



ATTI *della*
ACCADEMIA PELORITANA
DEI PERICOLANTI

CLASSE DI LETTERE, FILOSOFIA E BELLE ARTI

XCVI 2020

ISSN 2723-9578



ATTI *della*
ACCADEMIA PELORITANA
DEI PERICOLANTI

CLASSE DI LETTERE, FILOSOFIA E BELLE ARTI

XCVI 2020

ISSN 2723-9578

DIRETTORE DEL COMITATO EDITORIALE

Vincenzo Fera

COMITATO EDITORIALE

Michela D'Angelo

Vincenzo Fera

Giuseppe Giordano

COMITATO DI REDAZIONE

Anita Di Stefano

Francesco Galatà

Sandro Gorgone

REFERENTE TECNICO

Nunzio Femminò, *Sistema Bibliotecario di Ateneo* - Messina

Contatto principale: fera@unime.it

Sito web: <http://cab.unime.it/journals/index.php/APLF>

SOMMARIO

VALERIO CIAROCCHI <i>Il magistero ecclesiastico sulla musica sacra. Documenti e definizioni</i>	5
MARÍA MONTSERRAT VILLAGRÁ TERÁN <i>Los regionalismos y su traducción en Cronache del Borgo. Nicolò mi ha detto... de Maria Eugenia Mobilia</i>	19
MARÍA MONTSERRAT VILLAGRÁ TERÁN <i>Traducir el nombre del amor. Estrategias de traducción de los nombres y categorías afines en la novela de Maria Eugenia Mobilia L'inganno del ragno</i>	35
<i>La ricezione antica e moderna di figure ed eventi della storia di Roma. Fra ideologia e tendenza. Atti del Convegno (Messina, Sala dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti, 13 dicembre 2019)</i>	
MARILENA CASELLA - LIETTA DE SALVO <i>Introduzione al convegno di studi</i>	53
GIAN LUCA GRASSIGLI <i>Da Carmine Gallone a Luigi Magni: due modi di dire Scipione</i>	57
ROBERTO CRISTOFOLI <i>Cleopatra e la fine della Repubblica. Questioni e ricostruzioni storiche nel film di Mankiewicz</i>	89
SERGIO RODA <i>Commander in chief. Presidenti USA e imperatori romani. Uno stereotipo della cultura popolare americana</i>	109

MARÍA MONTSERRAT VILLAGRÁ TERÁN

Traducir el nombre del amor.

Estrategias de traducción de los nombres y categorías afines
en la novela de Maria Eugenia Mobilia *L'inganno del ragno*

Sin duda, *L'inganno del ragno*¹, es una de esas obras de las cuales poder hablar en ponencias, conferencias y mesas redondas cada 8 de marzo, día de la mujer; y atisbo la realización de una película basada en esta espléndida novela cuyo argumento es similar al de obras como *La segunda mujer* (2006) de Luisa de Castro, *Algún amor que no mate* (1996) de Dulce Chacón, *Los hombres que no amaban a las mujeres* (2008) de Stieg Larsson, *La quinta mujer* (2009) de Henning Mankell, *El color púrpura* (1982) de Alice Walker o la película *Te doy mis ojos* (2003) de Icíar Bollaín, todas ellas obras maestras de la literatura y del cine.

Maria Eugenia Mobilia nos presenta una novela donde trata con gran delicadeza el tema de la violencia de género proponiendo reflexiones íntimas y exhaustivas sobre esa cuestión tan sutil que es el maltrato de la mujer en ámbito familiar. La clave de lectura, por tanto, es la denuncia de los abusos que sufren muchas mujeres que acaban atrapadas precisamente en un “engaño”, como dice el título, en la trampa de una araña que con su tela de seda peligrosa e imperceptible atrapa a sus víctimas. El siguiente fragmento ha sido extraído del primer capítulo de *L'inganno del ragno* y corresponde a un momento muy significativo, justo cuando Serena, la protagonista, decide contar toda su historia y explicar así en qué consiste ese “*inganno del ragno*”:

“Dove sono le chiavi del cassetto?” mi domandai sottovoce; aprii un’anta della scrivania e lì, la trovai la chiave... La girai timorosa, come se qualcuno mi osservasse, aprii e trovai un foglio... era per me. Sopra c’era disegnata una ragnatela con un grosso ragno al centro; accanto, una piccola vittima, una mosca che avrà sbattuto

¹ M. E. MOBILIA, *L'inganno del ragno*, EDAS, Messina 2019.

inutilmente le ali, si sarà agitata e avrà maledetto mille volte il momento in cui era entrata in quella ragnatela, spinta dalla curiosità, che si era trasformata in trappola mortale... Un'esistenza misera la sua, vacua, una vita non vissuta.

“Ecco il disastro della mia esistenza, ecco come mi sono lasciata imprigionare dalle macerie della vita: ecco il messaggio della zia rivolto a me!”.

Mi ritrovai così a ripercorrere a ritroso il film del mio vissuto molto travagliato e doloroso².

