Desajustes fraseológicos en la traducción al italiano de *Señora de rojo sobre fondo gris* de Miguel Delibes[1]

Domenico Daniele LAPEDOTA
Università degli Studi di Bari Aldo Moro *(Italia)*
domenico.lapedota@uniba.it

Recibido: 10/7/2020 | Aceptado: 19/7/2020

Resumen: En el presente trabajo se realiza un análisis contrastivo entre unidades fraseológicas españolas e italianas, basado en la traducción de la novela *Señora de rojo sobre fondo gris* de Miguel Delibes. La carga metafórica que estas conllevan supone mucho esfuerzo para el traductor, pues le empuja a detenerse en las funciones que desempeñan dentro de la narración, a respetar la idea primigenia y el bagaje expresivo, en tanto que pruebas fehacientes de la cultura de partida. Siguiendo los presupuestos teóricos de Julia Sevilla y Manuel Sevilla, en el caso de que no haya correspondencia fraseológica, se proponen las traducciones que más se ajustan a la creación del escritor y, sobre todo, al caudal fraseológico tan propio de las obras del escritor. Las incongruencias fraseológicas detectadas en la traducción al italiano llevan a insistir en una defensa de la expresividad, para que perezca el mal hábito de traducir al pie de la letra.
Palabras clave: Fraseología. Locución. Traducción. Miguel Delibes.

Titre : « Décalages phraséologiques dans la traduction italienne de *Señora de rojo sobre fondo gris* de Miguel Delibes ».
Résumé : Dans ce travail, une analyse contrastive entre les unités phraséologiques espagnoles et italiennes est faite, basée sur la traduction du roman *Dame en rouge sur fond gris* de Miguel Delibes. Le poids métaphorique que cela implique demande un grand effort pour le traducteur, car il doit bien comprendre quels sont leur rôle dans la narration, respecter l'idée d'origine et de leur bagage expressif en tant qu'indices fidèles de la culture source. Pour suivre les indications théoriques de Julia Sevilla et Manuel Sevilla et là où les correspondances manquent, la créativité de l'écrivain a été respectée par la proposition de traductions bien encadrées dans le flux phraséologique si propre aux œuvres de l'auteur. Les incohérences phraséologiques relevées dans la traduction italienne, nous amènent à insister sur la défense de l'expressivité, de sorte que la mauvaise habitude de traduire littéralement puisse finalement se terminer.
Mots-clés : Phraséologie. Locution. Traduction. Miguel Delibes.

Title: "Phraseological mismatches in the Italian translation of *Señora de rojo sobre fondo gris* by Miguel Delibes".
Abstract: In this piece of work, a contrastive analysis is conducted between Spanish and Italian idioms, based on the translation of the novel *Señora de rojo sobre fondo gris* [Lady in Red on a Grey Background] by Miguel Delibes. The metaphorical tension that distinguishes them implies a great effort for the translator, since it pushes him to dwell on the role they play within the storytelling, to respect the original idea and the expressive knowledge as authentic evidence of the source culture. Following Manuel Sevilla's and Julia Sevilla's theoretical insights, and regarding the cases of mismatch, translations are proposed that best suit the authorial choices and, in particular, the phraseological flow so typical of the writer's work. The phraseological inconsistencies found in the Italian translation lead us to insist on a defense of expressiveness, so that the bad habit of translating literally perishes once and for all.
Keywords: Phraseology. Locution. Translation. Miguel Delibes.

[1] Este trabajo ha obtenido el I Premio premio DICUNT de investigación en fraseología y paremiología «Mari Carmen Barrado Belmar» (2020).

INTRODUCCIÓN

Quizás el error más común de los traductores de las obras de Delibes sea el de priorizar la consistencia denotativa de los párrafos, manteniendo silenciada la fuerza creativa de cada uno de los fraseologismos que Don Miguel suele engarzar. Muchas veces, las unidades fraseológicas (UF) se devuelven a los lectores italianos a través de lexemas simples o recurriendo a una versión literal que traiciona la incompetencia del traductor. Además, esta mala costumbre no hace justicia a uno de los autores españoles que concienzudamente convierte la fraseología en marca distintiva de la narración.

De entrada, es preciso tomar como punto de partida que

> la lengua española pertenece a las lenguas más ricas en unidades fraseológicas. El caudal fraseológico español en forma de lexemas unimembres metaforizados y los pluriverbales se guarda minuciosamente en obras lexicográficas o paremiológicas desde hace siglos. Basta con recordar el *Tesoro de la lengua española* de Sebastián de Covarrubias que data del año 1611 o el *Diccionario de Refranes, Adagios y Locuciones Proverbiales* de José María Sbarbi (1851), las cuales se recopilan y citan en multitud de trabajos lexicográficos posteriores. Una de las obras modernas de este tipo es la de J. M. Iribarren (1997 [1956]), que ha conseguido hasta hoy día diez ediciones (Szalek, 2010: 45).

Tanto la reflexión sobre la riqueza fraseológica del español como la mención de las obras que la atestiguan proporcionan elementos de gran utilidad para afrontar nuestro análisis y definir la figura del traductor, cuya labor se convierte en una misión. Precisamente, por ese patrimonio el profesional no debe considerar el logro de la correspondencia como una entelequia *a priori*.

