



INSTITUTIONEN FÖR  
SPRÅK OCH LITTERATURER

# LA LOCURA TRADUCIDA

*ENRICO IV / ENRIQUE IV* DE PIRANDELLO

**Esperanza Luján La Torre Perregrini**

---

Uppsats/Examensarbete:	Magisteruppsats, 15HP
Program och/eller kurs:	Xx
Nivå:	Avancerad nivå
Termin/år:	Ht/2016
Handledare:	Andrea Castro
Examinator:	Ingmar Söhrman
Rapport nr:	xx (ifylles ej av studenten/studenterna)

# Abstract

Uppsats/Examensarbete: Magisteruppsats, 15HP  
Program och/eller kurs: Xx  
Nivå: Avancerad nivå  
Termin/år: Ht/2016  
Handledare: Andrea Castro  
Examinator: Ingmar Söhrman  
Rapport nr: xx (ifylles ej av studenten/studenterna)  
Nyckelord: Xx

## **English title: The madness translated, Enrico IV/ Enrique IV by Pirandello**

The Spanish and Italian languages have a wide history and culture in common that at times seems to be easier to translate from one language to another. This similarity that also includes lexicon and certain grammatical forms may at times confuse, especially when it comes to transmitting emotional and / or mental states.

The purpose of this paper is to study how is translated the madness in the plays *Enrico IV* (1922) by Pirandello (1867-1936) in his Spanish translation by Velloso (1952). In the first part of this paper will explain about literature translation in theatrical texts. Then we describe the different translation strategies provided by the main theoreticians in this topic like Nida, Taber, Hurtado Albir, Vinay, Darbelnet, Bassnett, among others. Later, we select some expressions related to madness in the plays *Enrico IV* to compare with the Spanish translation. Finally, we try to identify which strategies have been used by the translator to express madness in the target language.

**Keywords:** Literature translation, madness, Italian language, Spanish language, Pirandello, strategies, theatre, Velloso.

**Palabras claves:** Traducción literaria, locura, italiano, español, Pirandello, estrategias, teatro, Velloso.

**A mi mamá y a mis otros ángeles**

## **INDICE**

<b>1. Introducción</b>	<b>5</b>
<b>1.1 Corpus</b>	<b>6</b>
<b>1.2 Objetivo y método</b>	<b>7</b>
<b>1.3 Estado de la cuestión</b>	<b>8</b>
<b>1.4 Disposición</b>	<b>8</b>
<b>2. Marco teórico</b>	<b>9</b>
<b>2.1 La traducción literaria</b>	<b>11</b>
<b>2.2 La traducción teatral</b>	<b>11</b>
<b>2.3 Estrategias de traducción</b>	<b>12</b>
<b>3. Luigi Pirandello</b>	<b>18</b>
<b>3.1 Las obras de Pirandello en España</b>	<b>18</b>
<b>4. Análisis</b>	<b>21</b>
<b>4.1 Resumen de la obra</b>	<b>22</b>
<b>4.2 La traducción de la locura</b>	<b>22</b>
<b>4.3 Fragmentos seleccionados</b>	<b>23</b>
<b>5. Conclusión</b>	<b>31</b>
<b>6. Bibliografía</b>	<b>34</b>

# 1. INTRODUCCIÓN

Podemos pensar que realizar una traducción entre dos lenguas tan semejantes como son la lengua italiana y española puede ser algo sencillo, ¿pero esa semejanza abarcará también el querer traducir estados de ánimo, sensaciones o emociones?

Tanto la lengua española como la italiana pertenecen, junto a otras, al grupo de las lenguas romances. Estas dos lenguas tienen una amplia historia y cultura en común que por momentos pareciera ser fácil el querer traducir de una lengua a otra. Esta similitud que abarca también el léxico y ciertas formas gramaticales puede por momentos confundir, así lo manifiesta el escritor italiano De Amicis (1846-1908):

El español no es en absoluto una lengua fácil para los italianos. Es más, presenta la gran dificultad de las lenguas fáciles [...]. Caemos en el italiano sin darnos cuenta, invertimos la sintaxis a cada momento, tenemos continuamente nuestra propia lengua en los oídos y en los labios, nos hace tropezar, nos confunde, nos traiciona<sup>1</sup> [n.t.] (citado por Calvi, 2004: 2).

Además de la historia que tienen en común Italia y España que data desde los tiempos de la corona de Aragón en el sur de Italia. Estas lenguas presentan ciertas similitudes estructurales, transparencia léxica y una base gramatical con raíces comunes que las acerca y las diferencia de otras lenguas provenientes también del latín vulgar. Por ejemplo:

- 1) Come stai? (italiano) ¿Cómo estás? (español) Comment vas-tu? / Comment ça va? (francés) (lenguaje más informal, entre amigos, familia)
- 2) Come state? / ¿Cómo están? / Comment allez-vous? (Lenguaje formal y/o para dirigirse a un grupo)

En estos ejemplos podemos observar una traducción literal y la semejanza entre la lengua italiana y española. Pero esta semejanza como bien mencionaba De Amicis puede generar cierta confusión los llamados falsos amigos como por ejemplo subir = salir, salir = uscire (Calvi, 2004: 9). En el ámbito literario los desafíos son aún mayores, ya que nos encontramos con numerosos recursos estéticos, sin olvidar los múltiples significados y/o interpretaciones, es decir la polisemia que presenta toda obra de arte.

---

<sup>1</sup> Lo spagnolo non è punto neanche per noi italiani una lingua facile, o, per dir meglio presenta la gran difficoltà delle lingue facili [...]. Si casca nell'italiano senz'accorgersene, si inverte la sintassi ad ogni istante, si ha sempre la propria lingua nell'orecchio e sulle labbra, che ci inciampa, ci confonde, ci tradisce (citado por Calvi, 2004: 2).

El reto del traductor de un texto italiano-español es decidir si mantener cierto italianismo de la obra o cambiar éste por expresiones propias de la lengua castellana.

## 1.1 Corpus

Este trabajo es un estudio de caso, una primera aproximación a un análisis de traductología entre estas dos lenguas tan cercanas. Por eso el corpus usado en este estudio consiste en la obra de teatro *Enrico IV* del autor italiano Luigi Pirandello como texto fuente y la traducción al español realizada por Miguel Velloso como texto meta. Este estudio podrá servir para nuevas investigaciones, en donde se puedan utilizar diferentes ediciones no solamente de España sino también de otros países de habla hispana. Las futuras investigaciones podrán mostrar qué cambios se han producido a través de los años entre las diferentes culturas porque como sostiene Hurtado Albir (2010) tanto un texto traducido como su original sufren transformaciones a lo largo del tiempo:

Las traducciones envejecen y, para seguir cumpliendo con su función comunicativa, se efectúan nuevas traducciones para acercarlas a los lectores. De este modo, un mismo texto original puede ser traducido de diferentes maneras según la época en que se traduzca; es lo que yo denomino diferencias históricas, que pueden afectar a aspectos lingüísticos, pero también aspectos estéticos e incluso ideológicos. (citado por Pavón, 2010).

El carácter histórico y el condicionamiento sociocultural provocan que los textos envejecan y vuelvan a ser traducidos luego de un tiempo. Por ejemplo, podemos observar las diferentes ediciones de *Don Quijote de la Mancha* (1605). La primera edición de la primera parte fue realizada en 1605, otra en Bruselas (1607 y 1611) y en Milán (1610), en Madrid (1608), la edición castellana de Tonson (1738), la edición de la Real Academia Española (1780), la traducción de Andrés Trapiello al castellano moderno (2015). Sin olvidar las ediciones realizadas en otras lenguas como por ejemplo al inglés pocos meses después de su primera edición (1605), al francés (1614), al italiano (1622), al alemán (1648), al chino (1922), etc. (Biblioteca Nacional España). Todas estas ediciones han tenido algunas modificaciones a lo largo del tiempo como podemos apreciar en un fragmento de la primera edición de 1605 y la realizada en 2015:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino (1605: 02)

Al observar la traducción realizada por Andrés Trapiello (2015) encontramos ciertas modificaciones:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, vivía no hace mucho un hidalgo de los de lanza ya olvidada, escudo antiguo, rocín flaco y galgo corredor. Consumían tres partes de su hacienda una olla con algo más de vaca que carnero, ropa vieja casi todas las noches, huevos con torreznos los sábados, lentejas los viernes y algún palomino de añadidura los domingos. El resto de ella lo concluían un sayo de velarte negro y, para las fiestas, calzas de terciopelo con sus pantuflos a juego, y se honraba entre semana con un traje pardo de lo más fino (2015:03) (citado por *El País*, 2015).

Esto afirma lo manifestado por Hurtado Albir (2010) sobre el porqué un mismo texto fuente (texto original) puede ser traducido de diversas maneras según la época en que se traduzca para poder acercarlas a los nuevos lectores.

La traducción elegida para este trabajo, como se ha mencionado, es la realizada por José Miguel Velloso para la editorial Aguilar. Esta editorial publicó una colección llamada *Biblioteca de Premios Nobel* que se inició en junio de 1955 con el volumen dedicado a las obras escogidas de Pirandello, quien recibió el premio Nobel en 1934. Cada volumen reúne las obras más importantes de los autores ganadores del Premio Nobel junto con una breve noticia sobre la concesión del premio y un estudio crítico-biográfico (Antigua Editorial Aguilar, 2012).

## 1.2 Objetivo y metodología

El objetivo de este trabajo es intentar mostrar cómo y cuáles han sido las estrategias utilizadas por Velloso para traducir la locura del personaje de Enrico IV a la lengua española a nivel lingüístico y estilístico. Sobre la locura de Enrico IV, Di Chiara (2009) manifiesta:

[...] en virtud de su locura, perfectamente consciente de representar un papel. Enrico agitado, excitado, apasionado con dolorosas palabras por la muerte de su madre, sobre la penitencia, sobre la imagen que cada uno construye de sí mismo y del mundo, sobre la necesidad de llevar con dignidad su propia máscara. [...] <sup>2</sup> [n.t.] (2009: 78).

El análisis se basará en una comparación entre el texto original en italiano *Enrico IV* y el texto meta en español *Enrique IV*. El aspecto principal será investigar cómo se han traducido fragmentos de la novela original que refieren a la locura del personaje. El enfoque del estudio serán las expresiones idiomáticas para poder entender su significado figurado. Los pasos a seguir en este trabajo comparativo serán:

---

<sup>2</sup> [...] in virtù della sua follia, perfettamente cosciente di rappresentare un ruolo. Enrico inquieta, commuove, appassiona con le parole addolorate sulla morte della sua madre, sulla penitenza, sull'immagine che ognuno costruisce di sé stesso e del mondo, sulla necessità di indossare con dignità la propria maschera [...] (Di Chiara, 2009: 78).

