



**Universitat Autònoma
de Barcelona**

**Análisis traductológico de referentes culturales en
La Testa Perduta di Damasceno Monteiro de Antonio Tabucchi**

Autora: **Meritxell Soria Orti**

Tutora: **Helena Tanqueiro**

Màster en Traducció i Estudis Interculturals

Facultat de Traducció i d'Interpretació

Universitat Autònoma de Barcelona

Junio 2012

“Sin traducción habitaríamos provincias lindantes con el silencio”.
George Steiner

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer profundamente a la Dra. Helena Tanqueiro su tiempo, apoyo y dedicación.

Al Dr. Willy Neunzig, su plena disponibilidad y sus consejos.

SUMARIO

Introducción

MARCO TEÓRICO REFERENCIAL

1. <u>El concepto de “referente cultural” en la reflexión traductológica</u>	6
1.1. Categorización de los referentes culturales	11
1.1.1. La contribución de Eugene Nida	11
1.1.2. La aportación de Peter Newmark	13
1.1.3. La conceptualización de Katharina Reiss	14
1.1.4. La propuesta de Lucía Molina	15
1.2. <u>La definición de “culturema”</u>	17
1.2.1. Christiane Nord	17
1.2.1.1. La noción de “mundo textual”	
1.2.1.2. El concepto de “culturema”	18
1.2.2. Helena Tanqueiro	19
1.2.2.1. El concepto de “marca cultural”	19
1.2.2.2. La noción de “pseudo-marca cultural”	20
1.3. <u>Las técnicas de traducción</u>	23
1.3.1. Los procedimientos de traducción de la Stylistique Comparée	23
1.3.2. <i>Translation procedures</i> de Newmark	23
1.3.3. Glosario de las técnicas de traducción	24
2. <u>El concepto de autotraducción</u>	26
2.1. El autotraductor, un traductor privilegiado	27
2.2. Un caso <i>su generis</i> de autotraducción: la autotraducción <i>in mente</i>	28

3. <u>El objeto de estudio</u>	30
3.1. Las obras	
3.1.1. Obra original: <i>La testa perduda di Damasceno Monteiro</i> (Autor: Antonio Tabucchi)	30
3.1.2. Traducción al portugués: <i>A Cabeça Perdida de Damasceno Monteiro</i> (Traductores: Carlos Gumpert y Xavier González Rovira)	31
3.1.3. Traducción al español: <i>La cabeza perdida de Damasceno Monteiro</i> (Traductora: Thereza de Lancastre)	32
3.2. La selección de los referentes culturales	33
PARTE PRÁCTICA	
1. <u>Análisis traductológico de referentes culturales</u>	34
1.1. Medio natural	34
1.1.1. Toponimia popular	34
1.2. Patrimonio cultural	35
1.2.1. Monumentos emblemáticos	35
1.2.2. Lugares conocidos	37
1.2.3. Acontecimientos históricos	40
1.2.4. Gastronomía	41
1.2.5. Denominaciones informales de grupos sociales	43
1.2.6. Gentilicios populares	45
1.3. Cultura social	46
1.3.1. Convenciones / hábitos sociales	
1.3.1.1. Formas de tratamiento	46
1.3.2. Organización social	51
1.3.2.1. Organización administrativa	51
1.3.2.2. Moneda (valor del dinero)	53
Conclusiones	56
Bibliografía	58

INTRODUCCIÓN

Este trabajo académico es fruto del interés nacido tras realizar la licenciatura de Traducción e Interpretación en la Universitat Autònoma de Barcelona y cursar el Màster en Traducció i Estudis Interculturals durante el curso académico 2011-2012.

Como estudiante de traducción, analizo constantemente los elementos culturales que nos rodean y que son, sin duda alguna, uno de los problemas más relevantes a los que debe hacer frente el traductor. Es por eso por lo que la principal motivación para realizar este trabajo académico es la curiosidad y la continua reflexión sobre las diferentes barreras culturales y sus respectivos procedimientos e estrategias utilizados para trasladar estos elementos de una cultura a otra.

Antecedentes

La idea surgió después de mantener varias conversaciones con la Dra. Helena Maria Milheiro Tanqueiro, el principal miembro del grupo de investigación AUTOTRAD, quien me aconsejó sobre la posibilidad de ampliar, con la realización de este trabajo, su tesis doctoral ¹*Autotradução: Autoridade, privilégio e modelo* en la que se aborda la temática de las traducciones llevadas a cabo por el mismo autor, es decir, el estudio de la autotraducción. En ella, entre otros aspectos, se pretende abordar el concepto de la autotraducción y determinar el papel que esta desempeña dentro de la Teoría de la Traducción Literaria, verificar hasta qué punto el autotraductor actúa sólo como traductor y si su doble calidad de autor y traductor le convierte en un “traductor privilegiado”. Para verificar esta propuesta, se hace un estudio comparativo entre el original y la autotraducción de la obra *El camí de les Vincennes* (Marí, 1995) obra que reúne las características adecuadas a los objetivos del análisis.

Después de este primero estudio, la Dra. Tanqueiro se propone comprobar si en el caso de las obras originales, el autor desempeña una tarea traductológica en el propio

¹ TANQUEIRO, H. *Autotradução: Autoridade, privilégio e modelo*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.

original, simultánea a la tarea de creación de la obra, idea de la que se desprende el concepto que introduce Helena Tanqueiro, la autotraducción *in mente*. Para demostrar dicha hipótesis se recorre a un ejemplo práctico, la obra *Sostiene Pereira* (Tabucchi, 1994), una obra escrita en italiano cuya trama se desarrolla enteramente en Portugal. Con esta obra se persigue, mediante el análisis de referentes culturales y la comparación de estos, entre el original y las traducciones al portugués y al español, apoyar este estudio y extraer resultados concluyentes que puedan fundamentar su hipótesis.

La Dra. Tanqueiro también ha publicado un amplio conjunto de trabajos sobre este tema en diferentes revistas y volúmenes colectivos. Nos basamos en uno de ellos, ²*Sobre la autotraducción de referentes culturales en el texto original: la autotraducción explícita y la autotraducción in mente* para desarrollar este estudio.

En él se aborda un tipo *sui generis* de autotraducción que la autora designa como autotraducción mental o *in mente* para diferenciarla de la autotraducción material, aquella que se materializa en una publicación y que es resultado de la traducción hecha por el mismo autor del texto original a otra lengua. En este capítulo, se exponen algunos casos de autotraducción *in mente* y se hace hincapié en la necesidad de tener en cuenta este tipo de análisis ya que, en este contexto de traducción literaria, muchas de las cuestiones relativas a los referentes culturales ya están solucionadas por el mismo autor en el original. De este modo, el proceso traductológico del autor, puede servir de modelo para los traductores de este tipo de obras en otras lenguas.

Objetivos

El objetivo principal que se pretende con este trabajo es **realizar un estudio exploratorio para observar cómo se resuelven los problemas traductológicos de índole cultural (referentes culturales) dentro del contexto de la autotraducción in mente.**

Para alcanzar este objetivo general, se desarrollan los siguientes apartados:

² MANUEL DASILVA, X.; TANQUEIRO, H. *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Academia del Hispano, 2011, "Sobre la autotraducción de referentes culturales en el texto original: la autotraducción explícita y la autotraducción in mente", pp. 245-259.

- Presentar el panorama general del tratamiento y la clasificación que se le ha dado a los elementos culturales a lo largo de la traductología y elegir una propuesta de clasificación coherente para describir los ejemplos de referentes culturales escogidos de nuestro objeto de estudio.
- Definir y delimitar el concepto de “culturema” para seleccionar los ejemplos de los referentes culturales que analizaremos.
- Definir las técnicas de traducción que se utilizarán para describir las soluciones adoptadas por los traductores.
- Definir el concepto de autotraducción, uno de los temas menos estudiados dentro del campo de la traducción literaria, y abordar el concepto de la autotraducción *in mente* (en el propio original).
- Presentar el objeto de estudio y el criterio de selección de los ejemplos de los referentes de índole cultural.
- Analizar el tratamiento de los referentes culturales basándonos en los *rich points* para ejemplificar los elementos culturales que generan más problemas traductológicos en *La testa perduta di Damasceno Monteiro* de Antonio Tabucchi, obra literaria escogida para desarrollar la parte práctica y cuyo análisis nos servirá para extraer resultados que validen las hipótesis planteadas.

Hipótesis

Se plantean y se desarrollan tres hipótesis generales de las que parte este estudio:

- 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.

Metodología y fases del trabajo

Este trabajo se inicia con el vaciado del corpus principal; se analiza el texto original (obra en italiano) paralelamente con la traducción al portugués (obra que, en el contexto que nos interesa desempeña la función de texto original ya que la cultura en la que se enmarca es la cultura portuguesa) y finalmente, ambas se comparan junto con la traducción al español. El resultado del vaciado sugiere que analicemos los elementos culturales de la obra escogiendo los segmentos que contienen mayores problemas de traducción; los denominados *rich points*, ya que dicha selección nos permite percibir las decisiones traductológicas que lleva a cabo el traductor.

Los resultados indican la necesidad de establecer dos instrumentos de análisis:

- Un instrumento para describir y categorizar los elementos culturales escogidos.
- Un segundo instrumento para describir las soluciones adoptadas por los traductores.

El siguiente paso ha sido aplicar dichos instrumentos al corpus principal, para, finalmente, analizar los resultados obtenidos y verificar las hipótesis planteadas.

Estructuración del trabajo

El trabajo está estructurado en dos partes: la primera abarca el marco teórico referencial del estudio exploratorio como base para poder desarrollar la segunda parte, el apartado práctico, donde se llevará a cabo el análisis traductológico de referentes culturales para obtener los resultados de los objetivos e hipótesis planteados.