Es cierto que, en algunos casos, el repositorio imaginativo de los idiomas involucrados no permite encontrar coincidencias perfectas. Hecha salvedad de esta verdad (que evoca la tan manida noción de intraducibilidad), el desafío de traducir reside en el esmero de investigación y sondeo de las diversas posibilidades fraseológicas, sin hacer caso omiso de herramientas digitales y no digitales. La búsqueda de correspondencias, siguiendo a Julia Sevilla Muñoz y Ramón Almela Pérez, debe apuntar a que la forma extraída del magma de significantes y significados que es la lengua meta «exprese exactamente o lo más aproximado posible el contenido o la idea conceptual (2000: 18)» resultantes de la combinación de la lengua origen. Esta afirmación se refiere, en especial, al campo de las paremias, contrastando dos de los términos que cada traductor debería desambiguar antes de abordar eficazmente una traducción, es decir, «equivalencia» y «correspondencia» (J. Sevilla, 2004: 221-230). Nos decantamos por el segundo, pues el primero, si bien, de hecho, es el que más emplean los fraseólogos en sus trabajos, puede originar despistes al confeccionar los translemas.

Todo lo anterior corrobora la conclusión de que no se pretende plasmar textos idénticos, sino que la idea extraída por el traductor, tanto en la apariencia como en el fondo, corresponda al mundo recreado por el escritor. La falta de correspondencia que provoca la pérdida de rasgos semánticos, culturales, interpretativos y, sobre todo, la expresividad de la estructura para traducir lleva al fracaso de la traducción.

1. LA NOVELA

La palabra «novela» no contiene propiamente la información de género aportada por la que, más que nada, se reconoce como elegía a la mujer que acompañó al escritor a lo largo de su vida. Ya desde la estructura externa podemos notar que no acata los patrones librescos, pues el formato se aleja de los carriles pautados para facilitar la comprensión. Esto lo achacamos al carácter monológico-confesional que Delibes elige para los pensamientos de Nicolás, el pintor.

Se trata de un dolorido relato de 145 páginas en el que el artista, a menudo en busca de inspiración, cuenta a su hija mayor, quien fue presa política, los eventos sobre el drama de la muerte de su esposa, Ana, fallecida por tumor cerebral. En el diseño de la mujer y la literaturazación del gran amor que parece salvar cualquier obstáculo mortal, se divisa un paralelismo de contenido con el *Canto a Teresa*[2], escrito por José de Espronceda muchos años antes.

Obra ambientada en el fin de la dictadura franquista, con la muerte del *caudillo* y las devastadoras reminiscencias de un período que tuvo en jaque a España, *Señora de rojo sobre fondo gris* es una clara muestra de diégesis analéptica preñada de incursiones en el arte y la historia. Como suele suceder, en las obras de Delibes la intriga superficial actúa de pretexto para, luego, ensalzar el entramado de líneas subtextuales, por lo que, a la postre, la literatura se convierte en megáfono del hibridismo.

La ausencia y hermosa presencia rememorada de este ser angelical, muy concreto a la vez, son las caras de la misma moneda que se retroalimentan. Delibes mete la pluma en el tintero de su vida privada para darle al personaje peso narrativo y tridimensionalidad humana, sin hacer que su trabajo pase a ser una autobiografía banal. Resulta evidente que Ana es el avatar literario de Ángeles de Castro; ambas comparten las iniciales del nombre. Ha habido mucha discusión sobre la obsesión del autor con las anáforas onomásticas o profesionales a partir de aquellos que realmente formaban parte de su vida. Ese apego a la reduplicación lo encontramos en *Cinco horas con Mario* (*CHM*). En este sentido, Hans-Jörg Neuschäfer, hace una comparación entre los protagonistas masculinos y femeninos de las dos piezas, alegando que «tanto Mario (*de Cinco horas*) como Nicolás (de *Señora de rojo sobre fondo gris*) tienen algún parecido con Miguel Delibes, sobre todo en cuanto a su profesión: creadores los dos –uno novelista (periodista y profesor por añadidura), el otro pintor y académico. Y tanto Carmen como Ana tendrán algún rasgo en común con Ángeles, la esposa de Miguel» (2000: 197).

Otro aspecto puramente lingüístico está relacionado con la pasión de Delibes por las dimensiones de las vivencias y sus microlenguajes. Lo cotidiano empírico a menudo se disfraza de fantasía y ficción, por lo que se apodera de sus páginas una mistura artística de gran impacto. El lenguaje de la cinegética, por ejemplo, le dio al autor pie para hablar de sus aficiones, y tanto como para llegar a publicar *Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo*. En este caso, se recurre al lenguaje de la arquitectura, lo cual se debe a que, además de atender la trama, Don Miguel quiere transmitir al lector cierta idea de solidez en la edificación del amor conyugal. Léase, por ejemplo, el siguiente fragmento:

> Pero le atraía tanto esta casa que, cada vez que dábamos un paseo, se detenía ante ella, analizaba su original construcción, sin ladrillo ni cemento, sus entibos de roble sustentando las piedras de toba, el balconaje de hierro, los enjutos ventanucos al norte, con minúsculos cuarterones móviles. Una tarde se introdujo por el hueco de una puerta lateral y quedó prendada de la solidez de su fábrica: el envigado, los puntales, las sólidas zapatas, el entarimado de tabla ancha, con quejidos dolientes cuando se pisaba (Delibes, 2011: 9-10).

