



La importancia del análisis del discurso
narrativo en la traducción:
L'ombra del vento de Carlos Ruiz Zafón*

Marina Romero Frías y Marta Galiñanes Gallén

Università di Sassari (Italia)
romero@uniss.it mgallen@uniss.it

Resumen: Este artículo tiene como objeto analizar cómo se ha vertido al italiano el significado de *La sombra del viento* en el sentido pretendido por su autor. Por medio del análisis del discurso, se trata de ver la conformidad al lenguaje y a la cultura del receptor, la conformidad con el contexto del mensaje y la conformidad con el tipo de receptor de la traducción.

Palabras clave: Contraste LO y LT, discurso narrativo, significado, equivalencia estilística y semántica.

I. *La sombra del viento*[1] se ha convertido, para muchos, en una de las revelaciones de la novela española contemporánea, aunque, para otros, sólo se trate de un “fenómeno de la literatura popular”. No nos detendremos en contar aquí de qué trata el libro, pues el objeto de nuestra ponencia es el de destacar la importancia de un análisis detenido del discurso que preceda a la labor traductora, para el que puede ser muy útil aplicar, por ejemplo, el modelo que propone Elena García: en primer lugar, un análisis pragmático, seguido de uno léxico semántico y de otro morfosintáctico, que nos permita tener en cuenta tanto los factores internos como los externos (1990: 63-71). Pero sí queremos destacar algunos aspectos del texto, que nos parecen interesantes y de apoyo a nuestro discurso.

Primero, la polivalencia de la novela da pie a una profusión de lecturas, ya que aún técnicas de géneros olvidados como el folletín, la comedia de costumbres, o la novela gótica, con otras más ‘actuales’ como la novela negra, la de intriga y suspenso... o, incluso, del *bildungsroman*. Segundo, la pasión por contar lleva al autor, aprovechando el escenario de la Barcelona de la primera mitad del s. XX, a hurgar en una serie de complicadas relaciones familiares y dinastías trágicas, de bohemias fin siglo, de luces y tinieblas de posguerra, que impregnan la novela de un toque romántico y melancólico, aunque irónico y con claros ecos esperpénticos y/o mendocianos. La novela, así, se reencarna en la fría y solitaria Barcelona de los cuarenta, “atrapada bajo cielos de ceniza y un sol de vapor que se derramaba sobre la Rambla de Santa Mónica en una guirnalda de cobre líquido...” (p. 7).

Pero lo más significativo en *LSDV* no es *qué se nos cuenta*, sino *cómo se nos cuenta*. Para ello, Ruiz Zafón usa el vocabulario de la vida diaria lo que no impide que aparezcan metáforas de una cierta complejidad con las que imita el estilo melodramático de Cárax, el personaje/autor del “libro en el libro”, pero que, repetimos, son accesibles para todos los lectores. Por último, queremos subrayar que esta corpulenta novela, contradiciendo ciertos preceptos que proponen la brevedad como una virtud y valoran las frases concisas y cortantes, después de haber atrapado a los lectores de habla hispana, ha seducido también a los de las lenguas (unas 30 o más) en que se ha traducido.

Es obvio que un texto literario como éste presenta problemas para el traductor quien “debe ser consciente de que la fidelidad no supone equivalencia entre palabras o textos, de tal manera que el texto de llegada debe funcionar dentro de esa cultura de la misma manera que funciona el texto original” pero también “debe ser capaz de respetar algunos factores que definen el texto de partida sin los cuales el texto traducido carecería de idéntico valor literario” (Verdegal Cerezo, 1996: 213-15).

En una traducción habría, por tanto, que verificar que lo que se dice en el texto lengua término [TLT] corresponda a todo lo que se dice en el texto en lengua original [TLO], obviamente “prestando especial atención a que lo que se diga no viole las reglas gramaticales de la lengua de llegada (...) [y que] lo que se dice se diga de la mejor manera posible según el tipo de receptor del texto” (Bolaños, 2005), pues como

apunta Javier Marías “ninguna frase tiene un significado unívoco en todas las lenguas: para traducirla tienes que elegir una a una las palabras, recrear las mismas sensaciones en una cultura distinta” [2].