Estas palabras ubicadas casi al principio de la obra, tan alusivas al título, dan pie a la narración de los abusos sexuales, las humillaciones y malos tratos de que es víctima la protagonista. En el siguiente texto asistimos a los abusos en su noche de bodas:

“Rivestiti” mi ordinò con tono perentorio e senza degnarmi di uno sguardo! “Rivestiti, perché devo spagliarti io” continuò con sarcasmo. Impaurita, presi uno ad uno i miei indumenti che avevo appoggiato su un divano e mi rivestii, guardandolo di sottocchi e temendo la sua ira incontrollata. Mi preoccupava che qualcuno dei suoi sentisse le sue parole; ne avevo vergogna, vergogna io che avevo fatto tante battaglie per la libertà delle donne! Ma questa volta ogni sentimento era misto alla paura della sua presenza inquietante, paura di un amore che aveva destabilizzato la mia sicurezza e che poteva anche uccidere, paura di un amore senza libertà.

Mi spogliò con forza e con durezza; “sono nuda davanti a lui”, pensavo ed ebbi molto chiaro che voleva dimostrarmi che era lui l'assoluto dominatore ed arbitro della mia vita e del mio corpo e che poteva a suo piacimento manipolare il mio io, non più soggetto pensante e consapevole di sé. Voleva, con il suo comportamento, comunicarmi che lui era il mio *dominus*, il mio signore e padrone. Mi violentò e sentii che puzzava di alcol e un profondo senso di sporczia mi invase, seguito da conati di vomito. Scappai verso il bagno ed avvertii la necessità di fare una doccia purificatrice; tardavo sotto la doccia e speravo che, tornando in camera, lo trovassi addormentato³.

Prosigue la narración de toda una serie de vicisitudes y vejaciones sexuales que la protagonista soporta en silencio, víctima no solo del sadismo de su marido sino también del “qué dirán”. Los momentos más significativos

² *Ibid.*, 7.

³ *Ibid.*, 50.

que se narran son el desastroso encuentro con la familia del marido y toda una serie de escalofriantes episodios, dentro ya del matrimonio, que poco a poco van hundiendo a la protagonista en un abismo de soledad y desesperación. La descripción de los malos tratos es impactante, como podemos ver a continuación:

Quella mattina mi truccai, dovevo nascondere i lividi che erano sempre presenti sul mio viso; accompagnai il bimbo a scuola e mi avviai all'Istituto. “¿Che fai qui, Guido?” Era lì davanti alla porta; mi aspettava e mi raccomandava di non guardare nessuno in faccia, di non comportarmi come una prostituta. Così disse, proprio così ed io mi sentii morire dentro. Ecco la sua gelosia patologica, ecco il terrore che qualcuno potesse ‘utilizzare’ il suo giocattolo preferito, che era solo suo ed indivisibile con chiunque⁴.

Lo más significativo de la obra es, sin duda, la vivencia interior de Serena, pues la autora narra con precisión esa paulatina e inexorable pérdida de libertad de que es víctima. La protagonista soporta en silencio todo tipo de violencia pensando que antes o después esos malos tratos se van a terminar y deja que transcurra un día tras otro esperando a que su marido cambie: “... cerco di anestetizzare il mio cuore che avvertiva la dura lotta tra il dominio di lui che si rivelava come potenza distruttiva e totalizzante e il mio autoinganno che si traduceva nell’attesa e nella speranza di una sua ‘conversione’”. El inesperado desenlace final recompone los cimientos de la vida de la protagonista y alivia la falsa conciencia de los personajes que la rodean, los cuales durante toda la obra asisten impasibles a la paulatina destrucción de Serena.

Como vemos, se trata de una obra compleja cuyo eje reside en ese mensaje contra la violencia de género que, por supuesto, tiene que trasparecer en el texto traducido. La traducción literaria nunca es tarea fácil, es infinitamente más complicada que cualquier otro tipo de traducción como puede ser la científica⁵. El traductor de obras literarias ha de ser capaz de captar la

⁴ *Ibid.*, 79.

⁵ “El arte literario es un sistema semiótico que comunica de una manera muy diferente al lenguaje científico, cotidiano u otros. El texto artístico no se compone de palabras, siempre posee más de un nivel de organización semántica” J. JANDOVA, *La creatividad del traductor literario y la ilusión de traducción*, en «Literatura: teoría, historia, crítica» 19.2, 2017 [en

obra tal y como lo harían los lectores en su contexto de origen y de producir un texto meta que mantenga las mismas finalidades que el original, por tanto, que mantenga ese propósito de denigrar el maltrato de la mujer en el hogar familiar, por ello, el traductor literario ha de ser un excelente lector y conocer otras obras que traten del mismo tema, de la violencia machista en este caso; del mismo modo, el traductor debe ser un buen conocedor de la cultura de la época y de la dimensión social del problema de la violencia de género; y, por supuesto, debe conocer el entorno en que fue escrita la obra. En este caso, la autora hace incursión en un ambiente siciliano pueblerino y retrógrado representado en la obra por la familia de Guido, marido de Serena.