La primera parte del marco teórico, “El concepto de “referente cultural” en la reflexión traductológica” (1.), se compone de cuatro apartados: el primero, “Categorización de los referentes culturales” (1.1.), detalla las principales aportaciones y las distintas propuestas de clasificación de los elementos de índole cultural que se han desarrollado a lo largo de la teoría de la traducción y que nos servirán para categorizar los ejemplos de referentes culturales elegidos como muestra representativa de nuestro estudio. En cuanto al segundo punto, “La definición de culturema” (1.2.), se pretende delimitar el concepto de “culturema” para encuadrar dicho concepto en nuestro estudio. El tercer

apartado, “Las técnicas de traducción” (1.3.), define las técnicas traductológicas para explicar las soluciones adoptadas por el autor en la obra original en su proceso de autotraducción *in mente* y los procedimientos de traducción que llevan a cabo la traductora portuguesa y los traductores españoles.

En la segunda parte, “El concepto de autotraducción” (2.), se trata el tema de la autotraducción, en general, y se hace hincapié, por un lado, en la situación privilegiada del autotraductor, y por el otro, se aborda el tema de la “autotraducción *in mente*”, un caso *sui generis* de autotraducción.

La tercer parte, “El objeto de estudio” (3.), detalla el corpus con el que llevaremos a cabo la parte práctica: la obra original *La testa perduta di Damasceno Monteiro* de Antonio Tabucchi, junto con el análisis de sus respectivas traducciones al portugués y al español. Además, se ofrece una breve explicación del criterio de selección (3.2.) de los ejemplos elegidos para nuestro análisis.

En la parte práctica (1.) se realiza el análisis traductológico de referentes de índole cultural elegidos de nuestro objeto de estudio con el propósito de obtener resultados concluyentes de nuestro trabajo.

Finalmente, se exponen las conclusiones finales y se recogen, a modo de bibliografía general, las obras utilizadas para desarrollar el marco teórico referencial y las obras a las que se han hecho referencia a lo largo del trabajo.

MARCO TEÓRICO REFERENCIAL

1. El concepto de “referente cultural” en la reflexión traductológica

La importancia del contexto en el que se enmarca una obra literaria y los elementos de carácter cultural que aparecen en ella ponen de manifiesto que la traducción no es un mero trasvase lingüístico de una lengua a otra, sino también una traslación de la cultura que subyace en el texto original. En este sentido, el traductor es el encargado de mediar entre las dos culturas implicadas en el proceso traductológico.

A continuación, y partiendo de la premisa anterior, se detallan las aportaciones más relevantes sobre los referentes de índole cultural a lo largo de la traductología. Todas estas referencias establecen el marco que nos servirá para describir y categorizar los referentes culturales elegidos de nuestro objeto de estudio.

1.1. Categorización de los referentes culturales

1.1.1. La contribución de Eugene Nida

Atrás queda la teoría lingüística basada en el modelo procedente de la Lingüística en el que se hace una descripción y comparación de lenguas sin entrar en cuestiones de carácter textual. Esta comparación se hace siguiendo diferentes modelos, creando de este modo, diferentes tendencias. Una de las más importantes, fue la aportación que hizo la Estilística Comparada con los *procedimientos de traducción* (calco, modulación, transposición, etc) y que se desarrollará, detalladamente, en el apartado 1.3.1. *Los procedimientos de traducción de la Stylistique Comparée*.

Más adelante, las teorías modernas, reivindican la traducción como operación textual y no como una operación lingüística y desarrollan diferentes enfoques centrados en esta idea. De entre ellos, cabe destacar el ³enfoque comunicativo y sociocultural que

³ HURTADO, A. *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra, 2001, “Las teorías modernas, el enfoque comunicativo y sociocultural, pág.128.

enfatisa en la función comunicativa de la traducción, teniendo en cuenta los factores del contexto que rodean la traducción y destacando la importancia de los aspectos culturales y de la recepción de la traducción.

Los traductólogos bíblicos contemporáneos, como máximo exponente, Nida, son los primeros en introducir la importancia de los elementos culturales en la traducción.

Eugene Nida propone el concepto de **equivalencia dinámica** (principio de equivalencia del efecto de la traducción en el lector), *the closest natural equivalent to the source-language message* (Nida, 1964: 166) desarrollado a partir de su experiencia como traductor bíblico. Esto implica la necesidad de hacer que los conceptos de una cultura extranjera, expresados en una lengua, sean familiares para el lector de la traducción mediante el equivalente más natural en la lengua de llegada. Su intención es proporcionarle al lector un texto enmarcado en su propio contexto social y cultural. Se trata entonces, de intentar producir en el lector de la traducción un efecto equivalente al que puede haber tenido el texto fuente sobre sus lectores originales.

Nida desarrolla un enfoque de la traducción que valoriza al receptor del texto meta y reconoce la importancia de la cultura receptora en el proceso traductor. El proceso de traducción representa un continuo desde el emisor en el texto original hasta el receptor de la lengua terminal. El autor tiene como punto de mira el efecto y afirma que la mayor dificultad en el marco de la traducción de elementos culturales es trasladar a la otra lengua el ambiente, la atmósfera que rodea el mensaje y la carga emocional que incluye.

Por otra parte, y en contraposición a la equivalencia dinámica, la **equivalencia formal** implica la utilización, en la lengua meta, de términos y de características ortográficas y/o fonológicas propios de lengua fuente. En este caso, lo importante es la forma y el contenido del texto fuente y se intenta que el texto meta se asemeje al texto original.

Nida, con la publicación del artículo ⁴*“Linguistics and ethnology in translation problems”* en 1945, fue el primero en iniciar el estudio de los elementos culturales como una de las partes esenciales de la práctica traductora y propone la primera clasificación de los

⁴ NIDA, E. (1945). *Linguistics and ethnology in translation problems*. World 1, pp. 194-208. Publicado en *Exploring Semantic Structures*, 1975. Munich: Fink Verlag.

ámbitos culturales susceptibles a posibles problemas de traducción a la hora de ser transferidos de una cultura a otra. Molina (2001:71) recoge las cinco categorías catalogadas por Nida:

- a. **Ecología:** problemas derivados de las diferencias ecológicas entre las distintas zonas geográficas del mundo y que no son conocidas por las otras culturas.
- b. **Cultura material:** referencia a objetos, productos, artefactos, comida y bebida desconocidos por otra cultura.
- c. **Cultura social:** interferencias entre las distintas culturas debidas a distintos hábitos o organización social propios de cada cultura (trabajo y tiempo libre).
- d. **Cultura religiosa:** Se trata del ámbito más complejo. Términos como “santidad” y “sagrado” en muchas culturas africanas se relacionan con el “tabú”, hecho que dificulta la traducción de los conceptos cristianos.
- e. **Cultura lingüística:** diferencias de funcionamiento entre las distintas lenguas. Nida las subdivide en fonológicas, morfológicas, sintácticas y léxicas.

Nida concibe la traducción como acto comunicativo y hace hincapié en la búsqueda de una transferencia que sea fiel al original mediante la estructura de la lengua de llegada, la conservación del efecto del original en su respectiva traducción y destaca la relevancia de los elementos culturales como aspecto esencial a tener en cuenta a la hora de traducir.

Cabe destacar que con su obra *Toward a Science of Translating*, Eugene Nida se consagró como el padre de la traductología moderna.

1.1.2. La aportación de Peter Newmark

Newmark, posteriormente, habla de *palabras culturales extranjeras* para referirse a los elementos de índole cultural que aparecen en los textos.

Newmark retoma la clasificación de Eugene Nida pero introduce una nueva categoría, la de los gestos y hábitos, proponiendo, de este modo, una categoría paralingüística. El autor apuesta por la ⁵clasificación siguiente:

⁵ NEWMARK, P. *Textbook of Translation*. Nueva York: Prentice- Hall, 1998, pág. 95.

- a. **Ecología:** fauna, flora, etc.
- b. **Cultura material:** ropa, comida, vivienda, transporte, etc.
- c. **Cultura social:** trabajo y ocio.
- d. **Organizaciones, costumbres, actividades, procedimientos y conceptos:** (políticos, administrativos, religiosos y artísticos).
- e. **Hábitos y gestos:** afirmaciones y negaciones con alguna parte del cuerpo, mostrar aprecio, etc.

Otra de las aportaciones de Newmark es la denominación de *foco cultural* para referirse a un vocabulario relativo a un campo léxico de una lengua (términos especializados referentes al *cricket* en inglés o el caso del léxico de los esquimales para referirse a la nieve). Newmark define este tipo de léxico como “lenguaje cultural” para diferenciarlo del “lenguaje universal” (estrella, nadar o morir) y del “personal” (idiolecto):

“And, when a speech community focuses its attention on a particular topic (this is usually called 'cultural focus'), it spawns a plethora of words to designate its special language or terminology - the English on sport, notably the crazy cricket words (la maiden over, 'silly mid-on' 'howzzat'), the French on wines and cheeses, the Germans on sausages, Spaniards on bull-fighting, Arabs on camels, Eskimos, notoriously, on snow, English and French on sex in mutual recrimination; many cultures have their words for cheap liquor for the poor and desperate: 'vodka1, 'grappa1, 'slivovitz1, 'sake*, 'Schnaps' and, in the past (because too dear now), 'gin'. Frequently where there is cultural focus, there is a translation problem due to the cultural 'gap1 or 'distance' between the source and target languages”. (Newmark 1988: 94).*

1.1.3. La noción de Katharina Reiss

La traductóloga alemana Katharina Reiss marca el comienzo de la traductología funcionalista con la publicación de un pequeño libro sobre la crítica de la traducción desde una perspectiva objetiva, ⁶*Möglichkeiten un Grenzen der Übersetzungskritik*. En esta obra, la autora analiza los elementos relevantes para una buena traducción como el uso de la lengua o las soluciones adoptadas por trasladar los elementos culturales de una lengua a otra a los que designa “determinantes extralingüísticos”. La autora afirma que cuando un escritor se dirige a los lectores de su misma lengua puede prescindir de explicitar ciertas cosas mediante elementos lingüísticos sin que dicha

⁶ REISS, K. *Möglichkeiten un Grenzen der Übersetzungskritik*. Munic, Max Hueber Verlag, 1971.

omisión tenga alguna repercusión en el comprensión del texto. Según Reiss, existen factores extralingüísticos que indiquen en lo lingüístico.