La traductora italiana de *LSDV* es consciente de las distintas fases del proceso de la traducción y utiliza correctamente la mayoría de las técnicas que propone Hurtado (1999:36) y que ayudan a identificar las modificaciones que establece el TLT con respecto al TLO, a pesar de presentar algunas soluciones discutibles (como el uso injustificado en algunos casos del préstamo: *calle, plaza, avenida*) y la desproporción entre el empleo de unas y otras (por ejemplo, es excesivo el de la reducción). Pero “las técnicas de traducción tienen que ver con el resultado concreto a que se llega al proponer una solución traductora”, o sea, son las “soluciones” adoptadas por el traductor para resolver “cuestiones espinosas” (Hurtado: *ibid.*). No es éste el caso que nos ocupa, porque - como dice Torre, haciéndose eco de las teorías de Vinay y Darbelnet - cuando las estructuras de la LO y de la LT lo hacen posible, es legítimo recurrir a la traducción directa o literal (1994: 126).

Entonces, ¿por qué Lia Sezzi no propone ese tipo de solución? ¿Teme que el lector italiano no aprecie un determinado nivel de lenguaje y un cierto tono dentro del discurso narrativo? No nos resulta que entre italiano y español (y sus correspondientes culturas) exista una divergencia tal que no permita que el TLT se mueva en un nivel de lenguaje y en un tono que sean equivalentes a los del TLO. En casi todas las circunstancias habría tenido que optar, pensamos, por una traducción prácticamente literal y, en cambio, prefiere no conservar la equivalencia estilística y semántica, con lo que en vez de resolver problemas, los crea.

II. Como no podemos recoger todas estas soluciones ‘atípicas’, nos limitaremos a dar algunas que atañen solo al narrador y relativas al clima, a las estaciones y a las partes del día, pues es en su descripción donde más se despliega esa “riqueza metafórica” que encierra la novela. Y así, volvemos a nuestra “Barcelona atrapada bajo cielos de ceniza...”

Las estaciones, por ejemplo, se representan con unidades traductológicas como: *sol de vapor, cobre líquido, lienzo de sudor* (el verano); *manto de hojarasca como piel de serpiente, cielos de alquitrán, cielo azul de bandera, pinceladas de vapor, inundada de niebla, viento que cortaba* (el otoño); *velo de nubes oscuras como sangre derramada, cielo de ceniza que se comía la luz* (el invierno). En italiano se convierten respectivamente en *sole color rame, calore umido, imperlata di sudore; manto di foglie seche, vento gelido, notte fredda e tetra, cielo terso, avvolta nella nebbia; nubi violacee, minaccioso cielo grigio* y algunas, como las *pinceladas de vapor*, desaparecen. Lo mismo se puede ver en los momentos del día (*las sombras ardían de púrpura / il sole tramontava in lontananza*) o en el clima (*el cielo se deshacía en lágrimas perezosas / nevicava*).

La paráfrasis, o sea, la traducción de la metáfora por una expresión no metafórica, seguramente es la técnica más usada en *L'ombra del vento* [3]; así los “cielos de ceniza y un sol de vapor que se derramaba [...] en una guirnalda de cobre líquido” (p.7) se convierten en “un cielo grigiastro e di un sole color rame che inondava di un calore umido” (p.7). En este caso nos encontramos con una metáfora que, desde el punto de vista gramatical, está formada por un genitivo de materia, es decir, A de B. El cielo, de este modo, está hecho de ceniza; en la traducción italiana tenemos la paráfrasis *di un cielo grigiastro* donde el complemento del nombre ha sido sustituido por un adjetivo que, a pesar del sufijo despectivo *-astro*, no puede evitar, por un lado,

un menor impacto en el lector y, por otro, la pérdida semántica producida por la transposición léxica.