2. DIFICULTAD EN LA TRADUCCIÓN DE FRASEOLOGISMOS. EL RETO DE LA ICONICIDAD

La fuerza de la fraseología radica en la iconicidad, es decir, la capacidad de las imágenes para crear lengua. Viene a cuento el trabajo de Velasco Menéndez (2010: 131) en que se recuerda el postulado de Vinográdov, según el cual «la capacidad icónica real es la caracterís-

[2] Se trata del poema inserto en la obra más ambiciosa del autor, *El diablo mundo*, joya del romanticismo español. Véase su versión digital: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9p3h7.

tica fundamental de las unidades fraseológicas». Además de esto, no se ha de olvidar el desbordamiento de la connotación, la creatividad de la metaforización, todo lo que se escapa a la denotación lexicográfica. Esta fuerza puede ser, al tiempo, debilidad, al ignorar el traductor el legado de la entropía que trastoca los planes de significado e impulsa migraciones, de lemas y predicados, de una orilla a otra de los idiomas. Puede ser que algo se pierda por el camino, que las alforjas se rompan, o que, por suerte, el estudio y la investigación incansable llenen los vacíos aparentes de significado. A raíz de eso, de acuerdo con lo expresado por Marcelo Wirnitzer y Amigo Extremera, consideramos que

> las UF constituyen un caso evidente de problema de traducción porque los traductores no siempre las identifican como tales, en cuyo caso pueden caer probablemente en traducciones literales y, por tanto, en errores de traducción. Y en el caso de identificarlas, existe la posibilidad de no llegar a captar el sentido exacto de dicha UF y se cometen errores. Por ejemplo, la UF *ir con pies de plomo* puede entenderse literalmente como «pesadez de las extremidades inferiores», cuando en realidad se refiere a ir con cautela en una situación complicada o delicada (2015: 376).

Estamos convencidos de que el somatismo[3] que acaban de mencionar los autores ha eclosionado en la mente de los lectores asociaciones cognitivas con el referente icónico. Al sema humano *pie* se le atribuye la calidad del metal, por lo que, a partir de una alquimia mediada por la preposición que denota la materia, la lengua fantasea con un individuo arrastrando un peso inerte. Queda patente que el ejemplo se refiere a un error de codificación intralingüística. En el caso de los anisomorfismos interlingüísticos, el reconocimiento y la realización en lengua meta de la UF se vuelve retador porque el esfuerzo es precisamente el de encontrar el mismo significado en un cofre de formas ajenas, fruto de la sedimentación, a lo largo de los siglos, de contenidos escritos y orales producidos y aprobados por los hablantes. Piénsese, por ejemplo, en la UF *beber los vientos por otra persona* (DEL, «viento»). El acto denotativo de beber el viento (que de alguna manera remite a la *Odisea* y el episodio del dios mitológico que encerró los vientos en un odre para entregárselo al héroe) no forma parte de la experiencia humana. Algunos estudiosos atribuyen el significado a los perros de caza que intentan oler en el aire lo que les indujeron a buscar, o a los suspiros amorosos de los amantes[4]. Solo tanteando el terreno de la connotación es posible acertar la correspondencia y salir del paso, solo accediendo a la esfera de la metáfora.

De hecho, la UF alude a la atracción sentimental que puede sentir una persona por otra. Por eso, ni por asomo se le puede ocurrir al traductor traducir *bere i venti per qualcuno.* La traducción literal de una locución, por ser acto casi denigratorio hacia un autor y su peculiaridad de creador, revela no solo la incapacidad de rastrear el origen cultural al que esa pertenece, sino también la reducción de un horizonte lingüístico que en la fraseología es amplio, ilimitado.

3. METODOLOGÍA Y TÉCNICAS TRADUCTOLÓGICAS

Nuestro objetivo es el de aislar los desajustes fraseológicos presentes en la versión que hizo Rosa Rita D'Acquarica de la autobiografía ficticia que nos ocupa. Adjuntaremos una tabla que mostrará de modo tajante los puntos débiles de algunos modelos translémicos, a través de la

[3] Se consideran somatismos «todos aquellos fraseologismos que contienen lexemas referidos a partes de la anatomía humana o animal, así como también fraseologismos en los cuales a través de un lenguaje metafórico o metonímico estén representados (Sciutto, 2005: 506)».

[4] Extraído de Academia Andaluza https://www.academia.andaluza.net/es/practicar-es/beber-los-vientos/ [6/5/2020].

comparación entre el texto original (TO) y el texto traducido (TT). Va de suyo que, en la óptica de una lectura completa, tales UF irán acompañadas de su propio contexto.

En cuanto a los casos de vistoso desajuste, haremos propuestas de traducción acudiendo a las técnicas fijadas por Julia Sevilla y Manuel Sevilla, y presentaremos algunas fichas que podrían servir de pauta para trabajos venideros. Las concluiremos aduciendo los motivos para emplear una técnica en vez de otra.

El enfoque teórico se ciñe a las técnicas imprescindibles para la traducción de refranes y frases proverbiales, a saber: actancial, sinonímica y temática. El hecho de que se haga referencia a enunciados sentenciosos no es óbice para que las apliquemos al ámbito de las expresiones idiomáticas, como también ha señalado Maria Antonella Sardelli (2010: 311-326).

Entrando en materia, cabe recordar que el modelo actancial se remonta a los estudios de Greimas. El término «actante»

> proviene de la lingüística estructural y significa que alguien o algo es o participa en un determinado proceso narrativo. El actante que personifica, o sea el actante humano, se construye a partir de los roles que cumple al realizar una o varias acciones. El modelo actancial, propuesto por Greimas, está sustentado en las relaciones que entre los distintos actantes se reconocen a partir de su funcionamiento en el relato (David Cruz, 2015: 91).