K. Reis divide los “determinantes lingüísticos” en las siguientes categorías:

- a. Referencias locales, los que la traductología moderna denomina como “realia”.
- b. Referencias temáticas que aparecen en los textos especializados.
- c. Referencias a situaciones concretas como a acontecimientos históricos o actuales, obras literarias, etc.
- d. Expresiones idiomáticas, proverbios, dichos populares y metáforas comunes.
- e. Aspectos que se relacionan con los personajes como la manera de hablar.
- f. Implicaciones afectivas que están relacionadas con el uso de exclamaciones, insultos, diminutivos, etc.

Una de sus mayores aportaciones fue recoger como marca cultural la “manera de hablar” de un personaje y las implicaciones afectivas ya que, en el ámbito de la traducción literaria, ambos elementos son de suma importancia.

Según la autora, el traductor no deber trasponer las palabras sino la realidad que está detrás. Reiss defiende que el hecho de que se pierda alguna cosa en el texto de llegada no es un factor grave ya que dentro de la misma comunidad lingüística no se dan siempre las mismas asociaciones.

1.1.4. La propuesta de Lucía Molina

Molina, (2001:91) elabora una propuesta de catalogación de ámbitos culturales partiendo de tres premisas relevantes:

- Recurrir a categorías que recojan conceptos culturales amplios en las que se pueda dar cabida a la variedad de situaciones culturales puntuales que pueden surgir entre un texto y su traducción.
- Recoger, únicamente, cuestiones de índole cultural evitando cuestiones sintácticas como las que aparecen en el ámbito de la cultura lingüística de Nida.

- Ubicar conceptos y no palabras.

A continuación, se expone el cuadro de la clasificación de los elementos culturales de Molina (2001) cuya propuesta utilizaremos para describir y clasificar los ejemplos de los referentes culturales escogidos del vaciado de nuestro objeto de estudio.

Cabe destacar que nos basamos en esta clasificación de ambientes culturales porque representa la propuesta más completa y en la que se recogen casi todos los elementos de índole cultural que trataremos en la parte del análisis.

Ambientes culturales	
Medio natural	Flora, fauna, fenómenos atmosféricos, climas, vientos, paisajes (naturales y creados), topónimos (<u>incluimos toponimia popular</u>).
Patrimonio cultural	Personajes (reales o ficticios), hechos históricos, conocimiento religioso, creencias populares, folklore, obras y monumentos emblemáticos, lugares conocidos, nombres propios, utensilios, objetos, instrumentos musicales, técnicas empleadas en la explotación de la tierra, de la pesca, cuestiones relacionadas con el urbanismo, estrategias militares, medios de transporte, (<u>incluimos gastronomía, gentilicios populares y denominaciones informales de grupos sociales (clase social, pueblo, hinchas, etc.)</u>).
Cultura social	<p><u>Convenciones y hábitos sociales:</u> el tratamiento y la cortesía, el modo de comer, de vestir, de hablar, costumbres, valores morales, saludos, gestos, la distancia fija que mantienen los interlocutores, etc.</p> <p><u>Organización social:</u> sistemas políticos, educativos, legales, organizaciones, oficios y profesiones, monedas, calendarios, eras, medidas, (<u>incluimos organización administrativa</u>).</p>

Cultura lingüística	Transliteraciones, refranes, frases hechas, metáforas generalizadas, asociaciones simbólicas, interjecciones, blasfemias, insultos, etc.
----------------------------	--

*En el caso de que no aparezca alguno de los referentes culturales que trataremos en la parte práctica de nuestro trabajo, lo incluiremos en su respectiva categoría.

1.2. La definición de “culturema”

1.2.1. Christiane Nord

1.2.1.1. La noción de “mundo textual”

Dentro del enfoque comunicativo y sociocultural, cabe destacar la teoría funcionalista que concibe la traducción como una actividad determinada por la finalidad que persigue.

Christiane Nord propone el concepto de “mundo textual” para referirse a la realidad ficcional que rodea una obra literaria dentro del propio texto distinta a la realidad del lector aunque, a su vez, estos tengan una relación directa con ella. Los lectores identifican este “mundo textual” con una determinada cultura mediante ciertas marcas. Nord considera que pueden existir tres escenarios distintos (Tanqueiro: 2002, 113):

- a) **El mundo textual no corresponde a ninguna realidad cultural.** De este modo, el lector no lo puede identificar con ninguna realidad cultural.
- b) **El mundo textual corresponde a la realidad cultural del lector,** por lo tanto, existe una gran identificación.
- c) **El mundo textual corresponde a otra realidad que no es la del lector** aunque éste acepta lo que se le está explicando. En muchas ocasiones, lo identifica con el mundo que conoce (“esto se parece a... / esto es diferente a...”).

En relación a este último escenario, Nord afirma que cuantos menos conocimientos tenga el lector sobre ese “mundo textual”, el texto deberá contener más marcas culturales explícitas para compensar esa falta de conocimiento.

La autora centra uno de sus estudios en la relación autor-lector, aspecto que en el campo de la traducción y en el contexto concreto de nuestro objeto de estudio, es totalmente esencial.

Normalmente, el autor desarrolla su obra dentro de la cultura en la que pertenecen sus lectores, una cultura común a ambos. En el caso de la traducción, la obra original 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.

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 *A 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 algunos aspectos de la cultura portuguesa.

1.2.1.2. El concepto de “culturema”

Los teóricos funcionalistas, y en concreto, Nord, introducen el concepto de “culturema” para referirse a las marcas culturales. En Mayoral Asensio (1999:67-72), Nord cita la siguiente definición:

“Un fenómeno social de una cultura A que es considerado relevante por los miembros de esta cultura y que, cuando se compara con un fenómeno social correspondiente en la cultura B, se encuentra que es específico de la Cultura A”.

Tanqueiro (2002:114) cita la clasificación que hace C. Nord de los “culturemas” y los divide en cuatro categorías:

- a. **Culturemas relacionados con la situación** en la que se enmarca la acción: lugar, agentes (personas) junto con sus características (nombre, profesión, etc.).
- b. **Culturemas relacionados con el medio natural**, es decir, con la atmosfera natural en la que se desarrolla la acción (clima, flora, fauna, etc.) y el medio social, es decir, los hábitos y costumbres (gastronomía, educación, instituciones estatales, etc.).
- c. **Culturemas relacionados con la historia anterior a la situación concreta.**
- d. **Culturemas relacionados con el patrimonio cultural** (literatura, arte, monumentos, lengua, etc.).

1.2.2. Helena Tanqueiro

La autora se basa en el concepto desarrollado por Nord para definir y ampliar el concepto de “marca cultural”.

Creemos que los dos conceptos de Tanqueiro, tanto el de “marca cultural”, como el de “pseudo-marca cultural” nos sirven de referente de cara a utilizarlo como criterio para la selección de los referentes culturales en el marco de nuestro objeto de estudio.

1.2.2.1. El concepto de marca cultural

Tanqueiro toma como punto partida, en primer lugar, las referencias que comparten el autor con el lector del texto original y en segundo lugar, la función que estos desempeñan en un co-texto concreto.

Para Tanqueiro (2001) el concepto de “marca cultural” engloba:

“Las denominaciones, expresiones, referencias presentes en un texto (literario) cuyo valor connotativo y/o carga afectiva son entendidas y compartidas, de forma implícita, por el autor sólo con los integrantes del área cultural a la que se dirige la obra y que están vetadas o provocan asociaciones falsas a los integrantes del área cultural a la que va dirigida la traducción.”

De esta definición, la autora hace una aportación muy relevante para el ámbito de la traducción literaria y distingue dos conceptos:

- Marca cultural:
 1. El autor y el lector del texto original comparten una referencia con valor connotativo o carga afectiva importante para la comprensión.
 2. La “marca cultural” es portadora de cultura.
 3. No detectarla, provoca “infratraducción”, omitir unidades con carga semántica importante para la comprensión del texto.

- Pseudo-marca cultural:
 1. El autor utiliza la referencia a la cultura como un elemento para elaborar la trama o cumplir con una convención textual, no tienen valor connotativo ni carga afectiva importante para la comprensión.
 2. Tratarlas como marca cultural da lugar al fenómeno de la ⁷sobretraducción.
 3. Se pueden neutralizar, omitir o, si es transparente o se entiende en el co-texto, utilizar la denominación original.

1.2.2.2. La noción de pseudo-marca cultural

Este término nos recuerda a la ⁸teoría interpretativa de Seleskovitch y Lederer. En ella hacen referencia a la traducción de términos especializados y diferencian entre términos que son portadores de la información relevante, “palabras deliberadamente elegidas por el autor” y otras palabras que el autor utiliza pero en las que no recae el peso de la información.

Se diferencia entre términos que requieren una trascodificación y otros términos que funcionan meramente como palabras que no tienen valor informativo relevante.

⁷ TANQUEIRO, H. *Autotradução: autoridade, privilégio e modelo*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2002. “[Apartado 3.2.] O Conceito de Marca Cultural”, pág. 119.

