



Revue de sociolinguistique en ligne

n° 25 – janvier 2015

*L'autotraduction : une perspective
sociolinguistique*

Numéro dirigé par Christian Lagarde

SOMMAIRE

- Christian Lagarde : *Des langues minorées aux « langues mineures » : autotraduction littéraire et sociolinguistique, une confrontation productive.*
- Rainier Grutman : *L'autotraduction : de la galerie de portraits à la galaxie des langues.*
- Christian Lagarde : *De l'individu au global : les enjeux psycho-sociolinguistiques de l'autotraduction littéraire.*
- Julio-César Santoyo : *Consideraciones acerca del estatus actual de la autotraducción en la Península Ibérica.*
- Xosé Manuel Dasilva : *Los horizontes lingüísticos del autotraductor. Una visión a partir del contexto de Galicia.*
- Elizabeth Manterola Agirrezabalaga : *La autotraducción en el contexto vasco : entre distancia interlingüística y la constitución de un campo literario nacional transfronterizo.*
- Katixa Dolharé Çaldumbide : *L'autotraduction comme résistance aux idéologies aliénantes et voie vers la paix : l'exemple de l'œuvre d'Itxaro Borda au Pays basque nord (Iparralde).*
- David ar Rouz : *De l'autotraduction à la traduction de soi : éléments de réflexion bretonne.*
- Erwan Hupel : *Le cœur et l'esprit : déchirements et stratégies d'autotraduction chez quelques auteurs bretons.*
- Joan-Claudi Forêt : *L'auteur occitan et son double.*
- Turo Rautaoja & Yves Gambier : *L'autotraduction : une pratique ancienne, un concept ambigu. Le cas du Suédo-Finlandais Karl Ekman.*
- Peggy Pacini : *L'autotraduction chez Grégoire Chabot : médiation, transmission, survie d'une communauté et d'une littérature de l'exigüité.*
- Michel Calapodis & Elisa Hatzidaki : *Du bilinguisme littéraire à la diglossie socio-historique : le cas de l'œuvre de Vassilis Alexakis.*
- María Recuenco Peñalver : *Vassilis Alexakis ou le paradoxe systématique de l'autotraduction.*
- Olga Anokhina : *Les traductions vers l'anglais de Vladimir Nabokov : traduction ou autotraduction ?*
- Helena Tanqueiro & Meritxell Soria : *Análisis traductológico de referentes culturales en La testa perduda di Damasceno Monteiro de Antonio Tabucchi.*
- Chiara Montini : *S'autotraduire en traduisant les mots : la vie entre deux langues de Dolores Prato.*
- Delfina Cabrera : *Écrire en « demi-langue ». Multilinguisme et autotraduction dans les premiers scénarios de Manuel Puig.*

ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO DE REFERENTES CULTURALES EN LA TESTA PERDUTA DI DAMASCENO MONTEIRO DE ANTONIO TABUCCHI

Helena TANQUEIRO, Meritxell SORIA

Universitat Autònoma de Barcelona (Espane)

La autotraducción

Son relativamente recientes los estudios que se han hecho del campo de la autotraducción y además, los propios teóricos de la traducción, hasta hace pocos años, le han prestado escasa atención por considerarla más del ámbito del bilingüismo, que de la traductología. No obstante, Santoyo (2002: 27-32), apunta que contrariamente a lo que pueda parecer, la autotraducción tiene una larga tradición en el mundo literario. La figura del autor traductor de su propia obra ha estado presente desde hace siglos. Es por eso por lo que, a continuación, ofrecemos una breve pincelada histórica sobre este ámbito:

La primera autotraducción conocida se remonta al año 75 de nuestra era cuando el historiador judío Flavio Josefo traduce su propia obra del arameo, su lengua materna, al griego. Más tarde, en la Edad Media y, ya más adelante, en los siglos XVI y XVII, la práctica de la traducción se intensifica (cabe mencionar a Ramón Llull, que escribía sus obras en catalán, latín y árabe). En el caso precisamente de España, es muy común dicha práctica por tratarse de un país con diversas comunidades bilingües. De hecho, en Navarra y el País Vasco existen antecedentes que datan del siglo XVI. Ya en el siglo XX son de reconocido prestigio, entre otros, los vascos Bernardo Atxaga y Arantxa Urretabizkaia y los autotraductores gallegos Alfredo Conde y Manuel Rivas. Todos ellos, traducen su obra al castellano, lengua dominante. Pero donde mayor afluencia de autorreducciones hay en el ámbito español, según Santoyo, es en la combinación lingüística catalán-castellano. Entre ellos, cabe destacar a los escritores Carme Riera, quien recibió el Premio Ramón Llull de novela y el Anagrama de ensayo, Eduardo Mendoza y Antoni Marí, entre muchos otros.

La autotraducción en la reflexión traductológica

El término «autotraducción» hace referencia tanto el acto de traducir un autor su obra original a otro idioma como al resultado de esa tarea, al producto de la misma, la obra en sí autotraducida (Castillo, 2006: 80). La autotraducción «*is essentially free of external "noise" or secondary influences*» porque una misma persona lleva a cabo dos tareas (produce el texto original y su respectiva traducción) tareas que normalmente las realizan dos personas distintas (Tanqueiro, 2000: 56).

Según Anton Popovic, a mediados de los setenta, la autotraducción (se refiere a ésta como «*autotranslation*», «*self-translation*», y «*authorized translation*») no constituye una mera variante del original, sino su traducción. Propuso, asimismo, la primera definición de autotraducción: «*the translation of an original work into another language by the author himself*». Rainier Grutman define la autotraducción como el proceso por el cual un autor traduce sus propios escritos, o el producto que de ello resulta (1998). La definición de Francesc Parcerisas es muy parecida ya que describe la autotraducción como «el proceso por el cual un autor vierte su propia obra en otra lengua» y destaca, además, que «lo excepcional de este tipo de traducción» es la autoridad con la que cuentan los autotraductores en calidad de autores de la obra original. (2002: 13-14).

