

Multilingüismo en traducción: *El partisano Johnny* y algunos cuentos de Beppe Fenoglio

ALEX BORIO

Università degli Studi di Torino

Resumen

Il partigiano Johnny (1968) y los cuentos *Il paese*, *Il mortorio Boeri* y *La licenza* (1973) de Beppe Fenoglio (1922-1963) son de hecho autotraducciones del lenguaje mental de su propio autor, un código literario caracterizado por algunos fenómenos de multilingüismo. Las traducciones españolas por Pepa Linares, *El partisano Johnny*, *El país*, *El entierro de Boeri*, *El permiso* (2013), resultan más fluidas, gracias a soluciones domesticadas a las que la traductora acudió, probablemente, para facilitar la lectura de escritos que pertenecen a una época literaria en que la experimentación lingüística estaba en su apogeo. En este trabajo se podrán evaluar las inferencias traductivas y las estrategias traductológicas adoptadas en ejemplares de dos distintos géneros literarios (novela y cuento) que se tradujeron muchos años después de la publicación de los originales.

Abstract

Il partigiano Johnny (1968) and the short stories *Il paese*, *Il mortorio Boeri* and *La licenza* (1973) written by Beppe Fenoglio (1922-1963), are authentic autotranslations of the author's mental language, representing literary objects characterized by multilingualism. Pepa Linares' translations, *El partisano Johnny*, *El país*, *El entierro de Boeri*, *El permiso* (2013), are the result of more target-oriented endeavours, presumably in order to facilitate the reading of writings that belong to a period of linguistic experimentation at its apogee. In this article the strategies and inferences in translation are analyzed with respect to works pertaining to two different literary genres, novel and short tales, translated long after their originals publication.



1. INTRODUCCIÓN

Il partigiano Johnny (Fenoglio, 1968), novela escrita por Beppe Fenoglio (1922-1963), representa un ejemplo de multilingüismo literario y autotraducción a partir del inglés "mental" del autor (así llamado por Italo Calvino). Fenoglio escribe el texto en "fenglese", idiolecto suyo así llamado por Eduardo Saccone (Saccone, 1988: 60). El autor usa con frecuencia registros coloquiales y vulgares, términos dialectales en piamontés, palabras y estructuras gramaticales inglesas. De esta forma nos ofrece un caso de plurilingüismo mental solo "parcialmente" autotraducido al italiano. En este trabajo se ponen en evidencia los fenómenos que abarca el análisis de la traducción de la lengua de Fenoglio y algunos de los principales problemas que plantea. Asimismo, se analizan las formas que adquiere el "fenglese" en la traducción al español y las dificultades que se encuentran al traducir, por una parte, el lenguaje tan particular del autor, y por otra, los términos dialectales y extranjeros que se hallan en el texto. *El partisano Johnny* (2013) y *Un día de fuego. Cuentos completos de Beppe Fenoglio* (2013) traducciones realizadas por Pepa Linares de *Il partigiano Johnny* y de los cuentos, representan los últimos testimonios de



una tendencia editorial bastante reciente —de hecho, buena parte de las obras de Fenoglio han sido traducidas en España solo después del año 2000— como, se ve de la siguiente lista:

- *Una questione privata*, traducción de Xavier Lloveras, Barcelona, Editorial Empúries, 1988 (*Una questione privata* - traducción en catalán).
- *La ruina*, traducción y prólogo de María Ángeles Cabré, Vitoria-Gasteiz, Ediciones Bassarai, 2002 (*La malora* - traducción en castellano).
- *Un asunto privado*, traducción de Elena del Amo, “Colección Bárbaros” Barcelona, Ediciones Barataria, 2004 (*Una questione privata* - traducción en castellano).
- *La paga del sábado*, traducción de José Antonio Soriano, “Colección Bárbaros”, Barcelona, Ediciones Barataria, 2006 (*La paga del sabato* - traducción en castellano).
- *La mala suerte*, traducción, introducción y notas: María Dolores Valencia y Victoriano Peña, “Graffiti”, Madrid, Huerga & Fierro Editores, 2006. (*La malora* - traducción en castellano).
- *El partisano Johnny*, traducción de Pepa Linares, Barcelona, Sajalín Editores, 2013 (*Il partigiano Johnny*, de la edición Isella, 1992), con una “advertencia al lector” sobre la edición italiana y la traducción española y una nota de carácter histórico.
- *Un día de fuego. Cuentos completos* de Beppe Fenoglio, traducción de Pepa Linares, Barcelona, Sajalín Editores, 2013 (*Tutti i racconti*, Torino, Einaudi, 2007), con una nota de los editores, pero sin introducción y notas del coordinador italiano Luca Bufano.