Es un error que el traductor trate de traducir el texto de una manera casi mecánica sin intentar comprender el pensamiento ni la intencionalidad del autor, con ello, nos estamos refiriendo al “traductor traidor”, pues es por todos sabido que el automatismo de traducir palabra por palabra no llevaría al traductor a ninguna parte⁶. En cambio, cuando el traductor profundiza en el contenido de la obra pero descuida el estilo del autor estamos ante un “traductor referencial”; mientras que cuando el traductor es fiel a la forma del texto y a los conceptos, podemos hablar de un “traductor recreador”. Este traductor literario, fiel a los aspectos formales y conceptuales de la obra, se llama así porque “recrea” la obra en la lengua traducida captando la esencia del texto, su contenido y su forma, es decir, su estilo. Este tipo de traductor se propone el objetivo de connaturalizarse con el autor cuyo escrito traslada asimilando las ideas, los afectos, las opiniones, expresándolo todo en otra lengua con igual concisión, energía y fluidez que el autor⁷. Este traductor pone en práctica un proceso análogo al del autor al escribir su obra, pues para evitar una traducción fría y sin alma, a veces tendrá que tomar decisiones encaminadas a manipular el texto utilizando un lenguaje nuevo y eficaz fruto de su propia creatividad.

línea] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6116446>, (Fecha de consulta: 20-X-2020), 291-314: 294.

⁶ En palabras de Nida: cuando la traducción no es más que literal, no por ello es fiel a la palabra. Lo es cuando los términos se adaptan al lenguaje de las cosas. E. NIDA, *Language Structure and Translation*, University press, Stanford 1975, 95.

⁷ F. DÍAZ PADILLA, *Filosofiana o Cuando las piedras hablan*, en ROMERA PINTOR, *La pasión por la lengua: Vincenzo Consolo (homenaje por sus 75 años)*, Generalitat Valenciana, Conselleria D'Educació, Valencia 2008, 39-53: 47.

Por consiguiente, el traductor literario nunca debe traicionar las intenciones del autor y su estilo y para ello utiliza un método que consta de tres momentos significativos: En primer lugar, realiza un estudio preliminar del texto, un trabajo de *comprensión*, y posteriormente de *interpretación*, para llegar después a la fase final que es de *estilización* donde el traductor tiene que resolver los problemas de léxico, de tono, de ritmo y todos los problemas transculturales que dependen de las diferencias entre la cultura de la lengua de partida y la cultura de la lengua de llegada. En definitiva, los requisitos para realizar una buena traducción literaria se acompañan no solo del amplio conocimiento de la lengua de origen y de la lengua meta sino que también es necesario conocer a la perfección ambas culturas, su historia, sus costumbres, etc. Del mismo modo, es aconsejable conocer el macrotexto del autor para poder determinar su estilo y estar familiarizado con la amplia gama de saberes implícitos en sus obras. Cabe también señalar que un buen traductor debe poseer unas buenas cualidades creativas; en el fondo, el traductor es un creador, aunque su nombre aparezca solo en letra pequeña en la portadilla del libro una vez publicado.

En realidad, la tarea del traductor consiste en encontrar “equivalencias”. Vázquez Ayora explica así el concepto de equivalencia dinámica: “la traducción debe producir en el destinatario la misma impresión que la obra original hubiera causado en su propio receptor”⁸. Este concepto es de radical importancia; en el fondo, se refiere a que el lector no debe advertir que la obra es una traducción de otro idioma, lo ideal es que la sienta cercana, como si hubiese sido escrita en su propia lengua. Igualmente, para García Yebra, “la equivalencia funcional consiste en que el nuevo texto produzca en sus lectores el efecto más aproximado al que se supone que el texto de la lengua original ha producido o produce en los lectores nativos”⁹. El concepto de equivalencia se fundamenta en una dimensión dinámica, única y funcional, claramente referido a la relación que define el texto meta como traducción del texto origen; en este caso, dado que en el presente estudio vamos a centrarnos en la traducción de los nombres y de otras categorías que funcionan igual que los nombres, esta relación única para cada binomio

⁸ G. VÁZQUEZ AYORA, *Introducción a la traductología*, Washington Georgetown University, Washington 1977, 85.

⁹ V. GARCÍA YEBRA, *Teoría y práctica de la traducción*, Gredos, Madrid 1984, 39.

textual, para cada par de nombres, presenta un nivel jerárquico superior al de las relaciones estrictamente lingüísticas, ya que está subordinada a normas de carácter histórico. Esta noción de carácter funcional y relacional es lo que los estudiosos llaman equivalencia translémica¹⁰. Claramente, no siempre es tarea fácil encontrar esas equivalencias, por eso se insiste en la importancia de la creatividad del traductor que debe conseguir un efecto artístico equivalente con los medios de que dispone. Lo ideal, como decíamos, es que el traductor emprenda su tarea conociendo bien el macrotexto del autor para asimilar plenamente su estilo y para “irse a vivir”, en la medida de lo posible, a ese mundo recreado en sus obras.