La técnica actancial estriba, por ende, en la búsqueda del actante. Para nuestro análisis, convenimos en que «palabra clave», o «clave activadora» del fraseologismo serían las formas más acertadas. En el caso de que se produzca afinidad semántica, se procede a determinar la correspondencia; la temática es similar a la actancial, pero, en lugar de palabras clave, se ha de colegir la «idea clave», esto es, la delineación del icono fraseológico (M. Sevilla Muñoz, 2009: 201ss). Esta última corre pareja con lo que decíamos, más arriba, acerca de la iconicidad. Tras haber detectado los actantes o las ideas clave, se coteja el significado de la combinación origen con el de la combinación en la lengua de destino, con el objeto de establecer una aproximación conforme al parecido actancial o temático. Dichas técnicas son empleadas por los miembros varios grupos de investigación (PAREFRAS, FRASEMIA, InnFras) para buscar correspondencias paremiológicas y fraseológicas.

Tabla comparativa de las UF

	UF en el TO	Pág.	UF en el TT	Pág.
1	Me sorprendió esta confidencia. Desconocía en tu madre esta habilidad para *tirar de la lengua*.	14	Questa confidenza mi sorprese. Non conoscevo in tua madre questa abilità di *indurre la gente a parlare*.	12
2	A mí me apreciaba Primo, nos entendíamos, pero, en nuestros espaciados encuentros, era ella la que *llevaba la voz cantante*.	24	Primo mi apprezzava, ci comprendevamo, ma nei nostri sporadici incontri *era lei la voce cantante.*	18
3	Admiraba sus ideas, la densidad de sus ideas, pero también la forma de expresarlas. Lo leía incansablemente; lo releía. Le *daban de lado* su cinismo, su procacidad, su desfachatez.	24	Ammirava le sue idee, la densità delle sue idee, ma anche la forma in cui erano espresse. Lo leggeva instancabilmente; lo rileggeva. *Lo allontanavano*, però, il suo cinismo, la sua sfrontatezza, la sua sfacciataggine.	18-19
4	A menudo traté de animarla para que escribiese algo, pero ella me oía *como quien oye llover*, se burlaba de mí.	32	Spesse volte cercai di incoraggiarla a scrivere qualcosa, ma lei mi ascoltava *come si ascolta la pioggia*, si burlava di me!	24

	UF en el TO	Pág.	UF en el TT	Pág.
5	No se ensañó, pero, inconscientemente, al despojarle de sus títulos, lo apeó del pedestal, le arrancó las medallas del pecho, lo desnudó. Pero, además, fue la que *dio en el clavo*.	36	Non infierì, ma, senza volerlo, spogliandolo dei suoi titoli, lo tirò giù dal piedistallo, gli strappò le medaglie dal petto, lo denudò. E, per giunta, *vide giusto.*	26
6	¡Era tan hermosa su figura! ¿Cómo pudo criar tantos hijos sin *echarla a perder*?	36	Era così armoniosa, la sua figura! Come ha potuto generare tanti figli senza *rovinarsela*?	27
7	Conectaba y desconectaba sobre la marcha, deportivamente, la sonrisa en los labios, y a la hora de las despedidas, todo el mundo *se hacía lenguas* de su afabilidad.	70	Prestava e toglieva attenzione, senza strappi, sportivamente, con il sorriso sulle labbra, e all'ora dei saluti, *tutti lodavano* la sua affabilità.	50
8	Así te lo dijo en la cárcel, durante la última visita, mientras yo *me devanaba los sesos* buscando el modo de informarte de su gravedad sin alarmarte.	115	Così ti disse, nella sua ultima visita al carcere, mentre io mi *lambiccavo il cervello*, cercando il modo di informarti della sua gravità senza metterti in allarme.	81
9	Era preciso reflexionar, abstenerse de sugerencias precipitadas con las que sólo conseguíamos *sacarla de sus casillas*.	125	Bisognava riflettere, astenersi da suggerimenti precipitosi con i quali riuscivamo solo a *farle perdere la pazienza.*	87
10	Tenía el privilegio de ver las cosas por su lado optimista y yo *le seguía la corriente*.	140	Aveva il privilegio di vedere le cose dal loro lato positivo e *io seguivo la sua corrente.*	97
11	El doctor Calvo era un maestro en el arte de dosificar la información, de tal manera que, cuando se consumó todo, nadie *se llamó a engaño*; todos lo estábamos esperando.	145	Il dottor Calvo era un maestro nell'arte di dosare l'informazione, di modo che, quando tutto fu compiuto, nessuno *gridò all'inganno*; ce lo aspettavamo.	101

Salta a la vista la *praxis* de la traductora, quien, desafiada por la fraseología, en algunos casos sucumbe al recurrir a la traducción literal. Puede que sea por una estrategia errónea que entronice el lirismo y los ecos de las palabras españolas dentro del flujo narrativo italiano. Tal vez la razón de la elección se deba a la creencia de que la rama de la lingüística encargada de estudiar las expresiones idiomáticas se reconoce hoy en día como exploración poética de la oralidad.