Mientras en América del Sur ya habían sido traducidas:

- *Una cuestión privada*, traducción y nota preliminar de Leopoldo Di Leo, “Biblioteca de grandes novelas”, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1976 (*Una questione privata*).
- *Los veintitrés días de la Ciudad de Alba*, traducción de Marcela Milano, “Biblioteca de grandes novelas”, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1978 (*I ventitre giorni della città di Alba*).
- *Los veintitrés días de la ciudad de Alba*, traducción de Giannina Bertarelli, Colección “Cocuyo”, La Habana, Arte y Literatura, 1980 (*I ventitre giorni della città di Alba*) [edición pirata, sin autorización].

En fin, en 2002, la profesora de Bérgamo Nieves Arribas ha traducido los cuentos *I ventitre giorni della città di Alba*, *L'acqua verde*, *La sposa bambina* y *Ma il mio amore è Paco*, que ha impreso ARCI Solidarietà Cesenate en Martorano di Cesena con el título general *Pero mi amor es Paco*, en un volumen editado por Danilo Manera y con una introducción de la ya desaparecida escritora y política italiana Gina Lagorio (*nome de plume* de Luigina Bernocco, 1922-2005).

Esta lista demuestra que el interés por las obras de Fenoglio en el mundo hispánico nació muchos años después de la publicación de los originales. Por otra parte, es interesante notar que una de las obras más representativas del estilo del autor, *Il partigiano Johnny*, se ha excluido inicialmente. Un motivo que explicaría la exclusión de la novela sería quizá la mayor facilidad de lectura de los cuentos y de las novelas cortas. En efecto, los cuentos pueden ser más accesibles a los lectores, tanto desde la perspectiva de la fluidez como del léxico empleado, puesto que el inglés solo está presente en forma de palabras y frases pegadizas.

2. PARTIGIANO/PARTISANO

El caso de la novela, en cambio, es más complejo, pues presenta una constante contaminación del italiano con el inglés. En el libro es narrada la historia de un estudiante italiano, apasionado de la literatura inglesa. Johnny, este es su nombre de guerra, se une, tras la desbandada del ejército italiano del 8 de septiembre de 1943, a los partisanos que luchan en las colinas del norte de Italia (las zonas de las Langhe) contra los nazis y los fascistas. Por tanto, el contexto histórico se refiere a un período universalmente crucial. Aún así, la relevancia de la novela es principalmente lingüístico-literaria. El primer dato importante es que *Il partigiano Johnny*, publicado sólo con posterioridad al fallecimiento del autor, es un texto puramente editorial. La primera

redacción, mucho más amplia y definida por el mismo autor como el “Libro grosso” –que se podría traducir como “El libro gordo”– fue escrita en inglés y luego autotraducida al italiano, pero de ella no queda más que un trozo¹ que no coincide con el texto de *Il partigiano*, por lo cual el original inglés solo puede ser resultado de interpretaciones y reconstrucciones críticas. En la versión publicada, la homogeneidad y la coherencia lingüística de la novela se pueden constatar por el componente visual: no hay palabras o frases inglesas tipográficamente marcadas, pues el corpus textual fue concebido orgánicamente plurilingüe (tal como ha demostrado el análisis de los borradores originales). Efectivamente, *Il partigiano* es un ejemplo de multilingüismo literario y de autotraducción desde el lenguaje mental “extranjero” del autor (denominado así por Italo Calvino) (Miccinesi, 1972: 24). Linares afirma, en la introducción al volumen, que

el contagio se produce de varias formas: intercalando frases o expresiones inglesas (no siempre gramaticalmente correctas, de ahí que el inglés fenogliano haya recibido el apelativo de “fenglese”), o mediante la fusión del léxico inglés con el léxico italiano, cuyo resultado es una notable cantidad de híbridos que adquieren sentido solo y únicamente en el texto original. (Fenoglio, 2013a: 8)