Normalmente, el autor desarrolla su obra dentro de la cultura a la que pertenecen sus lectores, una cultura común a ambos. Como es sabido, desde los años 80 del siglo pasado se observa un consenso entre los teóricos entorno a que es preferible hablar de «traducción intercultural» que de «traducción interlingual», lo que se plasmó también en el nomenclátor de la UNESCO en el que la traducción deja de «colgar» de las Ciencias Humanas para pasar a Ciencias Sociales. Así, podemos afirmar que en el caso de la traducción, la obra pasa a tener unos nuevos destinatarios de otra cultura distinta a la original. En este caso, el traductor deberá salvar la barrera cultural que se crea entre original y traducción y facilitar a sus destinatarios los datos necesarios para que los lectores reciban un mensaje idéntico al que recibe el destinatario original.

De acuerdo con nuestro análisis, en esta misma situación se encuentra el autor que narra una trama desarrollada en un ámbito cultural diferente al de sus lectores originales como es el caso de Antonio Tabucchi al escribir la obra *La testa perduta di Damasceno Monteiro*. La obra se enmarca en la cultura portuguesa, por lo tanto, sus lectores naturales serían los portugueses, pero en este caso, la obra se escribe originalmente en italiano para lectores italianos. En apartados siguientes se analizará como Antonio Tabucchi utiliza estrategias y procedimientos traductológicos para ayudar a sus lectores a entender referentes específicos de la cultura portuguesa.

El autotraductor, un traductor privilegiado

Una de las razones más importantes por las que muchos escritores renuncian a autotraducirse como es el caso, por ejemplo, de Quim Monzó, escritor catalán, o deciden optar por autotraducirse bajo un seudónimo como Milan Kundera en alguna de sus autotraducciones al francés, es la de no querer perder su condición privilegiada de autor. En nuestro estudio, nos centramos en el autor que sí que acepta este reto, el desafío de autotraducirse.

Nuestra reflexión se centra en tratar a los autotraductores como traductores privilegiados (Tanqueiro 1999: 39-48) debido a las siguientes condiciones en las que llevan a cabo dicha práctica:

- Se encuentran en una situación privilegiada porque tienen un conocimiento del proceso de creación de la obra.
- Tienen acceso a la «verdadera intención» del autor, creador del texto original, en el momento que empiezan a traducir.
- Tienen mayor seguridad en el momento de reconstruir el universo lingüístico ya que no están condicionados por la lengua de origen.
- Dada su calidad de autor, conocen la importancia o no de los elementos que aparecen en su obra y deciden si se mantienen «pegados» al texto original o cuando quieren alejarse de él.
- Se pueden mantener invisibles (en el sentido positivo del concepto).
- Hay una distancia cero en términos de subjetividad entre autor y traductor.

- Poseen una autoridad incuestionable relativa a su traducción porque, por su condición de autor y de lector modelo no malinterpretarán su propia obra.
- Su bilingüismo y biculturalismo esenciales anulan las dificultades de comprensión/expresión que pueden influir en un traductor convencional.

Según el grupo de investigación AUTOTRAD, el producto final siempre es una traducción. Lo que queremos destacar es que en el campo de la autotraducción los riesgos que se corren en cuanto a los factores que influyen en la práctica traductora se reducen notablemente y ayudan a que el resultado no se vea perjudicado. Es por eso por lo que queremos subrayar que el autor que se autotraduce, en su función de traducir, no es más que un traductor, sólo que en una situación privilegiada.

Un caso *sui generis* de autotraducción: la autotraducción *in mente*

A partir de 2002, el grupo de investigación AUTOTRAD, del Departamento de Traducción y de Interpretación de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) empieza a abordar un tipo *sui generis* de autotraducción designado autotraducción mental o *in mente* para diferenciarla de la autotraducción material, la que se materializa en una publicación y que es resultado de la traducción hecha por el mismo autor del texto original a otra lengua.

Helena Tanqueiro afirma que las autotraducciones *in mente* no se detectan fácilmente por el hecho de tratarse de un proceso de traducción que se realiza dentro de la propia obra original. En este sentido, se debe llevar a cabo un análisis profundo de una obra literaria que en nuestro caso ha sido *La testa perduta di Damasceno Monteiro* de Antonio Tabucchi, obra que presenta una determinada peculiaridad, tal como explica la autora en uno de sus últimos artículos (Tanqueiro, 2011: 245): la trama se encuentra ambientada en una lengua y cultura diferente a la de la lengua y cultura que el autor elige para escribirla y publicarla, por lo tanto, diferente también a la lengua y cultura de los lectores a los que la obra va dirigida.

Este tipo de autotraducción extrema es un proceso opaco e invisible que el autor no plasma en una traducción materializada, sino que se trata de un proceso mental simultáneo al de la escritura de la obra original.

De acuerdo con las afirmaciones de Tanqueiro, pionera en la investigación de este particular tipo de autotraducción, se deben tener en cuenta estos casos de autotraducción *in mente* dadas las consecuencias que tienen este tipo de traducciones en otras lenguas, como queremos demostrar con nuestro artículo. En estos casos, en general, muchas de las cuestiones relativas a las marcas culturales ya están solucionadas por el mismo autor en el original y dichas técnicas aplicadas por este autor, pueden servir de pauta para los traductores a las otras lenguas.