- Identificar expresiones relacionadas con la locura de Enrique IV en el texto fuente que puedan causar cierta dificultad de traducción como por ejemplo ironías, metáforas, sutilezas lingüísticas, acotaciones.
- Comparar los fragmentos en donde el personaje principal expresa su locura y analizar cuál o cuáles han sido las estrategias más predominantes utilizadas por el traductor.

### **1.3 Estado de la cuestión**

Al buscar información sobre este tema, la locura traducida en Pirandello, en sitios dedicados a publicaciones académicas como JSTOR y TESEO no se han encontrado estudios concretos que abarquen tanto la teoría como la práctica en estas lenguas tan cercanas (italiana-española). Pero cabe destacar que existe mucho material teórico, es decir sobre las diferentes maneras de realizar una traducción, escritores que han estudiado las obras de Pirandello, los temas abordados por él, estudios sobre traducciones literarias focalizándose en el teatro, etc. Por este motivo se puede decir que la relevancia de este trabajo es abrir un nuevo campo de investigación para la obra del autor italiano Luigi Pirandello. Las conclusiones obtenidas permitirán sentar las bases para comparar luego diferentes traducciones de la misma obra y así observar no solamente si se han producido cambios en el uso de las estrategias de traducción sino también la concepción o apreciación de la locura.

### **1.4 Disposición**

En este primer apartado se ha presentado la problemática del trabajo, el corpus de estudio, los objetivos y la metodología utilizada para este estudio de caso. En el segundo apartado se desarrollará el marco teórico. Aquí primero vamos a establecer algunas características de la traducción, la traducción literaria como así también la traducción teatral. Luego, siempre en el mismo apartado, una breve explicación de la terminología de la traducción seguido de las estrategias utilizadas por los más importantes representantes en esta materia como Nida, Taber, Hurtado Albir, Vinay, Darbelnet entre otros. En el tercer apartado se realizará una breve introducción de las principales características de las obras de Pirandello y la recepción de sus primeras obras en España. El cuarto apartado comenzará con un resumen de la obra *Enrique IV* seguido de algunos datos importantes sobre el traductor José Miguel Velloso. A continuación, se mostrará cuál o cuáles han sido las estrategias más utilizadas en los fragmentos seleccionados.



Finalmente, una conclusión en el último apartado con las observaciones más relevantes de este estudio de caso.

## **2. MARCO TEÓRICO**

Durante la segunda mitad del siglo XX los primeros estudios de traductología fueron de carácter más descriptivo, explicativo y sistemático dirigidos por Fedorov (1953), Vinay y Darbelnet (1958), Mounin (1963), entre otros. Luego se incorporaron nuevos aspectos como por ejemplo el proceso cognitivo, los aspectos textuales, el papel del contexto, métodos cuantitativos, etc. Ya en los años 80 la traductología queda consolidada como disciplina propia. Según Hurtado Albir en la traductología se pueden distinguir cinco enfoques: lingüísticos, textuales, cognitivos, comunicativos, filosóficos. A mediados de los 90, Venuti ampliando las ideas de Schleiermacher (1813) incorpora dos términos nuevos domesticación y extranjerización de los textos (Albaladejo Martínez, 2016: 348).

Los enfoques lingüísticos priorizan la descripción y comparación de lenguas. Mientras que los enfoques textuales integran las aportaciones de la lingüística del texto y del análisis del discurso, orientando sus análisis a la descripción y comparación de textos, como así también las tipologías textuales. Por otra parte, los enfoques cognitivos se centran en el análisis de los procesos mentales que realiza el traductor y en el estudio de la competencia traductora. En cambio, los enfoques comunicativos y socioculturales consideran los elementos contextuales que rodean el texto, inciden en los aspectos culturales como así también en la recepción de la traducción. Por último, están los que prefieren los enfoques filosóficos y hermenéuticos, es decir aquellos que inciden en la dimensión hermenéutica de la traducción o en aspectos filosóficos relacionados con ella y las ideas posestructuralistas de la traducción. Sobre la hermenéutica se debe tener presente que encuadra la explicación y/o interpretación de los textos. No obstante, Hurtado Albir propone un enfoque integrador, pero en particular el de los enfoques textuales, comunicativos y socioculturales, y cognitivos (Pavón, 2010). Por su parte, Osimo (2004) explica que un traductor es también un autor ya que debe conocer la cultura y la historia del país del texto original, además de conocer su lengua y el uso de los diversos artificios estilísticos y retóricos (2004:54). Asimismo, Faini (2009) agrega que un proceso de traducción tiene como objetivo lograr un efecto equivalente (2009: 9). Los autores Nida y Taber sostienen que hay que hacer una distinción entre la equivalencia formal y la equivalencia dinámica. En una

equivalencia formal la traducción está orientada a una estricta traducción literal, es decir se tiende a reproducir el texto original en todos sus aspectos, de tal manera que un sustantivo corresponde a un sustantivo, un verbo a un verbo, la puntuación y cada término se traduce como un término equivalente (1986: 41). Por el contrario, una equivalencia dinámica no busca la equivalencia en la forma sino una equivalencia del efecto que el texto de origen produce en el lector de lengua de destino (Ibídem, 44). La equivalencia dinámica se puede asociar con el concepto acuñado por Venuti, la domesticación, en donde se eliminan partes del texto original en el texto de llegada. Todo aquello que sea extraño en el texto de origen para el nuevo lector se eliminará para intentar que éste puede percibir las mismas sensaciones que el lector del texto original dando prioridad al mensaje y no a la forma. Lo contrario a la domesticación es la extranjerización en donde se conserva la mayor cantidad posible de características de la lengua de origen, aquí se prioriza más la forma que el mensaje. El traductor puede utilizar notas a pie de página para ayudar al lector del texto de llegada (Albaladejo Martínez, 2016: 348).

En líneas generales podemos decir que la traductología como toda disciplina evoluciona con el tiempo y sus referentes más importantes estudian maneras diferentes de abordar un texto a la hora de realizar una traducción. En un principio las expresiones: técnica, estrategia y procedimiento eran vistos como términos distintos hoy en día son considerados por muchos autores como sinónimos. Esta terminología puede generar cierta confusión porque a veces muchos autores utilizan el mismo término con sentidos diferentes o cambian el término para referirse a una misma realidad. Por ejemplo, Vinay y Darbelnet (1958) han acuñado el término “procedimiento técnico de traducción” para referirse a los procesos de transferencia lingüística que forman parte del acto de traducción. Por su parte, Vázquez Ayora (1977) utiliza el término “procedimientos técnicos de ejecución estilística”. Mientras que Wotjak (1981) prefiere utilizar “técnicas de translación en la comunicación”, pero también incorpora en sus estudios los términos “estrategia”, “regla” y “procedimiento” como sinónimos de “técnicas de translación”. Asimismo, Newmark prefiere como Vinay y Darbelnet el término “procedimientos de traducción”, pero agrega un otro concepto “métodos de traducción”. Según Newmark los “procedimientos” se utilizan para las oraciones y unidades lingüísticas pequeñas, en cambio los “métodos” se emplean para textos completos. El profesor Ian Mason (1994), pionero en la investigación de los estudios de traducción, nos habla de “técnica de traducción”, de “procedimiento” y de “método” sin hacer ningún tipo de distinción entre estos términos. Por

último, Nida (1964) emplea el término “técnica de ajuste” para hacer mención a los procesos que ayudan a lograr la equivalencia entre las lenguas (Gil Bardaji, 2008: 35-42). En este trabajo nos limitaremos a usar solo el término estrategia para evitar posibles confusiones.

## **2.1 La traducción literaria**

La traducción literaria es diferente a la traducción de otro tipo de textos (jurídico, médico, técnico, etc.) ya que el texto literario es una obra de arte en donde no sería posible realizar una traducción palabra por palabra debido a las diferentes interpretaciones de este tipo de textos. La fidelidad en la traducción literaria se ha modificado a la par de los diferentes enfoques. En un principio existían dos posturas, una fidelidad formal relacionada con la traducción literal y otra relacionada con la traducción libre en donde lo importante es transmitir el sentido del texto de origen. Hoy en día la idea de fidelidad ha ampliado sus horizontes pudiéndose aplicar a la configuración formal, al sentido del enunciado, a la función textual, al efecto deseado, etc., dependiendo de las necesidades del traductor o del encargo de la traducción (Albaladejo Martínez, 2016: 348) Por su parte, Noa Talaván manifiesta que el traductor tratará que esa nueva obra sea recibida como si fuese hecha por el autor original, es decir que transmita las mismas sensaciones (La traducción literaria, :2016) concordando con la equivalencia dinámica sostenida por Nida y Taber.

En síntesis, se puede decir que para poder lograr un buen trabajo traslativo se debe conocer el estilo del texto, la organización, las diferencias entre las tradiciones literarias de las culturas de partida y llegada, el estilo del autor, las normas literarias y lingüísticas del género literario. Además de lo mencionado, se debe tener presente que todo texto literario se caracteriza por una poli-interpretabilidad y el traductor decidirá ser fiel al original o adaptar el texto a la lengua de llegada.