Esta peculiaridad confiere al texto un “multirritmo”, pues los componentes ingleses y dialectales mezclados con el italiano determinan variaciones en el flujo de la lectura. Además, este tipo de escritura implica una dimensión psicológica y hace que las soluciones lingüísticas adoptadas por Fenoglio resulten subjetivas, alejándose del idioma estándar y diferenciándose de los textos literarios los cuales, usualmente, “constituyen un ejemplo característico de textos cuyo contenido busca la empatía con el lector” (García López, 2004: 38). Fenoglio crea “diversidad de tipos textuales, campos, modos y estilos” (Vercher García, 2011: 68). Igualmente:

existe una aceptación colectiva tácita entre los hablantes de una variedad lingüística, que implica de suyo la correspondencia con un sistema de valores no necesariamente consciente. Este es un punto que no se suele tener en cuenta en la observación de los fenómenos lingüísticos, a pesar de que forma parte de la naturaleza del lenguaje. (Caravedo, 2010: 12)

Por su parte, Elisabetta Soletti escribe en “Invenzione e metafora nel Partigiano Johnny di Beppe Fenoglio”: “L’inglese non fa blocco e non si urta con l’italiano, ma fra le due lingue si crea una dinamica di sovrapposizioni, scambi, giustapposizioni, influenze strutturali” (Soletti, 1980: 231). Es decir, el inglés no choca con el italiano, sino que entre ambos idiomas se crea una dinámica de yuxtaposiciones, intercambios e influencias estructurales.

En lo que atañe a la traducción pueden darse otras dificultades con respecto a las formas cercanas al piomontés² y a las inversiones del orden interno de los componentes de las frases. En verdad, Fenoglio se expresa a través de un idiolecto con su ‘idiorritmo’. La solución que adopta Linares también es de tipo rítmico, es decir, reproducir en general el ritmo interior del texto original, conforme a las normas gramaticales españolas para que la traducción resulte comprensible al lector contemporáneo. En este sentido, Mayoral afirma que “es necesario no generar efectos no deseados entre los lectores, a pesar de la pérdida de tono y significado” (Mayoral Asensio, 1999: 37). De esta manera, la traducción no reproduce al pie de la letra el léxico y el ritmo fenogliano en cada uno de los párrafos, sino las estrategias discursivas en general, adoptándolas cuando permiten respetar las normas gramaticales españolas y reproducir el “multirritmo fenogliano”. Fenoglio “generalmente si esprime in un linguaggio che

¹ *Ur Partigiano Johnny*. Es un fragmento de novela sin datación, publicada por Einaudi en 1978. De hecho, es el precursor de las novelas *Primavera di bellezza* (1959) y *Partigiano Johnny* (1978).

² Cercanas porque no hay frases o palabras en piomontés, sino transcripciones en italiano de construcciones sintácticas piomontesas, por ejemplo en el uso de “che” y “più” anteponiéndolos a los verbos.

spesso differisce dalla «norma» sia per quanto riguarda il lessico che la sintassi: ... *lasciando la sua mente navigare* (Fenoglio: Il part. P. 333) ... *faceva i ghiacci rilucere* (Fenoglio: Il part. P. 349) ... *fece dal Biondo rudemente sgombrare* (Fenoglio: Il part. P. 88)” (Gunver, 1983: 70). Es el caso del siguiente extracto, en el cual hay una inversión y el uso de “tutti” en “conflitto tra la congruenza nominale di tutto (con il sostantivo a cui si riferisce) e l’apparente posizione avverbiale” (Gunver, 1983: 71)

Lo spettacolo dell’8 settembre locale, la resa di una caserma con dentro un intero reggimento davanti a due autoblindo tedesche *not entirely manned*³, la deportazione in vagoni piombati *avevano tutti convinto*, familiari ed hangers-on, che Johnny non sarebbe mai tornato. (Fenoglio, 1968: 1)

La traducción en español es la siguiente:

El espectáculo del ocho de septiembre en la localidad, la rendición de un cuartel con todo un regimiento en su interior ante dos carros de asalto alemanes *not entirely manned* y las deportaciones a Alemania dentro de unos vagones *habían convencido a todos*, familiares y hangers on, de que Johnny no regresaría jamás. (Fenoglio, 2013a: 17)