Entorno a la novela de A. Tabucchi: *La testa perduta di Damasceno Monteiro*

Como ya hemos indicado anteriormente, Antonio Tabucchi escribe su novela *La testa perduta di Damasceno Monteiro* en italiano, su lengua materna, sobre la cultura portuguesa dirigida a sus lectores italianos. Se trata, por lo tanto, de una obra que refleja otra cultura diferente a la del autor y a la de sus lectores aunque próxima a la de la lengua original. Esta situación implica que el autor lleve a cabo procesos mentales (conscientes o inconscientes) diferentes a los de los autores cuya obra se enmarca dentro de la cultura que comparte con sus lectores originales.

La idea de escribir esta novela nace de una noticia real que provocó la alarma social entre la sociedad portuguesa al coincidir con otros casos de brutalidad y crímenes policiales: «*la notte del 7 maggio 1996, Carlos Rosa, cittadino portoghese, di anni 25, è stato ucciso in un commissariato della Guarda Nacional Republicana di Sacavém, alla periferia di Lisbona, e il suo corpo è stato ritrovato in un paco pubblico, decapitato e con Segni di sevizie*».

El protagonista es Firmino, un periodista de 27 años que recibe el encargo del periódico de Lisboa en el que trabaja, «*O Acontecimento*», de viajar como enviado especial para escribir sobre el crimen que conmociona a la opinión pública portuguesa, el caso de Damasceno Monteiro. A Firmino, Oporto le evoca a su infancia y ahora vuelve a esta ciudad para informar sobre el misterio del asesinato y decapitación de un hombre y para escribir crónicas sensacionalistas para su periódico lisboeta. La trama le lleva a conocer a don Fernando Diogo María de Jesús de Mello Sequeira, un culto abogado que guía al reportero en sus investigaciones y que se encarga de los casos de los ciudadanos socialmente más desfavorecidos. Las conversaciones que mantienen periodista y abogado recuerdan a los diálogos entre Pereira y Monteiro Rossi en la novela *Sostiene Pereira*, también escrita por Tabucchi, sobre la cultura portuguesa.

En síntesis, la novela está ambientada en el Portugal de los años noventa, degradado tras la dictadura salazarista de los años 30 y a pesar de los cambios favorecidos por la revolución del 25 de abril de 1974 se trata de una obra política que deriva a una reflexión sobre la injusticia, la tortura y los derechos de los ciudadanos.

La traducción al portugués: *A Cabeça Perdida de Damasceno Monteiro*

Para llevar a cabo este análisis traductológico hemos escogido la traducción al portugués realizada por la traductora Thereza de Lancastre. Tal y como hemos mencionado anteriormente, la obra original se enmarca en la cultura portuguesa, y por lo tanto, la traducción en portugués, en este contexto, nos servirá, por un lado, como obra original cuyos destinatarios naturales serían los lectores portugueses, y por el otro, desarrollará el papel de «experto» al que recurriremos para extraer la información necesaria y relativa a las cuestiones culturales que aparecen en la obra.

En cuanto a los aspectos relativos a las técnicas utilizadas en el proceso de traducción, se pretende observar si, en este contexto, la traductora neutraliza las estrategias y procedimientos de traducción en los referentes culturales que aplicó el autor al presentar dicha obra a sus lectores italianos y, de este modo, evita una «sobretraducción», ya que en este contexto en concreto, la traducción portuguesa funciona como original.

La traducción al español: *La cabeza perdida de Damasceno Monteiro*

Carlos Gumpert y Xavier González Rovira fueron los encargados, una vez más, de traducir esta obra. Cabe destacar que son, formalmente, los traductores de Tabucchi del italiano al español pero que han llevado a cabo traducciones como la de “*Requiem: uma alucinação*», en la que el autor escribe en lengua portuguesa (caso único durante su carrera de escritor ya que sus otras obras están escritas en su lengua materna, el italiano) para lectores portugueses sobre la cultura portuguesa. Se trata de una obra que, a pesar de haber sido escrita por un autor extranjero está creada como si el autor fuera portugués y como si se estuviera escribiendo para lectores portugueses.

Como apunte importante, destacar que Helena Tanqueiro (2002) en su tesis demuestra que los referidos traductores de Antonio Tabucchi al español, cuando se trata de traducir obras localizadas en la cultura portuguesa, como *Sostiene Pereira*, siguen las estrategias que utiliza Tabucchi en su «autotraducción *in mente*» de los referentes culturales, utilizadas directamente en su original italiano. En cambio, en el caso de la única obra que Antonio Tabucchi escribió directamente en portugués, *Requiem*, se puede apreciar que los traductores no logran tratar del mismo modo las diferentes referencias culturales relativas, por ejemplo, las formas de tratamiento, topónimos, gastronomía, entre otros. Tanqueiro explica que no se puede considerar que sea por desconocimiento de la cultura y lengua portuguesas dado que asumen, en su calidad de traductores, la responsabilidad de traducir la obra por lo que, concluye, realizan las opciones correctas solamente cuando siguen la propia autotraducción llevada a

cabo, en el original, por el autor, es decir, cuando toman como modelo los recursos del autor para presentar los referentes de la cultura portuguesa a sus lectores italianos. En ese caso, apoyándose en el análisis contrastivo entre las traducciones de ambas obras, Tanqueiro constata que resuelven adecuadamente este tipo de problemas de carácter cultural. A menudo, ni se les plantea dichos problemas porque ya que se los encuentran solucionados por el autor en el original.

Así, en el caso de la traducción al español, se pretende observar si los traductores optan por seguir los procedimientos del autor, es decir, si los traductores españoles toman la «autotraducción *in mente*» como modelo para su traducción de los referentes culturales.