También en “Era una noche fría, de viento que cortaba y cielos de alquitrán” (p.103) que pasa a “Era una notte fredda e tetra, spazzata da un vento gelido” (p.84). El italiano elimina la metáfora preposicional *cielos de alquitrán* y la personificación *viento que cortaba* y traduce con adjetivos de la lengua común *fredda e tetra*, que no pueden evitar al lector el recordar el tan manido y parodiado inicio de algunos libros. O en “me alejé lentamente en el alba de polvo” (p.537), “io mi allontanai nel chiarore dell’alba” (p.408), donde la paráfrasis del italiano no da un significado equivalente, porque el *alba de polvo* expresa opacidad, o sea, habla de la neblina, mientras que en el *chiarore dell’alba* se expresa la luz, traicionando el campo semántico de la novela.

Frecuente es también la sustitución de una metáfora original por otra diferente, normalmente ya estereotipada o fosilizada: “Aquel año, el otoño cubrió Barcelona con un manto de hojarasca que revoloteaba en las calles como piel de serpiente” (p. 97) con “Quell’anno, l’autunno ricoprì Barcellona con un manto di foglie secche che formavano mulinelli nelle strade” (p. 79). Desaparece la comparación con la piel de serpiente en toda su polisemia: por un lado, la serpiente con su movimiento que se relaciona con el de las hojas llevadas por el viento; por otro, la piel de la serpiente que se cambia, porque es algo viejo y muerto, seco y ligero como las hojas que caen de los árboles. El TLO insiste en el movimiento pero también en el paso del tiempo, matiz que desaparece en el TLT. O “Los techos [...] moteados de blanco y escarlata” (p. 541) con “i tetti di Barcellona erano tutti bianchi” (p. 411), donde no solo tenemos la sustitución de una metáfora original por una ya estereotipada, sino que, además, la información es distinta: en italiano los techos están completamente blancos, en español se ve aún el rojo del ladrillo o de la teja, enriqueciendo de este modo el cromatismo de la escena.

Una característica fundamental de *LSDV* que se pierde constantemente es la de presentar los elementos de la ciudad como algo vivo, por ejemplo, en “Seguí a mi padre a través de aquel camino angosto más cicatriz que calle, hasta que el reluz de la Rambla se perdió a nuestras espaldas” (p. 9); “percorremmo quella stradina simile a una cicatrice” (p. 8) , en este caso los elementos de la ciudad cobran vida por medio de la mirada del niño, idea en la que el español insiste con el *seguí a mi padre* introductor. La traducción también pierde fuerza al sustituir una metáfora predicativa donde el camino es más B (o sea, es más el término metafórico) que A, debido a su estrechez y tortuosidad, con un símil: *simile a una cicatrice*.

Otro caso bastante complejo de eliminación lo tenemos en “Un manto de nubes chispeando electricidad cabalgaba desde el mar [...] Alcé la vista y vi el temporal derramarse como manchas de sangre negra entre las nubes, cegando la luna y tendiendo un manto de tinieblas sobre los tejados y fachadas de la ciudad.[...] Un trueno descargó cerca, rugiendo como un dragón enfilando la bocana del puerto, y sentí el suelo temblar bajo mis pies [...]” (p. 70); que traduce “Una coltre di nubi minacciose si stava avvicinando rapidamente [...] Guardai il cielo: la bufera si insinuava tra le nubi come un manto di tenebre sui tetti e sulle facciate delle case[...] Dal porto arrivò il fragore di un tuono, simile al ruggito di un drago, e la terra tremò sotto i miei piedi” (p. 56). En este ejemplo se elimina una metáfora de corte impresionista - *manto de nubes chispeando electricidad* - donde se nos dan unos rasgos sémicos del elemento imaginado y se sustituye con *si stava avvicinando rapidamente* el verbo *cabalgaba* por lo que el TLT pierde intensidad, ya que no aparece el valor semántico del movimiento rápido y rítmico del verbo y, sobre todo, porque se dice algo parecido con muchas más palabras. También se sustituye una comparación bastante original - *derramarse como manchas de sangre negra entre las nubes* -, con *manto di tenebre*, una expresión fosilizada.