## **2.2 La traducción teatral**

A diferencia de otros textos literarios, el texto teatral, aunque está escrito para ser representado, puede presentar dos receptores: el lector y/o el espectador, lo que hace más compleja su traducción. La traducción de un texto teatral conlleva al traductor no solo a mediar entre dos culturas sino también entre dos públicos, es decir un público propiamente lector y otro público espectador que concurre a ver la obra de teatro. También se podría agregar un tercer público

aquellos que son lectores y frecuentan los espectáculos teatrales. Un discurso teatral presenta frecuentemente el uso de verbos performativos, conjuntamente con el juego de suposiciones, el uso de la deixis, acotaciones, etc. (López Fonseca, 2013: 273). Sobre las acotaciones en los textos teatrales Spang (1991) reconoce dos tipos: las explícitas e implícitas. Las primeras forman parte del texto de manera secundaria, generalmente se encuentran en cursiva y entre paréntesis, son dirigidas para el director o para el actor. Estas sirven para aclarar detalles de la escenografía, vestuario, fijar ubicación o ciertos movimientos de los personajes, indicar silencios, etc. Mientras que las implícitas forman parte del texto principal y no presentan una topografía diferente (López Fonseca, 2013: 274), se puede mencionar de la obra de Vargas Llosa (2001) *Ojos bonitos, cuadros feos*, el siguiente ejemplo: “Rubén: La voz te ha comenzado a temblar. ¿Se te subieron los tragos?” (2001: 518). Podemos observar la existencia de una acotación implícita en el siguiente fragmento “La voz te ha comenzado a temblar”, ya que está incluida en el texto principal sin una topografía diferente que es visible para el lector como para el espectador. Acerca de las posibles estrategias que puede tener en cuenta un traductor teatral, Susan Bassnett (1978 y 1985) propone cinco opciones:

1. El texto teatral se traduce como si se tratara de un texto literario más.
2. El contexto cultural de la lengua de partida sirve de marco significativo al texto traducido.
3. Se intenta traducir la teatralidad del texto.
4. Se traduce el teatro en verso en otra forma alternativa.
5. Se realiza la traducción en equipo, es decir el traductor, el director y los actores.

Es necesario aclarar que estas posibles estrategias pueden ser compatibles entre ellas, el traductor decidirá cuál será la conveniente para su texto meta (citado por López Fonseca, 2013: 277). Por consiguiente, podemos decir que no hay una estrategia precisa y/o exclusiva para traducir un texto teatral, pero el traductor debe conocer la estructura del texto dramático, saber a qué género pertenece (drama, comedia, tragedia), el contexto en que la obra fue escrita y saber cómo es entendido el teatro en la cultura del protexto, es decir el texto original o también llamado texto de partida, para poder traducirlo en su integridad (Ibídem, 279). O como bien afirma López Fonseca la traducción de un texto teatral “debe permitir que el lector “vea” el texto que lee” (Ibídem, 280).

### **2.3 Estrategias de traducción**

A continuación, se discutirán algunas estrategias de traducción para luego intentar comprender cuál o cuáles han sido las elegidas por el traductor José Miguel Velloso.

Vázquez-Ayora (1977) nos presenta en su obra dos grandes sistemas de traducción, por un lado, el sistema que defienden Nida, Taber y el Círculo de Praga y por otro el sistema canadiense liderado por Vinay y Darbelnet (1977: 252).

El primer grupo (Nida y Taber) sostiene:

La traducción consiste en reproducir, mediante una equivalencia natural y exacta, el mensaje de la lengua original a la lengua receptora, primero en cuanto al sentido y después en cuanto al estilo. Debe intentar, ante todo, reproducir el mensaje, lo que suele exigir una serie de operaciones gramaticales y léxicas; el traductor debe buscar una equivalencia (en vez de la identidad), siempre natural (Nida y Taber, 1986: 29).

Según Nida y Taber el lector de un texto traducido (texto meta) debe reaccionar de la misma manera que el lector del texto original, es decir el traductor realizará una domesticación del texto fuente.

El sistema canadiense (Vinay y Darbelnet) sostiene que el proceso traslativo se puede realizar a través de ciertas técnicas abarcables lingüísticamente, aunque se puede correr el riesgo de caer en una traducción mecánica (Vázquez-Ayora, 1977: 256). Este procedimiento se puede dividir en dos grupos: el primer grupo es denominado técnicas de traducción directa: préstamos, calcos, traducción literal y el segundo grupo se denomina técnicas de traducción oblicua principal y técnica de traducción oblicua complementaria. La traducción oblicua principal abarca la transposición, la modulación, la equivalencia y la adaptación, mientras que la complementaria está compuesta por la amplificación, explicitación, omisión y compensación (Francesconi, 2004). A continuación, se presentarán las diferentes técnicas con ejemplos.

**La técnica de traducción directa, como se ha mencionado, está formada por:**

### **1-Préstamo**

O también llamado extranjerismo naturalizado, utiliza la misma palabra o expresión del texto original en el texto traducido, generalmente suelen escribirse en cursiva. Por ejemplo: *sándwich*, *blue jeans*, etc. Parkinson de Saz (1984) hace mención también sobre los préstamos traducidos refiriéndose a términos que designan instituciones que no poseen un equivalente en la otra cultura y se traducen literalmente. Por ejemplo, es el caso de los distintos ministerios que no existen en la cultura del texto de llegada. El Ministerio del Interior español en inglés *the Ministry of the Interior*, pero si hablamos del Ministerio del Interior británico este es conocido como *the Home Office* (1984: 107). Francesconi (2004) agrega que por lo general la lengua española

hispaniza todos los términos extranjeros, a sus rígidas reglas fonéticas: *chófer* del francés *chauffeur*, *fútbol* /*balompié* del inglés *football*, *mitin* del inglés *meeting*. Esto es conocido como préstamo naturalizado. A partir de los años 90 ha ingresado al léxico italiano la palabra “movida”, es decir es considerada como un préstamo del español (Enciclopedia Triccani, 2010).

## **2-Calco léxico**

Consiste en usar en el texto de llegada una palabra o expresión del texto de origen, pero transformándola con materiales de la lengua de llegada. Por ejemplo: *baloncesto* > *basketball*; *skyscraper* > *rascacielos* (Osimo, 2004: 191).

En ocasiones suele confundirse el calco con el préstamo naturalizado, pero como ya se ha explicado el préstamo naturalizado trata de adaptar a la fonología del texto de llegada los elementos fónicos de la lengua de origen (*football*- *fútbol*). Por el contrario, el calco reproduce con términos ya existentes en la lengua de llegada el significado de la palabra de la lengua de origen.

En las traducciones italiano-español se acostumbra a utilizar como estrategia el calco de la estructura sintáctica ya que como se ha mencionado en la introducción la lengua española y la italiana tienen una estrecha relación a nivel lexical y gramatical (Díaz Padilla, 2006: 160). Por ejemplo, un calco sería *igloo* (en inglés) > *iglou* (en francés) *iglú* (en español) > *iglù* (en italiano).

## **3-Traducción literal**

Esta técnica reproduce el texto original en todos sus aspectos en el texto de llegada, es decir un sustantivo corresponde a un sustantivo, un verbo a un verbo. Los autores Vinay y Darbelnet sostienen que una traducción literal es lícita entre las lenguas que comparten una misma cultura, aquellas que tienen cierto acercamiento geográfico o mismo aquellas que comparten o han compartido en su historia cierto bilingüismo (Francesconi, 2004). Las aportaciones realizadas por Vinay y Darbelnet fueron realizadas en la década del 70 y desde esa época a nuestros días tanto el término “cultura” como los enfoques en la traducción han variado con el tiempo. Hoy en día en la edición del diccionario de la Real Academia Española encontramos:

1. f. cultivo.
2. f. Conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico.
3. f. Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.
4. f. desus. Culto religioso.

Cultura física

1. f. Conjunto de conocimientos sobre gimnasia y deportes, y práctica de ellos, encaminados al pleno desarrollo de las facultades corporales.

Cultura popular

1. f. Conjunto de las manifestaciones en que se expresa la vida tradicional de un pueblo (DRAE, 2016)

En este trabajo el término cultura se utilizará para hacer referencia a los lazos que unen a España e Italia a nivel histórico, artístico y costumbres, además de lo ya mencionado en la introducción sobre ciertas similitudes estructurales, transparencia léxica y una base gramatical con raíces comunes entre estas dos lenguas.

### **La traducción oblicua principal está formada por:**

#### **1- Modulación**

Se produce cuando un concepto o metáfora se puede traducir frecuentemente por otra muy diferente en la otra lengua, se presenta aquí un cambio semántico o también puede suceder una inversión de términos, lo contrario negativo, un cambio de punto de perspectiva, una modulación aplicada a los grandes signos (pregunta por afirmación), de expresiones exocéntricas, etc. Por ejemplo: *Where the hell's that?* / ¿Dónde demonio está eso? (Parkinson de Saz, 1984: 108), *It is not difficult to show*/ Es fácil de demostrar (Francesconi, 2004).

Tanto la modulación como la traducción literal pueden presentar cierta confusión, tomemos el ejemplo citado en modulación:

*It is not difficult to show*

Es fácil de demostrar (traducción modulada al español, se ha producido aquí lo contrario positivo)

No es difícil de demostrar (traducción literal)

El traductor elegirá la estrategia que él crea conveniente para su texto.

#### **2- Transposición**

A menudo en una traducción se debe remplazar una parte del discurso (categoría gramatical o tipo de palabra), pero esto no cambia el sentido del mensaje de lo que se quiere transmitir. Por ejemplo: “Se trasluce la fina arena” (J. Entrambasaguas, *Peces en fuga*)> “The fine sand may be perceived” (Parkinson de Saz, 1984: 107). Este procedimiento tiene como finalidad lograr la naturalidad de la expresión en el texto de llegada como podemos observar en este otro ejemplo: *Before he comes back* > *Antes de su regreso*. Aquí en el texto de origen encontramos un verbo (comes back) y en el texto de llegada un sustantivo (regreso), una transposición que no ha

cambiado el sentido del texto original (Vásquez-Ayora, 1977: 268). Existen ciertas variedades de transposición que afectan a todas las categorías de palabras como, por ejemplo:

Should eventually produce / se acabaría por producir (adverbio / verbo)

Relying on / confiados en (verbo / adjetivo)

Immensely powerful/ inmenso poder (adjetivo / sustantivo)

Was short-lived/ Duró poco (adjetivo / verbo)

At the time / en esa época (cambio de partícula)

She ran out / Salió a la carrera (transposición cruzada, en donde “out” la partícula que acompaña al verbo en su traducción al español es el verbo y se encuentra al inicio de la oración (Ibídem, 271-280).

Un ejemplo de esto entre la lengua italiana y la española es el modo subjuntivo, presente en la prosa literaria. Cuando en italiano se utiliza el indicativo en español se prefiere el subjuntivo (Díaz Padilla, 2003:164). En castellano, se usa el subjuntivo después de los verbos que indican voluntad, deseo, ruego y orden mientras que en italiano se utiliza el infinitivo: Te propongo que examines la cuestión > Ti propongo di esaminare la questione (Greco, 2006:7-10).

