1152 (latín, lemosín o gascón), escrito por Almerich, arcediano de Antioquía, que se relaciona con una de las primeras escuelas de traductores presente en la península ibérica, la del arzobispo don Raimundo. Y aunque la versión castellana en la que me he inspirado parece ser de 1220, “de todos modos es muy arcaica [...] y con forasterismos atribuibles a una traducción chapucera de un original gascón, o a intervención de un traductor gascón o catalán” (Lapesa 1980: 234). Puestos a jugar, por qué no jugar aquí también.

Descarto totalmente la idea de traducir variedades diatópicas con variedades regionales (gallego, catalán), o variedades diastráticas. Decido mantenerme en el ámbito del castellano castizo y arcaico, como ya había hecho en la *Isla* con el lenguaje de Pozzo di San Patrizio, padre del protagonista de la *Isla*, y heredero de la sabiduría de otro padre de otro protagonista, Gagliaudo. Pozzo habla un lenguaje que oscila entre la sabiduría campesina, los piamontesismos y registros altos; es un lenguaje que no está marcado temporalmente (como, en cambio, lo está el lenguaje de la *Isla*), es la voz originaria, la voz del padre. Que posee esa ironía tan peculiar que caracteriza al piamontés. No podía no recurrir a Quevedo, combinado con buenas dosis de sabiduría procedente del refranero (Lozano 1995 y 2000).

La caracterización dialectal quedaba completada mediante la asimilación fonética de algunos términos del dialecto piamontés, allá donde el contexto permitía la comprensión sin necesidad de explicación alguna:

“Gente state a sentire. [...] perché siete dei **tarlocchi** ignoranti che di queste cose non capite un accidente [...] Se c'è qualche **fagnano pelandrone** che non è dell'idea lo dica subito e l'impicco a quella quercia.”
(Eco, 1994: 28).

- Gentes, aguzad el oído. [...] porque sois unos **tarlocos** que veis el cielo por un embudo [...]. Si hay algún **haragán trashoguero** que quiere salirse por peteneras, que lo diga enseguida y lo cuelgo de aquella encina - (Eco, 1995: 29).

3. *Hacia la apropiación del texto*

Decido que es hora de que el lector se enfrente a un proceso de apropiación de un lenguaje y de un texto, en un doble movimiento de distanciamiento/acercamiento, al igual que en las traducciones del siglo XII en nombre del principio de la literalidad se preservaba “la materialidad y, por lo tanto, la alteridad del texto” original, como afirma Clara Foz (2000: 140). La literalidad como “coartada”, pues, que autoriza todas las manipulaciones y todos los aderezos posibles.

La traducción se presenta como una mezcla de sustitución y creación o recreación. Una suerte de reconquista cultural de la multiculturalidad inherente a toda traducción, que sirve, y es idea de Benjamin “para poner de relieve la íntima relación que guardan los idiomas entre sí; [...] la traducción puede representarla realizándola en una forma embrionaria e intensiva” (1923: 79).

La apropiación tiene que hincar sus raíces, de todas maneras, en un patrimonio reconocible. Resulta fundamental el primer capítulo, puesto que dará las pistas para configurar el lector ideal de la novela, capaz de *saborear* la parodia.

Un primer problema está constituido por la normalización ortográfica: por lo general, las ediciones destinadas a los no especialistas de literatura medieval usan o bien una modernización total de la ortografía, o bien una versión intermedia, con la introducción de acentos y una normalización parcial. Por ejemplo, se suele arreglar la confusión entre *l* y *ll*; *n*, *nn* y *n̄*; *c* y *ch*; *s* y *ss*; se suele cambiar la *th* con *t*; *r*, *R* y *rr* siguen la ortografía corriente; se suprime la *h* pleonástica y se inserta antes de *ue*; se cambia la *g* palatal ante *a*, *o*, *u* por *j* (juego y no guego); la *y* se conserva para la consonante pero se pone *i* cuando su sonido es de vocal; la *u* y la *v* se normalizan en la *u* para vocal, *v* para consonante. Y además se introduce puntuación con normas modernas.