En primer lugar, en esta traducción se aprecia una pertinencia formal y una sustancial precisión “traductiva” por lo que respecta a la estructura de la oración original, pues se presenta solo una variación. En el original italiano hay una forma marcada –“avevano tutti convinto”–, que no es la habitual, sino que es propia del lenguaje de Fenoglio. La forma no marcada (y de uso común) sería “avevano convinto tutti”. En español, en cambio, la traducción corresponde a la norma: “habían convencido a todos”. La traductora eligió una oración no marcada, probablemente con el fin de evitar la interrupción de una expresión verbal compuesta. En este caso estamos frente a una canonización gramatical con respecto a la norma del español. Esta técnica de traducción, es decir un “procedimiento, visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora a microunidades textuales; las técnicas se catalogan en comparación con el original” (Hurtado Albir, 2001: 642) se repite en: “lo zio era un musicomane, *avevano per l’audizione* e la seduta davanti all’esoterico apparecchio invitato tutto il parentado” (Fenoglio, 1968: 9); la versión española es la siguiente: “El tío era un melómano y *habían reunido* a la parentela delante del esotérico aparato para una audición” (Fenoglio, 2013a: 22). En italiano la secuencia de componentes del sintagma verbal es inusual. La traducción española en cambio, respeta el orden canónico español.

En la cita siguiente hay un ejemplo de transcripción de un calco léxico: “Nella folle grandezza di quel lancio diurno, ripresero tutti a ballare sull’asfalto sdrucito, *hurrayng*, finché la gente della *più prossima fattoria* irruppe sull’aia, rimirò il loro danzare e gridare, salì sul greppo più vicino per una più ampia e diretta visione dell’*eventful sky*” (Fenoglio, 1968: 326). En español se traduce el párrafo de esta manera:

Ante la loca magnanimidad de aquel lanzamiento diurno, todos se pusieron a bailar en el asfalto destrozado, *hurrayng*, hasta que la gente de la *hacienda más próxima* irrumpió en el patio, se quedó mirando sus bailes y sus gritos y se subió a una altura cercana para tener una visión amplia y directa del *eventful sky*. (Fenoglio, 2013a: 436)

En la traducción al español de: “più prossima fattoria” se produce un cambio de orden que resulta en “hacienda más próxima”; si no fuera así, probablemente produciría extrañamiento en el lector hispanohablante. En Fenoglio

³ Las cursivas son nuestras.

invasivo è l'uso di procedimenti che 'affettano' le strutture sintattiche dell'italiano [...] non ha problemi a utilizzare strutture sintattiche inglesi inserendovi materiale lessicale (ossia parole) italiano. Tra questi possiamo ricordare l'anteposizione, rispetto al nome che modifica, dell'aggettivo, e anche di un intero sintagma aggettivale. Mentre la prima possibilità è rara ma possibile in italiano, la seconda è, di norma, assolutamente esclusa. (Montermini, 2006: 129-130)

En italiano, "più prossima fattoria" es correcto, pero lo sería también la forma "fattoria più prossima". En realidad, "più prossima fattoria" es el equivalente de "the nearest farm". En la frase todos los ejemplos similares respetan la secuencia nombre más adjetivo: "lancio diurno", "asfalto sdrucito", "greppo più vicino". En italiano los calcos pueden depender de la proximidad de dos palabras inglesas: "hurrayng" es una forma verbal que influye en la construcción verbal siguiente "più prossima fattoria". En español la estructura estándar permanece, igual que al final, donde una forma nominal inglesa, "eventful sky", influye en la estructura italiana precedente. De hecho, "più ampia e diretta visione" es equivalente al inglés: "a wider and more direct view". El español respeta la forma estándar (pero omitiendo "más/più") cuya implicación concreta y lógica es expresada por la frase y omite la redundancia original creada por el uso reiterado de "più". En las mismas páginas, justo antes, se puede leer el siguiente discurso directo: "- Lanciano! - gridò: - Lanciano dritto nella bocca aperta della Prima Divisione! - Lanciano in pieno giorno, sotto il naso dei tedeschi e fascisti in Ceva. E non possono farci niente" (Fenoglio, 1968: 326). En español: "¡Un lanzamiento! —gritó—. ¡Un lanzamiento directo a la boca abierta de la Primera División! —Lanzan a pleno día, en las narices de los alemanes y fascistas de Ceva, que no pueden hacer nada" (Fenoglio, 2013a: 436).