Sezzi aplica también otras técnicas de traducción. Entre ellas la reducción, con la que no se formulan elementos de información del TLO. Así, descarta muchas de las estructuras bimembres que Ruiz Zafón utiliza, característica de su estilo, y omite muchas de las personificaciones que aparecen en el texto: “Aquella tarde de brumas y llovizna, Clara Barceló me robó el corazón” (p. 28) “In quel pomeriggio afoso, Clara Barceló mi rubò il cuore” (p. 23). “Barría las calles una brisa fría y constante que sembraba a su paso pinceladas de vapor. Un sol acerado arrancaba ecos de cobre al horizonte de tejados y campanarios del barrio gótico”(p. 192) , se reduce en la traducción a: “Le strade di Barcellona erano spazzate da un vento freddo e un sole sfolgorante incendiava di riflessi ramati tegole e campanili del barrio gótico” (p. 152). Cambia el punto de vista, al pasar de la construcción activa a la pasiva, donde *las calles* se convierten en el sujeto. Esto provoca la omisión de la subordinada de relativo que encierra, a su vez, una personificación y una metáfora de genitivo de materia basada en la palabra *vapor*. Desaparece también la levedad que encierra la frase debido a la traducción de *brisa* con el hiperónimo *vento*.

A veces, la reducción acaba con otra característica de la novela: la sensación de que todo, como en una película, se desliza ante nuestros ojos; así en “me alejé lentamente en el alba de polvo una sombra más abriendo surcos en la caspa de Dios” (p. 537) que se convierte en “io mi allontanai nel chiarore dell’alba, un ombra tra le tante che sfidavano la forfora di Dio” (p. 408), donde al no traducir el adverbio *lentamente* se pierde la progresión del movimiento en el espacio, reforzada por *abriendo surcos* ausente en el TLT.

También se dan casos de generalización como en “A media tarde, rondando ya los treinta grados, partí rumbo a la calle Canuda” (p. 23); “A metà pomeriggio, con una temperatura che sfiorava i trenta gradi, imboccai calle Canuda” (p. 19-20). Estamos ante una especialización semántica del léxico de la navegación frente a un hiperónimo; además encontramos también un diferente significado en el movimiento: el movimiento hacia la meta del TLO (*partir rumbo a = me dirigi*) frente al movimiento hacia el interior (*imboccai = entrai*). Otras veces esta técnica se usa para traducir las metáforas con resultados cuestionables: “Había empezado a nevar cuando salí al portal y el cielo se deshacía en lágrimas perezosas de luz y desaparecían” (p. 533) “Faceva freddo e nevicava” (p. 405).

Las numerosas reducciones y eliminaciones tienen como consecuencia la necesidad de compensar la información en otros puntos del texto, como en “La lluvia seguía arreciando, implacable [...] La lluvia me arrancó las lágrimas y partí en su compañía.” (p. 411) “{...} poi me ne andai sotto la pioggia incessante che si portó via le mie lacrime” (p. 317): compensa con el adjetivo *incessante* la reducción de toda una frase (*La lluvia seguía arreciando, implacable*).

Además de estas soluciones de índole textual, aplicadas, quizás, por el exceso de celo, *LODV* presenta otros problemas que afectan a la idiosincrasia de la novela. En primer lugar contrasta la estaticidad del TLT con la dinamicidad que domina el TLO. Esto sucede en algunos de los ejemplos que ya hemos citado: “Barría las calles una brisa fría y constante que sembraba a su paso pinceladas de vapor. Un sol acerado arrancaba ecos de cobre al horizonte de tejados y campanarios del barrio gótico” (p. 192) “Le strade di Barcellona erano spazzate da un vento freddo e un sole sfolgorante incendiava di riflessi ramati tegole e campanili del barrio gótico”(p. 152). La *brisa fría* es el antecedente de una relativa metafórica en la que esparce aquí y allá *pinceladas* (toque rápido) de *vapor*, frente al estatismo del TLT en el que desaparecen las *pinceladas*. Esta oposición dinamismo/estatismo aparece en la siguiente oración, yuxtapuesta en el TLO, coordinada copulativa en el TLT en la que el sol *arranca* unos reflejos a los tejados, es decir, los tejados oponen resistencia, mientras que en el TLT el sol los *incendiava di riflessi*, o sea, sufrían pacientemente. O en “Un velo de nubes oscuras se extendía como sangre derramada y destilaba

astillas de luz del color de la hojarasca” (p. 264), en italiano “Il cielo, nel frattempo, si era coperto di nubi violacee” (p.208), traducción donde se elimina el movimiento de las nubes al desaparecer la coordinada copulativa y al presentarse la acción verbal como algo ya consumado y con un tiempo que gramaticalmente no hace progresar la acción, porque tiene valor descriptivo (*si era coperto*).