Ahora bien, debemos tener también en consideración que, aunque la búsqueda de la equivalencia funcional es ya un método ampliamente usado en la traductología contemporánea, sin embargo, como opina Jandová, el efecto producido en los lectores o espectadores nativos muchas veces no es recuperable, sobre todo si se trata de una obra nacida en un medio cultural muy distante en el tiempo y en el espacio¹¹. En realidad, es imposible que un texto pueda trasladarse a otro idioma sin verdaderamente efectuarse una nueva producción de dicha obra. Estamos de acuerdo con Montemayor cuando dice que “la traducción de la belleza no existe, hay que volverla a recrear, por los mismos inciertos y sorpresivos caminos que cualquier obra literaria”¹². A este punto, advierte Jandová que esa creatividad no significa hacer intervenciones arbitrarias en los originales, es decir, el traductor no tiene que “mejorar” o “embellecer” el texto¹³. Es de la misma opinión Levý que sostiene que el traductor tiene con el texto la relación de un intérprete, por lo cual no solo lo traduce, sino que lo explica, lo hace más lógico, lo completa o lo intelectualiza. Con ello, a menudo priva al texto de una tensión artísticamente eficaz entre un pensamiento y su expresión. Es más, en su afán por interpretar el texto para el lector destinatario, el traductor explica con frecuencia los pensamientos que están solo inusitados o que son dejados en el subtexto. Sin embargo, los “lugares de la indeterminación”

¹⁰ R. RABADÁN, *Equivalencias y traducción. Problemática de la equivalencia translémica inglés-español*, Universidad de León, León 1991, 51.

¹¹ JANDOVÁ, *La creatividad del traductor literario*, cit., 295.

¹² C. MONTEMAYOR, *La traducción de la poesía clásica*, «Revista de Bellas Artes», México 1983: 22.

¹³ JANDOVÁ, *La creatividad del traductor literario*, cit., 295.

son componentes igualmente importantes de la construcción de la obra que los significados expresados¹⁴. Por lo tanto, no es fácil para el traductor aceptar que su “misión” va más allá de la simple recreación del texto en la lengua de los destinatarios asumiendo que algo de significado siempre acabará perdiéndose; lo cual no es óbice, ni lo será nunca, para que el traductor siga desempeñando su labor de traducir.

Al traductor le espera, por tanto, un camino tortuoso y difícil pero muy satisfactorio, basado en una ardua toma de decisiones. Como afirma Umberto Eco en un conocidísimo estudio sobre la traducción, el traductor debe poseer la capacidad de “negociación”. Para Eco, establecer la flexibilidad, la extensión de ese “casi” depende de algunos criterios que hay que negociar preliminarmente. Decir casi lo mismo es un procedimiento basado casi exclusivamente en la negociación¹⁵. Y no siempre esa negociación es plenamente satisfactoria para ambas partes. Como afirma Franca Cavagnoli, se trata de mediar entre dos posiciones y, por tanto, también mediar desde un punto de vista cultural, lo cual nos lleva inevitablemente, y en mayor o menor medida, a una pérdida de sentido; pues quien traduce no siempre está en la condición de expresar todas las dimensiones del texto, su trabajo implica necesariamente tener que renunciar a esa parte de sentido. Si traducir significa decir “casi” lo mismo, para hacerlo es importante entonces llevar a cabo una toma de decisiones. Será la negociación la que nos lleve a decidir que para ser fieles a un elemento del cuerpo sonoro es necesario sacrificar algo del cuerpo semántico¹⁶. Así, para Paul Ricoeur, traducir es “un paradosso, essendo una lingua in sé sempre intraducibile in un'altra. Ciò nonostante, si traduce e si è sempre tradotto. Come fa il traduttore? Il modo c'è: rinunciare all'ideale della traduzione perfetta, servendo con onestà due padroni: l'autore e il lettore. Non è una sconfitta: è un rischio calcolato che comunque dà la possibilità a chi non conosce altra lingua oltre alla propria di godere dello straordinario patrimonio scritto dall'umanità in migliaia di anni”¹⁷. Todo ello refleja la dificultosa labor del traductor y ratifica, al mismo

¹⁴ J. LEVÝ, *El arte de la traducción*, Apostrof, Praga 2012, 133.

¹⁵ U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2007, 10.

¹⁶ F. CAVAGNOLI, *Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese*, Polimetrica, Monza 2010, 16.

¹⁷ P. RICOEUR, *Tradurre l'intraducibile. Sulla traduzione*, trad. OLIVA, Urbaniana University Press, Roma 2008, 55.

tiempo, su papel crucial como intermediario entre la obra original y los destinatarios del nuevo texto traducido. Tenemos que confiar en el traductor y ponernos en sus manos, ciertos de su eficaz y certera labor “negociadora”.

En definitiva, estas reflexiones representan útiles coordenadas para afrontar la traducción de los nombres en *L'inganno del ragno*. Es esta una obra en la cual, el retrato de los personajes principales y, sobre todo, la vivencia interior de la protagonista, contribuyen a esculpir magistralmente esa trampa existencial, esa “tela de araña”, en la que cae Serena incautamente. Mediante un ritmo vertiginoso el lector avanza hasta el desenlace final con la sensación de estar precipitando, junto con la protagonista, en un pozo oscuro. Muy acertada nos parece la caracterización de los personajes secundarios que a pesar de recibir las confidencias de la desgraciada Serena, no hacen nada para sacarla de ese “pozo” en el que poco a poco se está hundiendo. Al final de la obra serán testigos del desenlace definitivo que acabará una vez por todas con su hipócrita impotencia. Se trata de personajes cuyo nombre es bastante opaco, sin embargo, como después veremos, no ocurre lo mismo con los nombres de los personajes principales cuyo valor simbólico constituye un elemento significativo en la obra.