En la traducción española la forma sustantiva ("Un lanzamiento") de "lanzar" ralentiza el ritmo en comparación con el literal y "repentino" "Lanzan" (utilizado literalmente para traducir el siguiente "Lanciano"). Otra modificación es la sustitución del punto con una coma. En italiano la conjunción "e" después del punto, aunque sea inusual, permite la fluidez del ritmo y una inmediata prosecución de la expresión pese a la cesura final de la frase. Se trata del caso en que "i due segmenti uniti dalla congiunzione non sono omogenei e/o tra l'uno e l'altro passa uno scarto di tempo fisico o psicologico" (Biancolini Decuypère, 2002: 48), lo que confiere al texto "la straordinaria impressione della velocità del ritmo narrativo" (Soletti, 1987: 103). En español, aunque sería correcto empezar una oración con "Y", la solución adoptada por la traductora permite una reproducción más fiel del ritmo original. Además, el clítico "ci" de "farci" no existe en español, y esta puede ser la razón por la cual se recurre a la oración relativa explicativa. No obstante, teniendo en cuenta las dos citas juntas, sigue existiendo la 'ralentización' inicial, que es funcional a la reproducción de un efecto rítmico similar al del italiano:

—Lanciano! —gridò: —Lanciano dritto nella bocca aperta della Prima Divisione!
—Lanciano in pieno giorno, sotto il naso dei tedeschi e fascisti in Ceva. E non possono farci niente [...] Nella folle grandezza di quel lancio diurno, ripresero tutti a ballare sull'asfalto sdrucito, hurrayng, finché la gente della più prossima fattoria irruppe sull'aia, rimirò il loro danzare e gridare, salì sul greppo più vicino per una più ampia e diretta visione dell'eventful sky. (Fenoglio, 1968: 326)

¡Un lanzamiento! —gritó—. ¡Un lanzamiento directo a la boca abierta de la Primera División! —Lanzan a pleno día, en las narices de los alemanes y fascistas de Ceva, que no pueden hacer nada [...] Ante la loca magnanimidad de aquel lanzamiento diurno, todos se pusieron a bailar en el asfalto destrozado, hurrayng, hasta que la gente de la hacienda más próxima irrumpió en el patio, se quedó mirando sus bailes y sus gritos y se subió a una altura cercana para tener una visión amplia y directa del eventful sky. (Fenoglio, 2013a: 436)

En italiano, después de un comienzo rápido e instantáneo, la lectura está frenada por la palabra “hurrayng” y las inversiones ‘inglesas’ en la secuencia sintáctica (“più prossima fattoria”, “più ampia e diretta visione”). En español, en cambio, para respetar las normas gramaticales, se ha frenado el ritmo ya desde el principio.

Otro ejemplo de pertinencia formal y cumplimiento de las normas gramaticales en español lo representa el fragmento siguiente: “la brama della città e la *repugnanza* delle colline l’afferrarono insieme e insieme lo squassarono, ma era come radicato per i piedi alle colline. –I’ll go on the end, I’ll never give up” (Fenoglio, 1968: 392). En español: “el deseo de la ciudad y la *repugnancia* de las colinas hicieron presa en él al mismo tiempo y al mismo tiempo lo azotaron, pero tenía los pies como enraizados en las colinas. «I’ll go to the end, I’ll never give up.»” (Fenoglio, 2013a: 522). En italiano “repugnanza” es una variante antigua de “ripugnanza”⁴, adoptada prevalentemente en los textos literarios, pero comprensible para los lectores de 1968. En español, en cambio, “repugnancia” es un término de uso común, pues no crea una sensación de anticuado. Podemos constatar que el efecto mental es el mismo tanto en italiano como en español. También es interesante “era come radicato per i piedi alle colline”, en español: “tenía los pies como enraizados en las colinas”. La traductora ha optado por un cambio del sujeto, del individuo que “è radicato” a los “pies como enraizados”, probablemente se trata de una preferencia estilística.

Otro caso demuestra el recurso a la normalización y a la nominalización: “E quando la casa gli apparve nera di contro il cielo incupito, Johnny desiderò i suoi antichi frammenti di luce dalle finestre, tanto visibili a distanza, e poi dubitò *neramente* che Ettore sarebbe stato riscattato”. (Fenoglio, 1968: 429). En español: “Y cuando apareció la casa negra contra el cielo sombrío, echó de menos las antiguas rendijas de luz que despedían las ventanas, tan visibles desde lejos, y lo asaltó la negra duda de que pudieran rescatar a Ettore” (Fenoglio, 2013a: 571).