En segundo lugar, se producen cambios de perspectiva que alteran la estructura narrativa y, por lo tanto, la semántica del texto: “La silueta del tranvía azul se adivinaba entre los pliegues de una neblina violácea alejándose” (p. 358); en el texto italiano “Nella foschia violacea distinsi il tram blu che risaliva il viale” (p. 279) se pierde la vaguedad expresada en español mediante la oración impersonal, el semantismo del verbo (*se adivinaba*) y el sustantivo *silueta* (el contorno) y se da una imagen mucho más concreta con la aparición del sujeto *io*, el semantismo del verbo *distinguere* y el cambio del complemento nominal (*tranvía azul*) que pasa a ser un complemento objeto (*tram blu*). Encontramos la situación contraria en “Las calles aún languidecían entre neblinas y serenos cuando salimos al portal” (p.9); “Per strada si udivano solo i passi di qualche guardia notturna” (p. 8): en el TLO el punto de vista del autor se centra en las calles, sujeto de la proposición principal, que se debilitan, pierden fuerza e intensidad entre la neblina; en la traducción italiana cambia el punto de vista, mediante un enunciado impersonal se evita la niebla y se pierde la idea de desdibujamiento de las calles de la ciudad que se convierten en un complemento de lugar, mientras que se destaca la soledad de estas calles en las que se oyen solo los pasos del sereno.

Por otro lado, relacionado siempre con el cambio del punto de vista, especial importancia tiene la pérdida de lexemas que pertenecen a los campos semánticos que caracterizan la novela. Así en “y un sol de vapor que se derramaba sobre la Rambla de Santa Mónica en una guirnalda de cobre líquido” (p. 7) tenemos una metáfora - *sol de vapor* - para expresar el calor propio del verano barcelonés, un calor que destila esa humedad, que es uno de los conceptos fundamentales del libro. Esta metáfora, a su vez, aparece complementada por una proposición subordinada relativa en la que se produce la personificación del *sol de vapor* que se *derrama* en otra metáfora: *en una guirnalda de cobre líquido*, donde el sustantivo *guirnalda* aparece modificado por un sintagma preposicional en el que encontramos una sinestesia *cobre líquido*, en la que se aplica a un color un adjetivo de estado que no le correspondería normalmente. Esos rayos de sol que producen ese calor húmedo desaparecen en la traducción italiana: “e di un sole color rame che inondava di un calore umido la rambla de Santa Mónica” (p. 7) en la que el sol directamente es del color del cobre e inunda con su calor húmedo la rambla. Es mucho menos poético, más directo y, sobre todo, no envuelve en la ‘neblina’ la ciudad de Barcelona, que a lo largo de la obra es vista como a través de un velo, con unos contornos imprecisos [4]. También se evitan los colores preferidos de Ruiz Zafón: “una noche interminable por calles húmedas y relucientes de escarlata” (p. 355) “un’interminabile notte tra le umide strade della città” (p. 276). E, incluso, se pierde el idiolecto típico del autor, que rezuma ironía, claro reflejo mendociano: “Hordas de barceloneses que solían confundir la nieve con los milagros, seguían comentando lo insólito del temporal. Los diarios de la tarde traían la noticia en primera página, con foto de la Ramblas nevadas y la fuente de Canaletas sangrando estalactitas” (p. 541) “La gente commentava l’insolito fenomeno atmosferico e i giornali della sera riportavano la notizia in prima pagina, accanto alla foto della fontana di Canaletas incrostata di stalattiti”(p. 411) [5].