Yo hago exactamente lo contrario: me imagino lo que podía pasarle por la cabeza a un aldeano que a sus catorce años se ve arrojado al centro del mundo, que aprende a escribir en Alemania, pero intenta escribir en la lengua que sabe. Y aparece también la *k*, que es típica de las glosas silenses, pero también puede ser un rasgo de la cultura alemana.

Para inventarme la lengua, consulto el *Manual de gramática histórica del español* y los *Orígenes del español* de Ramón Menéndez Pidal, la *Historia de la lengua española* de Rafael Lapesa; pero no construyo un texto filológico: tampoco Eco se inspira en los *Sermones Subalpinos*³, que son el primer documento del piamontés (de los siglos XII-XIII), sino más bien en la *Sentencia Capuana*, primer documento del italiano que se remonta a 960: “sao ko kelle terre, per kelle fini que ki contene, trenta anni le possette parte s(an)c(t)i Benedicti”; y no menosprecia la cita culta, como la Adivinanza de *Verona* (“calamus ke alba pratalia...”).

El dialecto alejandrino tiene una extensión geográfica limitada, es uno de los cuatro dialectos que forman parte del galo-itálico (con la lengua de los Estados de la Casa de Saboya, la lengua del Monferrato y la del área de Saluzzo). El galo-itálico se caracteriza por la escasez de consonantes dobles, por la abundancia de palabras agudas y acabadas por consonante, así como por la presencia característica de vocales como /ö/ y /ü/ (véase Marazzini 1992).

El juego está entonces en recrear la sonoridad del original; no consiste en escribir en un español medieval, sino en una lengua vehicular que podía escribir alguien como Baudolino, nacido en la niebla de la llanura padana.

(1a) ma forse non li importa a nessuno in cancelleria skrivono tutto anca quando non serve et ki li trova [questi folii] ~~si li infila nel büs del kü~~ non se ne fa negott (Eco 2000: 5).

Como vemos en este primer ejemplo tenemos una compresencia de dialectos: piamontés “büs del kü” (literalmente, ano) y el milanés “negott” (nada). Se ha realizado una traducción semántica para el piamontés, arcaizando el término vulgar “ojete” y reforzándolo con el truncamiento de “kulo”, donde se deja la libertad al lector de decidir si se produce a causa de una doble censura (la que lleva a borrar la oración) o si se trata de una apócope fónica, tan habitual en el lenguaje coloquial (tipo “pisci, profe”)⁴:

(1b) Pero quigab non le importa a nadie en cancellería eschrivont tot incluso quando non sirve et kien los encuentra [isti folii] ~~se los mete en el ollete del kü~~ non se faz negotium (Eco 2001: 7).

³ Véase una exhaustiva descripción de los mismos en Stella (1994: 76 y ss.).

⁴ Para la productividad de los fenómenos de acortamiento o abreviación, véase Capanaga (1999: 145 y ss.).

Para el milanés, en cambio, se ha decidido mantener la forma fónica mediante un desplazamiento del sentido de “nada” a la locución “hacer negocio”, es decir, “obtener provecho de lo que se hace” mediante un latinizante “negotium”, cuya forma fónica se parece mucho al término milanés de partida. Una operación parecida se puede observar en este segundo ejemplo:

(2a) **fistiorbo** ke fatica skrivere mi fa gia male tuti i diti (Eco 2000: 6).

(2b) **fistiorbus** ke cansedad eskrevir; me facen ya tant mal todos los dedos (Eco 2001: 8).

Donde “fistiorbo” es interjección alejandrina que significa “que te puedas quedar ciego”. El significado de la expresión adoptada “fistiorbus” resulta completamente opaca para un lector de habla hispana, pero también es verdad que es opaca para cualquier lector italiano que no conozca el dialecto alejandrino. La latinización, si acaso, arcaizando lo arcaico, permitirá que el lector culto se remonte al latín “orbis” (“privado”, de donde en español, “orbedad”, privación y orfandad) o que se pasee inferencialmente por su diccionario relacionándolo con “órbita”, y por metonimia con “ojo”. El paseo puede transformarse también en un paseo intertextual, recordando *La Isla del día de antes*:

(2c) – **Fisti orb d’an fisti secc** – murmuró entre dientes el Pozzo, que en la lengua de sus tierras sigue siendo hoy en día una expresión optativa con la cual se hacen votos, más o menos, de que el interlocutor sea primeramente privado de la vista y que inmediatamente después sea aquejado por una perlesía (Eco 1995: 33).