Por lo que concierne a los topónimos, cuyo tratamiento traductor es similar al de los nombres, hay que decir que el escenario escogido en *L'inganno del ragno* para el desarrollo de los hechos son dos ciudades italianas hermosísimas y emblemáticas a la vez: Roma y Taormina. Del mismo modo, para Eugenia Mobilia la isla de Sicilia representa un escenario ideal para sus novelas y da buena muestra de ello también en la obra que nos ocupa. A continuación, Serena nos ofrece una visión maravillosa de la Isla desde lo alto:

[...] mossa dalla curiosità avevo preso il primo aereo da Roma per Catania, per proseguire poi per Taormina. La Sicilia mi era apparsa intera da lassù e, come ogni volta, ero rimasta senza fiato per la bellezza di quell'isola. L'Etna fumante mi toglieva il respiro per la sua maestosità: lo immaginavo più piccolo quel vulcano, non credevo possedesse tanta potenza! Il mio sguardo andava a quel gruppo di isole che come un diadema la cingevano a nord, perle che la natura aveva volutamente disseminato in quel mare attraversato da

Ulisse e da Enea, dove acqua, sole e cielo si combinano in una sorta di incantesimo da cui si rimane stregati¹⁸.

La localidad siciliana de Taormina representa en *L'inganno del ragno* el lugar donde Serena se refugia cuando desea “tomar oxígeno” para poder seguir adelante con su difícil vida, de hecho, define Taormina como un lugar especial, fuera de lo común “dove tutti fanno ciò che vogliono e dove nessuno ti giudica”:

A Taormina nessuno si meraviglia più di tanto dell'abbigliamento altrui! E con naturalezza sfilavano nel Corso principale ragazze abbigliate nei modi più strani: con abiti stretti, larghi, lunghi, corti, con capelli stranissimi e a nessuno sembrava importare un accidente... e poi, vuoi mettere la luce della Sicilia? Luce vivida, accecante e quella luce ci accompagnava dalle prime ore dell'alba, quando il disco del sole emergeva dal mare, diventando rosso vivido, fino a quando calava dietro i monti ed affidava la vitalità della città alle braccia della notte¹⁹.

Questa città è un inno alla luce e alla bellezza, pensavo, mentre percorrevo le strette viuzze di Taormina, che incominciavano ad odorare di fiori appena sbocciati, colorando i balconi e i parapetti delle terrazze, come un pittore farebbe su una tela... E l'odore di dolci appena sfornati e serviti al “Mokambo”, riempiva le narici dei tanti turisti che affollavano il Corso principale²⁰.

De entrada, la tendencia general nos llevaría a la no traducción de los nombres ni de los topónimos; sin embargo, si el nombre o el topónimo tienen una correspondencia en la lengua meta, pueden traducirse. Si el nombre se entiende bien en la lengua meta lo dejamos sin traducir y lo traducimos, aunque no tenga correspondencia en la lengua meta, si resulta un poco raro dejarlo tal y como está. Por ejemplo, el nombre de *Giulio*, que en *L'inganno del ragno* es el marido de la tía de la protagonista, como tiene una correspondencia en español, se convierte en *Julio*. Por lo que concierne a los topónimos, *Taormina*, por ejemplo, no se traduce pues no representa un obstáculo en la comprensión del texto meta, al igual que *Catania* y *Etna*. Claramente, *Sicilia* y *Roma* se dicen igual en español. Cabe señalar además que los

¹⁸ MOBILIA, *L'inganno*, cit., 7.

¹⁹ *Ibid.*, 12.

²⁰ *Ibid.*, 37.

topónimos son términos culturales²¹ y aportan un cierto sabor local al texto, en el fondo, traducirlos sería desvirtuar el resultado final de la labor traductora.

Ahora bien, no debemos olvidar, sin embargo, que depende de la lengua que estemos traduciendo y su relación con la lengua meta, es decir, “cuando el lector abre, por ejemplo, una novela rusa espera encontrarse allí con *Vestas, Dachas, Mujiks...* y con nombres propios que hagan juego con los anteriores, con nombres propios que no desentonen con todos los que él conoce de antemano característicos de la cultura de ese país. Así pues, parte de esa atmósfera tan pintoresca se perdería con la traducción o adaptación de esos nombres²². Por tanto, el traductor tiene la responsabilidad de no desvirtuar el texto distorsionando el ecosistema de los personajes atribuyéndoles nombres mediante una traducción forzada solo por el afán de recrear el texto “engañando” al lector para que no se percate de que se trata de una traducción.

En resumen, Moya nos propone una línea general de trabajo para la traducción de los nombres y nos dice en uno de sus estudios que “si tuviéramos que establecer una fórmula translatoria de nombres propios de ficción, se podría decir que a mayor carga simbólica del signo del nombre mayor es la obligación de traducirlo”²³. Pero si no la tienen, mejor dejarlos como están, en lengua original, a menos que no estén hispanizados. Si se trata de un nombre alegórico como Prudencia, Justicia... se traducen ya que aquí lo que menos importa es que la obra conserve esa atmósfera extranjera, se trata en realidad de caracteres universales por encima de toda lengua o cultura. Por tanto, cuando se trata de nombres cuyo signo está cargado de significación, nombres transparentes, es aconsejable traducirlos a la lengua terminal.