La autora cita el término “sobretraducción” para referirse a las informaciones que se le da al lector de más (“el traductor dice demasiado”) sobre la función de un referente cultural en un texto en concreto.

⁸ SELESKOVITCH, D.; LEDERER, M. *Interpréter pour traduire*, Didier Erudition, París, 1984

Tal y como podemos apreciar en el esquema del “Símil del spotlight”, en un texto literario existen unos referentes culturales (“marcas culturales” – portadoras de cultura) en los que hay que focalizar el esfuerzo traductor y otros elementos, (“pseudo-marcas culturales” – sin valor informativo), que pueden y deben solucionarse con simples técnicas de traducción.



De todo ello, se desprende la siguiente definición de “pseudo-marca cultural”:

“El autor utiliza la referencia a la cultura como un elemento para elaborar la trama o cumplir con una convención textual, no comparte con su lector del texto original ni el valor connotativo o carga afectiva importante para la comprensión”. (Tanqueiro, 2002).

A continuación, se dan dos ejemplos que nos parecen representativos y que se han extraídos del análisis comparativo de las obras que componen nuestro objeto de estudio:

1. Ejemplo “marca cultural”:

Italiano: “Ci troviamo all’Antártico”, **nota gelateria della foce del Douro, davanti al meraviglioso estuario del fiume che attraversa Oporto.** Ha accettato di incontrarci un personaggio che è sotto i riflettori dell’opione pubblica e sul quale, secondo alcune testimonianze, peserebbero gravi responsabilità nella morte di Damasceno Monteiro, il sergente Titânio Silva della locale Guarda Nacional”. (pág. 189)

Portugués: “Estamos na Antártica, **conhecida geladaria da Foz do Douro.** Acedeu em encontrar-se conosco um personagem que tem estado ultimamente sob os reflectores da opinião pública, e sobre quem, segundo alguns testemunhos, recairiam graves responsabilidades na morte de Damasceno Monteiro: o sargento Titânio Silva da Guarda Nacional”. (pág. 199)

Español: “Nos encontramos en el Antártico, **conocida heladería de la desembocadura del Duero, frente al maravilloso estuario del río que atraviesa Oporto.** Ha aceptado hablar con nosotros un personaje que está en el punto de mira de la opinión pública y sobre quien pesan, según algunas declaraciones, graves actuaciones por la muerte de Damasceno Monteiro, el sargento Titânio Silva, de la Guardia Nacional de esta localidad”. (pág. 140)

Tal y como podemos observar, tanto en el texto original como en la traducción al español se decide tratar este referente de índole cultural como marca cultural y tanto el autor como los traductores españoles deciden añadir una explicación en el propio texto que contextualice geográficamente el lugar del que se hace referencia para que los lectores italianos y los destinatarios españoles puedan ubicar el referente cultural.

La traductora al portugués, en cambio, opta por evitar esta explicación y reduce la información en el texto ya que los lectores portugueses, sin este dato, identifican perfectamente la localización física al que se hace referencia. De este modo, el traductor evita la “sobretraducción”.

2. Ejemplo “pseudo-marca cultural”:

Italiano: “La testa appartiene a Damasceno Monteiro, disse la voce, ventotto anni, lavorava come garzone alla Stones of Portugal, abitava **in Rua dos Canastreiros**, il numero lo trovi lei, è **nella Ribeira**, davanti a una fontana, e la familia l’avvisi lei, io non posso farlo per ragioni che non le sto a spiegare, arrivederci”. (pág. 85)

Portugués: “A cabeça pertence a Damasceno Monteiro, disse a voz, vinte e oito anos, era moço de fretes na *Stones of Portugal* e morava **na Rua dos Canastreiros**, terá de procurar o número, **é na Ribeira**, diante de un chafariz, e a família avise-a o senhor, eu não o posso fazer por razões que não lhe vou explicar, adeus.” (pág. 90)

Español: “La cabeza pertenece a Damasceno Monteiro —dijo la voz—, veintiocho años, trabajaba como mozo en la *Stones of Portugal*, vivía **en Rua dos Canastreiros**, el número encuéntrlo usted, está **en la Ribeira**, delante de una fuente, y a la familia avísela usted, yo no puedo hacerlo por razones que serían largas de explicar, adiós.” (pág. 65)

Tal y como podemos apreciar, las referencias culturales que aparecen en este fragmento tan sólo son elementos que forman parte de la trama de la obra literaria. Es por eso por lo que tanto “*Rua dos Canastreiros*” como “*Ribeira*” no tienen ningún tipo de carga cultural, se tratan como referencias sin información relevante y funcionan simplemente como parte del contexto de la obra para ubicar geográficamente el lugar donde se desarrolla la acción.

1.3. Las técnicas de traducción

1.3.1. Los procedimientos de traducción de la *Stylistique Comparée*

Parten de las teorías de Ferdinand de Saussure y de Noam Chomsky y se basan en describir los procedimientos translatorios a partir de ejemplos entre dos lenguas. A raíz de dicha comparación, llevan a cabo una descripción científica de las soluciones prácticas al traducir de una lengua a otra.

Vinay y Darbelnet (1958) son los primeros en recopilar sistemáticamente los procedimientos técnicos de traducción (*procédés techniques de la traduction*) y proponer una clasificación.

Los autores analizan a nivel de estructura superficial y describen bien los problemas de interferencia.

Distinguen entre ⁹siete procedimientos de traducción centrales: a) préstamo, b) calco, c) traducción literal, d) transposición, e) modulación, f) equivalencia y g) adaptación.

1.3.2. *Translation procedures* de Peter Newmark

Peter Newmark hace una distinción clara entre el concepto de procedimiento, que afecta a oraciones y unidades lingüísticas pequeñas, y el del método, que afecta al texto completo.

“While translation methods relate to whole texts, translation procedures are used for sentences and the smaller units of language”, (Newmark 1988: 81).

Newmark recoge la propuesta de los siete procedimientos de Vinay y Darbelnet, teóricos de la Estilística Comparada y también la de los traductólogos bíblicos aunque añade otros procedimientos nuevos.

⁹ HURTADO, Amparo. *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra, 2001, [“Apartado 6.1: Las definiciones y clasificaciones propuestas. Figura 38”], pág. 259.

Para Newmark, el procedimiento más importante es la **traducción literal** entendida como la traducción palabra por palabra de una unidad de sentido de la lengua original sólo introduciendo matices impuestos por la lengua terminal. Este procedimiento, tal y como apunta Newmark, no debe confundirse con la traducción literal como estrategia de traducción que se refiere a traducir palabra por palabra:

“It may be useful to distinguish literal from word-for-word and one-to-one translation, Word-for-word translation transfers SL grammar and word order, as well as the primary meanings of all the SL words, into the translation, and it is normally effective only for brief simple neutral sentences [...]”. (Newmark 1998:69)

“I believe literal translation to be the basic translation procedure, both in communicative and semantic translation, in that translation starts from there”. (Newmark 1998:70)

El uso del resto de procedimientos, un total de 18, está siempre sujeto a los principios de la traducción literal y otros factores textuales. Cabe destacar que la catalogación de Newmark conlleva la aparición de nuevos procedimientos no sólo centrados en factores lingüísticos, sino también extralingüísticos y culturales.

“Since literal translation is the most important of the procedures, we have discussed it in a separate chapter. We shall now discuss the other procedures, whose use always depends on a variety of contextual factors”. (Newmark 1998:81)

Cabe destacar que una de las mayores aportaciones de Newmark fue la de la técnica de traducción del “doblete”, *translation couplet*:

“Couplets, triplets, quadruplets combine two, three or four of the above-mentioned procedures respectively for dealing with a single problem. They are particularly common for cultural words, if transference is combined with a functional or a cultural equivalent. You can describe them as two or more bites at one cherry”. (Newmark 1998, 91)

1.3.3. ¹⁰Glosario de las técnicas de traducción

A continuación, a modo de lista, se detallan las técnicas de traducción que se han utilizado para describir las soluciones adoptadas por los traductores a la hora de tratar los referentes culturales de nuestro estudio exploratorio. Cabe destacar, que de nuestro

¹⁰ [...] reservamos la noción de técnica para referirnos al procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción para conseguir equivalencias traductorales.

HURTADO, A. *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra, 2001, [“Apartado 6: Las técnicas de traducción”], pág. 256.

objeto de estudio, se han escogido como ejemplo, aquellos elementos de índole cultural que presentan mayor dificultad a la hora de traducir:

- **Adaptación (equivalente cultural):** consiste en reemplazar un término sociocultural de la lengua original por otro aproximado propio de la realidad de la lengua terminal para asegurar la comprensión del enunciado.
- **Ampliación/amplificación:** se añaden elementos lingüísticos para precisar aspectos y detalles no formulados en el texto original: informaciones, adjetivos especificativos, paréntesis explicativas, etc. para salvar el desconocimiento de connotaciones de referencias a la cultura de la lengua original.
- **Descripción o explicación (equivalente descriptivo):** en lugar del término específico referente a la cultura original, se explica su contenido o función en el contexto específico.
- **Equivalencia dinámica:** se utiliza una palabra o expresión solamente válida en el contexto específico.
- **Generalización:** se utiliza el hiperónimo en lengua terminal para denominar un término específico de la lengua original. Se opone a la particularización.
- **Particularización:** se utiliza el hipónimo en la lengua terminal para denominar un término general de la lengua original.
- **Reducción:** se trata de omitir informaciones innecesarias para el lector de la lengua terminal porque las conoce “por defecto”.
- **Omisión/elisión:** se suprimen elementos del texto original por redundancia, obviedad, etc. que no pueden interesar al lector de la lengua terminal.