Para completar brevemente la descripción de procedimientos léxicos del primer capítulo, veamos el siguiente ejemplo, donde el término “kypione” procede del dialecto turinés, y el lector italiano atento lo interpreta gracias a los “sodomiten” (con forma germanizada, pues) que aparece poco antes:

(3a) quel siniore a deto ke lui era un gran comes palatinus et ke tra gli almanni non cerano Sodomiten ke cosa sono quelle sodomite lì a deto mio padre et o spiegato ke sono i **kypioni** figuriamoci a detto lui i **kypioni** ci sono dapertutto (Eco 2000: 14).

La traducción recurre al pleonasma para reforzar la significación completamente opaca de “kypione”, si bien construida textualmente como implicatura mediante el juego “sodomiten/sodomite” (cuyo

efecto cómico se pierde en español) empleando el término medieval “bujarrón”⁵:

(3b) a queste sennor a dicto ke elle era un gran comos palatinus et ke entre los alamanos non auen sodomiten ke son aquestas sodomitas a dicho el myo padre et ele esplicado ke son los kypiones o meyor los buxarrones figuremonos a dicho Gالياudo los kypiones estan por do quiera (Eco 2001: 15).

4. El lenguaje toma forma

Así pues, para todo lo que concierne a los dialectos me decido por la asonancia, la transliteración, la creación de híbridos (adaptando la grafía al español), el calco de formas nuevas (Alvar Ezquerro 1993). Creo neologismos y dejo la responsabilidad de su interpretación al lector. Aconseja María Moliner a los “inventores de palabras” que “se aseguren de que les aporta más claridad, precisión, elegancia o naturalidad que cualquier palabra ya consagrada” (1977: XXVII). Yo pretendo todo lo contrario, busco precisamente la connotación que aporta la palabra extraña que, al igual que sucede con las voces de argot, produzca un incremento de significación que muestre “la participación del sujeto que impregna su lenguaje” (Sanmartín Sáez 1999: XI).

Lo interesante de la operación de traducción es que en el texto italiano se produce un préstamo de tipo dialectal (según la clasificación de los préstamos de Weinreich 1974), mientras que en la traducción el préstamo es cultural. En italiano estamos ante un préstamo íntimo, es decir, que deriva de la coexistencia de dos lenguas en un mismo territorio, y como bien se puede observar en el caso del lenguaje de Gالياudo, impregna todos los niveles del análisis lingüístico. En español se transforma en operación culta, literaria, pero recibe una particular intensificación semántica gracias al uso muy a menudo irónico de este tipo de préstamos (suele tratarse de tecnicismos) en el lenguaje coloquial. Y ello yendo en contra de una tendencia natural del castellano que suele preferir, por una especie de pu-

⁵ El término aparece incluido en el *Vocabulario medieval castellano* de Cejador y Frauca: “S. BADAJ., 2, p. 249: Vellacazo, bujarrón” aunque Corominas, *Diccionario etimológico castellano e hispánico*, documenta la primera aparición en 1526. Sanmartín Sáez (1999) documenta la presencia usual de “bujarrón” en el lenguaje de germanías del siglo XVI.

rismo espontáneo, sustituir los préstamos por equivalentes castellanos, más transparentes y comprensibles pero estilísticamente menos marcados (Gómez Capuz 2000: 153).

Para todo lo demás la creación neológica de esta traducción se comporta como la “interferencia”, con préstamos de rasgos lingüísticos tanto de tipo léxico como de tipo fraseológico.

A veces la introducción de una unidad fraseológica resulta sencilla, pues ya se encarga el texto italiano de explicar su sentido, como en el caso de la colocación verbal dialectal “Squatagné cme un babi”:

(4a) Sì, ma poi arriva il Barbarossa e vi **squatagna come un babio**, ovverosia vi spiaccica come un rospo (Eco 2000:167).

(4b) Sí, pero luego llega el Barbarroja y os **escuataña como a un babio**, o hablando propiamente, os revienta como a un sapo (Eco. 2001: 161).