En los ejemplos anteriores hay un cambio de categoría gramatical que pone de relieve una tendencia a la nominalización en la traducción de Linares. El ‘fenogliano’ “dubitò *neramente*” se nominaliza en “negra duda”. Considérese también “Si sentiva *crocchiare* il silenzio” (Fenoglio, 1968: 45), traducido por “Se percibía *el crujido* del silencio” (Fenoglio, 2013a: 71). Se trata de dos *transposiciones* del idiolecto propio del autor (Cfr. Hurtado Albir, 1996: 215). La traductora utiliza una construcción gramaticalmente correcta para traducir el “fenglese”: “*neramente*” no existe en italiano y forma parte del idiolecto de Fenoglio que, tal y como afirman Gregory y Carroll, “difiere de otras categorías porque las refleja a todas al mismo tiempo. La singularidad del habla de un individuo no se deriva de una abstracción de rasgos de algún dialecto temporal, social y normalizado o fuera de la norma, sino más bien de la configuración de esos rasgos” (1986: 47).

3. LOS CUENTOS

En lo que atañe a la traducción de los cuentos, los casos más elocuentes se hallan en *Il paese, Il mortorio Boeri* y *La licenza*⁵, debido a la presencia más intensa del inglés. Estas narraciones de fuerte contenido autobiográfico sobre la vida cotidiana del autor, constituyen un cuerpo textual fragmentado en oraciones cortas y constituido por discursos directos. Véase, por ejemplo: “il capotavola sospirò e waved all’ostessa per un bicchiere nuovo. —Come stiamo messi a malati nella zona, medico? —inquirì uno dei bevitori [...] A fare il medico da queste parti l’indispensabile è una *scaletta*. Tutt’intorno *gaped*. —Per che farci con la *scaletta*?” (Fenoglio,

⁴ Cfr. *Vocabolario italiano e latino per uso delle regie scuole*, 1786, p. 536.

⁵ Las citas de los originales remiten a *Beppe Fenoglio. Tutti i racconti*, edición crítica dirigida por Luca Bufano (2007). Las de las versiones españolas, en cambio, se harán de la siguiente edición: *Un día de fuego. Cuentos completos de Beppe Fenoglio* (2013), traducido por Pepa Linares. Los cuentos de Fenoglio fueron publicados originalmente en el volumen *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale* (Ed. G. Rizzo, 1973).

2007: 5). El inglés connota el texto tanto en la acción como en lo emocional: “gaped” (‘quedarse boquiabierto’) es la reacción emotiva a la afirmación del médico sobre la necesidad de una *escala*. Al mismo tiempo, anticipa la pregunta de Paco: “*per che farci?*”, indicando una repentina curiosidad provocada por el asombro.

Este párrafo resulta en español: “El cabecera de mesa suspiró y waved a la tabernera para que trajera un vaso nuevo. —¿Cómo *andamos* de enfermos en la zona, médico? Inquirió uno de los bebedores ... Por estos pagos, lo importante para ser médico es una escalerilla. Todos a su alrededor *gaped*. —¿Para hacer qué?” (Fenoglio, 2013b: 459). “¿Cómo andamos” es una construcción sintáctica que evoca la expresión coloquial italiana “Come stiamo messi”. En español es también coloquial y frecuente. Además, es una forma reiterada en Hispanoamérica (sobre todo en Chile y en Bolivia) y reproduce perfectamente el sentido coloquial del original italiano. En cambio, por lo que respecta a la pregunta posterior a “gaped”: “para hacer qué?”, Linares ha preferido utilizar una forma que podría ser equivalente al regionalismo “per che farci”. Una vez más la traducción podría estar condicionada por la ausencia en español del clítico “ci” en “Per che farci” como se advierte por el uso de la pregunta “¿Para hacer qué?”, que se desvía ligeramente de la forma más natural en español (“¿Para qué?”). En cambio en el italiano regional “si registrano casi d’uso del clítico -ci, con interlocutori di ambo i sessi e in posizione sia enclitica sia proclitica” (Cerruti, 2009: 75). Por otra parte, la redundancia provocada por la repetición de “scaletta” presente en la versión italiana se ha eliminado en la española.