Análisis de « segmentos ricos »

Este análisis parte de los ejemplos extraídos de la referida novela de Antonio Tabucchi, los que hemos seleccionado como «*rich points*», de acuerdo con el concepto que Christiane Nord ha definido para la traducción (Nord, 1997: 25).

Partiendo de los ejemplos en italiano, estos se comparan con las traducciones al portugués y al español para demostrar que, en primer lugar, el «autotraductor» Antonio Tabucchi asume el papel de traductor en el texto original; en segundo lugar, observar si en el caso de la traducción al portugués, la traductora sigue un proceso traductor inverso al traducir las marcas de la cultura portuguesa por el hecho de estar traduciendo para lectores portugueses; y, en tercer lugar, comparar el original y la traducción al portugués con la traducción al español para verificar si los traductores al español siguen las propuestas de Tabucchi y encuentran ya resueltos muchos de los problemas de traducción que plantean los referentes culturales de la obra original.

Ejemplo 1: Firmino se encarga de redactar los artículos sensacionalistas sobre la muerte de Damasceno Monteiro para el periódico en el que trabaja, *O Acontecimento*:

Italiano: «Lo scenario di questa triste, misteriosa e, aggiungeremmo, truculenta storia, è la ridente e operosa città di Oporto. Proprio così: la nostra portoghesissima Oporto, dolce città accarezzata da docili colline e solcata dal placido Douro.» (p. 89)

Portugués: «O cenário desta triste, tenebrosa e, acrescentaríamos, truculenta história, é a risonha e laboriosa cidade do Porto. Nem mais: a nossa portuguesíssima Cidade Invicta, acariciada por doces colinas e sulcada pelo plácido Douro.» (p. 95)

Español: «El escenario de esta triste, misteriosa y, podríamos añadir, truculenta historia es la alegre y laboriosa ciudad de Oporto. Efectivamente: nuestra portuguesísima Oporto, la pintoresca ciudad acariciada por suaves colinas y surcada por el plácido Duero.» (p. 67)

Oporto suele recibir el nombre de «*La muy noble, siempre fiel e invencible ciudad de Oporto*». Normalmente se suele acortar a simplemente «*La ciudad invicta*», título que se ganó al oponer resistencia a las tropas de Napoleón durante la guerra.

En este caso, tal y como podemos observar en el texto original y en la traducción española, que sigue la técnica adoptada por el autor-traductor, se opta por el nombre de la ciudad «Oporto» omitiendo cualquier referencia histórica del referente que no pueda ser entendible por los lectores italianos y españoles.

La traducción portuguesa, en cambio, al estar enmarcada en la cultura original, la referencia de *Cidade Invicta* para identificar la ciudad de Oporto es conocida por los lectores portugueses y, por lo tanto, funciona totalmente en este contexto.

Ejemplo 2: En este fragmento, Firmino ha fotografiado la cabeza decapitada de Damasceno Monteiro y ha mandado las fotografías al director del periódico lisboeta donde trabaja para que monte el reportaje que va a ser publicado al día siguiente. El director le comenta a Firmino la distribución de las fotografías en el artículo:

Italiano: «In prima pagina la fotografia del volto preso di fronte, rispose il direttore, nelle due pagine interne il profilo destro e il profilo sinistro, e nell'ultima pagina una fotografia classica di Oporto col Douro e il ponte di ferro, naturalmente a colori.» (p. 81)

Portugués: «Na primeira página a fotografia do rosto visto de frente, respondeu o director, nas páginas centrais o perfil direito e o perfil esquerdo, e na última página uma fotografia clássica do Porto com a ponte D.Luís, evidentemente a cores.» (p. 85)

Español: «En la portada, la fotografía del rostro tomada de frente —respondió el director—, en las dos páginas interiores el perfil derecho y el perfil izquierdo, y en la última página una fotografía típica de Oporto, con el Duero y el puente de hierro, naturalmente a todo color.» (p. 61)

El *Ponte D. Luís*, es un puente de la ciudad de Oporto, inaugurado en 1886 y considerado uno de los lugares emblemáticos de la ciudad.

En cuanto al análisis traductológico, en el caso del italiano, el autor lleva a cabo un proceso de autotraducción mental simultáneo al de la creación de la obra en el que opta por utilizar la técnica de traducción de la generalización para evocar una imagen mental del lugar. Es del todo probable, que en este caso, los lectores italianos conozcan ese referente por la gran característica del puente, el gran arco de hierro que posee y no por su nombre propio, *Ponte D. Luís*.

Los traductores españoles, tal y como aparece en el ejemplo, optan por seguir la estrategia utilizada por el autor-traductor ya que el lector español, ante esta marca cultural, se comporta de igual modo que el lector italiano; ambos son los destinatarios del texto de llegada y existe casi la misma distancia cultural del portugués tanto para unos como para los otros.

En el caso de la traducción portuguesa, la traductora utiliza un procedimiento inverso; utiliza la especificación para citar el nombre que se le da al puente (*Ponte D. Luis*) ya que los lectores portugueses funcionan, para nuestro análisis, como los destinatarios originales del texto.