Donde sencillamente se ha adaptado la locución extranjera a las características fonéticas del castellano. Algunas de estas locuciones dialectales no necesitan ni siquiera adaptación fonética, como “goga e migoga” (“divertirse, armar jarana, irse de juerga”), pero es necesario emplear un mecanismo de compensación, guiar la posible inferencia:

(5a) in questi casi si spilla dalla botte di quello buono e, come dicevano i nostri vecchi, alè, **goga e migoga** (Eco 2000: 162)

(5b) en estos casos le hacemos los honores a un tonel del bueno y, como decían nuestros viejos, **sus y a ello, goga y migoga** (Eco 2001: 156).

Con la introducción de “sus y a ello”, se refuerza la coloquialidad, con una expresión de ánimo poco usual. Por otra parte, el lector italiano será propenso a asociar ese enunciado con “gogamagoga”, expresión que, según el *Grande dizionario della lingua italiana* de Battaglia, remite a un país fabuloso, a una tierra lejanísima, la tierra de Gog y Magog, que en este capítulo nada tiene que ver.

A veces, aun teniendo la posibilidad, se evita la creación de híbridos, como se puede apreciar en el siguiente ejemplo:

(6a) Ma che bel **ciciolino** che sei, perché non vieni a passare il Natale con me che t’insegno a fare la bestia a otto zampe? (Eco 2000: 168).

Donde “ciciolino” (sic) significa “niño bonito”, y quizás los conocedores de la historia reciente italiana recuerden a “Cicciolina”, pornodiva elegida en el Parlamento italiano en los años ochenta. Por su

forma, esta palabra contiene un sufijo “-ino” muy productivo en italiano, con valor de diminutivo cariñoso (“amorino”, “poverino”, “gattino”) o irónico (“pensierino”, “malatino”).

La intención claramente irónica de la oración quedaba algo desdibujada con el empleo de la forma híbrida “chichito”⁶, es decir, aplicando el diminutivo más usado en castellano, y lo mismo sucedía con otros diminutivos como “chichillo” o “chichete”. Descartado también “chichín” por su connotación geográfica demasiado evidente, parecía interesante dejar la forma italiana reforzándola con la traducción de “bel” con “mozo”, pasando pues de un registro si se quiere infantil a uno más adolescente y más provocador.

(6b) Pero qué **chichino más mozo** que eres, ¿por qué no te vienes a pasar la Nochebuena conmigo que te enseño a hacer el bicho de ocho patas? (Eco 2001: 162).

En cambio, con las blasfemias se ha seguido el procedimiento contrario: se ha adoptado el calco semántico: “diupatàn”, literalmente “Dios desnudo”, (Eco 2000: 7) se transforma en “deoenporretas” (Eco 2001: 8) donde la primera parte de la palabra se traduce al latín (recordemos que estamos en el primer capítulo, y ahí el latín tiene el efecto extranjerizante que tiene el dialecto en italiano) mientras que para la segunda parte de la palabra se adopta la forma “en porretas”. Esta locución significa “desnudo” y según Sanmartín Sáez (2000: 696) deriva de *porreta* “el conjunto de hojas verdes del puerro y, por extensión, de otros vegetales; tal vez por ello la expresión *en porreta* remita a las figuras de los personajes bíblicos Adán y Eva, tapados únicamente con unas hojas de parra, imagen que posteriormente se aplicará a cualquier persona que va sin ropa”. Si pensamos, además, que el calco fónico habría producido “patán” (ignorante, zafio, grosero), nos damos cuenta de la ventaja inmensa de la forma adoptada y de la “remotivación” que adquiere.

Las razones del calco semántico, con todo, eran también culturales. En los insultos, en las relexificaciones metafóricas que constituyen su caldo de cultivo, cada lengua recorta el continuum del contenido a su manera, expresando así su *genio de la lengua*. De este modo, la blasfemia por excelencia del español “cago en...” si se traduce al italiano, produce una expresión con una carga herética impresionante. En cambio, en italiano, la blasfemia es de “baja intensidad”,

⁶ Presente en el *Diccionario de Uso del Español*, de María Moliner, con el significado “niño pequeño”.

muy difundida y muy usada (aun con distribución regional evidente). Me interesaba, por lo tanto, reproducir la enorme variedad de blasfemias que hay en italiano, y poner en evidencia la creatividad que tiene la lengua coloquial italiana al respecto. El medio era el calco semántico para conseguir que la blasfemia coexistiera “con la pura mención de las esencias” por decirlo con Cortázar, y entonces “diu-faus” (Eco 2000: 12) se convierte en “válameundeofalssó” (Eco 2001: 14); “ventrediddio, madonnalupa, mortediddio” (Eco 2000: 23), llegan al castellano como “Vientredediós, virgenloba, muertedediós” (Eco 2001: 23).