### **3-Adaptación**

Consiste en sustituir una realidad sociocultural de la lengua de partida, es decir del texto de origen, por una realidad adaptada al público del texto de llegada. Por ejemplo, los personajes Dupont y Dupond de la historieta Tintin son conocidos como Thompson and Thomson (en inglés), Hernández y Fernández (en español), aunque en italiano han quedado con sus nombres originales Dupont y Dupond (Fusco, 2006:21-22). Nida y Taber sostienen que la forma de los nombres propios debe ajustarse al sistema fonético de la lengua receptora (1986: 51) como se ha podido observar en los ejemplos citados se ha producido una domesticación. También podemos mencionar el uso de un equivalente reconocido entre dos culturas en una misma situación por ejemplo entre la cultura española y sueca: ¿Usted es el jefe? / Är du chefen? Aquí podemos observar el uso del pronombre usted en español y en sueco *du* (tú). En países de habla hispana por lo general no se tutea a los superiores contrariamente a lo que sucede en Suecia. La adaptación se utiliza cuando lo expresado en el texto de origen no se dice o se dice de otra manera en la lengua de llegada. Observemos otro ejemplo: *Dear Sir* (en inglés)> *Muy señor mío* (en español) > *Gentile signore* (en italiano).

### **4- Equivalencia**



Se hace presente al utilizar un término reconocido por el diccionario como equivalente en la lengua de llegada. Por ejemplo, en español “Bachiller” en italiano esto es “Licenza liceale, maturità”, en inglés “Bachelor” y en francés “Baccalaureat”. En este caso resultan útiles los diccionarios especializados (Francesconi, 2004). La equivalencia puede ser vista también como una modulación lexicalizada, es decir modismos, figuras del lenguaje, frases hechas, proverbios, dichos, locuciones. Aquí algunos ejemplos:

What a hell of a fellow! / ¡qué tipazo!

To pull somebody’s leg / tomar el pelo a alguien.

No se puede realizar una traducción literal ya que daría una traducción totalmente distinta a la del texto original (Vázquez-Ayora, 1977: 295).

### **Técnica de traducción oblicua complementaria:**

#### **1-Amplificación**

Es una expansión gramatical por medio de elementos lingüísticos. El peligro reside en la interpretación excesiva, a menudo innecesaria, que puede producir una “hipertraducción” (Francesconi, 2004). En los siguientes ejemplos podemos observar la expansión que se ha producido en el texto de llegada

a-We are dancing to the accordion / Bailábamos al son del acordeón

To (preposición) > sustantivo en el texto de llegada

b-We are working toward a new policy / Nos esforzamos por encontrar una nueva política.

Toward (preposición) > sintagma verbal en el texto de llegada.

c-The plant in Bogotá /La planta que opera en Bogotá.

In (preposición)> relativización en el texto de llegada (Vázquez-Ayora, 1977: 334-335).

Al traducir del castellano al inglés, por ejemplo, se debe introducir el artículo indefinido y al traducir del inglés al castellano, el definido. Por ejemplo: Nada purifica el alma como / nothing so purifies the soul (Parkinson de Saz, 1984: 108).

#### **2-Explicitación**

Es otra clase de expansión que depende de razones de semántica y se expresa en el texto traducido lo que está implícito en el contexto de la lengua de origen. Ejemplo: We’ve seen the great art / hemos visto las grandes obras de arte.

Tanto la adaptación, la amplificación y la explicitación se sirven de uno de los mecanismos lingüísticos más flexibles y productivos en el campo de la traducción: la expansión analítica.

### **3-Omisión**

Este fenómeno puede ser muy útil para la traducción oblicua al suprimir elementos extraños, pleonasmos, tautologías, etc. La omisión obedece al principio lingüístico de la economía y al requisito de naturalidad de la equivalencia que habrá de encontrarse en la lengua receptora.

Ejemplo:

The failure to act on the part of the committee.

El haber dejado de actuar la comisión.

La comisión dejó de actuar.

### **4- Compensación**

La compensación se nutre de dos hechos o problemas: por un lado, la dificultad de encontrar la equivalencia acertada y natural, y por otro la pérdida de contenido o matices que sufre una versión. Lo que se pierde en un lugar o parte del texto se puede ganar o compensar en otra parte del mismo.

Ejemplo:

The atmosphere in the big gambling room had changed. It was now much quieter.

El ambiente había cambiado por completo en la gran sala de juego que ahora se encontraba más tranquila (Vázquez-Ayora, 1977: 356-383).

En este apartado hemos podido examinar las diferentes herramientas que nos permiten conocer la lengua del texto fuente como así también transmitir lo expresado por la misma en una nueva lengua, el texto meta. En este trabajo como ya se ha mencionado utilizaremos el término estrategia para evitar posibles confusiones a los lectores.

### **3. LUIGI PIRANDELLO**

En la obra *Enrique IV* se puede apreciar como el personaje principal se encuentra entre la realidad y la ilusión, tratando de encontrar la identidad personal, de ser uno mismo en una sociedad llena de máscaras.

A pesar de que los personajes pirandellianos reflejan cierto pesimismo existencialista el autor equilibra esto a través del humorismo. La invención de Pirandello del «teatro dentro del teatro» en su obra *Seis personajes en busca de un autor* lo convirtió en un importante innovador en el drama moderno. El autor siciliano ganador del Premio Nobel en 1934 exploró en sus obras el tema de la soledad en la que se encuentran los seres humanos y la imposibilidad de comunicarse,

las cuales posteriormente serían las bases del teatro del absurdo desarrolladas por Ionesco y Beckett (Pirandello, 2000).

### 3.1 Las obras de Pirandello en España

La llegada de las obras de Pirandello a España se dio en un ámbito político-social particular, el 13 septiembre 1923 Primo de Rivera realizaba un golpe de Estado que finalizó el 28 enero de 1930. Seguramente como lo señala en su artículo González Martín el éxito de Pirandello en España se debió a ese momento particular:

Las traducciones del teatro de Pirandello [...] se hacen más intensas en los períodos de crisis, concretamente en los años posteriores a la primera y segunda guerra mundial. Quizá porque el contenido de la dramaturgia pirandelliana se asienta generalmente en un sentimiento de crisis de los valores individuales y colectivos. La esquizofrenia de la personalidad, la relatividad del conocimiento, la pérdida de identidad, la rebelión del personaje de ficción, etc., encuentran un terreno abonado en estas épocas, en las que los fundamentos sociales e individuales que se creían seguros entran en crisis (1995:204).

A nivel cultural, en Cataluña se desarrollaba el Nouvecentisme (Novecentismo) de la mano de Eugenio D'Ors que luego llegó también a Madrid. Este movimiento intentaba que la cultura se comprometiera con lo cívico y social de esa época, oponiéndose a la superficialidad. Tanto los intelectuales catalanes como otros europeos veían en el teatro la posibilidad de expresar y propagar sus ideas. Y es aquí en Cataluña, en el Teatro Goya donde se representó *Seis personajes en busca de autor* el 19 de diciembre 1923. Un año después, el 17 de diciembre 1924, en el Teatro Romea, sube a escena la primera obra de Pirandello en idioma catalán *El Barret de cascavells (Il berretto a sonagli* título original (Hernández, 2007). Las obras de Pirandello se esparcían como pólvora en el mundo y Madrid, otra usina cultural, se preparaba para recibir las obras de Pirandello. El diario *El Heraldo de Madrid* publicaba lo siguiente el 21 de diciembre 1923, resumiendo el éxito de este autor en el mundo:

[las] obras [de Pirandello] se representan simultáneamente en las principales ciudades de Italia y en las distintas naciones de Europa y América. En Inglaterra, Bernard Shaw, uno de los grandes admiradores de Pirandello, hizo representar una de sus comedias en la Stage Society de Londres, recomendando las obras de dicho autor al teatro Phulton de Nueva York, donde se han representado con éxito grandioso *Sei personaggi in cerca d'autore* y *Così è se vi pare*...Max Reinhart, en Alemania, y Pittöeff en París, han estrenado también la primera de dichas obras, y Charles Dullin en su teatro de l'Atelier, de la capital de Francia, ha representado con éxito completo *Il piacere dell'onestà* («*La volupté de l'honneur*»). En Austria, Polonia, Holanda, Canadá y República Argentina se han estrenado, también con general aplauso, comedias pirandellianas. Barcelona ha sido la primera ciudad de España donde se han representado obras suyas. *El barret de cascavells* («*Il berretto a sonagli*»), en catalán, en el teatro Romea, y *Seis personajes en busca de autor*, traducción castellana de Vilaregut, en el teatro Goya (citado por Muñiz Muñiz, 1997: 115).

Su obra *Sei personaggi in cerca d'autore* fue publicada en español por primera vez en 1923 por la editorial Sempere de Valencia, traducida por Félix Azzati, quien luego tradujo *Tragedia di un personaggio* en 1924 y *Quando ero matto* en 1925. Luego el interés de las más importantes editoriales de Barcelona y Madrid no se hizo esperar, editando en volúmenes varias obras de Pirandello. En Madrid, los miembros del ultraísmo como Cansinos Assens, de Torre, Borges recibieron muy bien las obras de Pirandello debido al humorismo pirandelliano que causaba risa y después reflexión. Tal es el interés por la estética humorística del autor italiano que Rafael Cansinos Assens fundador del movimiento, tradujo al español la novela *Il fu Mattia Pascal* y al leer parte del *Manifiesto Vertical Ultraísta* escrito por Guillermo de Torre (1920) podemos entender la afinidad del movimiento literario con las obras de Pirandello:

Los ultraístas debemos exaltar jubilosamente las calidades pragmáticas del mundo occidental. En nuestro anhelo de un arte abstracto, exultante, dinámico, potencial e inmáculo, hemos borrado el último coeficiente de melancolía romántica que disminuía el valor de nuestra ecuación vital, deviniendo estatuariamente apolíneos y dionisiacos optimistas (citado por Hernández, 2007).