Por suerte, en *LODV* casi no se dan errores pragmáticos, que quizá sean los más peligrosos, porque el lector no es consciente de que se le está dando una información deformada o que no corresponde a la realidad. Solo hemos encontrado uno digno de señalar: “Clareaba el día y una brisa fresca vestía el cielo azul ardiente” (p.236) que no se traduce (p. 186). ¿Por qué se llega a esta decisión? Es verdad que el texto (cinco páginas antes) ya nos había informado de que era por la mañana temprano (*las siete* y

media), por lo tanto, se puede pensar que no es necesario repetir (cinco páginas después) esta información: *clareaba el día...*, pues se considera superflua. Claro está que es un fallo de competencia cultural: en España a las siete y media es de noche y en algunos lugares incluso noche cerrada. El texto, pues, no repite, sino que precisa aún más la información: había pasado tiempo y ya era de día (en torno a las nueve). Por lo que respecta al segundo término de la copulativa, tampoco puede valer como disculpa que poco antes haya aparecido *viento fresco* porque la metáfora *brisa fresca vestía el cielo azul ardiente* se refiere a la luminosidad y no a la temperatura.

III. En *LSDV* tanto la narración de los hechos como las descripciones espaciales, temporales y de los personajes son, por consiguiente, importantes para la economía del relato y aparecen siempre tamizadas por las impresiones de un narrador presente como personaje protagonista en la acción, que nunca describe lo que sucede, sino más bien sus propias sensaciones: lo que está o *puede* estar pasando. Permea la novela, como ya hemos dicho, un tono marcadamente poético, que, a veces, podría rayar en cursilería, si no fuera por la ironía que se detecta en el texto y que es una consecuencia de ese tono pretendidamente afectado y que, repetimos, es lo más mendociano del relato. Parafraseando lo que María Elena Bravo dice del detective sin nombre de *El misterio de la cripta embrujada* (1986: 12), en *LSDV* las referencias a la tradición literaria no se ciñen exclusivamente a los ecos que el lector puede percibir de los géneros que mencionábamos al principio de esta ponencia, sino que alcanza al mismo lenguaje que parafrasea la prosa de dichos géneros, y la ironía estriba en que el narrador que utiliza estos registros es una persona joven [6]. Pero también, que si, por un lado, se nos presenta la constante alusión a varias fuentes literarias, por el otro, tenemos otras que pertenecen a lecturas populares. Sobre este aspecto Bravo observa, siempre refiriéndose a Mendoza y, por extensión, a nuestro autor, “el empleo de recursos populares tomados de las viñetas cómicas (tipo Mortadelo y Filemón), de chistes callejeros, de expresiones cotidianas en boga” (1986: 12).

Las técnicas y recursos que el autor utiliza - como hemos visto -, se apoyan tanto en la repetición de ciertas palabras y construcciones como en la cinematografía, sobre todo en lo que se refiere al paso del tiempo, que se dilata, y, al reflejo de la climatología en una serie de imágenes pictóricas en las que se concede gran importancia a los cambios de luz y color de la ciudad, la “Barcelona atrapada bajo cielos de ceniza...” con la que iniciábamos nuestro trabajo. La traducción italiana, en cambio, no recoge muchos de estos aspectos. En *LODV* se nota, sobre todo, una tendencia general a la síntesis y a la eliminación de lo percibido como ‘no esencial’ para la economía narrativa. Se advierte, además, una escisión del protagonista / narrador, que presenta los acontecimientos de una manera más distanciada, casi sin participación emotiva. Este distanciamiento alcanza al lector que, a veces, puede incluso olvidarse de que es una narración en primera persona y llegar a pensar que los hechos están narrados por un ‘alguien’ no implicado en la acción [7].

Todo ello es resultado de una fuerte tendencia a la objetivación, debida a un escaso análisis del tejido metafórico y a una deficiente transposición del idiolecto del autor. Por tanto, para salvar estos obstáculos, es fundamental examinar previamente el discurso, como decíamos al principio. Además, un análisis más detenido, tal vez, hubiera permitido distinguir el valor connotativo de determinadas unidades léxicas, pues “los valores connotativos de una palabra o expresión son los responsables de que lexemas, sintagmas u oraciones que aparentemente pueden considerarse como sinónimo de otras unidades lingüísticas en realidad no lo sean” (Hurtado, 1990: 37).