2. El concepto de autotraducción

Son relativamente pocos los estudios que se han hecho del campo de la autotraducción y además, los propios teóricos de la traducción le han prestado poca 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:

¹¹La 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 autotraducciones 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.

En cuanto al concepto en concreto, el término “autotraducción” viene a referir 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).

¹¹ SANTOYO, J. C., “Autotraducciones: Una perspectiva histórica”, *Meta: Translators' Journal*, vol. 50, n° 3, 2005, pp. 858-867.

¹²Anton Popovic explicaba, a mediados de los setenta, que 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*”. ¹³Grutman define la autotraducción como el proceso por el cual un autor traduce sus propios escritos, o el producto que de ello resulta. La definición de ¹⁴Francesc 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.

2.1. El autotraductor, un traductor privilegiado

A lo largo de la historia, ha habido muchos autores que han escrito sus obras en dos o más lenguas, pero muchos otros, como el caso de Antonio Tabucchi, también deciden no hacerlo. Una de las razones más importantes por las que muchos escritores renuncian a autotraducirse es la de no querer perder su condición privilegiada de autor, como el caso de Quim Monzó, escritor catalán. 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.

¹² POPOVIC, A. *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, Edmonton, Department of Comparative Literature, The University of Alberta, 1976, p. 19

¹³ GRUTMAN, R. “Auto-translation”, en *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres y Nueva York: Mona Baker, 1998.

¹⁴ PARCERISAS, F. “Sobre la autotraducción”, *Quimera: la autotraducción*, 210, 1-2002, pp.13-14

- 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 nunca interpretarán mal su propia obra.
- Su condición de lector modelo permite que nunca malinterpreten al autor.
- 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.

2.2. 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.

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 *A testa perduta di Damasceno Monteiro* de Antonio Tabucchi, obra que presenta

una determinada peculiaridad, tal como explica Tanqueiro 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.

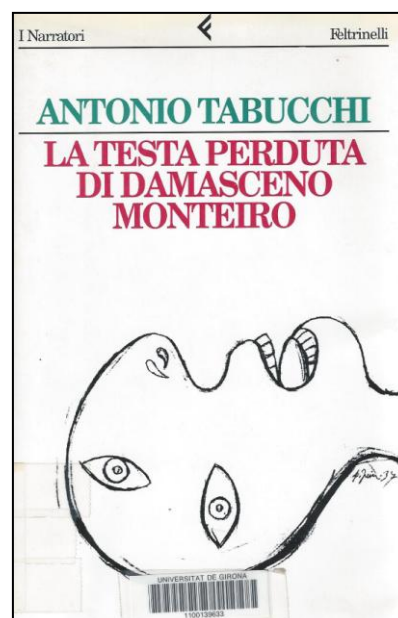
De acuerdo con las afirmaciones de Tanqueiro, pionera en la investigación de este particular tipo de autotraducción, se deben tener en cuenta estos casos de autotraducción *in mente* dadas las consecuencias que ésta tienen este tipo de traducciones en otras lenguas, como queremos demostrar con nuestro estudio exploratorio. 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, puede servir de pauta para los traductores en las otras lenguas.

3. Objeto de estudio

3.1. Las obras (capas)

3.1.1. La obra original: *La testa perduta di Damasceno Monteiro* de ¹⁵Antonio Tabucchi

Antonio Tabucchi escribe esta obra 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 de 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: ¹⁶“*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*”.

¹⁵TANQUEIRO, H. *Autotradução: autoridade, privilégio e modelo*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2002. “[Apartado 3.4.1.] Antonio Tabucchi: *Sostiene Pereira*”, pág. 140.

Antonio Tabucchi (Pisa, 1943 – Lisboa 2012). Escritor, crítico literario, traductor y Profesor Catedrático de Literatura Portuguesa en la Universidad de Siena, ha sido uno de los principales divulgadores de la lengua y de la literatura portuguesa en Italia, sobretodo a través de sus traducciones de la obra de Fernando Pessoa. Es considerado uno de los novelistas italianos más importantes y algunos de sus libros han sido traducidos a 22 lenguas. A parte de la publicación de varios cuentos y una obra de teatro, se destacan las siguientes obras: *Piazza d'Italia* (1975), *Il Piccolo Naviglio* (1978), *Donna di Porto Pim* (1983), *Notturmo indiano* (1984), *Requiem* (1992, escrito en portugués) y *Sostiene Pereira* (1997).

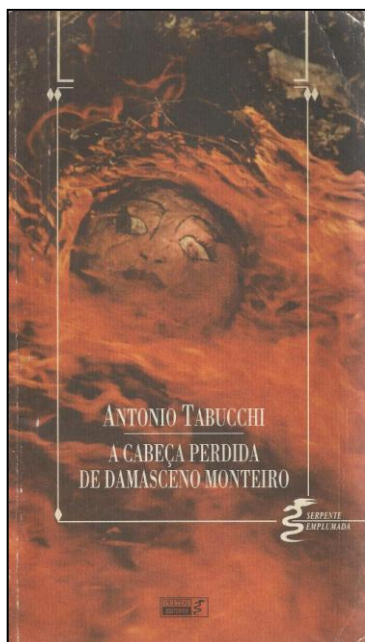
Dirigió y tradujo junto con su mujer, Maria José de Lencastre, la edición italiana de las obras de Fernando Pessoa y tradujo también, la poesía de Carlos Drummond de Andrade, *Sentimiento del Mondo* (1987). A lo largo de su carrera, recibió diferentes premios en Italia y en el extranjero, entre los que se destacan el premio Médicis Étranger en 1987 por la obra *Notturmo indiano*, el premio Pen Club en 1992 por *Requiem*, los premios Viareggio y Campiello en 1994, y el premio internacional Jean Monnet en 1995 por *Sostiene Pereira*.

¹⁶ TABUCCHI, A. *La testa perduta di Damasceno Monteiro*. Milán: Feltrinelli, 1997, “[Nota]”.

Firmino, un periodista de 27 años 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.

La obra está ambientada en el Portugal de los años noventa degradado tras la dictadura salazarista de los años 30. Es una obra política que deriva a una reflexión sobre la injusticia, la tortura y los derechos de los ciudadanos.

3.1.2. Traducción al portugués: *A Cabeça Perdida de Damasceno Monteiro*



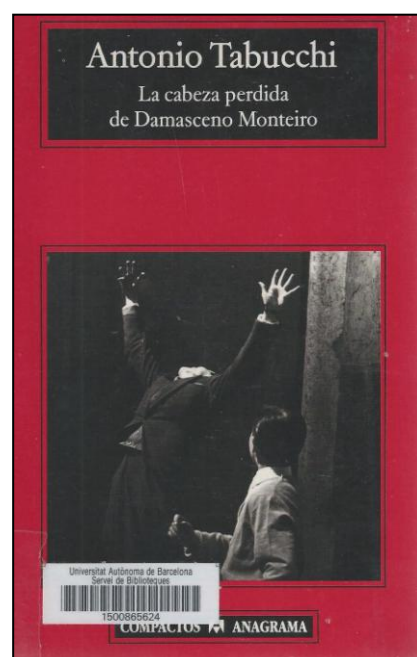
Para llevar a cabo este análisis traductológico hemos escogido la traducción al portugués realizada por la traductora Thereza de Lancastre. Tal y como hemos mencionado anteriormente, la obra original se enmarca en la cultura portuguesa, y por lo tanto, la traducción en portugués, en este contexto, nos 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 todas 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.

3.1.3. Traducción al español: *La cabeza perdida de Damasceno Monteiro*

Carlos Gumpert y Xavier González Rovira fueron los encargados 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 ¹⁷“*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 en el extranjero, está creada como si el autor fuera portugués y como si estuviera escribiendo para lectores portugueses.



Como apunte importante, destacar que Helena Tanqueiro (2002) en su tesis demuestra, con diversos ejemplos, 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 en 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, a 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

¹⁷ TABUCCHI, A. *Requiem. Uma alucinação*. Lisboa, Quetzal Editores, 1991.

autotraducción llevada a cabo, en el original, por el autor, o sea, 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.

3.2. La selección de los referentes culturales

Para la elección de los ejemplos de los referentes culturales que tratamos en nuestro trabajo, nos hemos basado en el concepto de “*rich points*”, desarrollado por el grupo de investigación PACTE (Procés d’Adquisició de la Competència Traductora i Avaluació) que se basa en focalizar el análisis en unos segmentos específicos que contienen problemas de traducción:

Given that we consider translation to be a problem-solving process, the decision was made to focus our data collection and analysis on specific source-text segments that contained translation problems and that we refer to as Rich Points. (PACTE 2002, 2005a, 2005b).

Estos puntos ricos, en nuestro caso, se seleccionan exclusivamente en torno a los “referentes culturales” (Ver cap. Parte práctica / 1. Análisis traductológico de referentes culturales).

El hecho de llevar a cabo nuestro estudio mediante la elección de los “rich points” facilita nuestro trabajo ya que nos podemos ceñir a esta muestra representativa de los problemas de traducción que encontramos durante el proceso traductor para poder extraer resultados fiables y concluyentes.

PARTE PRÁCTICA

1. Análisis traductológico de referentes culturales

Este análisis parte de los ejemplos extraídos, los seleccionados como *rich points*, de *La testa perduta di Damasceno Monteiro* de Antonio Tabucchi, obra escrita en italiano pero que se enmarca y refleja la cultura portuguesa en el texto original.

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 caso, 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.

1.1. Medio natural

1.1.1. Toponimia popular

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 portoghesisima Oporto, dolce città accarezzata da docili colline e solcata dal placido Douro.** (pág. 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**”. (pág. 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**”. (pág. 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.