Un caso que me suscitó muchas dudas fue el de “Ciula”. Según el *Dizionario etimologico dei dialetti italiani* (Cortellazzo / Marcato 1992) “Ciùla (o ciòla)” significa

scroto, membro virile e figuratamente stupido [...] ciolin, ciola (pene); ciolé (copulare), dal lat. *colea*, testicoli (o da kion. -onos, gr.: colonnetta, birillo).

El término está recogido en el diccionario *Parole Nuove/Nuevas palabras* (Calvi / Monti 1991) con el significado de “tonto, gilipollas, capullo”, así como su derivado “ciulare” que equivale a “follar, joder” o en su segunda acepción a “robar, mangar, joder”. En el lenguaje coloquial italiano septentrional está bastante difundido y equivale a “pirla” (según *Parole Nuove*: o “pene”, o “imbécil, gilipollas”). Este término que ya en la *Isla* se había presentado, lo había traducido en ese texto con el quevediano “badulaque” (30), o con un calco formal como “estamos chulados”, donde el contexto explicitaba claramente el sentido de “estamos jodidos”.

La primera tentación fue traducir “ciula” con “badula”, pero me pareció que la huella de Quevedo habría introducido en el texto una serie de connotaciones completamente ajenas. Al final me decidí por el calco formal, y así “Aleramo Scaccabarrozzi detto il Ciula” se transforma en “Aleramo Scaccabarrozzi alias el Chula”. Mi perplejidad residía en la cercanía de “chula” con “chulo” o “chuleta”. Aprovechando la aparición de este término en otros contextos, he intentado crear la implicatura adecuada, mediante una sustitución funcional en la locución “tonto del bote”

(8a) Y el enemigo es chula del bote y sigue saliendo sin darse cuenta de que los de delante van cayendo como higos (Eco 2001: 160).

El camino también ha pasado por la introducción del derivado de “ciula”, “ciulandario” (cast. “chulandario”), manteniendo inalterado el sufijo “-ario” no para crear el nombre de una profesión (como “anti-

cuario, funcionario, bibliotecario”) sino para jugar con su matiz culto de “nombre de la persona a cuyo favor se realiza una acción” como “arrendatario, destinatario, cesionario, feudatario, beneficiario”. Y entonces tenemos a un

(8c) Chulandario del bote (Eco 2001: 166).

Cuando se llega, por fin, a la frase clave para Aleramo Scaccabarozzi alias el Chula, el término ha recibido ya una lexicalización correcta:

(8a) Aleramo Scaccabarozzi, que le llamaban, sí, Chula, pero era hombre robusto y de confianza, y de pocas preguntas (Eco 2001: 318).

Lo mismo sucede con “gnecco”: “tonto, duro de mollera”, introducido en la sinapsia “tonto del haba”:

(9a) Vedi che sei gnecco? Nostro Signore era il figlio di un falegname e stava con dei morti di fame peggio di lui (Eco 2000: 280).

(9b) ¿lo ves que eres **ñeco del haba**? Nuestro Señor era el hijo de un carpintero y estaba con unos muertos de hambre peor que él (Eco 2001: 275).

O, para concluir, con “balosso”: “bribón, pícaro” que entra en disyunción con “golfo”:

(10a) Fossero passati anche trent'anni, quello sguardo da balosso non l'hai proprio perduto ... (Eco 2000: 160).

(10b) Así que hubieren pasado treinta años esa mirada de **golfo baloso** desde luego no la has perdido ... (Eco 2001: 155).

En fin, ya lo decía Cervantes “traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio, ni elocución, como no le arguye el que traslada, ni el que copia un papel de otro papel”. Ahora bien, la estrategia de la epifanía, que podría parecer una estrategia de traducción “palabra por palabra”, la única capaz de garantizar la tan deseada fidelidad, en lugar de asegurarla, abre el texto a la libre imaginación del lector.