Otro ejemplo relevante es el siguiente: “Paco *diede del gomito al messo*, guardasse il medico. Al riparo del giornale spiegato stava scolando il vino *nei bicchieri mezzi*. Poi il medico, senza troppo scomporsi anzi col suo solito *grin*, si rilassò sulla sedia e disse: —Farei volentieri una partita al pallone” (Fenoglio, 2007: 14). En español: “Paco *dio un codazo al alguacil* para que mirara al médico. Detrás del diario desplegado estaba escanciando el vino de los *vasos mediados*. Luego, sin alterarse, incluso con su habitual *grin*, se relajó en la silla y dijo: —Me apetece organizar un partido de pelota” (Fenoglio, 2013b: 469). “Grin”, así como los demás términos ingleses, confiere a la lectura un sentido de interrupción, porque se trata de esporádicos avivamientos de la lengua mental de Fenoglio. En español la oración resulta igual de pegadiza. La traducción de la frase siguiente, “Paco dio un codazo al alguacil *para que* mirara al médico”, elimina la coma del original: “Paco *diede del gomito al messo, guardasse il medico*”, y explícita con la preposición, es decir con una estructura morfosintácticamente más canónica pero a la vez más banal, un sentido final implícito solo en el subjuntivo italiano. A la vez cabe notar que mientras en la versión original la coma crea una pausa, en español el ritmo es más fluido. Asimismo, “*nei bicchieri mezzi*” ha sido traducido fielmente por “mediados”, dejando la oración inacabada y reproduciendo perfectamente tanto el efecto de extrañamiento como el sentido coloquial del original.

En *Il mortorio Boeri*, en español *El entierro de Boeri*, encontramos otros pasajes que confirman las mismas tendencias traductivas, como este, por ejemplo: “Finalmente uscì e il messo tornò da Ginia. Le si inginocchiò accanto, prese a carezzarla sul viso, e poi là dove era stata più premuta e *battered*” (Fenoglio, 2007: 153). En español: “Por fin se marchó y el alguacil volvió donde estaba Ginia. Se le arrodilló al lado y la acarició, primero la cara y luego allí donde la habían presionado y *battered*” (Fenoglio, 2013b: 595). Ese fragmento denota el cambio de la primera coma (en italiano) con la conjunción “y”, confiriendo así más fluidez a la lectura y confirmando “battered” en posición final.

El último ejemplo, de *La licenza*: “Roteò su sé stesso, strozzando un singhiozzo e *strode* verso Fenoglio coi pugni alzati” (Fenoglio, 2007: 142). En la versión española, traducida como *El permiso*: “Rodeó sobre sí mismo, ahogando un sollozo, y *strode* contra Fenoglio con los puños levantados” (Fenoglio, 2013b: 584). Aquí también se ralentiza el ritmo de la lectura por medio de la yuxtaposición de coma y conjunción. Probablemente, la intención es reproducir el orden de llegada interrumpido por “strode”. De hecho, esa palabra quiebra en dos partes la

oración en italiano sin necesidad de recurrir a la puntuación, y conecta y separa el texto al mismo tiempo. Por otra parte, en el original italiano “strode” está precedido por palabras que empiezan por *s-*, generando una concatenación gráfica y sonora interrumpida visiva y sonoramente, dado que el inglés se lee y pronuncia de manera diferente que el italiano. Por el contrario, en español no es posible reproducir la secuencia de palabras que empiezan por *s-*, así que la fractura y la ralentización del ritmo han sido obtenidas por dicha yuxtaposición de diacrítico y conjunción, pero sin sentido de extrañeza. A este respecto, Linares ha dicho en una entrevista:



Conviene desconfiar de lo fácil y desarrollar esa intuición que te enciende la luz roja y te obliga a oír los chirridos que emiten las estructuras zafias o ajenas al espíritu de la lengua. En la medida de lo posible hay que conseguir el mismo efecto que produce el original en sus lectores. (Pérez Andrés, 2014: 126)

4. CONCLUSIONES

Las palabras de la traductora parecen confirmar nuestra teoría sobre las técnicas traductivas adoptadas por Linares con respecto a las obras de Fenoglio: fidelidad rítmica y respeto de las normas gramaticales españolas y de la construcción de secuencias aceptables; por ejemplo: “Ma Johnny non si ritirò, stava tutto stranito, inginocchiato nel fango, rivolto alle case, *lo sten spallato*, le mani guantate di fango *con erba infissa*” (Fenoglio, 2007: 479). En la traducción: “Pero Johnny no se retiró; estaba aturdido, arrodillado en el fango, vuelto hacia las casas, *el Sten a la espalda* y las manos enguantadas de barro *mezclado con hierba*” (Fenoglio, 2013a: 638).