1.2. Patrimonio cultural

1.2.1. Monumentos emblemáticos

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.” (pág. 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”. (pág.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 **punte de hierro**, naturalmente a todo color.” (pág. 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.

1.2.2. Lugares conocidos

Ejemplo 3: Firmino, en su tiempo libre, decide pasear por Oporto y describe todos los lugares que encuentra a su paso:

Italiano: “Arrivò alle Fontainhas, dove c’era **un piccolo mercato delle pulci**. Molti Banchetti erano chiusi, perché il mercatino funzionava soprattutto il sabato, ma qualche commerciante faceva affari anche la domenica mattina. (pág.82)

Portugués: “Chegou às Fontainhas, onde havia uma pequena **feira da ladra**. Muitas das bancas estavam fechadas, porque o dia da feira era ao sábado, mas alguns comerciantes também aproveitavam o domingo de manhã para fazer negócio”. (pág. 86)

Español: “Llegó a las Fontainhas, donde había un **pequeño rastrillo**. Muchos puestos estaban cerrados, porque el rastrillo funcionaba sobre todo los sábados, pero algunos comerciantes hacían tratos los domingos por la mañana también”. (pág. 62)

En primer lugar, este referente cultural funciona como caracterización del personaje. Firmino es lisboeta pero asume el papel de extranjero en 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 este referente cultural. 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 el traductor portugués 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 4: En este fragmento, Firmino consigue entrevistar al sargento Titânio Silva, uno de los personajes que se encuentra en el punto de mira por el asesinato de Damasceno Monteiro:

Italiano: “Ci troviamo all’Antártico”, **nota gelateria della foce del Douro, davanti al meraviglioso estuario del fiume che attraversa Oporto.** Ha accettato di incontrarci un personaggio che è sotto i riflettori dell’opione pubblica e sul quale, secondo alcune testimonianze, peserebbero gravi responsabilità nella morte di Damasceno Monteiro, il sergente Titânio Silva della locale Guarda Nacional”. (pág. 189)

Portugués: “Estamos na Antártica, **conhecida geladaria da Foz do Douro.** Acedeu em encontrar-se conosco um personagem que tem estado ultimamente sob os reflectores da opinião pública, e sobre quem, segundo alguns testemunhos, recairiam graves responsabilidades na morte de Damasceno Monteiro: o sargento Titânio Silva da Guarda Nacional”. (pág. 199)

Español: “Nos encontramos en el Antártico, **conocida heladería de la desembocadura del Duero, frente al maravilloso estuario del río que atraviesa Oporto.** Ha aceptado hablar con nosotros un personaje que está en el punto de mira de la opinión pública y sobre quien pesan, según algunas declaraciones, graves actuaciones por la muerte de Damasceno Monteiro, el sargento Titânio Silva, de la Guardia Nacional de esta localidad”. (pág. 140)

En el caso del texto original, el autor-traductor realiza un proceso traductológico mental y decide añadir una explicación en el propio texto que contextualice geográficamente el lugar del que se hace referencia para que los lectores italianos puedan ubicar el referente cultural.

Los traductores españoles optan por seguir la técnica adoptada por Tabucchi y, de este modo, salvar la carga cultural del referente mediante una explicación del entorno en el que transcurre la acción.

La traductora al portugués, en cambio, opta por evitar esta explicación y reduce la información en el texto ya que los lectores portugueses, sin este dato, identifican perfectamente la localización física a la que se hace referencia. De este modo, evita la “sobretraducción”.

Ejemplo 5: 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” (pág. 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” (pág. 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 (pág. 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 *Afirma 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.” (pág. 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.”

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.

1.2.3. Acontecimientos históricos

Ejemplo 6: 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 elavato Lisboa a città del futuro”. (Pág.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**”. la ser um acontecimento mundial, anunciavam os painéis publicitários colocados nos pontos nevralgicos do tráfico, um daqueles acontecimentos que iam promover Lisboa a cidade do futuro”.

(Pág. 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”. (Pág.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.

La testa perduta 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 un 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.

1.2.4. Gastronomía

Ejemplo 7: Firmino recuerda con horror las cenas navideñas de su infancia en Oporto 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 Pitú, e della bontà della quale la mamma cercava di convincerlo anche se gli provocava conati di vomito”. (Pág.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 the provocava vómitos”. (Pág.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”. (pág.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 cultura portuguesa, lleva a cabo un proceso de autotraducción mental para salvar la carga cultural de este referente gastronómico. El autor-traductor 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.

En el caso de la traducción en español, los traductores tratan a sus destinatarios como lo hace Tabucchi con los lectores italianos. En la versión en español, los traductores optan por seguir la técnica que se utiliza en el texto original para que los lectores españoles entiendan de qué se compone este plato gastronómico.

En el caso de la traducción en portugués, al estar enmarcada en la cultura original, el traductor utiliza el referente gastronómico original (*caldo verde*) ya que los lectores portugueses lo identifican perfectamente al tratarse de una comida típica muy popular.

Ejemplo 8: 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, **toccheti di filetto di maiale cotti in padella e accompagnati da patate rosolate**”. (Pág.59)

Portugués: “Na pensão da Dona Rosa o prato do dia eram **rojões à moda do Minho**”. (Pág.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**”. (Pág.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 de 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.

1.2.5. Denominaciones informales de grupos sociales

Ejemplo 9: El periodista, Firmino, es el encargado de dar la noticia a la familia de Damasceno Monteiro de la muerte de su hijo. En este fragmento de la novela se puede leer el artículo que va a ser publicado en el periódico sensacionalista en el que trabaja:

Italiano: “Il vostro inviato, latore di quella terribile notizia, è riuscito a balbettare che era un giornalista de Lisbona che seguiva il caso del cadavere decapitado. Lo ha ricevuto la madre, una donna di una cinquantina d’anni con l’aria malata. Cli ha detto che fino al mese scorso guadagnava uno stipendio lavando bianchera per certe **famiglie di Oporto**, ma ora aveva dovuto rinunciare al lavoro perché soffriva di perdite di sangue, il medico le aveva diagnosticato un fibroma e lei si era curata da una guaritrice della Ribeira che prepara i decotti”. (Pág. 91)

Portugués: “O vosso enviado, portador de funesta notícia, só conseguiu balbuciar que era um jornalista de Lisboa e que se ocupava do caso do cadáver decapitado. Foi recebido pela mãe, uma mulher dos seus cinquenta anos com ar doente. Disse-lhe que até ao mês anterior tirava um ordenado a lavar roupa para algumas **famílias da Foz**, mas que se vira obrigada a deixa de trabalhar porque tinha perdas de sangue, o médico diagnosticara-lhe um fibroma e ela fora a uma curandeira da Ribeira que faz mezinhas”. (Pág. 97)

Español: “Este enviado, portador de la terrible noticia, consiguió balbucear que era un periodista de Lisboa que seguía el caso del cadáver decapitado. Lo recibió la madre, una mujer de unos cincuenta años de edad, de aspecto enfermizo. Le dijo que hasta el mes pasado ganaba un sueldo lavando ropa de cama para algunas **familias de Oporto**, pero ahora había tenido que renunciar a su trabajo porque sufría pérdidas de sangre, el médico le había diagnosticado un fibroma y ella se había curado con una curandera de la Ribeira que preparaba tisanas”. (Pág.69)

La *Foz do Douro* está situada en la zona occidental de Oporto y es conocida por ser una de las zonas más ricas de la ciudad. Se trata de un lugar privilegiado en el que el río Duero se encuentra con el Océano Atlántico.

Para analizar este referente cultural, en primer lugar, tenemos que recurrir al texto en portugués, texto que funciona como original en esta obra literaria, para darnos cuenta, mediante el análisis del contexto, que la traductora elige dicho referente de un modo consciente. En este fragmento en portugués, la elección del término “*familias da Foz*” nos indica una diferencia de posición social entre las familias humildes de Oporto y las familias adineradas de la ciudad. La traductora es consciente de que introduce un matiz cultural en el texto y que sus destinatarios perciben perfectamente dicho elemento ya que identifican este referente con su respectivo concepto.

En el caso del texto original, podemos observar que el autor se decanta por generalizar (*famiglie di Oporto*) y evitar cualquier situación que pueda no ser entendible por sus lectores. En el caso de la traducción al español, los traductores son fieles al texto

original y optan por seguir al autor (familias de Oporto), y de este modo, evitar cualquier problema de comprensión por parte de sus receptores.

Cabe destacar, que en este caso, este elemento de índole cultural funciona sólo en la traducción al portugués ya que representa un referente local transparente tan sólo para los conocedores del contexto en el que se enmarca la trama de la obra literaria.

1.2.6. Gentilicios populares

Ejemplo 10: 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”. (Pág.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”. (Pág.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”. (Pág.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 ¹⁸*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 este caso, creemos que la marca cultural “*tripeiros*” al representar el gentilicio de los habitantes de Oporto, no debería ser reemplazada por el equivalente que el autor ha utilizado porque la denominación no coincide con el concepto.

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, “¹⁹casquerías”.

1.3. Cultura social

1.3.1. Convenciones / hábitos sociales

1.3.1.1. Formas de tratamiento

Las formas de tratamiento son convenciones lingüísticas ya que representan la relación social y/o afectiva entre las personas de una determinada sociedad. (Tanqueiro, 2002: 146).

¹⁸ Plato típico de la ciudad de Florencia muy sabroso, a pesar de sus ingredientes “pobres”. Se prepara cortando la tripa lavada en tiras y añadiéndola a un sofrito de cebolla, zanahoria y apio cortados en trozos pequeños. Luego se añade tomate pelado y se deja cocer hasta que se haya evaporado toda el agua de la tripa y la verdura. Se sirve caliente, espolvoreada con pimienta, parmesano rallado y un poco de aceite.