Pero, bien es verdad que, si atribuyésemos a *LSDV* lo que apunta Gómez-Torres a propósito de Mendoza y sustituyéramos *lector / lectura* por *traductor / traducción* se explicaría, quizás, lo que puede haber sucedido con la versión italiana de la novela de Ruiz Zafón:

En apariencia, estas novelas [*El misterio* y *El laberinto* (y en nuestro caso: *LSDV*)] ofrecen una continuidad, en el sentido de que constituyen una sucesión de capítulos, siguen un orden cronológico y cuentan con un protagonista que los unifica. Sin embargo, la multiplicidad de géneros, de fuentes, a las que el lector [*traductor*] es remitido constantemente llevan frecuentemente a la confusión al lector [*traductor*]; o lo desestabilizan, evitan que siga una única línea de lectura [*traducción*] (2005) [8].

Notas

- [1] Ruiz Zafón, Carlos, *La sombra del viento*, Barcelona, Planeta, 2004 (31 ed.). Todas las referencias que aparecen en el texto se refieren a esta edición. De ahora en adelante *LSDV*.
- [2] Entrevista aparecida en el *Venerdì* de *Repubblica*, el 24 de junio de 2005. La traducción es nuestra.
- [3] Ruiz Zafón, Carlos, *L'ombra del vento*, Milano, Mondadori, 2004 (XVI ed.) [traducción de Lia Sezzi]. Todas las referencias que aparecen en el texto se refieren a esta edición. De ahora en adelante *LODV*.
- [4] Es curioso ver cómo Ruiz Zafón habla normalmente de la humedad sin mencionarla directamente. La idea de la humedad se ve reforzada mediante la reiteración de algunas palabras que no se reflejan en el TLT: *vapor* // *vaporoso* // *evaporar* de 23 veces que aparecen en el TLO, solo dos se traducen literalmente (*vapore*), tres con sinónimos (*evaporar* = *svanire* // *vapores* = *efluvi* // *vapor* = *odore*) y 18 veces el término desaparece. De quince que encontramos *tiniebla* /-as, dos traducen el término literalmente (*tenebre*), otra lo traduce con un adjetivo sinónimo (*ciudad de tinieblas* = *città tetra*), con *oscurità*, otras dos con un sinónimo de humedad: (*tiniebla gris* = *umida e grigia* // *tiniebla espesa, azul y gelatinosa* = *umidità*), una vez se traduce con un antónimo (*taladrar las tinieblas* = *rischiare*) y siete lo elimina totalmente. El término *sombra* de 26 ocasiones en que aparece, en nueve se traduce por *ombra*, en tres por *buio* y en doce ocasiones se elimina.
- [5] Según Ruiz Tosaus: “El uso del humor delirante en la novela ha sido una de las aportaciones más significativas de Eduardo Mendoza a la narrativa española reciente. Al optar por esta perspectiva humorística, Mendoza aborda una nueva lectura de las cosas que lo acerca al público (de ahí el gran éxito de sus novelas) pero sin dejar de valorar la calidad de sus escritos. Este humor, de raíz inglesa, como el propio autor ha comentado en alguna ocasión reivindica la parodia en la novela contemporánea y lo acerca, dotándole de un ‘aire de travesura’, a los postulados literarios de autores como el Arcipreste de Hita, Fernando de Rojas, Cervantes, Quevedo, Goya, Gómez de la Serna o el propio Valle-Inclán” (2002-03).
- [6] No hay que olvidar que Daniel al principio de la novela es un niño, luego un adolescente fantasioso y más tarde un joven adulto enamorado, pero, sobre

todo, que para él, como para Don Quijote, el mundo real es el mundo de la ficción, el de la literatura.