²¹ Los topónimos son *culturemas* pertenecientes al grupo “medio natural” junto con las diferencias ecológicas entre zonas geográficas como fauna, fenómenos atmosféricos, vientos, climas y paisajes. HURTADO ALBIR, *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Cátedra, Madrid 2001, 608.

²² V. MOYA, *Nombres propios y su traducción*, «Revista de Filología de la Universidad de La Laguna» 12, Gran Canaria 1993, 233-247: 238. De hecho, Ortega y Gasset, en un conocido ensayo, dice que el público de un país no agradece una traducción hecha al estilo de su propia lengua... lo que agradece es lo inverso: que llevando al extremo de lo inteligible las posibilidades de su lengua, trasparen en ella los modos de hablar propios al autor traducido. J. ORTEGA Y GASSET, *Esplendor y miseria de la traducción*, «Scientia Transductionis» 13, 2013 [en línea] <http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2013n13p5>, (Fecha de consulta: 20-X-2020), 6-50: 47.

²³ MOYA, *Nombres propios y su traducción*, cit., 239.

En concreto, en *L'inganno del ragno* el nombre de la protagonista, *Serena*, es un nombre simbólico que bien refleja las características del personaje y que existe, además, en la lengua española, por tanto, no cambia. En la siguiente cita tenemos una breve descripción de la joven:

Al suo carattere freddo e distaccato [Guido] si opponeva il mio, solare, e solare ero anche nell'aspetto: capelli scuri di un riccio frisee ed occhi azzurri, il portamento altero di una ragazza che sembrava essere sicura di sé²⁴.

El marido, *Guido*, se convierte en *Seve*, diminutivo de *Severo*. A las connotaciones del nombre *Guido*, que mediante paronomasia nos sugiere la acción de querer “conducir” la vida de la protagonista, se añade la caracterización del personaje en el texto donde se hace hincapié en su severidad y agresividad. Como veremos a continuación, se trata de un personaje que mantiene una actitud obstinada y opresora, maltrata a la protagonista y raramente le demuestra cariño: “... Il tutto contrastava con il suo modo retrivo di vedere la vita e con la mentalità imbevuta di un provincialismo antico che lo dominava”, por tanto, con el apelativo de *Seve* o *Severo* mantenemos ese valor simbólico del nombre en la novela:

... “Chi sono questi amici che frequenti? Cosa ti mettono in testa?” rintuzzava, con un ordito di espressioni che trasudavano cattiveria e che lui non cercava di minimizzare: non era ipocrita, proprio nel significato etimologico del termine, non indossava alcuna maschera come usavano fare gli attori greci sulla scena, per assumere la varietà di espressioni che l'opera rappresentata esigeva, lui era maledettamente e tremendamente spregevole. Poi tutto tornava tranquillo per un po' di tempo, ed io ritrovavo il mio Guido che sapeva essere galante, che mi parlava con dolcezza, che risolveva i piccoli problemi quotidiani, ed io pendevo dalle sue labbra, fino alla prossima de irruenta “offensiva”²⁵.

Zia Costanza, la tía preferida de *Serena* a la cual siente la necesidad de contar sus penas, se convierte en *Tina*, de *Constantina*, por tratarse de otro nombre simbólico. Además, *Costanza* y *Constantina* – en italiano *Costantina* –, tienen análoga raíz. Del mismo modo, *Tina*, al tratarse de un

²⁴ MOBILIA, *L'inganno*, cit., 8.

²⁵ *Ibid.*, 33.

diminutivo, posee las connotaciones de ternura y afectividad de que dispone el personaje. Como ya señalábamos, *Giulio*, compañero de *zia Costanza*, se mantiene como *Julio*, nombre arraigado en la lengua española; y *Sofia*, la hija de ambos que no llegó a nacer, tampoco varía porque se trata de un nombre que también posee la lengua española: *Sofía*.

Pasemos a continuación a analizar la traducción del título de la obra. Lingüísticamente, la categoría gramatical del título es la de Nombre Propio, de hecho, Folena señala que: "... molti titoli hanno [infatti] la forma di enunciati più complessi, talora di frasi complete: e tuttavia il fatto linguistico fondamentale è che si tratta sempre di nomi o di frasi cartellino, cioè collocate tra virgolette, con lo statuto dei nomi propri e con le stesse difficoltà di inserimento sintagmatico, per esempio per quanto riguarda lo statuto degli articoli"²⁶. Las pautas de traducción del título están marcadas por su relación con el contenido del texto que representa, su relación retórica con él y las expectativas culturales del mercado editorial de llegada, por tanto, la búsqueda de equivalencias debe respetar estas pautas. Del mismo modo, apuntábamos que la equivalencia dinámica se basa en el concepto de efecto equivalente, es decir, que la relación entre el receptor y el mensaje en la lengua de llegada debe ser igual a aquella entre el receptor y el mensaje en la lengua de origen, pues el concepto de equivalencia se fundamenta en una dimensión dinámica, única y funcional para cada par textual; por consiguiente, aplicar este concepto a la traducción de títulos implica la necesidad de mantener las funciones principales dando cabida a posibles variaciones de funciones en base a las nuevas relaciones que se crean en el polisistema literario de llegada. Como especifica Nord, se trata de una serie de funciones que aparecen en todos los idiomas y caracterizan a los títulos en la traducción. Las funciones principales son: *distintiva*, *metatextual* y *fática*. La primera es la función de distinguirlo de los demás títulos. La función *fática*, consiste en atraer al público al que va dirigido. La función *metatextual* relaciona el título con las convenciones del género al que pertenece y "para que el lector terminal pueda "entender" la descripción implícita del género, el traductor de títulos tiene que tener en cuenta las