El teatro de Pirandello, como ya se ha mencionado, tuvo una buena acogida en España, pero con el correr del tiempo ese interés fue decayendo por varios motivos: la dificultad de entender la temática pirandelliana, como así también causo cierto rechazo la adhesión de Pirandello a la Accademia italiana fundada por Mussolini. Sin dejar de mencionar el momento histórico que estaba atravesando España, la Segunda República. Desde sus inicios las obras de Pirandello siempre han generado controversias, había quienes consideraban sus trabajos verdaderas obras maestras, pero otros criticaban la indiferencia que mostraban sus obras para los tiempos difíciles. En los años setenta Pirandello es presentado como un escritor costumbrista en la edición de la Biblioteca Básica Salvat (Hernández, 2007). Sobre la obra que se analizará en este trabajo *Enrique IV*, las críticas recibidas meses después de su estreno el 5 de abril 1925 en Barcelona reflejaron, pese a la afluencia de los espectadores, la dificultad para entender la temática de los personajes e interpretar la profundidad del texto. Así lo reflejaban las diferentes críticas de la época, por ejemplo, el *Diario de Barcelona* en un artículo del 3 de junio 1925: “Esta obra es una de las que más acentuadas presentan las características del texto pirandelliano y una de las que más deja perplejo al espectador” (citado por Calzada y Roma, 1998: 144). Otro artículo escrito por Carles Soldevila, traductor de *L'imbecille* y promotor teatral, para la *Revista de Catalunya* de marzo 1925 manifestaba:

Yo me pongo en la piel de un espectador catalán que va por vez primera [...] a ver una obra de Pirandello. Los primeros tiempos, la gente aplaudirá porque lo manda el esnobismo. Pero en seguida que el público

tenga libertad para hablar, dirá que es la cosa más rara y más pesada del mundo. Más tarde nadie hará más caso [...]. Si las cosas buenas se imponen solo por esnobismo, las malas y mediocres se convierten en realidad (*ibidem*, 145).

Los dramas pirandellianos, como toda obra teatral, están escritos para ser representados. Esto plantea cierta dificultad debido a las circunstancias en las que fueron escritas y un lenguaje por momentos difícil de traducir a otra cultura, en este caso la española. La tradición teatral italiana no está basada en la escritura sino en los estereotipos que representan los actores. Un ejemplo de esta dificultad la encontramos en la primera traducción de *Seis personajes en busca de autor* realizada por Azzati (1923). La obra original tiene un subtítulo *Commedia da fare*, pero como no existe en español este género o un equivalente, Azzati decidió traducirlo como *comedia a escenificar*. En 1925 se publica la versión definitiva en italiano de esta obra con un nuevo prólogo. González Martín menciona también que en las dos ediciones de esta misma obra (*Seis personajes en busca de autor*) del año 1990 y 1992 se han eliminado el subtítulo, según este autor esto se debió a que las obras y la técnica de Pirandello ya gozaban de un reconocimiento mucho mayor que en sus comienzos (1995: 210-211). Sobre este problema de no encontrar un equivalente con respecto al género, Espinosa Carbonell agrega que en la tradición crítica italiana existe además del mencionado “Commedia da fare” el término “atto único”, Pirandello ha escrito 13 obras de un solo acto, pero en español se suele utilizar la perífrasis “obra en un solo acto” o “pieza corta” o “mini-pieza” (2003:180). Otro ejemplo de las dificultades de traducir algunas obras de Pirandello se puede apreciar en la comedia *Pensaci Giacomino!* (1917). En sus tres ediciones españolas se presentan diferentes *¡Piénsalo, Giacomino!*, *¡Piénsalo, Jacobito!*, y *¡Piénsalo, Santiaguito!* En la primera edición se ha conservado el nombre original y en las otras dos se han elegido dos variantes del latín Iacobus, que en español derivaría a Jacobo o a Iago (con el Santus Santiago) (González Martín, 1995: 210-211). Esto nos permite confirmar lo mencionado por Hurtado Albir en la introducción sobre las diferentes traducciones de un mismo texto realizadas según la época. En *¡Piénsalo, Giacomino!* se ha optado por mantener el mismo nombre propio, es decir una extranjerización y en la segunda *¡Piénsalo, Jacobito!* como en la tercera edición *¡Piénsalo, Santiaguito!* se ha preferido utilizar una domesticación del nombre propio.

A continuación, se procederá al análisis de diferentes fragmentos de la obra *Enrique IV* en donde se pueda apreciar la locura del personaje principal. Después de la selección de dichos fragmentos

se intentará mostrar cuál o cuáles han sido las estrategias utilizadas por Velloso para transmitir al español los rasgos de la locura.

## **4. ANÁLISIS**

La obra que se ha elegido para este trabajo, *Enrico IV*, fue escrita en 1921 y representada por primera vez en el Teatro Manzoni de Milán el 24 de febrero de 1922. En este apartado se presentará en primer lugar el resumen de la obra, a continuación, una breve introducción sobre el traductor Miguel Velloso y por último el análisis de los fragmentos seleccionados.

### **4.1 Resumen de la obra**

La obra teatral trata sobre un joven noble que participa de una cabalgata vestido como el emperador alemán Enrique IV. En esta cabalgata también participan Matilde di Spina, su enamorada y el barón Belcredi, quien también estaba enamorado de Matilde. Durante el paseo Enrique IV cae de su caballo golpeándose la cabeza y al despertar éste cree ser el rey de Alemania. Durante veinte años su sobrino, Carlo di Nolli, queriendo ayudarlo reconstruye el ambiente medieval. El tiempo ha pasado y un día llega a la villa de Umbría Matilde Spina con su hija Frida de diecinueve años, el barón Belcredi amante de Matilde y un médico. Para curarlo intentan reconstruir la misma escena de hace 20 años atrás y repetir el accidente de equitación, pero en el lugar de Matilde su hija, Frida, que es muy parecida a la madre cuando era joven, Matilde personifica a la marquesa de Toscana, el médico se presenta como el obispo Hugo de Cluny y el barón Belcredi como Pedro Damián. Después de 12 años Enrico IV recupera la razón y comprende que Belcredi fue quien lo hizo caer intencionadamente del caballo aquella vez para robar el amor de Matilde. Pero él hace creer a los demás que sigue siendo Enrique IV por venganza, al encontrarse con Frida, en el rol de su madre, tiene un impulso y quiere abrazarla. En ese momento Belcredi, no quiere que ella sea abrazada por Enrique IV y al querer evitar esto el rey saca su espada y apuñala a Belcredi hiriéndolo de muerte. Enrique IV para escapar de esa realidad decide hacerse pasar por loco para siempre.

### **4.2 La traducción de la locura**

La traducción que se estudiará en este trabajo como se ha mencionado anteriormente fue realizada en 1955 por José Miguel Velloso (1921-1982) escritor, poeta, crítico teatral, traductor y periodista.

Sobre José Miguel Velloso podemos mencionar que fue fundador y director del Teatro de Estudio y director de la compañía titular del teatro Romea de Barcelona. Durante los años 1949 y 1950 residió en Italia, y fue corresponsal en Roma de *El Noticiero Universal* de Barcelona. También ejerció la crítica teatral en *El Español* de Madrid. Además de obras de Pirandello tradujo a Papini, Grazia Deledda, Federico Mistral y otros autores extranjeros, preferentemente italianos. Entre sus obras cabe destacar *Los dientes en la fruta*, poemas (Barcelona, 1947); *Huida*, novela (Barcelona, 1945); *Fardo de soledad*, poemas (Madrid, 1964) (El País, 1982). El traductor no especifica en su obra cuál ha sido la edición italiana escogida, algo que sería relevante para este trabajo u otros trabajos relacionados con traducción. Esto permitiría saber más precisamente si ha habido alguna modificación de su versión original como lo ha hecho con la obra *Seis personajes* en donde una versión definitiva con un nuevo prólogo fue realizada en 1925.

Di Chiara (2009) agrega a lo ya expuesto sobre la locura de Enrique IV en la introducción de este trabajo lo siguiente:

Nadie es capaz de penetrar en el mundo de Enrique que, calmado, comienza a sacarse el vestido que lo aprisiona, dejando que la persona hable detrás de la máscara de la locura. La locura permite que el personaje tome un verdadero contacto consigo mismo, en la conciencia de que sólo refutando la forma y su fijación pueda descubrir y entender, rompiendo los lazos con las normas sociales [n.t.] (Di Chiara, 2009: 78)<sup>3</sup>

A continuación, se presentarán los fragmentos seleccionados en donde el personaje Enrique IV muestra su estado de locura, cabe señalar que dicha selección ha sido subjetiva, pero teniendo en cuenta lo manifestado por Di Chiara (2009): “Enrique que, calmado, comienza a sacarse el vestido que lo aprisiona”. Solo se presentarán seis fragmentos que nos permitirán ver de menor a mayor su evolución, es decir su cambio hacia la locura.

### 4.3 Fragmentos seleccionados

---

<sup>3</sup> [...] nessuno è capace di penetrare il mondo di Enrico che, tranquillo, comincia a togliersi l'abito che lo imprigiona, lasciando che la persona parli dietro la maschera della follia. La follia permette al personaggio il contatto veritiero con sè stesso, nella coscienza che solo rifutando la forma e la sua fissazione è possibile scoprirsi e comprendersi, frantumando i legami con le norme sociali (Di Chiara, 2009: 78).

Para poder facilitarle la comprensión al lector se presentará el contexto de la siguiente escena del primer acto. Doña Matilde, el doctor y Belcredi están vestidos con atuendos de la época y se han re-encontrado después de años con Enrique IV. El doctor personificando al Abate Hugo de Cluny y Doña Matilde como la madre de la emperatriz Berta, el encuentro se produce al final de este acto. Antes de iniciar el análisis de los fragmentos seleccionados, cabe destacar que los nombres de los personajes en italiano han sido conservados en su traducción al español. Por lo general los nombres propios de personas no se traducen con excepción de las personas famosas o históricas por ejemplo Henry VIII of England, Henri VIII d'Angleterre (en francés), Enrico VIII d'Inghilterra (en italiano), Enrique VIII de Inglaterra (en español) (Moya, 1993: 235). Con respecto a los nombres de personajes de ficción o antropónimos de ficción, Moya (1993) sostiene que no hay reglas fijas de cuándo se debería adaptar o transferir el nombre. Por ejemplo, la obra de Pirandello *Il fu Mattia Pascal* se adaptó en castellano como Matías (1993: 237). En obra seleccionada para este trabajo los nombres corresponden a personajes históricos y por consiguiente además de la naturalización del nombre del personaje principal encontramos también el nombre propio Pietro > Pedro.

### **Fragmento 1:**

Che importa che questa mia tintura non possa essere, per voi, il coloro vero dei miei capelli?- Voi, Madonna, certo non ve le tingete per ingannare gli altri. Né voi; ma solo un poco- poco poco- la vostra immagine davanti allo specchio. Io lo faccio per ridere. Voi lo fate sul serio. Ma vi assicuro che per quanto sul serio, siete mascherata anche voi, Madonna; [...] (1954:132).