Es obvio que no solo el contexto se adscribe al proceso de traducción, sino también el cotexto, de modo que la adaptación, además de mantener los recursos fónicos de partida, a veces puede seguir la secuencia de los bloques lógicos en que consiste la oración. Más allá de esto, estas traducciones no están a la altura del TO, aunque sepamos que el traductor es sumamente libre de recrear el mundo del autor al que se aproxima de acuerdo con criterios que preserven el llamado «sentido general». Configurándose como activador de genericidad, la visión global acaba cubriendo los abigarramientos del universo fraseológico en un halo de superficialidad.

4. PROPUESTAS DE TRADUCCIÓN

Los fraseologismos de los ejemplos 1 y 7 son somatismos que, compartiendo la misma clave activadora, parten de significados opuestos. El primero, mediante el sema corporal que apunta al gusto y a la emisión de sonidos, metaforiza la aptitud que posee una persona para sonsacar información. El segundo se refiere al hecho de alabar a alguien o algo.

Para la traducción de la UF, D'Acquarica, en el caso 1, recurre a una suerte de amplificación. Vinay y Darbelnet, pioneros en el ámbito de los procesos técnicos de traducción, en 1958 reflexionaron sobre este tipo de técnica, aportando que «la amplificación se produce cuando la

lengua meta utiliza un número mayor de significantes para cubrir una laguna, para suplir una deficiencia sintáctica o para expresar mejor el significado de una palabra (Molina Martínez, 2006: 89)». Newmark, en 1999, la denominó *expansión*, haciendo referencia al plus de constituyentes que un concepto puede requerir en el paso de una lengua a otra (Jiménez Carra, 2008: 33). En el caso 7, pese a que la información temática parece encauzada, la remática[5] se va anonadando por mor del lexema simple escogido.

Es innegable que la traductora, a falta de isomorfismo, amplifica añadiendo componentes nuevos o, lo que es peor, desatiende el compuesto fraseológico hacia una realización que antepone el contenido pragmático a la estructura.

UF en el TO: «tirar de la lengua»
Error de traducción: «indurre la gente a parlare»
Nuestra propuesta: «tirare le cime di rapa»; «far cantare come canarini»
Técnica empleada: temática La búsqueda del actante, si bien es rentable en el seno de la lengua italiana, pues facilita la detección de distintas UF que metaforizan el órgano bucal, no posibilita ninguna adherencia conceptual. La técnica temática, en cambio, hace que el proceso de reconstrucción orientado al logro de la correspondencia sea del todo eficaz. Opciones viables podrían ser *tirare le cime di rapa* o *cantare come un canarino.* Conviene precisar que la primera propuesta, de alcance reducido, se configura como variante regional que alude, con toda probabilidad, a lo que el fraseologismo quiere traslucir, es decir, la idea clave de instar al interlocutor a que hable. Sin duda, nos ayuda la marca lexicográfica de coloquialidad empleada por el *DLE* («lengua»). La UF concierne a una hortaliza cultivada, sobre todo, en las regiones del centro y sur de Italia, que casi se ha convertido en estandarte culinario de algunas zonas. Giovanni Minardi, en un trabajo relativo a las actas del XIV Congreso Internacional de Estudios (Lecce, 23-25 maggio 1980), nos apoya, confirmando que «detti come *trèue re cìme de rèupe* (cercare di sapere i fatti altrui), *tenàje la pepìtue* (avere la parlantina facile) o *scì pe frascèdde* (trovarsi nei pasticci) richiamano alla mente il contesto agricolo in cui sono sorti[6] (1983: 414)». La segunda, de alcance general, está fuertemente connotada por el sustrato cultural del hampa, así que, para su uso, debería adjuntarse una nota del traductor. Tal y como se observa en esta propuesta, aun nosotros hemos amplificado y, hasta, modificado la expresión idiomática italiana al objeto de brindar más posibilidades de inserción en los contextos comunicativos.
UF en el TO: «se hacía lenguas»
Error de traducción: «tutti lodavano»
Nuestra propuesta: «tessere le lodi»
Técnica empleada: temática La técnica temática permite encontrar la idea clave de «elogio» que comparten las dos UF. Nuestra propuesta se desvincula del campo semántico somático, pero, por lo menos, intenta recuperar la forma locucional trimembre.

El fraseologismo contenido en el ejemplo 2 es recurrente en la prosa de Delibes. La traductora cae en el error de conservarlo sin cambios, suponiendo que el resultado restaura el efecto poético original. La locución *llevar [alguien] la voz cantante* está registrada en el *DLE* como locución verbal con autonomía de significado, de ahí que no se pueda ignorar la intención lingüística del autor. A lo mejor D'Acquarica, en su momento, no estaba al tanto de la importancia narrativa que cobra la fraseología dentro de las obras delibeanas.

[5] Por oposición al tema, aquí le damos al rema la acepción de «significación enfática» o «equilibrio expresivo», en palabras de Vanda Durante (2014: 249).

[6] «Dichos como *trèue re cìme de rèupe* (tirar de la lengua), *tenàje la pepìtue* (tener labia) o *scì pe frascèdde* (meterse en líos) recuerdan el contexto agrícola en que se produjeron». Traducción nuestra.

En otras ocasiones, como en las traducciones al italiano de esa verdadera biblia fraseológica titulada *CHM*, Bin y Marchetti[7] eligen la forma *voce solista*, ajustando la expresión a la cultura italiana. Al referirnos al capítulo 13 de la novela, en el que Carmen, la protagonista, hace uso de la expresión elidiendo el verbo («yo recuerdo de chica, las visitas con la boca abierta, *siempre ella la voz cantante*, que a mí me recuerda a Valen, que se tiran un aire, fíjate», *CHM*, 203) creemos que la estrategia hace al caso, precisamente por la elección elíptica del autor.