Cabe destacar que este referente cultural, así como otros topónimos de la novela, funciona también como forma de caracterización indirecta del personaje. Firmino es lisboeta pero asume el papel de un desconocedor de la ciudad de Oporto. Este aspecto, afecta a la designación de los lugares, ya que, dependiendo del lugar de origen, para una misma realidad, se utilizan designaciones distintas. Esto es lo que ocurre con un otro referente cultural, el rastrillo de Oporto. Tanto en el texto original como en la traducción española, se hace referencia a un «mercado de antigüedades» pero en Portugal este tipo de rastrillos tienen nombres según la ciudad en la que se ubica este tipo de mercado popular. En Lisboa, se denomina *feira da ladra* y en Oporto, correspondería al término *feira da vandoma*. En un primer momento, se llegó a la conclusión de que la traductora portuguesa no había respetado la designación que se le daba a este tipo de mercado en Oporto. Más adelante, al analizar, con más profundidad, el contexto, rectificamos y nos dimos cuenta de que se trataba de un monólogo interno del protagonista y que la traductora portuguesa había optado, de manera acertada, por utilizar el término que se utiliza en Lisboa ya que el personaje es lisboeta e identifica la realidad de Oporto mediante la designación propia de dichos lugares en Lisboa.

Ejemplo 3: Firmino llega a Oporto para investigar el asesinato de Damasceno Monteiro y decide dar un paseo y recorrer la ciudad:

Italiano: «Aveva la sua guida con sé e pensò di andare alla scoperta della città, per esempio i mercati, le zone popolari che non conosceva. Scendendo per le viuzze della città bassa cominciò a trovare un'animazione che non sospettava.» (p. 82)

Portugués: «Tinha a guia consigo e pensou ir à descoberta da cidade, os mercados por exemplo, os bairros populares que não conhecia. Ao descer pelas ruelas íngremes da Baixa foi encontrando uma animação de que não suspeitava.» (p. 86)

Español: «Tenía su guía consigo y pensó en ir a descubrir la ciudad, los mercados, por ejemplo, las zonas populares que no conocía. Bajando por los callejones empinados de la ciudad baja comenzó a encontrar una animación que no sospechaba.» (p. 62)

En Portugal, y más concretamente en Lisboa, Oporto y Coimbra, la «Baixa» es el centro financiero y comercial de la ciudad y una gran zona de animación durante todo el día.

Si observamos el ejemplo, podemos darnos cuenta, por el contexto en el que se enmarca este referente cultural, que efectivamente se refiere a la «Baixa» portuguesa. En este caso, Antonio Tabucchi, gran conocedor de la cultura portuguesa, debería haber optado por referirse al concepto de «centro de la ciudad» y no al de «parte baja de la ciudad».

Si rescatamos un ejemplo de este mismo referente en la obra de *Sostiene Pereira* que comenta Tanqueiro en su tesis doctoral, podemos observar que, efectivamente, Tabucchi lleva a cabo un proceso de «autotraducción mental» y que a pesar de no utilizar el término original «Baixa», ya que, probablemente, los lectores italianos no entenderían este concepto, utiliza una solución pragmática (*in città*) para que los lectores italianos perciban lo que realmente interesa, que el personaje quiere tener el encuentro en el centro de la ciudad y no en la redacción del periódico. A continuación, podemos ver dicho ejemplo:

Italiano: «...Pereira ebbe la precauzione de dirgli che in redazione no, per ora era meglio di no, magari si trovavano fuori, in città e che era meglio darsi un appuntamento.» (p. 10)

Portugués: «... mas Pereira, prudentemente disse-lhe que na redação não, para já era melhor que não, podiam talvez encontrar-se fora, na Baixa, e que era melhor marcar um encontro.» (p. 12)

Después de observar el mismo referente en dos obras distintas del mismo autor, podemos llegar a la conclusión que Tabucchi, en el caso de *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, no realiza un proceso de autotraducción in mente adecuado para este contexto ya que no utiliza un referente correcto para el concepto al que quiere hacer referencia.

En el caso de la traducción al español, los traductores copian la opción elegida por el autor y cometen el mismo error; el referente no es el adecuado en este contexto.

En la traducción al portugués, la traductora es consciente de que su traducción se enmarca en el contexto original y es por eso por lo que traduce automáticamente este concepto por el referente portugués de una forma adecuada.

Ejemplo 4: Firmino se dirige al periódico en el que trabaja y hace una descripción del trayecto que realiza hasta llegar a la redacción. Durante el camino, explica todo lo que encuentra a su paso y explica el ambiente que se vive en la ciudad un año antes de que dé comienzo la Exposición Internacional de Lisboa de 1998:

Italiano: «Firmino sapeva che bisognava avere pazienza con quei lavori del municipio che prometteva una città pulita e ordinata e che si dava da fare per l'Esposizione Internazionale della città. Sarebbe stato un avvenimento mondiale, annunciavano i cartelloni pubblicitari disseminati nei punti nevralgici del traffico, uno di quegli avvenimenti che avrebbero elevato Lisbona a città del futuro.» (p. 21)

Portugués: «Firmino habituara-se a ter paciência com aquelas obras da Câmara, que prometia uma cidade limpa e organizada, e que queria tudo pronto para a Expo. Ia ser um acontecimento

mundial, anunciavam os painéis publicitários colocados nos pontos nevrálgicos do tráfego, um daqueles acontecimentos que iam promover Lisboa a cidade do futuro». (p. 21)

Español: «Firmino sabía que había que tener paciencia con aquellas obras del ayuntamiento, que prometía una ciudad limpia y ordenada y se afanaba para la Exposición Internacional de la ciudad. Iba a ser un acontecimiento mundial, anunciaban los carteles publicitarios esparcidos por los puntos neurálgicos de la circulación, uno de esos acontecimientos que convertirían a Lisboa en una ciudad del futuro». (p. 18)

La Expo '98, o Exposición Internacional de 1998, cuyo tema fue «Los océanos: un patrimonio para el futuro», se realizó en Lisboa, del 22 de mayo al 30 de septiembre de 1998 y *La testa perduda di Damasceno Monteiro* se publicó el año 1997, un año antes del comienzo de dicha exposición en el que la ciudad estaba inmersa en los preparativos para este grande acontecimiento.