¿Qué importa que este tinte mío no pueda ser, para vosotros, el color verdadero de mis cabellos? Vos, señora mía, sin duda no os los teñís para engañar a los demás, ni a vos, sino sólo un poco, muy poco, a vuestra imagen delante del espejo. Yo lo hago en broma. Vos lo hacéis en serio. Pero os aseguro que también vos vais disfrazada en serio, señora mía; [...] (1955:147)

### **- “Madonna” / “señora mía”**

En el *Diccionario italiano-español* de Tam (2001) encontramos lo siguiente sobre el sustantivo *madonna*:

- 1.Rel. Virgen, Nuestra Señora: la madonna di Pompei > la virgen de Pompeya
- 2.Lett. (signora) dueña, doña (Tam, 2001: 1760)

Enrique IV utiliza un lenguaje adecuado para una corte y por eso se expresa con mucho respeto hacia la marquesa personificada por doña Matilde, “señora mía”. Aquí podríamos decir que el traductor ha utilizado la amplificación del sustantivo “madonna” agregando a este un pronombre



posesivo “señora mía” acorde con el lenguaje utilizado por la cultura de la época del reinado de Enrique IV.

**- “ma solo un poco- poco poco” / “sino sólo un poco, muy poco”**

Díaz Padilla (2003) sostiene que en la lengua italiana no suele utilizar las comas en las enumeraciones, algo que en la lengua española sería considerado como un error (op.cit: 160) como se puede observar en este fragmento. Se puede pensar que en este ejemplo Velloso ha utilizado la omisión y no la traducción literal ya que en español no quedaría bien la expresión: “solo un poco, poco, poco”, logrando así cierta naturalidad en la lengua de llegada. Esto también nos permite pensar que el traductor está considerando al público lector, dejando de lado la oralidad del texto teatral.

-“Ma vi assicuro che per quanto sul serio, siete mascherata anche voi,” /

“Pero os aseguro que también vos vais disfrazada en serio,”

La estrategia usada aquí es la transposición oblicua ya que en su traducción al español se ha realizado de manera diferente, el sentido de la frase se conserva, pero hay una inversión de términos.

-Mascherata> mascarada, payasada (Tam, 2001: 1787) se podría considerar aquí el uso de la estrategia de modulación, ya que nos encontramos con un cambio semántico.

Sobre el análisis de este primer fragmento podemos apreciar cómo poco a poco, con cierta distancia e ironía Enrique IV va entendiendo la actitud de quienes lo han visitado. Velloso usa los cambios gramaticales y semánticos para adaptar el texto a la cultura de llegada.

El contexto de los siguientes fragmentos se produce en el segundo acto, luego del encuentro con Doña Matilde, el doctor y Malcredi. Enrique IV se queda solo con sus pajes. La cursiva que aparece en el texto original indica las acotaciones que toda obra de teatro presenta para el director o para el actor. Estas sirven para aclarar detalles de la escenografía, vestuario, fijar ubicación o ciertos movimientos de los personajes, indicar silencios, etc. En esta obra dichas acotaciones se encuentran en cursiva, mientras que, en el texto de llegada, es decir su traducción al español, se presentan en cursiva y entre paréntesis. Aquí se podría volver a considerar que el traductor piensa en el público lector, tratando de dar cierta estética tipografía al texto, un lenguaje más formal

**Fragmento 2:**

*Donna Matilde e il Dottore, via. Egli richiude la porta e si volta subito, cangiato Buffoni! Buffoni! Buffoni! - Un pianoforte di colori! Appena la toccavo: bianca, rossa, gialla, verde...E quell'altro là: Pietro Damiani. - Ah! Ah! Perfetto! Azzecato! - S'è spaventato di ricomparirmi davanti! Dirà questo con gaja prorompente frenesia, movendo di qua, di là i passi, gli occhi, finché all'improvviso non vede Bertoldo, più che sbalordito, impaurito del repentino cambiamento. Gli si arresta davanti e additandolo ai tre compagni anch'essi come smarriti nello sbalordimento: (1954: 153).*

*(Salen Doña Matilde y el doctor. Él cierra la puerta, y se vuelve súbitamente transformado.) ¡Payasos! ¡Payasos! ¡Payasos!... ¡Un piano de colores! Apenas la tocaba: blanca, roja, amarilla, verde... ¿Y aquel otro: Pedro Damiani ¡Ja! ¡ja! ¡Perfecto! ¡Acertadísimo! ¡Se ha asustado al volverme a ver! (Dirá esto con un alegre frenesí, paseándose, moviendo los ojos, hasta que, de improvisto, ve a Bertoldo, más que asombrado, asustado por el repentino cambio. Se para delante de él, y, señalándolo a sus tres compañeros, que también están como extraviados en su aturdimiento, dice:.) (1955: 167).*

### **“Un pianoforte di colori! [...]” / “¡Un piano de colores! [...]”**

Observamos que aquí el traductor ha realizado una traducción literal, es decir ha mantenido todos sus aspectos en el texto de llegada. Esta metáfora que ha decidido mantener el traductor en la lengua de llegada nos da a entender que Enrique IV ha tocado la sensibilidad de Matilde, como una mano que suavemente toca las teclas del piano para reproducir diferentes melodías.

### **“Ah! Ah!” / “Ja! ja!”**

Aquí nos encontramos con una interjección, según el diccionario de la Real Academia:

Interjección: 1. f. Gram. Clase de palabras invariables, con cuyos elementos se forman enunciados exclamativos, que manifiestan impresiones, verbalizan sentimientos o realizan actos de habla apelativos. Interjección propia: Gram. interjección que no ejerce ningún otro papel gramatical y que presenta un cuerpo fonético habitualmente simple; p. ej., *¡ah!*, *¡bah!*

Ja: 1. interj. U. para indicar la risa, la burla o la incredulidad.

En el *Dizionario spagnolo-italiano* de Tam al buscar esta interjección encontramos: “Ah: (inter) 1. *¡Ay!*, *¡ah!* *Ah, che disgrazia! ¡ah qué desgracia!* 2. (risata) *¡ja ja ja!*” (2001:1089). Se podría pensar que el traductor ha utilizado un equivalente acuñado, es decir un término reconocido por el diccionario como equivalente en la lengua de llegada, pero no la primera definición sino la segunda que corresponde a la interpretación de risa de Enrique IV. O también se podría considerar que el traductor ha realizado una adaptación, es decir ha sustituido esta interjección de la lengua de partida y la ha adaptado al público del texto de llegada. Pero cabe recordar que esto puede también ser considerado como una modulación lexicalizada, un término o expresión diferente pero que expresa lo mismo. En cualquiera de los tres casos el traductor ha utilizado la traducción oblicua.

### **“Azzecato” / “Acertadísimo”**

Probablemente, el traductor quiso darle más énfasis a la ironía del personaje de Enrique IV, usando un superlativo. Aunque cabe destacar que *azzeccato* tiene su superlativo *azzeccatissimo*. Esto podría ser considerado como una transposición ya que se ha cambiado de categoría gramatical, es decir “azzeccato” (acertado) gramaticalmente es un adjetivo y “acertadísimo” es un adjetivo superlativo.

Cabe destacar que las acotaciones presentadas en esta obra de teatro han sido traducidas de manera literal, esto concuerda con lo expuesto en el apartado estrategias de traducción por los autores Vinay y Darbelnet quienes manifiestan que una traducción literal es lícita entre las lenguas que tienen cierto acercamiento geográfico o mismo aquellas que comparten o han compartido en su historia cierto bilingüismo. Durante la época de la corona de Aragón ha existido en Italia cierto hispanismo debido al dominio de la corona de Aragón.

Sobre el análisis de este segundo fragmento podemos señalar como el sarcasmo va aumentando de un acto al otro, Enrique IV expresa más esos sentimientos guardados durante años. Con respecto a las estrategias utilizadas por Velloso, tal vez la más significativa en este fragmento, es el uso del superlativo “acertadísimo”, es decir el uso de la transposición, que refuerza el sarcasmo del personaje en la lengua española.

### **Fragmento 3:**

Enrico IV: [...] Non capisci? Non vedi come li paro, come li concio, come me li faccio comparire davanti, buffoni spaventati! E si spaventano solo di questo, oh: che stracci loro addosso la maschera buffa e li scopra travestiti; come se non li avessi costretti io stesso a mascherarsi, per questo mio gusto qua, di fare il pazzo! (1954:154)

Enrique IV: [...] ¿No comprendes? ¿No ves cómo los visto, cómo los arreglo, cómo hago que se me planten delante, payasos asustados! Y se espantan sólo de esto: de que les arranco su grotesca máscara y descubro que van disfrazados. ¿Cómo si no les hubiera obligado yo mismo a disfrazarse, por el gusto que me doy de hacer el loco! (1955:168)

### **Non vedi come li paro, come li concio, / ¿No ves cómo los visto, cómo los arreglo**

Paro > parare: Plantarse, ponerse, colocarse. *Gli si parò davanti*: se le plantó adelante (Tam, 2001:1908).

Concio> conciare: 1. curtir, curar, adobar

(v, prnl) 1. Ponerse, ensuciarse *Guarda come ti sei conciato!* ¡Mira cómo te has puesto! 2. (vestirsi) emperifollarse, emperejilarse *Si concia con pessimo gusto > se emperifolla con pésimo gusto* (Tam, 2001: 1330).

Aquí podemos observar el uso de la modulación ya que el traductor ha realizado un cambio semántico, es decir un verbo por otro verbo para lograr que esta frase sea más aceptable en la lengua de llegada.

- “**questo, oh: che**” / “**esto: de que**”

Aquí podemos observar una omisión de la interjección “Oh” en el texto de llegada. Probablemente esto se deba a que en la lengua española le restaría cierta fuerza al relato.

-“la maschera buffa e li scopra travestiti; come se non li avessi costretti io stesso a mascherarsi, per questo mio gusto qua, di fare il pazzo!” / “su grottesca máscara y descubro que van disfrazados. ¡Cómo si no les hubiera obligado yo mismo a disfrazarse, por el gusto que me doy de hacer el loco!”

En esta parte del fragmento 3 encontramos la palabra *buffa* > *grottesca*:

*Buffo* > gracioso, cómico *vedere il fubbo di una tragedia* > *ver lo cómico de una tragedia*. *Che buffo!* > *¡Qué absurdo!*, *¡Qué gracioso!* (Tam, 2001: 1236). Nuevamente una modulación semántica, un adjetivo por otro adjetivo más aceptable en la lengua de llegada.