Aquí, en cambio, ni siquiera se vislumbra el más mínimo esfuerzo de aclimatación.

UF en el TO: «llevaba la voz cantante»
Error de traducción: «era lei la voce cantante»
Nuestra propuesta: «avere l'ultima parola»
Técnica empleada: temática El empleo de la técnica actancial no produce resultados útiles, pues el diccionario en línea de Quartu (*Dizionario dei modi di dire della lingua italiana* = DMD) para el sustantivo *voz* registra UF que nada tienen que ver con la expresión en cuestión (*avere voce in capitolo*, *parlare con un filo di voce*, *voce da sirena*). Opción viable podría ser *avere l'ultima parola*, ya que a través de la técnica temática, remitiendo a la idea clave de «preeminencia», inferimos la correspondencia adecuada. La propuesta se aleja del campo semántico de la locución origen, jalonado por sugestiones musicales, pero recupera la fuerza ilocutiva del enunciado inscribiéndose en un giro fraseológico.

La traducción contenida en el ejemplo 4 recalca el error de traducir de forma literal una UF que supera los límites de la lengua estándar para sugerir connotaciones líricas. Cabe recordar a todas luces hermenéuticas que la traductora, metida en la tarea de reconstruir la significación, al toparse con enunciados que acarrean cierto énfasis metafórico, alza una antorcha poemática que no *da en el blanco*, según el lenguaje del autor de la obra.

El *DLE* («voz») clasifica la UF del TO como expresión coloquial, debido, por cierto, a la estructura que no responde a la de una locución. El antecedente *quien* designa un referente desconocido identificándose, de inmediato, con el verbo de percepción que remite al sentido del oído. El fenómeno meteorológico se relaciona con el agua y, al mismo tiempo, marca el ruido en un juego de resonancias sinestésicas.

El origen de la expresión se remontaría a la llegada de los colonos españoles a América. Un personaje con un nombre impronunciable (Quiahuitlacapoc) se conocía como el sacerdote de una deidad de la lluvia y, por ello, se inclinaba a interpretar los mensajes divinos. A menudo se abstraía para percibir la verdad revelada en su totalidad y no se percataba de las cosas del mundo[8]. Así pues, la expresión ha venido englobándose en la lengua española tanto como para que su uso sea muy cotizado en las interacciones coloquiales.

UF en el TO: «como quien oye llover»
Error de traducción: «come si escolta la pioggia»
Nuestra propuesta: «non fare né caldo né freddo»
Técnica empleada: temática El empleo de la técnica actancial no produce resultados útiles, puesto que la palabra «pioggia» o el verbo «piovere» no encajan en el contexto de la UF. Opción viable podría ser *non fare né caldo né freddo*, dado que la idea clave parece ser la de la «indiferencia» por algo o alguien. La propuesta se nos antoja interesante en cuanto que el binomio térmico frío-calor imbuye, de alguna manera, ese choque de sentidos al que aludíamos arriba.

[7] Véase *Cinque ore con Mario*, traducción de Olivo Bin (1983) y Pierpaolo Marchetti (2013).

[8] Extraído de Etimología https://emitologias.wordpress.com/2015/02/26/como-el-que-oye-llover-origen/ [7/5/2020].

El fraseologismo que destacamos en el ejemplo 10 no parece preservar ninguna de las intenciones poéticas del autor. Este es irrefutablemente un error de traducción producido por la incapacidad de reconocer la locución verbal que el *DLE* relaciona con *llevarle [a alguien] la corriente*, debido a una analogía semántica. Evidentemente, la idea surge del movimiento de masas de agua o aire que se manifiesta en arroyos, ríos, o vendavales. A pesar de que haya una imagen acuática subyacente, no justificamos la falta de cuidado, y de respeto, a fin de cuentas.

UF en el TO: «le seguía la corriente»
Error de traducción: «io seguivo la sua corrente»
Nuestra propuesta: «dare spago»
Técnica empleada: temática El empleo de la técnica actancial es improductivo, porque, la búsqueda de la clave activadora, si por un lado nos confirma la existencia de la UF italiana *seguire la corrente* (DMD), por el otro, hace patente la falta de sinonimia y, por supuesto, de correspondencia entre TO y TT. En español, sería más bien *dejarse llevar de la corriente* (DLE, «corriente»), cifrándose en el conformismo de las opiniones propagadas por la mayoría. Opción viable podría ser *dare spago* (DMD), ya que, aun alejándose del marcador icónico (el agua o el aire) es un fraseologismo que se acerca mucho a la idea clave de «secundar a una persona».

El fraseologismo presente en el ejemplo 11 es difícil de traducir al italiano, pues no creemos que exista una correspondencia perfecta. D'Acquarica intenta zanjar la cuestión a través de un proceso de fraseogénesis, ya que en italiano se suele decir *gridare allo scandalo* (DMD), pero, en todo caso, tiene otro significado. Muy a menudo la creación fraseológica, junto con los neologismos de forma o sentido en el ámbito de la traducción, cicatriza ese defecto trasformativo que salpica, de vez en cuando, algunos pares fraseológicos.