²⁶ G. FOLENA, *Premessa*, en *Il Titolo e il testo*, ed. CORTELAZZO, Editoriale Programma, Padova 1992, III.

afinidades de la cultura terminal”²⁷. Nord señala también que pueden estar presentes otras funciones como la *referencial*, la *apelativa* y la *expresiva* que varían según la cultura o los géneros de que se trate²⁸.

Debemos tener en cuenta también que con frecuencia el título no es una reformulación translingüística del título original, sino una creación parcial o totalmente autónoma. Es decir, que pueden cambiar las funciones que establecen la relación entre el título y el nuevo público de lectores y por eso a veces no encontramos la traducción literal de un título sino el resultado de la aplicación de una serie de estrategias de traducción como por ejemplo la *transposición*, que consiste en la sustitución de una parte del discurso o una categoría gramatical o la *modulación*, que implica un cambio de punto de vista²⁹. A veces, incluso, encontramos una verdadera retitulación, es decir, cuando el título cambia completamente. Este mecanismo se verifica más frecuentemente, como sostiene De Benedetto, cuando en el título hay topónimos que resultan opacos para los lectores del texto meta³⁰.

En el caso que nos ocupa, la traducción literal del título, *El engaño de la araña*, no nos parecía una traducción aceptable porque en español *araña* es una palabra femenina, mientras que en italiano, al tratarse de una palabra masculina, se adapta muy bien a una obra cuyo tema es la violencia machista. Una alternativa contemplada fue la de buscar un animal con nombre masculino cuya función en su ecosistema fuese análoga a la de los arácnidos. Pero hubiese resultado un título incongruente pues en las primeras páginas de la novela la autora describe detalladamente el comportamiento de la araña como metáfora de la violencia de género.

La propuesta sucesiva, *El engaño escondido*, nos pareció una solución bastante acertada para reflejar la intención de la autora de poner de manifiesto ya en el título el modo sigiloso y progresivo de trabajar de la araña al construir su tela, pues es un insecto que siempre permanece oculto,

²⁷ C. NORD, *Funcionalismo y lealtad: algunas consideraciones en torno a la traducción de los títulos*, RADERS Y CONESA, *II Encuentro Complutense en torno a la Traducción*, Complutense, Madrid 1990, 153-162: 153.

²⁸ *Ibid.*, 158.

²⁹ M. VIEZZI, *Denominazioni proprie e traduzione*, Led, Milano 2006, 84.

³⁰ A. DE BENEDETTO, “*Passaggiate nel bosco dei titoli*”: la traducción de los títulos literarios en el siglo XX, en BOTTA, *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Bagatto Libri, Roma 2012, 494-500: 497.

“escondido”. Siguiendo la clasificación realizada por Hurtado Albir³¹, es evidente en nuestra propuesta el mecanismo de *compresión*, pues al faltar la preposición articulada que en la versión original aparecía, tenemos un menor número de palabras. Este mecanismo puede parecer insignificante pero no lo es, pues el efecto que da al título es de mayor concisión y síntesis y hace que sea más eficaz. Podemos hablar también de *transposición*, pues hay un cambio de categoría gramatical, de complemento del nombre a adjetivo, aunque son categorías gramaticales afines, y también tenemos *generalización* pues la palabra *ragno* la sustituimos por *escondido*, que resulta ser un término mucho más general y neutro. Ratifica esta solución traductora la existencia de un antiguo refrán: *So el buen dicho está el engaño escondido*³², que hace referencia a un engaño encubierto o a un engaño llevado a cabo mediante “buenas palabras”. Todos los refranes tienen cierta musicalidad al poseer rima interna y esto los hace muy eficaces y adecuados para su memorización, por tanto, es muy probable que este refrán haya contribuido a la difusión de la expresión “engaño escondido”. Igualmente, es significativa la presencia de la preposición *so*, un fósil lingüístico que nos ha quedado en castellano y que también aporta una connotación significativa al refrán. En castellano antiguo, *so* significaba ‘bajo’ o ‘debajo de’, como podemos apreciar en este ejemplo de 1873 de Miguel Antonio Caro extraído de su traducción de las *Geórgicas* de Virgilio, donde emplea un lenguaje arcaizante para traducir a un clásico latino: *Muchas veces en hoyos so la tierra / Cavaron las abejas sus hogares*³³. Lo interesante es que *so* se utiliza para indicar ‘debajo’, ‘debajo de la tierra’. Precisamente como también hacen algunas especies de arácnidos que construyen sus huras en profundos agujeros, “debajo de la tierra”.