En el marco teórico se ha mencionado la estrategia de compensación que ayuda a encontrar una equivalencia acertada y natural. Podemos observar que el traductor en la siguiente oración: “E si spaventano solo di questo, oh: che stracci loro addosso la maschera buffa e li scopra travestiti; come se non li avessi costretti io stesso a mascherarsi, per questo mio gusto qua, di fare il pazzo!” ha dividido la frase en dos oraciones para que el texto sea de manera sonora y visual más equilibrado: “Y se espantan sólo de esto: de que les arranco su grottesca máscara y descubro que van disfrazados. ¡Cómo si no les hubiera obligado yo mismo a disfrazarse, por el gusto que me doy de hacer el loco!”

Sobre la locura de Enrique IV podemos percibir su ira al darse cuenta de la verdad, de la razón de la visita, de los disfraces, de su dolor y su necesidad de venganza. Poniendo en duda si realmente estaba loco, está loco o todo ha sido siempre una farsa.

#### **Fragmento 4:**

Enrico IV: (*si volta subito alle loro esclamazioni e grida, imperioso*): Basta! Finiamola! Mi sono seccato!  
Poi subito, come se, a ripensarci, non se ne possa dar pace, e non sappia crederci:  
Perdio, l'impudenza di presentarsi qua, a me, ora col suo ganzo accanto... - [...] - È il loro modo di pensare, il loro modo di vedere, di sentire: ciascuno ha il suo! Avete anche voi il vostro, eh? Certo! Ma che può essere il vostro? Quello della mandra! Misero, labile, incerto... (1954: 154-155)

Enrique IV: (*ante estas exclamaciones se vuelve súbitamente, y grita, imperioso*). ¡Basta! ¡Acabemos de una vez! ¡Ya estoy cansado! (*Luego, en seguida, como si, pensándolo bien, no le cupiera en la cabeza*) ¡Por Dios, la impudicia de presentarse aquí, ante mí, ahora con su amante al lado... [...] - ¡Es su modo de pensar, su modo de ver, de sentir: cada uno tiene el suyo! También vosotros tenéis el vuestro, ¿eh? ¡Claro que sí! ¿Pero cuál puede ser el vuestro? ¡El del rebaño! Mísero, lábil, incierto... (1955:168)

- **“Mi sono seccato! Poi subito, come se, a ripensarci, non se ne possa dar pace, e non sappia crederci:”/ ¡Ya estoy cansado! (*Luego, en seguida, como si, pensándolo bien, no le cupiera en la cabeza*)**

**“Seccato” por “cansado” aquí encontramos el uso nuevamente de la modulación, un cambio semántico.**

**Seccato: 1. Secco. 2. Fig. enfadado, era molto seccato > estaba muy enfadado (Tam, 2001: 2208).**

Aunque esto puede ser entendido como una transposición ya que podemos observar un cambio gramatical. Es decir, en italiano se utiliza un pronombre personal átono (*mi*) mientras que en español no está presente, pero esto no provoca un cambio en el mensaje. También podría considerarse la utilización de una ampliación al utilizar “ya” para poder expresar la sensación de hartazgo en la lengua de llegada. Podemos observar como el traductor se vale de diferentes estrategias para mediar entre estas dos lenguas.

**-“non se ne possa dar pace, e non sappia crederci:”/ “no le cupiera en la cabeza”**

Con esta acotación, la indicación para el director y/o el actor, se quiere mostrar un grado de enojo y hartazgo importante. Velloso para lograrlo ha decidido realizar una omisión, una economía en las palabras para lograr cierta naturalidad o podría ser que haya utilizado una adaptación, es decir expresar lo mismo del texto de origen, pero de manera diferente en la lengua de llegada.

**-“ora col suo ganzo accanto” / “con su amante al lado”**

**Ganzo: 1. Spreg. (amante) ligue, rollo. 2. Gerg. (furbo) zorro**

La palabra “ganzo” corresponde a una expresión en italiano más coloquial, pero Velloso ha decidido mantener cierta formalidad utilizando una modulación, es decir un cambio de categoría de pensamiento o de punto de vista. Probablemente el traductor ha realizado esto para mantener el estatus de rey, un lenguaje más adecuado como ha mencionado Di Chiara (2009) llevando con dignidad su propia máscara, es decir la de Enrique IV.

-“Quello della mandra! Misero, labile, incerto” / “¡El del rebaño!” Misero, labile, incerto...”

*Mandra* > *manada* (Tam, 2001: 1773)

*Rebaño* > *gregge* (Idem, 2001: 795)

En esta frase podríamos considerar que Velloso ha utilizado una modulación, un cambio de categoría de pensamiento o de punto de vista en la utilización de la palabra *mandra* (manada) por rebaño. La utilización de la palabra rebaño nos da una idea de cierta docilidad, pensemos en un rebaño de ovejas que sería más acorde con misero, labile, incierto. La palabra manada (*mandra*) da a entender algo más salvaje sin control en la lengua castellana. También podríamos considerar esto como una adaptación en donde el traductor ha remplazado cierta realidad cultural para que resulte más aceptable para los lectores del texto traducido.

En este cuarto fragmento se puede percibir la desilusión de Enrique IV ante la imagen que tiene delante de sus ojos, su enamorada y su amante están juntos después de 20 años. Esto le provoca ira y cierto cansancio que lo lleva a sacarse la máscara de Enrique IV como bien resalta Di Chiara (2009) dejando que la persona hable detrás de la máscara.

### **Fragmento 5:**

Enrico IV: [...] Ah! Eh! Che rivelazione? - Sono o non sono? - Eh, via, sì, sono pazzo!  
*Si fa terribil*  
Ma allora, perdio, inginocchiatevi! inginocchiatevi!  
*Li forza a inginocchiarsi tutti a uno a uno:*(1954:155)

Enrique IV: [...] ¡Ah! ¡Eh! ¡Qué revelación!... ¿Estoy o no lo estoy? ¡Vamos, sí, estoy loco! (*Se vuelve terrible*) Pues entonces, ¡arrodillaos! ¡arrodillaos! (*Los obliga a arrodillarse uno a uno.*) (1955:169)

### **- Che rivelazione? / ¡Qué revelación!...**

Aquí podemos observar que Velloso ha optado por una modulación aplicada a los grandes signos, es decir el cambio de una interrogación a una afirmación. Sobre este tipo de modulación Vázquez-Ayora (1977) sostiene que la lengua española es moderada en la intercalación de interrogaciones, a no ser que estas sean utilizadas como recursos, al igual que la duda, cuando se intenta afirmar algo (1977: 303). Velloso intenta afirmar y no expresar duda o tal vez intenta con

esto sustituir una realidad de la lengua de origen con la realidad de la lengua de llegada, es decir utilizando una adaptación.

### - Eh, via / ¡Vamos

En este caso se podría considerar aquí el uso de una modulación de expresiones exocéntricas. El significado no puede predecirse valiéndose de la simplificación de cada monema que compone esta frase. Sobre este tipo de modulación Vázquez-Ayora (1977) manifiesta que las lenguas están llenas de expresiones exocéntricas y a través de ellas se puede librar de la monotonía y pesadez del estilo dando así colorido y vivacidad (1977: 305).

Enrique IV muestra diferentes emociones a la vez: ira, cansancio, alegría, sentimiento de poder ante todos, de ser él quien controla y determina la vida de otros como en los tiempos verdaderos de Enrique IV, rey de Alemania.

### Fragmento 6

Enrico IV:(c.s.) Che? Niente! Facciamoci tra noi una bella, lunga, grande risata ...

*E ride*

Ah, ah, ah, ah, ah! (1954:156)

Enrique IV: (Como antes.) ¿Qué? ¡Nada! Riámonos entre nosotros a grandes carcajadas... (Se ríe) ¡Ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja! (1955:170)

### - (C.S) / (Como siempre)

Aquí podríamos pensar que el traductor ha realizado una expansión ya que en el texto de origen se puede observar una abreviación. Aunque debemos señalar que *c.s* significa: “Abbreviazione di *come sopra*, usata nelle didascalie, spec. di opere destinate al teatro” (Enciclopedia Treccani). Esta expresión proviene del latín *ut supra* que en español significa como arriba: “1. loc. adv. U. en ciertos documentos para referirse a una fecha, cláusula o frase escrita más arriba, y evitar su repetición. U. t. c. loc. adj. Fecha ut supra” (DRAE).

Podríamos considerar que Velloso ha decidido utilizar la expresión “como siempre” como un sinónimo de “como arriba” o “como anteriormente” para darnos a entender que Enrique IV continúa de la misma manera que en el fragmento anterior, es decir con sus emociones encontradas de cansancio, de poder, de satisfacción, etc. Velloso ha dejado de lado la tradición teatral italiana, pero sin modificar lo que quiere comunicar Pirandello, es decir ha utilizado una

adaptación porque como podemos observar lo expresado en el texto de origen no se dice o se dice de otra manera en la lengua de llegada.

- **“Facciamoci tra noi una bella, lunga, grande risata ...” / “Riámonos entre nosotros a grandes carcajadas...”**

Aquí podríamos considerar una adaptación al texto de llegada, ya que una traducción literal no sería la adecuada.

Podemos observar tanto en el texto fuente como en el texto meta la liberación, la necesidad de expresarse y de no fingir más por parte de Enrique IV, pero dando nos a entender que su accionar tendrá sus consecuencias.

En los fragmentos seleccionados hemos podido observar cómo Velloso ha tratado de reflejar en su texto meta la evolución de menor a mayor de la locura del personaje Enrique IV utilizando para ello diferentes estrategias para lograr transmitir al lector lo manifestado por el autor del texto fuente.

## **5. CONCLUSIÓN**

El presente estudio de caso sobre la locura traducida en la obra Enrico IV/ Enrique IV tenía como objetivos identificar primero las expresiones relacionadas con la locura del personaje principal en el texto original que puedan causar cierta dificultad de traducción como por ejemplo ironías, metáforas, sutilezas lingüísticas, acotaciones. Un segundo objetivo era comparar los fragmentos en donde el personaje principal expresa su locura y analizar cuál o cuáles han sido las estrategias más predominantes utilizadas por el traductor. Para alcanzar estos objetivos hemos tenido que interiorizarnos con los diferentes enfoques y terminología de los principales teóricos de la traducción como, por ejemplo: Nida, Taber, Hurtado Albir, Vinay, Darbelnet, Bassnett, entre otros. Así mismo, hemos debido estudiar las peculiaridades de la traducción literaria y de la traducción teatral, explicar las diferentes estrategias utilizadas en un proceso traslativo acompañadas con ejemplos que faciliten su comprensión. Sobre Pirandello fue necesario recopilar información sobre el autor, su obra y la repercusión de sus primeros trabajos en España.