¹⁹ Diccionario de la Real Academia Española. (Tienda del casquero). (Casquero): Persona que vende vísceras y otras partes comestibles de la res no consideradas carne.

En italiano existen cuatro pronombres: para el tratamiento familiar de la segunda persona del singular “*tu*” y el de cortesía “*lei*”; para el tratamiento familiar de la segunda persona del plural el pronombre es “*voi*” o la muy formal “*loro*”.

En portugués, la forma de tratamiento informal usada entre familiares, amigos o personas que se conocen, es la segunda persona del singular y “*tu*” y su correspondiente forma plural “*vós*”, forma poco usada actualmente.

La forma “*vôce*” en singular, y “*vocês*” en plural, en la tercera persona del singular, es un poco más formal y denota una relación más estrecha entre las personas de un mismo entorno y su respectiva forma en plural “*vocês*”. Además, cuenta con otras formas de tratamiento todavía más respetuosas y formales “*o senhor*”, “*a senhora*”; ambas con sus formas plurales correspondientes: “*os senhores*” y “*as senhoras*”.

En español existen cinco posibilidades de tratamiento: el de confianza para la segunda persona del singular “*tú*” y el de confianza de la segunda persona del plural “*vosotros*” para el masculino y “*vosotras*” para el femenino y las formas de cortesía formales “*usted*” para el singular y “*ustedes*” para el plural.

Ejemplo 11: En este fragmento, Firmino mantiene una conversación con el director del periódico para el que trabaja, su jefe, sobre qué información publicar sobre el hallazgo del cadáver que, supuestamente, es el de Damasceno Monteiro:

Italiano: “[...] non saremo moi a smentire a polizia, credo che sia meglio dire sche, secondo certe voci da noi raccolte, il cadavere indossava una maglieta con la scritta Sotnes of Portugal. [...] E come cavolo farebbe lei?, chiese Firmino”. (pág. 53)

Portugués: “[...] não vamos ser nós a desmentir a polícia, acho que é melhor noticiar que, segundo o que ouvimos dizer a algumas pessoas, o cadáver vestía uma camisola onde estava escrito *Stones of Portugal* [...]. E como é que o senhor resolvía isto?, perguntou Firmino”. (pág. 56)

Español: “[...] no seremos nosotros quienes desmintamos a la policía, creo que lo mejor sería decir que, según algunas voces recogidas por nosotros, el cadáver llevaba una camiseta con las palabras *Stones of Portugal*, no vaya a ser que el tal Manolo se lo haya inventado todo [...]. ¿Y qué narices haría usted, pues? –preguntó Firmino”. (pág. 42)

Tal y como podemos apreciar en este ejemplo, la relación entre el emisor y receptor es respetuosa y formal ya que se trata de un empleado que se dirige a su superior. En este caso, tanto el autor como los traductores optan por las formas genuinas en la respectiva lengua para este tipo de relación: “*lei*”, “*o senhor*” y “usted”.

Ejemplo 12: Durante toda la novela, Firmino se dedica a preparar la disertación final de su carrera. En este fragmento, hace referencia a un documento que necesita para redactar su trabajo y hace alusión a un investigador importante del ámbito en el que se desarrolla su estudio:

Italiano: “Alla sezione manoscritti c’è una lettera di Elio Vittorini a uno scrittore portoghese, disse, me l’ha detto il **dottor Luís Braz Ferreira**”. (pág. 73)

Portugués: “Na secção de espólios existe uma carta de Elio Vittorini a um escritor português, disse, foi o **doutor Luís Braz Ferreira** que me informou”. (pág. 77)

Español: “En la sección de manuscritos hay una carta de Elio Vittorini a un escritor portugués –dijo-, me lo ha dicho **el doctor Luís Braz Ferreira**”. (pág. 56)

La forma de tratamiento por “Dottor” en italiano y la forma “Doutor” en portugués se utilizan en los mismos casos en ambas lenguas. Esta forma de tratamiento se da a los licenciados y a los profesores de universidades.

No ocurre lo mismo con el caso del español. En España, se trata por “Doctor” a una persona que ha obtenido el grado de doctorado y a los médicos.

Es por eso por lo que, en este contexto, creemos que los traductores españoles deberían de haber optado por otra forma de tratamiento tal como “profesor Luís Braz Ferreira”.

Es importante destacar que a pesar de que los traductores españoles encuentren muchas de las referencias culturales resueltas por el modelo de autotraducción mental que lleva a cabo el autor en el texto original, deben estar atentos ya que, por ejemplo en este caso en concreto, las formas de tratamiento utilizadas en el texto original y en la traducción al español no se corresponden conceptualmente.

Ejemplo 13: Firmino se dirige a Oporto para investigar la muerte de Damasceno Monteiro y se hospeda en la pensión de la señora Rosa, una mujer que conoce, en detalle, todo lo que ocurre en esa ciudad:

Italiano: “Consultati con **Dona Rosa**, ordinò il direttore”. (pág. 71)

Portugués: “Aconselha-te com a **Dona Rosa**, replicou o director”. (pág. 75)

Español: “Consúltalo con **Dona Rosa**, -ordenó el director”. (pág. 55)

Tal y como podemos observar en este ejemplo, se utiliza, en las tres lenguas, el tratamiento formal portugués de “*Dona*”.

En el caso del texto original, Tabucchi mantiene la forma portuguesa y, de este modo, suponemos, intenta no alejarse de las formas de tratamiento originales de la cultura en la que está enmarcada la obra.

Los traductores españoles, optan también, por seguir el modelo del autor en el original y mantener la forma de tratamiento portuguesa.

En ambos casos, tanto el autor como los traductores españoles podrían haber optado por utilizar las formas de tratamiento de sus respectivas lenguas. En el caso del texto original, Tabucchi podría haber elegido la forma original italiana “*signora Rosa*”, y en español, “doña o señora Rosa”.

En la traducción al portugués, la traductora, consciente de que se trata de la cultura original, no modifica la forma de tratamiento e utiliza la adecuada en este contexto, “*Dona Rosa*”.

Ejemplo 14: Este fragmento reproduce la primera toma de contacto entre el abogado y Firmino. El abogado le pregunta al reportero si la noticia que se ha publicado en el periódico, “*O Acontecimento*”, ha sido escrita por él:

Italiano: “—È **lei** l'autore di questa prosa?, chiese con voce neutra. —Sì, rispose con un certo imbarazzo Firmino, ma non è esattamente il mio stile, mi devo adeguare allo stile del mio giornale”. (Pág. 108)

Português: “—E **você** é o autor desta prosa?, perguntou com uma voz neutra. —Sou, respondeu Firmino com um certo embaraço, mas não é propriamente o meu estilo, tenho de me adequar ao estilo do meu jornal”. (Pág. 114)

Español: “—¿Es **usted** el autor de este texto? —preguntó con voz neutra. —Si —respondió no sin incomodidad Firmino—, pero ése no es exactamente mi estilo, tengo que adecuarme al estilo de mi periódico”. (Pág. 80)

En el ejemplo número 11 hemos podido observar que la forma de tratamiento italiana “*lei*”, la española “usted” y la portuguesa “*o senhor*” correspondían totalmente a la relación afectiva establecida en ese contexto en concreto entre un empleado y su jefe.

Si analizamos el contexto de este ejemplo, la relación afectiva es distinta (el abogado se dirige al reportero Firmino). En este caso, el autor y los traductores españoles guiados por el modelo de Antonio Tabucchi, utilizan la forma “*lei*” y “usted” para mantener la relación de formalidad que exige el contexto.

En el caso de la traducción al portugués, la traductora opta, acertadamente, por bajar el nivel de formalidad mediante la forma de tratamiento de “*você*” ya que, en este caso, es el abogado (una persona con un cargo y mayor que Firmino) quien se dirige al reportero (una persona joven).

Ejemplo 15: En este fragmento se reproduce una de las conversaciones filosóficas que mantienen, durante toda la obra, el abogado y Firmino:

Italiano: “**Caro giovanotto**, como le ho detto non voglio tediartela, ma supponiamo che io, che prima le parlavo di etica professionale, avessi bisogno di un aiuto per rompere il cosiddetto velo di ignoranza”. (pág. 150)

Português: “**Meu caro amigo**, como já lhe disse não o quero aborrecer, mas suponhamos que eu, que há pouco lhe falava de ética profissional, precisasse de ajuda para rasgar o que os juristas chamam «véu de ingonrância».” (pág. 159)

Español: “**Querido jovencito**, como ya le he dicho no quiero aburrirle, pero supongamos que yo, que antes le hablaba de la ética profesional, tuviera necesidad de una ayuda para romper el, llamémosle así, velo de la ignorancia”. (pág. 111)

En este caso, tenemos que tener en cuenta que se trata de un diálogo entre el abogado y Firmino. Este aspecto nos indica la necesidad de reproducir un registro oral.

Si analizamos el texto original y su respectiva traducción al español, podemos constatar que la forma utiliza por el autor y por los traductores, éstos siguiendo el modelo de Tabucchi, “*caro giovanotto*” y “*querido jovencito*” respectivamente, no corresponden, dentro de este contexto en concreto, al lenguaje oral que se requiere.

En el caso de la traducción al portugués, la traductora opta por utilizar una expresión adecuada, por un lado, para reproducir el registro oral que requiere el contexto y por el otro, correcta porque dicha expresión es genuina de la lengua portuguesa.

1.3.2. Organización social

1.3.2.1. Organización administrativa

Ejemplo 16: 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 al 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’l aspirante sindaco della sua cittadina, [...]”. (Pág. 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 presidencia da Junta lá da terra dele,[...]”. (Pág.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, [...]”. (Pág. 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 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.