Acudiendo a la retórica de la amplificación, podríamos proponer la forma *dire di essere stato tratto (tratti) in inganno*, por lo que la traducción sonaría más o menos: «il dottor Calvo era un maestro nell'arte di dosare l'informazione, di modo che, quando tutto fu compiuto, nessuno *disse di essere stato tratto inganno*; ce lo aspettavamo». Es preciso pasivizar la frase al objeto de poderla insertar en el contexto. Efectivamente, la clave activadora *engaño* y el cuasi homófono literal italiano nos seducen hacia este tipo de realización.

Podemos formular, en la estela de la amplificación, otra propuesta que realiza una especie de fusión entre locución y colocación. A partir de la UF *chiamarsi fuori* recogida por el Diccionario *Treccani* (*DT*) en línea, a la que le juntamos una colocación léxica que recupera el elemento nominal, *subodorare un inganno* (*DT*), la traducción *chiamarsi fuori per aver subodorato un inganno* puede solucionar el inconveniente fraseológico. Debido a la ampliación, le aconsejaríamos a cualquier traductor que reflexionara sobre la posible elección a tenor de la desproporción que esta supone.

Las traducciones encorsetadas en los ejemplos 3 y 6 son muestras diáfanas de esa estrategia minimizadora, que podríamos definir «del embudo», porque reduce los constituyentes de la UF de partida, enflaqueciéndola. No cabe duda de que el empleo del lexema simple soluciona todo problema de traducción en aras de la pragmática, pero hace que la expresión idiomática pierda iconicidad e índole cautivadora. Huelga insistir en que las locuciones no pueden interpretarse sino teniendo en cuenta la fuerza expresiva y el significado básico sublimado connotativamente. La pérdida total de contenido connotativo conlleva la pérdida del carácter idiomático de dicha locución. En consecuencia, para la UF *dar de lado*, resaltada en el ejemplo 3, sería más adecuada la locución italiana *tenere a distanza* (*DT*) porque tiene en cuenta la forma locucional de la combinación origen. Para el caso 6, en cambio, podríamos proponer la traducción *gettare*

alle ortiche (DMD), a pesar de que le añade a la UF de partida un tinte bucólico no inherente, amoldándose al núcleo verbal.

Los casos 5, 8 y 9 resultan los más acertados porque, sin más, D'Acquarica restituye al texto delibeano, aun demudando el campo semántico, la intención de una escritura que frecuentemente se cifra en lo coloquial.

En cuanto a la traducción de la locución *devanarse los sesos*, habida cuenta de que *lambiccarsi il cervello* cumple con todas las normas composicionales e idiomáticas requeridas, creemos que la variante *spremersi le meningi* (*DMD*) adheriría aún más a la estructura de partida por la forma plural del objeto directo.

CONCLUSIONES

El camino recorrido para criticar la traducción de la novela seudo-autobiográfica delibeana parte de la convicción de que las finuras literarias no pueden abordarse desde la misma perspectiva desde la que se abordan los textos científicos o jurídicos adscritos, de por sí, a la monoreferencialidad. En la literatura sucede precisamente lo que Leo Spitzer llamó «desviación de la norma». En su obra titulada *Critica stilistica e semantica storica*, afirmaba que

> gli effetti leggeri e fluttuanti delle creazioni del linguaggio artistico sono stati sempre respinti dalla corazza storico-grammaticale dei linguisti. Il comune filologo ha per così dire nel sangue l'indifferenza, anzi, l'ostilità all'arte: l'elemento giocoso insito in ogni arte è per lui forse incompatibile con la serietà scientifica - il che è certo un punto di vista sbagliato di fronte a un oggetto come la lingua, che giocando può conseguire effetti artistici[9] (1966: 25).

La sentencia, un tanto generalizadora, por la que muchos filólogos podrían expresar desacuerdo, nos empuja a intensificar el esfuerzo para descodificar el lenguaje, esfuerzo que se revela en el desciframiento de la fraseología, un verdadero banco de prueba de las habilidades comunicativas del hablante.

Como se ha deducido de las tablas comparativas, la traducción literal o el uso del simple lexema mortifica el celo narrativo y lingüístico de un autor que desde siempre elige la fraseología como rasgo fundante de su ADN escritural. La traducción literal solo es posible cuando, de hecho, se realiza una transferencia automática de información y, por lo tanto, logramos registrar una respuesta mimética del idioma de destino (Durante, 2006: 28).

En todos los demás casos, traducir al pie de la letra hasta dificulta la comprensión del lector. No hay duda de que el placer de la lectura, inexperta o avezada que sea, no puede ser obstaculizado por la vacilación interpretativa que el estudioso lucha por resolver de inmediato. El lector al que se le ofrece una novela mal traducida posterga ese paso y, con frecuencia, termina su aventura sin enterarse de algunos matices decisivos.

Por todas estas razones, volviendo a lo nuestro, el traductor debe respetar las imágenes y las combinaciones fraseológicas, tratando de ser lo más fiel posible al original. Los lexemas simples o la creación arbitraria pueden llenar el vacío que surge en el proceso de reconstrucción, pero no siempre recuperan esa agudeza autoral que, a veces, es una verdadera epifanía. Los traductores modernos deberían alistarse en las filas de los traductores de ensoñaciones, a la hora

[9] «Los efectos ligeros y fluctuantes de las creaciones del lenguaje artístico siempre han sido rechazados por la coraza histórica y gramatical de los lingüistas. El filólogo lleva en la sangre la indiferencia, es más, la hostilidad al arte: el elemento jocoso, propio de todo arte, es para él incompatible con la seriedad científica –lo cual representa, sin duda alguna, una perspectiva equivocada en la observación de la lengua que, jugando, puede conseguir efectos artísticos» (traducción nuestra).

de aproximarse a la interpretación de textos literarios. En resumidas cuentas, la literatura produce ilusiones oníricas que la lengua remeda infatigablemente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

David Cruz, J. (2015). Los resortes narratológicos de la obra de Greimas. *Revista Escribanía*, 11(2), 85-110. http://revistasum.umanizales.edu.co/ojs/index.php/ escribania/article/view/885 [6/5/2020].