Una de las conclusiones que hemos obtenido después de analizar los fragmentos seleccionados que reflejan la locura de Enrique IV fue que Velloso ha domesticado en gran medida el texto. Él ha intentado reproducir aspectos de la lengua italiana utilizando para ello los recursos propios de



la lengua de llegada. Tal vez Velloso ha decidido domesticar el texto y no extranjerizarlo porque como ha sido mencionado por la crítica luego de su primera representación en 1925 en Barcelona, esta fue una de las obras que más ha dejado perplejo al espectador. Sin embargo, la domesticación no es totalmente consecuente. En este trabajo observamos también que Velloso, por momentos ha dejado en el camino traslativo cierto “colorido” de la lengua original. Con respecto a las estrategias utilizadas, el traductor se ha valido en su mayoría de transposiciones, modulaciones y adaptaciones para re-escribir el texto fuente adaptándolo a las normas literarias y extralingüísticas de la lengua del texto meta. Además, se ha podido observar que Velloso por momentos ha querido complacer al público lector combinando el lenguaje teatral, es decir la oralidad típica del teatro con la escritura.

A través de este trabajo hemos podido observar lo complejo que puede ser realizar una traducción. A pesar de ciertas semejanzas entre estas dos lenguas a nivel gramatical, de léxico y cierta historia en común cuando se trata de expresar sentimientos, emociones, estados de ánimos, etc. pueden encontrarse algunas dificultades. Hemos podido comprobar que conocer las diferentes estrategias y los diferentes enfoques nos permite entender cómo un traductor ha realizado su trabajo, cómo él ha interpretado según su sensibilidad el texto. A nosotros, los lectores, nos permite valorar objetivamente la traducción realizada, dar un juicio de valor basándonos en los criterios utilizados más allá de una simple clasificación de buena o mala traducción. Nos abre un espectro más amplio del escritor, de su mundo, de su obra, porque este trabajo como ya se ha mencionado nos condujo a indagar sobre la obra de Pirandello, su recepción en España, artículos que estudian los temas pirandellianos, etc.

Puede ser interesante para futuros trabajos analizar otras traducciones de esta misma obra, pero de diferentes años como así también de diferentes países de habla hispana. Esto nos permitirá observar cómo es traducida la locura y si los traductores comparten las mismas estrategias de traducción para lograr mediar entre estas dos lenguas tan afines.

## **6-BIBLIOGRAFÍA**

### **Fuentes primarias**

Pirandello, Luigi (1954) *Maschere nude: Sei personaggi in cerca d'autore ed Enrico IV*. Milano: Editore Arnoldo Mondadori.

Pirandello, Luigi (1955) *Obras escogidas T. 1 /c trad. de Ildefonso Grande, Mario Grande y José Miguel Velloso; prólogo de Ildefonso Grande: Seis personajes en busca de autor; Enrique IV; La vida que te di; El difunto Matías Pascal; Uno; Ninguno y cien mil; Cuentos; Ensayos*. Madrid: Aguilar.

### **Fuentes secundarias**

Albaladejo Martínez, (2016) en Enciclopedia de lingüística hispánica. Ed. Javier Gutiérrez-Rexach. London: Routledge Taylor & Francis Group.

Antigua Editorial Aguilar (2012) (en línea)

Disponible: <https://antiguaeditorialaguilar.wordpress.com/> (Fecha de consulta 1/10/2016)

Biblioteca Nacional de España (s.a) *Quijotes. Recopilación de las ediciones del Quijote de la Biblioteca Nacional de España.* (En línea)

Disponible: <http://www.bne.es/opencms/es/quijote/edicionesQuijoteOtrasLenguas/chino.html#ca paEnlace2> (Fecha de consulta 10/12/2016).

Calvi, María Vittoria (2004) “Aprendizaje de lenguas afines: español e italiano”. RedEle (revista electrónica de didáctica) número 1. (En línea)

Disponible: [http://www.mecd.gov.es/dctm/redele/MaterialRedEle/Revista/2004\\_01/2004\\_redELE\\_1\\_02Calvi.pdf?documentId=0901e72b80e06a6d](http://www.mecd.gov.es/dctm/redele/MaterialRedEle/Revista/2004_01/2004_redELE_1_02Calvi.pdf?documentId=0901e72b80e06a6d)

De Chiara, Marinela (2009) “La scena nel testo: Enrico IV di Luigi Pirandello” *Arena Romanistica: 5 Genre Studies*. Universidad de Bergen. (En línea)

Disponible: [https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/16368/dechiara\\_scena.pdf?sequence=1](https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/16368/dechiara_scena.pdf?sequence=1)

Díaz Padilla, Fausto (2003) “Análisis sintáctico de las traducciones de novelas italianas en España” “La dimensión sintética del teatro de Luigi Pirandello” González Martín, Vicente (ed.), *La filología italiana ante el nuevo milenio*. Universidad de Salamanca: ediciones.

DRAE (2016) *Cultura* (En línea)

Disponible: <http://dle.rae.es/?id=BetrEjX> (Fecha de consulta 15/12/2016)

DRAE (2016) *Ut Supra* (En línea)

Disponible: <http://dle.rae.es/?id=bCzpZDJ>

El País (1982) Artículo periodístico. “José Miguel Velloso, escritor y periodista” (En línea)

Disponible: [http://elpais.com/diario/1982/04/29/agenda/388879201\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1982/04/29/agenda/388879201_850215.html) (Fecha de consulta 24/11/2016)

El País (2015) Artículo periodístico. “Compara las dos versiones del ‘Quijote’”

Disponible: [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/05/29/babelia/1432906667\\_302015.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/05/29/babelia/1432906667_302015.html)

(Fecha de consulta 3/2/2017)

Enciclopedia Treccani, (2010) *Movida* (En línea)

Disponible: [http://www.treccani.it/lingua\\_italiana/domande\\_e\\_risposte/lessico/lessico\\_112.html](http://www.treccani.it/lingua_italiana/domande_e_risposte/lessico/lessico_112.html)

Enciclopedia Treccani (s.a) C.S. (En línea)

Disponible: <http://www.treccani.it/vocabolario/c-s/>

Espinosa Carbonell, Joaquín (2003) “La dimensión sintética del teatro de Luigi Pirandello” González Martín, Vicente (ed.), *La filología italiana ante el nuevo milenio*. Universidad de Salamanca: ediciones.

Faini, Paola (2010) *Tradurre. Manuale teorico e pratico*. Roma: Carocci

Francesconi, Armando (2004) “¿Qué traducción? Los métodos de traducción en el análisis contemporáneo. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

Disponible: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/traducc.html> (Fecha de consulta 1/10/2016)

Fusco, Fabiana (2006) *La traduttologia: concetti e termini*. Udine: Forum

Gil Bardaji, Anna (2008) *Procedimientos, técnicas, estrategias: operadores del proceso traductor*. Universitat Autònoma de Barcelona. (En línea)

Disponible: <http://es.slideshare.net/cesari79/estrategias-y-tecnicas-de-traduccin> (Fecha de consulta 20/11/2016).

González Martín, Vicente (1995) “Traducciones españolas de Luigi Pirandello” *Dialnet* Universidad de la Rioja (En línea)

Disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3411288> (Fecha de consulta 29/9/2016)

Hernández, Belén (2007) "Qué traducir y el porqué de lo no traducido: el caso Pirandello" *Revista electrónica de estudios filológicos nro. XIII*. Universidad de Murcia (En línea)

Disponible: [https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios\\_O\\_pirandello.htm](https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_O_pirandello.htm) (Fecha de consulta: 30/9/2016)

*La traducción literaria: más allá de la teoría* (4/4/2016) Reportaje radial; Madrid: UNED (En línea)

Disponible: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/49330.html> (Fecha de consulta 30/9/2016)

López Fonseca, A. (2013). "La traducción dramática: textos para ver, oír... sentir" *Estudios De Traducción*, 3, 269-281. (En línea)

Disponible: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/view/42004> (Fecha de consulta 13/10/2016)

Moya, Virgilio (1993) "Nombres propios: su traducción" *Revista de Filológica de la universidad de la Laguna nro. 12*:233-247. (En línea)

Disponible: <https://dialnet.unirioja.es/revista/1167/A/1993> (Fecha de consulta 28/12/2016)

Muñiz Muñiz, María Nieves (1997) Sulla ricezione di Pirandello in Spagna (Le prime traduzioni). *Quaderns d'Italià*, (2), 113-148. (En línea)

Disponible: <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsItalia/article/viewFile/119320/157430> (Fecha de consulta 1/11/2016)

Nida, Eugene & Taber, Charles (1986) *La traducción: teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad S.L.

Osimo, Bruno (2004) *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*. Milano: Hoepli.

Parkinson de Saz, Sara M (1984) “Teoría y técnicas de la traducción” *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español Año XVI. Núm. 31.* (En línea)

Disponible: [http://cvc.cervantes.es/Ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/boletin\\_31\\_16\\_84/boletin\\_31\\_16\\_84\\_11.pdf](http://cvc.cervantes.es/Ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/boletin_31_16_84/boletin_31_16_84_11.pdf) (Fecha de consulta 27/9/2016)

Pavón, Héctor (2010) “Las traducciones envejecen”. *Revista Ñ*

Disponible: [http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/05/19/\\_02197474.htm](http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/05/19/_02197474.htm)

Pirandello (2000) Sitio web

Disponible: <http://www.pirandelloweb.com/tematiche-pirandelliane/stile/> (Fecha de consulta 2/11/2016)

*Pirandello, lo scrittore psicologo* (2014) Documental. RAI Storia (En línea)

Disponible: <http://www.raistoria.rai.it/articoli/pirandello-lo-scrittore-psicologo/11518/default.aspx>

*Pirandello e il suo Enrico IV* (2014) Documental. RAI Cultura e Letteratura (En línea)

Disponible: <http://www.letteratura.rai.it/articoli/pirandello-e-il-suo-enrico-iv/24113/default.aspx>

Tam, Laura (2001) *Dizionario spagnolo-italiano*. Milano: Hoepli

Vargas Llosa, Mario (2001) *Obra reunida*. Teatro. Madrid: Alfaguara.

Vázquez-Ayora, Gerardo (1977) *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*.

Washington, DC: Georgetown University.