En la traducción al portugués, la traductora opta por designar dicho referente cultural mediante una denominación informal «*Expo*» conocida por todos los destinatarios portugueses. En este caso, la traductora aplica una técnica de reducción de dicho referente para que los destinatarios portugueses, al fin y al cabo, destinatarios originales en este contexto literario, identifiquen dicho referente de una forma natural.

En el caso del texto original en italiano y en la traducción al español «*Esposizione Internazionale della città* y Exposición Internacional de la ciudad» respectivamente, tanto el autor, que lleva a cabo un proceso traductor mental, como los traductores españoles, optan por referirse a dicha marca cultural mediante una ampliación del término ya que los destinatarios no tienen porque poseer conocimiento enciclopédico sobre dicho acontecimiento. Cabe destacar, que a pesar de tratarse de culturas próximas, tanto el autor como los traductores, optan por salvar cualquier matiz cultural para que el texto sea totalmente transparente y entendible para los receptores que no conocen la realidad ni la actualidad portuguesa.

Ejemplo 5: Firmino recuerda con horror las cenas navideñas de su infancia en compañía de su familia, en las que se comía una sopa que le provocaba arcadas y ganas de vomitar:

Italiano: «E la cena di Natale. Un incubo. Per cominciare l'inevitabile minestra di cavolo verde servita nelle scodelle di Canton che erano l'orgoglio della zia Pitù, e della bontà della quale la mamma cercava di convincerlo anche se gli provocava conati di vomito.» (p. 31)

Portugués: «E a ceia de Natal. Um pesadelo. Para começar, o inevitável caldo verde, servido nas preciosas tijelas de Cantão da tia Pitú, uma delícia no dizer da Mãe mas que a ele lhe provocava vômitos.» (p. 31)

Español: «Y la cena de Nochebuena. Una pesadilla. Para empezar, la inevitable sopa de col verde servida en los platos soperos de Cantón que era el orgullo de la tía Pitú, y de cuya bondad su madre intentaba convencerlo aunque le provocara arcadas.» (p. 25)

El *caldo verde* es uno de los platos más típicos de Portugal. Esta receta lusa se prepara con un tipo de col verde que se cultiva sólo en Portugal y que le da el color verde característico, con patatas, un poco de ajo y aceite de oliva.

Antonio Tabucchi, gran conocedor de la gastronomía portuguesa, lleva a cabo un proceso de autotraducción mental para salvar la carga cultural de este referente gastronómico. El autotraductor sabe que se trata de un plato típico portugués y que los lectores italianos probablemente no conozcan la receta en sí. Es por eso por lo que opta por utilizar la técnica de la descripción y, de este modo, en lugar de utilizar el término específico referente a la cultura original, explica el plato gastronómico mediante el ingrediente básico, la col verde.

Ejemplo 6: Firmino, durante su estancia en Oporto, se hospeda en la pensión de Dona Rosa. En este fragmento se hace referencia al menú del día en dicha pensión:

Italiano: «Il piatto di Dona Rosa quel giorno erano *rojões* alla moda del Minho. Forse non era un piatto che si addiceva propriamente al caldo di Oporto, ma Firminio ne andava matto, tocchetti di filetto di maiale cotti in padella e accompagnati da patate rosolate.» p. 59)

Portugués: «Na pensão da Dona Rosa o prato do dia eram *rojões* à moda do Minho.» (p. 63)

Español: «El plato de Dona Rosa para aquel día eran *rojões* al estilo del Miño. Tal vez no fuera el plato más adecuado precisamente para el calor de Oporto, pero a Firmino le volvía loco, taquitos de salomillo de cerdo fritos en la sartén y acompañados de patatas rehogadas.» (p. 46)

Los *rojões à moda do Minho* es uno de los platos más populares del norte de Portugal. Este plato se elabora con la carne de cerdo cortada en taquitos (los *rojões*), sazonados y aderezados con ajo, sal, pimienta, vino y hojas de laurel.

Los traductores españoles, siguiendo la decisión tomada por Tabucchi, optan por utilizar la paráfrasis para hacer una explicación en el texto del referente cultural para que los destinatarios entiendan, con amplitud, su significado.

En el caso de la traducción en portugués, en cambio, no hay necesidad de explicar el referente gastronómico porque sus destinatarios, al ser los lectores portugueses, perciben perfectamente de qué plato se trata sin tener que utilizar una explicación dentro del texto. En este caso, la traductora opta por omitir esta explicación y citar, tan sólo, el nombre original de la comida.

Ejemplo 7: Firminio pasea por Oporto y encuentra una parada de libros usados y se para a hojear algunos libros sobre periódicos y anuncios publicitarios:

Italiano: «La pagina seguente era dedicata a un giornale che si chiamava *O Periódico dos Pobres* e sul quale apparivano gratuitamente gli annunci dei trippai, in quanto considerati di pubblica utilità.» (p. 83)

Portugués: «A página seguinte era dedicada a um jornal chamado *O Periódico dos Pobres*, onde os anúncios dos tripeiros eram publicados gratuitamente por serem considerados de utilidade pública.» (p. 87)

Español: «La página siguiente estaba dedicada a un periódico que se llamaba *O Periódico dos Pobres* y en los que aparecían los anuncios de las casquerías, puesto que estaban consideradas de utilidad pública.» (p. 63)

Como apunte relevante, cabe destacar que a los habitantes de Oporto se les llama *tripeiros* en Portugal, precisamente por la costumbre de comer *tripas à moda do Porto* (callos a la moda de Oporto).