- [7] Podríamos decir que se pierde lo que Platón llama *imitación* en el verdadero sentido de la palabra o *mimesis*, es decir, el modo narrativo en el que - si se nos permite la paráfrasis - “se esfuerza en darnos la ilusión de que no es Ruiz Zafón quien habla, sino Daniel Sempere”, un modo narrativo que se contrapone al de la *narración pura*, es decir, la que se produce cuando el poeta habla en su nombre, sin tratar de hacernos creer que sea otro quien lo haga [cfr. Genette, 1976: 209].
- [8] Mientras que esta ponencia se hallaba en fase de corrección de pruebas para su publicación en las Actas del XXIIIº Convegno dell' AISPI, apareció la XXXII edición en italiano de *LODV*, cuya traducción había sido “rivista in accordo con l'autore”. En ella se colmaron, con gran satisfacción por nuestra parte, la casi totalidad de las “lagunas” que apuntamos en este trabajo - incluso el error pragmático, que no reflejaba el idiolecto del autor - con los criterios que sugerimos. Como también, finalmente, se publicó la página conclusiva que, en todas las ediciones anteriores (treinta y una), no se sabe por qué misteriosa razón había desaparecido, lo que daba a la novela una estructura cerrada, en neto contraste con la circular del texto en español. Este detalle había *desviado* la interpretación de revisores como Laura Luche, quien, habiéndolo leído sólo la versión en la lengua de Dante, sostenía: “È un peccato che la magia scemi gradatamente dal quarto capitolo, quando il romanzo inizia a farsi sempre più melodrammatico e le avventure di Daniel sempre più strabilianti. Queste, insieme al crescente gioco di corrispondenze fra la sua vita e quella di Carax, minano la credibilità del racconto [...] negli ultimi capitoli, insomma, il possibile diventa incredibile e l'happy end finale - che più che all'opera di Victor Hugo, evocato nel testo, sembra rinviare al cinema hollywoodiano - non riesce a consolare il lettore.” (*L'indice dei libri on line*, <http://www.lindice.com/recensioni/luche.htm>) [12-07-2005]

Referencias bibliográficas:

Bolaños Cuéllar, Sergio, 2004. “Hacia una visión integradora de la traducción: propuesta del modelo traductológico dinámico (MTD)” en *Tonos. Revista electrónica de Estudios Filológicos*, n. 8 <http://www.um.es/tonosdigital/znum8/estudios/1-bolanios.htm> [29-11-2005].

Bravo, María-Elena, 1986. “Literatura de la distensión: el elemento policiaco”, en *Insula*, n. 41, 12-13.

Elena García, Pilar, 1990, *Aspectos teóricos y prácticos de la traducción*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Genette, Gerard, 1976, *Figure III*, Torino, Einaudi.

Gómez Torres, David, 2005, “Eduardo Mendoza desde una perspectiva neobarroca: *El laberinto de las aceitunas* y *El misterio de la cripta embrujada*”, en *Ciberletras*, n. 12: *La literatura y cultura españolas fines del siglo XX*,

http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/index_files/v012.html [29-11-2005].

Hurtado Albir, Amparo, 1999, *Enseñar a traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes. Teoría y fichas prácticas*. Madrid, Edelsa.

Ruiz Tosaus, Eduardo, 2002-03, “Juego, poesía y esperpento en la narrativa de Eduardo Mendoza”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n. 22, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/emhumor.html> [29-11-2005].

Torre, Esteban, 1994, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis.

Verdegal Cerezo, Joan Manuel, 1996, “La enseñanza de la traducción literaria” en Amparo Hurtado Albir ed., *La enseñanza de la traducción*, Castellón, Publicaciones de la Universidad Jaime I, 213-216.

* Este artículo es la versión revisada de una ponencia que fue presentada al XXIIIº Convegno dell' AISPI: Linguistica contrastiva tra italiano e lingue iberiche (Palermo 6 -8 Ottobre 2005). Se trata de una labor común de ambas autoras, pero los apartados I y III han sido redactados por Marina Romero, mientras que el apartado II lo ha sido por Marta Galiñanes.

© Marina Romero Frías y/ Marta Galiñanes Gallén 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