Las soluciones ‘fenoglianás’: “*lo sten spallato*”, “*con “erba infissa*”, se traducen por otras gramaticalmente más adecuadas a la norma: “*el Sten a la espalda*” y “*mezclado con hierba*”. En el texto de Fenoglio se encuentran fenómenos de multilingüismo que representan la expresión idioléctica de Fenoglio, un autor plurilingüe auténtico. La traducción de Linares se diferencia del texto inicial solamente en la estructura de superficie textual manteniendo la macroestructura de aquel y representando el mismo referente (Albaladejo, 1998:43). La traductora utiliza una lengua española estándar, que es la que comparte la mayoría de los hablantes (Rabadán, 1991: 82). De esta forma no “reproduce simplemente el texto inicial, más bien hace que unos textos con dificultades lleguen a ser comprensibles, pero sin olvidar los factores creativos y estéticos de la obra literaria” (Verdegel Cerezo, 1996: 213) que se reconocen sobre todo en el respeto del ritmo original, manteniendo los extractos en inglés (mejor: *fenglese*) que caracterizan los originales.

Bibliografía

- Aa.Vv. (1786) *Vocabolario italiano e latino per uso delle regie scuole*, Torino, Stamperia Reale.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1998) “Del texto al texto. Transformación y transferencia en la interpretación literaria”, en Estanislao Trives, Herminia Provencio Garrigós, eds., *Estudios de lingüística textual: homenaje al profesor Muñoz Cortés*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 31-46.
- BIANCOLINI DECUYPÈRE, Paola (2002) *Equivalenze letterarie: tradurre il testo narrativo dall'inglese all'italiano*, Milano, Vita e Pensiero.
- CARAVEDO, Rocío (2010) “La dimensión subjetiva en el contacto lingüístico”, en *Lengua y migración 2.2*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá. Servicio de Publicaciones.

- CERRUTI, Massimo (2009) *Strutture dell'italiano regionale: morfosintassi di una varietà diatopica in prospettiva sociolinguistica*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- FENOGLIO, Beppe (1968) *Il partigiano Johnny*, Torino, Einaudi.
- (2007) *Tutti i racconti*, a c. di Luca Bufano, Torino, Einaudi.
- (2013a) *El partigiano Johnny*, trad. de Pepa Linares, Barcelona, Sajalín Editores.
- (2013b) *Un día de fuego. Cuentos completos* de Beppe Fenoglio, trad. de Pepa Linares, Barcelona, Sajalín Editores.
- GARCÍA LÓPEZ, Rosario (2004) *Guía didáctica de la traducción de textos idiolectales*, Coruña, Netbiblo.
- GREGORY, Michael y Susan CARROLL (1986) *Lenguaje y situación. Variedades del lenguaje y sus contextos sociales*, México, Fondo de Cultura Económica.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2001) *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto (1999) *La traducción de la variación lingüística*, Soria, Diputación Provincial de Soria.
- MICCINESI, Mario (1972) *Intervista a Calvino*, Milano, Effe Emme.
- MONTERMINI, Fabio (2007) “La creatività lessicale nel *Partigiano Johnny*”, en Cécile Berger, Antonella Capra, Jean Nimis, eds., *Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, May 2006*, Toulouse, Université de Toulouse, Collection de l'ECRIT, pp. 127-140.
- PÉREZ ANDRÉS, Juan (2014) “Entrevista a Pepa Linares, sobre su reciente traducción de Scipio Slataper y Beppe Fenoglio”, en Zibaldone. *Estudios italianos de La Torre del Virrey*, 2, pp. 124-127.
<https://billardeletras.com/recursos-lectores/entrevista-a-pepa-linares> (21 de enero de 2021)
- RABADAN, Rosa (1991) *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, León, Universidad de León, Servicio de Publicaciones.
- RIZZO, Gino, ed. (1973) *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, Torino, Einaudi.
- SACCONE, Eduardo (1988) “Un romanzo in lingua impossibile: l'Ur *partigiano Johnny*”, en Edoardo Saccone, ed., *Fenoglio, i testi, l'opera*, Torino, Einaudi, pp. 57-71.
- SKYTTE, Gunver (1983) *La sintassi dell'infinito in italiano moderno*, København, Revue Romane.
- SOLETTI, Elisabetta (1980) “Invenzione e metafora nel *Partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio”, en Aa. Vv., *Simbolo, metafora, allegoria*, Padova, Esedra, pp. 231-239.
- SOLETTI, Elisabetta (1987) *Beppe Fenoglio*, Milano, Mursia.
- VERCHER GARCÍA, Enrique Javier (2011) *Don Quijote entre las nieves: la transmisión al ruso de culturemas españoles en las traducciones de Don Quijote de K. P. Masal'skij y N. M. Ljubimov*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011.
- VERDEGAL CEREZO, Joan Manuel (1996) “La enseñanza de la traducción literaria”, en Amparo Hurtado Albir, ed., *La enseñanza de la traducción*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, pp. 213-216.