De Espronceda, J. (2009). *Canto a Teresa*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra/canto-a-teresa--0/ [4/5/2020].

Delibes, M. (1983). *Cinque ore con Mario*. Reggio Emilia: Città Armoniosa. Trad. Bin O.

Delibes, M. (1996). *Signora in rosso su fondo grigio*. Firenze-Antella: Passigli Editori. Traducción de D'Acquarica R. R.

Delibes, M. (2010). *Cinque ore con Mario*. Barcelona: Destino.

Delibes, M. (2011). *Señora de rojo sobre fondo gris*. Barcelona: Austral.

Delibes, M. (2013). *Cinque ore con Mario*. Roma: Elliot. Traducción de P. Marchetti.

DMD = Quartu, B. M.; Rossi, E. (2012): *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*. Milano: Hoepli. https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/

DT = Istituto Treccani, *Dizionario*. http://www.treccani.it/vocabolario/

Durante, V. (2006). *Para la elaboración de un diccionario fraseológico español-italiano: base metodológica*. Napoli: La Città del sole.

Durante, V. (2008). «La descarnada/*la secca* en la fraseología española e italiana», en Durante V. (ed): *Fraseología y paremiología: enfoques y aplicaciones*. Madrid: Centro Virtual Cervantes, 241-258.

Jiménez Carra, N. (2008). Amplificación e intervención del traductor: Estudio de caso de la traducción española de una novela gótica del siglo XVIII. *Sendebar*, 19, 35-57. https://revistaseug.ugr.es/index.php/sendebar/issue/view/35/showToc [6/5/2020].

Marcelo Wirtnizer, G.; Amigo Extremera, J. J. (2015). La traducción de fraseologismos en el aula de traducción general. G. Corpas Pastor, M. Seghiri Domínguez, R. Gutiérrez Florido y M. Urbano Mendaña M. (eds.), *Nuevos horizontes en los Estudios de Traducción e Interpretación*. Genova: Editions Tradulex, 373-387. https://www.researchgate.net/publication/291350795_La_traduccion_de_fraseologismos_en_el_aula_de_Traduccion_General [5/5/2020]

Minardi, G. (1983). Variazioni linguistiche e culturali in alcuni proverbi e modi di dire in dialetto bitontino, lingua italiana e lingua inglese. Società di linguistica italiana (eds.), *Linguistica e antropologia*, Actas del congreso internacional de estudios XIV. Roma: Bulzoni, 407-422.

Molina Martínez, L. (2006): *El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Neuschäfer, H.-J. (2000). Dos mujeres: *Cinco horas con Mario* (1966) y *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991). A. De Barrera (ed), *Tránsitos. Homenaje al prof. Rodríguez Richart*. Luxemburg: Centre Universitaire, 197-207. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dos-mujeres-cinco-horas-con-mario-1966-y-senora-de-rojo-sobre-fondo-gris1991/html/9ca23b5e-a102-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html [4/5/2020]

Real Academia Española (2014): *Diccionario de la lengua española*. http://dle.rae.es/ [mayo de 2020].

Sardelli, M. A. (2010). De la traducción de unidades lingüísticas estables: problemáticas, técnicas y estrategias. P. Mogorrón Huerta y S. Mejri (eds.), *Opacidad*, *Idiomaticidad*, *Traducción*. Alicante: Universidad de Alicante, 311-326.

Sciutto, V. (2005). Unidades fraseológicas: un análisis contrastivo de los somatismos del español de Argentina y del italiano. L. Blini, M. V. Calvi y A. Cancellier (eds.), *Linguistica contrastiva tra italiano e lingue iberiche*, Actas del XXIII congreso Aispi. Palermo: Centro Virtual Cervantes, 502-518.

Sevilla Muñoz, J. (2004). O concepto correspondencia na tradución paremiolóxica, *Cadernos de Fraseoloxía Galega*, 6, 221-230. http://www.cirp.gal/pub/docs/cfg/cfg06_13.pdf [3/5/2020].

Sevilla Muñoz, J.; Almela Pérez, R. (2000). Paremiología contrastiva: propuesta de análisis lingüístico, *Revista de investigación lingüística*, 1, 7-47. https://revistas.um.es/ril/article/view/4421 [3/5/2020].

Sevilla Muñoz, M. (2009). Procedimientos de traducción (inglés-español) de locuciones en contexto, *Paremia*, 18, 197-207. https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/indice/numero18.htm [3/5/2020].

Spitzer, L. (1966). *Critica stilistica e semantica storica*. Roma: Universale Laterza.

Szalek, J. (2010). *Estructura fraseológica del español moderno (síntesis fraseológico-fraseográficas)*. Poznań: Adam Mickiewicz University Press.

Velasco Menéndez, J. (2010). La aportación de V. V. Vinogradov al desarrollo de la fraseología rusa. *Eslavística Complutense*, 10, 125-134.