Sin embargo, este título no nos ha parecido del todo convincente pues no cumple con algunas de las funciones señaladas por Nord, sobre todo con la *distintiva* y *fática*, al tratarse de un título poco original y con escasa capacidad de llamar la atención. A este punto, en lugar de recurrir a una

³¹ HURTADO ALBIR, *Traducción y traductología*, cit.

³² J. P. GARCÍA BORRÓN, *Un viejo maestro de lengua: el refranero*, Universitat de Barcelona, Barcelona 2016, 293.

³³ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Banco de datos (CORDE)*. *Corpus diacrónico del español*, [en línea] <http://www.rae.es> (Fecha de consulta: 20-X-2020).

retitulación proponiendo otro título totalmente diferente, hemos intentado traducirlo más vistosamente pero acercándonos todo lo posible al título original. La solución llega al encontrar que hay una especie de arácnido que se llama “araña toro”. Se trata de una especie ibérica dentro de la familia de las tarántulas. El resultado, *El engaño de la araña toro*, ha sido formulado mediante el mecanismo de *ampliación* lingüística, aunque también podríamos hablar de *particularización*, pues la palabra *ragno* es genérica mientras que *araña toro* es una especie concreta dentro de la familia de los arácnidos. Y además se trata de un título que cumple con todas las funciones señaladas por Nord. Cumple con la función *distintiva*, pues el resultado es bastante específico y no aparece ninguna entrada similar en *google*; cumple con la función *metatextual*, pues este título bien puede sugerir una novela y cumple también con la función *fática* ya que estamos hablando de una especie de arácnido poco conocida y que posee un nombre bastante llamativo; al mismo tiempo, este título despierta la curiosidad en el lector pues probablemente le gustaría saber de qué se trata, qué puede tener que ver la “araña toro” con una novela. Por otro lado, los destinatarios de la novela que conozcan de antemano la existencia de la “araña toro” saben que estamos hablando de un insecto muy peligroso y ya solo por eso el título es capaz de generar sorpresa.

Por tanto, con esta solución hemos conseguido mantener en el título la palabra *araña*, lo cual era indispensable no solo por la mención que hace la autora al principio de la narración sino también porque este insecto es sinónimo de agresividad, pues es por todos sabido el infausto destino de los demás insectos que en ámbito natural quedan atrapados en las telas de araña, incluso hay especies de arácnidos que se nutren de sus propios congéneres. La presencia de la palabra *toro* acrece esa idea de agresividad por la mala fama del animal considerado un símbolo de prepotencia y fiereza. En definitiva, se trata de un título muy parecido al título original, que bien refleja el sentir de la autora, pues la expresión *araña toro* expresa toda la agresividad y la violencia que encontramos en la obra, por tanto, aporta las connotaciones necesarias para que el título designe el “engaño” tras el que se esconde la violencia de género.

Concluimos así este breve análisis de la traducción de los nombres y de las categorías que funcionan como tales en *L'inganno del ragno*. Con esta

novela la autora hace entrega a la posteridad de una metáfora de la vida misma y de un válido documento sobre la violencia de género. Restablece, igualmente, la correcta actitud del “espectador”, de todos nosotros, para que no nos demostremos impasibles cuando alguien con una situación familiar “complicada”, con el sufrimiento en su mirada, nos esté pidiendo ayuda. Es pues esta una obra que mueve las conciencias y nos empuja a la acción y a la puesta en marcha de uno de los principios vitales de la vida en común: la ayuda al prójimo, ese prójimo que en algún momento y en algún lugar, con gritos silenciosos esté cumpliendo, en realidad, con la misión de contrarrestar nuestra arraigada e hipócrita tendencia a la omisión.

Abstract

Con il romanzo *L'inganno del ragno* l'autrice Maria Eugenia Mobilia presenta un valido documento contro la violenza di genere. Come era d'aspettarsi, i nomi dei personaggi hanno un valore simbolico; nel nostro studio presentiamo i parametri metodologici per la sua traduzione e un'analisi dettagliata del processo di traduzione. Allo stesso modo abbiamo completato la nostra analisi con i toponimi presenti nel romanzo e il titolo, trattandosi di categorie funzionali che condividono con i nomi i parametri traduttivi.

With the novel *L'inganno del ragno* the author Maria Eugenia Mobilia presents a valid document against gender violence. As expected, the names of the characters have a symbolic value; in our study we present the methodological parameters for its translation and a detailed analysis of the translation process. In the same way, we completed our analysis with the toponyms present in the novel and the title, since these are functional categories that share the translation parameters with the names.



Articolo presentato nel novembre del 2020. Pubblicato online in luglio 2021.

©2021 by the Author(s); licensee Accademia Peloritana dei Pericolanti (Messina, Italy).

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti - Classe di Lettere Filosofia e delle Belle Arti XCVI 2020

DOI: 10.13129/2723-9578/APLF.2.2020.35-50