Pero aun así, la traducción debe conseguir que no se escape completamente, imponerle límites, vínculos contextuales, criterios interpretativos, si es verdad que en el relato de un mentiroso las epifanías no mienten. Y aún menos la traducción. Así pues, si el lector descubre extrañezas, que no se inquiete, que disfrute de ellas porque el único que miente en la novela es Baudolino.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR EZQUERRA, M. (1993), *La formación de palabras en español*, Madrid, Arco Libros.
- BENJAMIN, W. (1923, 1967), "La tarea del traductor". *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Sur, pp. 77-88.
- BUZZATI, D. (1958), *Sessanta Racconti*, Milano, Mondadori.
- CALVI, M. V.; MONTI, S. (1991), *Parole nuove. Nuevas palabras*. Milano, Paravia.
- CAPANAGA, P. (1999), *Palabras de papel*, Bologna, CLUEB.
- CEJADOR Y FRAUCA, J. (1929), *Vocabulario medieval castellano*, Madrid, Librería Hernando.
- COROMINAS, J. (1980), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos.
- CORTÁZAR, J. (1963), *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana/Planeta.
- CORTELLAZZO, M.; MARCATO, C. (1992), *Dizionario etimologico dei dialetti italiani*, Torino, Utet.
- ECO, U. (1992), *Secondo diario minimo*, Milano, Bompiani. Trad. cast. de H. Lozano Miralles. *Segundo diario mínimo*, Barcelona, Lumen.
- ECO, U. (1994), *L'isola del giorno prima*, Milano, Bompiani.
- ECO, U. (1995), *La isla del día de antes*, Trad. cast. de H. Lozano Miralles. Barcelona, Lumen.
- ECO, U. (2000), *Baudolino*, Milano, Bompiani.
- ECO, U. (2001), *Baudolino*, Trad. cast. de H. Lozano Miralles. Barcelona, Lumen.
- FOLENA, G. (1991), *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi.
- FOZ, C. (2000), *El traductor, la Iglesia y el rey, La traducción en España en los siglos XII y XIII*, Barcelona, Gedisa.
- GÓMEZ CAPUZ, J. (2000), "La creación léxica: neologismos formales y neologismos externos al sistema", En BRIZ, A.; GRUPO VAL.ES.CO (eds.), *¿Cómo se comenta un texto coloquial?*, Barcelona, Ariel Practicum, pp. 143-167.
- LAPESA, R. (1980)⁸. *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos.
- LOZANO MIRALLES, H. (1995), «Nota de la traductora», En ECO, U., *La isla del día de antes*, Barcelona, Lumen, pp. 417-420.
- LOZANO MIRALLES, H. (2000), «Comment le traducteur prit possession de l'«lle» et commença de la traduire», En PETITOT, J.; FABBRI, P. (eds.), *Au nom du sens. Autour de l'oeuvre d'Umberto Eco*, Paris, Grasset, pp. 553-573.
- MARAINI, F. (1994), *Gnòsi delle Fànfole*, Milano, Baldini & Castoldi.
- MARAZZINI, C. (1992), "Il Piemonte e la Valle d'Aosta", En BRUNI, F. (a cura di), *L'italiano nelle regioni, I. Lingua nazionale e identità regio-*

nali, Torino, UTET, pp. 1-44.

MESCHONNIC, H. (1973), *Pour la Poétique II*, Paris, Gallimard. En VEGA, M.A. (ed.) *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, pp. 327-331.

MOLINER, M. (1977), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.

RENAN, E. (1992), *Averroes y el averroísmo*, Trad. cast. de H. Pacheco Pringles. Madrid, Hiperión.

SANMARTÍN SÁEZ, J. (1999), *Diccionario de argot*, Madrid, Espasa Calpe.

SECO, M.; ANDRÉS, O.; RAMOS, G. (1999), *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar.

STELLA, A. (1994), "Profilo linguistico dei volgari medievali: Piemonte". En SERIANNI, L.; TRIFONE, P. (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Torino, Einaudi, Vol III, pp. 75-104.

WEINREICH, U. (1974), *Lenguas en contacto*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.