En primer lugar, nos fijaremos en el texto en portugués para poder referirnos al original italiano y a la traducción en español. La obra se sitúa en la ciudad de Oporto y los portugueses, en general, conocen perfectamente qué nombre reciben los habitantes de dicha ciudad. En este caso, la traductora, consciente de que escribe para los receptores portugueses, utiliza el gentilicio conocido por los lectores (*tripeiros*).

En segundo lugar, vamos a analizar la denominación elegida por el autor, *trippai*. En Italia, y más concretamente, en Florencia, existe un plato típico que tiene como ingrediente principal la tripa. Se trata de la *trippa all fiorentina* (Callos a la florentina). Teniendo en cuenta que en Italia también tienen un plato gastronómico típico con el mismo ingrediente, la tripa, que en Oporto, podemos observar que Tabucchi elige realizar una equivalencia dinámica y reemplazar un término sociocultural de la lengua original por otro aproximado propio de la realidad de la lengua meta para asegurar que los lectores comprendan el referente.

En el caso de la traducción al español, los traductores eligen recrear la opción elegida por el autor e utilizan un término no adecuado para este concepto, «casquerías».

Ejemplo 8: Firmino decide investigar el asesinato de Damasceno Monteiro en la empresa de importación y exportación de mármol en la que trabajaba el chico. En este fragmento, el periodista intenta sonsacar información del jefe de la empresa sobre el empleado encargado de la contabilidad:

Italiano: Era un impiegato comunale, disse il vecchietto con enorme soddisfazione, lavorava all'ufficio economato, questo significa avere fiuto, certo ha dovuto fare la sua gavetta política, perché è lógico, senza la política in questo paese non si arriba a niente, si mise a gestire la campagna elettorale de'Il aspirante sindaco della sua cittadina, [...]» (p. 65)

Portugués: «Era um empregado da Junta de Freguesia, disse o velhote com enorme satisfação, trabalhava na tesouraria, isto quer dizer ter faro, claro que teve de fazer o seu tirocínio político, porque é evidente que sem a política neste país não chegava a lado nenhum, chefiou a campanha eleitoral do candidato à presidência da Junta lá da terra dele,[...]» (p. 69-70)

Español: «Era un empleado municipal —dijo el viejecillo— con enorme satisfacción, trabajaba en las oficinas del economato, eso es lo que significa tener olfato, claro que tuvo que pagar su peaje en la política, porque es lógico, en este país no se llega a ninguna parte sin la política, se puso a organizar la campaña electoral del aspirante a alcalde de su localidad, [...]» (p. 52)

En Italia y en España, el término *comune o municipio*, respectivamente, hace referencia a la unidad administrativa básica de las provincias y las regiones, es la responsable de gran parte de las tareas civiles y están a cargo de un alcalde (*sindaco*, en italiano) electo popularmente. Las *freguesias* portuguesas son las representantes civiles de las antiguas parroquias católicas que surgieron de las unidades eclesiásticas medievales. La *junta de freguesia* es, pues, el órgano ejecutivo de las *freguesias*. Las *juntas de freguesia* son elegidas por los miembros de las respectivas asambleas de *freguesia*, a excepción del presidente, (el primer candidato de la lista más votada es automáticamente nombrado *Presidente da Junta de Freguesia*). La *Asamblea de Freguesia* es un órgano elegido directamente por los ciudadanos censados en el territorio de la *freguesia*.

Cabe destacar, que el problema que plantea este referente cultural es debido a la diferencia en la división administrativa que posee cada cultura y que, en esta ocasión, el italiano y el español sí que coinciden conceptualmente, pero en el caso del portugués, se parte de conceptos distintos. Así, si observamos el término elegido por el autor en la obra original en italiano (*impiegato comunale*), podemos constatar que Tabucchi, gran conocedor de la lengua y de la cultura portuguesas, lleva a cabo un proceso de traducción mental ya que, a pesar de que la obra esté enmarcada en la cultura lusófona, es consciente de que si escoge el término original portugués puede que los lectores italianos desconozcan la división administrativa de Portugal y este hecho derive a un problema de comprensión. Es por eso por lo que escoge salvar esta barrera cultural mediante un equivalente cultural aproximado propio de la realidad de la lengua meta para asegurar la comprensión inmediata del enunciado.

En segundo lugar, en el caso de la traducción en español, los traductores ya ven resuelto por parte de Tabucchi el problema traductológico que plantea dicho término, y por lo tanto, eligen una designación acertada, fiel al texto original y que coincide semánticamente con el texto italiano.

Finalmente, en el caso de la traducción al portugués, la traductora identifica correctamente que este concepto no existe en la cultura original, la portuguesa, y por lo tanto utiliza el término genuino para que sea comprensible para los lectores portugueses. La traductora es consciente de que la denominación de «*Junta de Freguesía*» no coincide conceptualmente con el término «*comunale*» ya que el referente portugués designa una división administrativa más

pequeña que la de «municipio» pero escoge la equivalencia correcta dado que este contexto, en concreto, se refiere de hecho, a la división administrativa portuguesa.

Conclusiones

La temática, dentro del ámbito de la traducción literaria, elegida para enmarcar este artículo fue el campo de las traducciones realizadas por «traductores privilegiados», las autotraducciones, y más específicamente de la autotraducción *in mente* ya que a pesar de ser una temática relativamente nueva y poco estudiada, consideramos que representa un modelo muy importante a la hora de investigar sobre el proceso traductor.

Además, es importante subrayar que dicho estudio se ha acotado y se ha planteado desde la problemática que conlleva la traducción de los referentes de índole cultural.

Después de llevar a cabo el análisis comparativo entre la obra original «*La testa perduta di Damasceno Monteiro*» de Antonio Tabucchi y sus respectivas traducciones al portugués y al español podemos observar que:

1. Contrariamente a lo que es más habitual, el autor Antonio Tabucchi sitúa la trama de esta obra en una cultura diferente a la de los lectores del texto original aunque la domina como si fuera su cultura propia por ser bilingüe y bicultural (italiano-portugués). De este modo, se observa que el autor, en este contexto, asume el papel de traductor de referentes culturales en la obra original, o sea, asume, en la escritura del original, una doble función de autor, ya que es el creador de dicha obra, y de traductor, un proceso que lleva a cabo mentalmente («autotraducción mental») para salvar las barreras culturales que existen entre la cultura de la obra y los lectores que no comparten esta realidad.
2. La traductora portuguesa es consciente de que traduce para los lectores portugueses, lectores originales en este contexto, y, en este sentido, realiza procedimientos inversos (reducción) relativamente al tratamiento de las marcas culturales y utiliza designaciones originales.
3. En el caso de los traductores españoles, constatamos que muchos de los problemas de traducción que plantea la obra original en cuanto a referentes culturales, dado que el autor-traductor ya las ha solucionado en el original, no hacen sino que seguir el modelo de autotraducción mental de Antonio Tabucchi para llevar a cabo su traducción.

De este modo, llegamos a las siguientes conclusiones sobre este *case study* que esperamos puedan ser ampliadas con otras investigaciones similares con vista a comprobar nuestros puntos de partida cuyo potencial teórico creemos haber podido ejemplificar :

- Durante la escritura de la obra, el autor resuelve las barreras culturales para que el lector original (lector italiano) entienda el mensaje. En este caso, durante el proceso de creación se desarrolla un proceso paralelo: la autotraducción *in mente* (en el propio original).
- El traductor portugués realiza un proceso inverso al que realizó el autor al presentar la obra a sus lectores italianos.
- El traductor español toma la «autotraducción *in mente*» como modelo para su traducción.

Bibliografía

DASILVA, X. M., TANQUEIRO, H, 2011, «Sobre la autotraducción de referentes culturales en el texto original: la autotraducción explícita y la autotraducción *in mente*», *in Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Academia del Hispano, 2011, pp. 245-259.

- GRUTMAN, R., 1998, «Auto-translation», en *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres y Nueva York: Mona Baker.
- HURTADO ALBIR, A., 2001, *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- MAYORAL, A., 1996, «La traducción de referencias culturales», *Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Granada* (Granada), *Sendebarr*, 10/11, pp. 67-88.
- NORD, C., 1997, *Translating as a purposeful activity: Functionalist approaches explained*. St Jerome, Manchester.
- PARCERISAS, F., 2002, «Sobre la autotraducción», *Quimera: la autotraducción*, 210, 1, pp.13-14.
- POPOVIC, A., 1976, *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, Edmonton, Department of Comparative Literature, The University of Alberta, p. 19.
- SANTOYO, J. C., 2005, «Autotraducciones: Una perspectiva histórica», *Meta: Translators' Journal*, vol. 50, n° 3, pp. 858-867.
- TABUCCHI, A., 1997, *A Cabeça Perdida de Damasceno Monteiro*. Traducción de Thereza de Lancastre. Lisboa: Quetzal Editores.
- TABUCCHI, A., 1997, *A testa perduta di Damasceno Monteiro*. Milán: Feltrinelli.
- TABUCCHI, A., 2002, *La cabeza perdida de Damasceno Monteiro*. Traducción de Carlos Gumpert y Xavier González Rovira. Barcelona: Anagrama.
- TANQUEIRO, H., 2002, *Autotradução: Autoridade, privilégio e modelo*. Universitat Autònoma de Barcelona (Tesis de doctorado).
- TANQUEIRO H., 1999, «Un traductor privilegiado: el autotraductor», *Quaderns. Revista de traducció*, 3, pp. 39-48.

GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

Comité de rédaction : Michaël Abecassis, Salih Akin, Sophie Babault, Claude Caitucoli, Véronique Castellotti, Régine Delamotte-Legrand, Robert Fournier, Stéphanie Galligani, Emmanuelle Huver, Normand Labrie, Foued Laroussi, Benoit Leblanc, Fabienne Leconte, Gudrun Ledegen, Danièle Moore, Clara Mortamet, Alioune Ndao, Isabelle Pierozak, Gisèle Prignitz, Georges-Elia Sarfati.

Conseiller scientifique : Jean-Baptiste Marcellesi.

Rédacteur en chef : Clara Mortamet.

Comité scientifique : Claudine Bavoux, Michel Beniamino, Jacqueline Billiez, Philippe Blanchet, Pierre Bouchard, Ahmed Boukous, Pierre Dumont, Jean-Michel Eloy, Françoise Gadet, Marie-Christine Hazaël-Massieux, Monica Heller, Caroline Juilliard, Jean-Marie Klinkenberg, Jean Le Du, Marinette Matthey, Jacques Maurais, Marie-Louise Moreau, Robert Nicolai, Lambert Félix Prudent, Ambroise Queffelec, Didier de Robillard, Paul Siblot, Claude Truchot, Daniel Véronique.

Comité de lecture pour ce numéro : Michel Beniamino, Philippe Blanchet, Fabrice Corrons, Solange Hibbs, Jean Le Dû, Foued Laroussi, Fabienne, Leconte, Gudrun Ledegen, Marinette Matthey, Marie-Louise Moreau, Francesc Parcerisas, Ramon Pinyol, Mercè Pujol, Edmond Raillard, Didier de Robillard, Richard Sabria, Cécile Van den Avenne, Alain Viaut, Marie-Jeanne Verny, Marie-Claire Zimmermann.

Laboratoire Dysola – Université de Rouen
<http://glottopol.univ-rouen.fr>

ISSN : 1769-7425