En primer lugar, 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 traducción. 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 intenta buscar 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.

1.3.2.2. Moneda (valor del dinero)

Ejemplo 17: Manolo el Gitano es el hombre que encuentra, en un parque público, la cabeza decapitada de Damasceno Monteiro. Manolo le cuenta a su mujer lo sucedido y ella le aconseja que se lo explique a la policía. Manolo se niega y prefiere que lo haga otra persona por él:

Italiano: “—Allora li avveserà il signor Francisco, replicò Manolo, quel Cacasotto ha il telefono e con la polizia è sempre in contatto, che li avvisi lui che è tanto amico loro. La vecchia lo guardò con aria afflitta e non disse niente. Il Manolo si alzò e aprì la porta della baracca, Quando era sulla porta, mentre la luce del mezzogiorno lo inondavam la moglie gli disse:— “Gli devi **duemila scudi**, Rey, ti ha dato a credito due bottiglie de *giripiti*”. (Pág. 18)

Portugués: “—Então o senhor Francisco que os avise, replicou Manolo, aquele Cagarolas tem telefone e está sempre em contacto com os gajos, que os avise ele, já que são tão amigos. A velha fitou-o com um ar aflito e não disse nada. O Manolo levantou-se e abriu a porta da barraca. Quando ia sair, com a luz do meio-dia a incidir-lhe em cheio, a mulher disse-lhe:— Deves-lhe **dois contos**, Rei, fiou-te duas garrafas de *giripiti*”. (Pág.18)

Español: “—Entonces los avisará el señor Francisco —replicó Manolo—, ese Cagón tiene teléfono y siempre está en contacto con la policía, que los avise él, ya que es tan amigo suyo. La vieja lo miró con aire afligido y no dijo nada. Manolo se levantó y abrió la puerta de la chabola. Cuando estaba en el umbral, mientras la luz del mediodía le inundaba, la mujer le dijo: —Le debes **dos mil escudos**, Rey, te dio a crédito dos botellas de *giripiti*. (Pág. 17)

El escudo se introdujo por primera vez en 1911, tras la Revolución Republicana de 1910, para sustituir al real con una tasa de cambio de mil reales a un escudo. La expresión *mil réis*, que se refería a un escudo, se mantuvo hasta la década de los noventa. Un millón de reales era conocido como *conto do réis*, o simplemente *conto*, para referirse a mil escudos. Así, entre los portugueses de finales del siglo XX se

popularizó la palabra “*conto*” para referirse a la cantidad de mil escudos. Es un caso parecido a lo que ocurría en España, antes de la introducción del euro, con la denominación popular “duro” para referirse para la cantidad de cinco pesetas. En este caso, para un lector no portugués, la palabra *conto* no hace referencia a ninguna realidad. Por este motivo, Tabucchi lo resuelve mediante el referente que conoce el lector italiano, “*scudi*”, y los traductores españoles, optando por la misma estrategia del autor, mantienen la denominación “escudo”.

Ejemplo 18: Firmino decide ir a investigar al “Puccini’s Butterfly”, del que Titânio, uno de los sospechosos del asesinato de Damasceno Monteiro, era el dueño. El reportero se dispone a pagar la copa de champagne que ha tomado y una de las personas con las que entabla conversación durante el tiempo que ha pasado en el local, le advierte:

Italiano: “—Titânio accetta solo dollari, disse il cinquantenne, caro amico, si metta nei suoi panni, lei le accetterebbe gli **scudi portoghesi** con tutti i rischi che deve correre?”. (Pág. 161)

Portugués: “—Titânio só aceita dólares, disse o cinquentão, ponha-se na pele dele meu caro amigo, você aceitaria **escudos** com todos os riscos que ele tem de correr?”. (Pág. 169)

Español: “—Titânio Sólo acepta dólares —dijo el cincuentón—, querido amigo, póngase en su lugar, ¿usted aceptaría **escudos portugueses** con todos los riesgos que debe correr?”. (Pág. 119)

Tal y como podemos observar, Tabucchi opta por especificar que se trata de la moneda portuguesa y, de este modo, añade el respectivo gentilicio “*scudi portoghesi*”.

Cabe destacar que no creemos que se trate de una técnica utilizada para dar transparencia a este referente como podría ser el caso de diferenciar entre, por ejemplo, dólar americano o dólar australiano. En este contexto en concreto, el lector italiano reconoce perfectamente que se trata de la moneda portuguesa. Probablemente, el autor se decanta por añadir información para enfatizar en el valor del dinero.

Los traductores españoles, tal y como podemos apreciar en el ejemplo, siguen el modelo de autotraducción in mente realizado por el autor en el texto original. Una vez

más, los traductores se encuentran el referente cultural solucionado por el autor-traductor.

En el caso de la traducción al portugués, como la trama de la obra se desarrolla dentro de la cultura portuguesa, la traductora opta por reducir este referente y dejar tan sólo la denominación original “*escudos*”. De este modo, evita la sobretraducción, ya que los lectores originales son los portugueses y éstos no necesitan ningún tipo de información adicional para entender esta referencia cultural.

CONCLUSIONES

La temática, dentro del ámbito de la traducción literaria, elegida para enmarcar este estudio exploratorio, fue el campo de las traducciones realizadas por “traductores privilegiados”, las autotraducciones, 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 *A testa perduta di Damasceno Monteiro* de Antonio Tabucchi y sus respectivas traducciones al portugués y al español podemos llegar a las siguientes conclusiones:

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 un procedimiento inverso (reducción) relativamente al tratamiento de las marcas culturales y utiliza designaciones originales.
3. En el caso de los traductores españoles, constatamos que muchas 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, por lo tanto, eligen seguir el modelo de autotraducción mental de Antonio Tabucchi para llevar a cabo su traducción.

De este modo, después de este estudio exploratorio, verificamos nuestras tres hipótesis de trabajo, planteadas en la introducción:

- 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

- ABELLA, R. *La traducción de los culturemas en el ámbito de la gastronomía*. XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, París, 2007, (pp. 47-69).
- AUTOTRAD. “L’autotraduction litteraire comme domaine de recherché”. *Atelier de Traduction n° 7, 2007, Dossier sur l’Autotraduction*: pp. 81- 90.
- CARBONELL, O. *Traducir al Otro: traducción, exotismo, poscolonialismo*. Universidad de Castilla-la Mancha. Cuenca, 1997.
Carlos Gumpert y Xavier González Rovira. Barcelona: Anagrama, 2002.
- GARCÍA, J. *Portugal: geografía, historia, cultura*. Barcelona: Teide, 1958.
- GRANVIK, A. Formas de tratamiento e interferencia. Estudio sobre el uso de las formas de tratamiento españolas por parte de portugueses nativos residentes en Madrid. *Revista de Filología Románica* 2007, vol. 24, pp. 221-250
- GRUTMAN, Rainier. “Auto-translation”. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres y Nueva York: Mona Baker, 1998.
- *Guida all'Italia del vino: turismo e gastronomia tra i vigneti di Toscana*. Novara: Istituto geografico De Agostini, 1999
- GUMPERT. C. *Conversaciones con Antonio Tabucchi*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- HURTADO ALBIR, A. *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra, 2001.
- LEIVA, R. Recepción literaria y traducción: estado de la cuestión. *Revista de Traductología TRANS*, n° 7, 2003, pp.59-70. Disponible en: http://www.trans.uma.es/Trans_7/t7_59-70_JLeiva.pdf
- LÓPEZ GAY, P. *La autotraducción literaria: traducibilidad, fidelidad, visibilidad. Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.
- MANUEL DA SILVA, X.; TANQUEIRO, H. *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Academia del Hispano, 2011.
- MARÍ. A. *El camí de les Vincennes*. Barcelona: Edicions 62, 1995.
- MAYORAL, A. La traducción de referencias culturales. *Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Granada (Granada)*, 1996.

- MEDINA, J. *História de Portugal contemporâneo: político e institucional*. Lisboa: Universidade Aberta, 1994.
- NEWMAR, P. *Textbook of Translation*. Nueva York: Prentice- Hall, 1988.
- NEWMARK, P. *Approaches to Translation*. Londres: Prentice-Hall, 1998.
- NIDA, E. *Linguistics and ethnology in translation problems*. World 1, (pp. 194-208). Publicado en *Exploring Semantic Structures*. Munich: Fink Verlag, 1975.
- NIDA, E. *Towards a science of translating*. Leiden, Holanda : E.J. Brill, 1964.
- NORD, C. *Text analysis in translation*. Amsterdam: Rodopi2, 2005.
- NORD, C. *Translating as a purposeful activity. Functionalist approaches explained*. Manchester: St. Jerome, 1997.
- PACTE. “Results of the Validation of the PACTE Translation Competence Model: Acceptability and Decision Making”, *Across Languages and Cultures*, 2009, Vol. 10 núm. 2, 207-230.
- PARCERISAS, F., “Sobre la autotraducción”, *Quimera: la autotraducción*, 210, 1-2002, pp.13-14
- REISS, K. *Translation criticism, the potentials and limitations: categories and criteria for translation quality assessment*. Nueva York : American Bible Society; Manchester (UK) : St. Jerome : cop. 2000
- SANTOYO, J.C. “Autotraducciones: Una perspectiva histórica”. *Meta: Translators' Journal*, vol. 50, nº 3, 2005, pp. 858-867.
- SANTOYO, J.C. “Traducciones de autor: una mirada retrospectiva”. *Revista Quimera* 210, pp. 27-32.
- SELESKOVITCH, Danika; LEDERER, Marianne: *Interpréter pour traduire*, Didier Erudition, París, 1984
- TABUCCHI, A. *A Cabeça Perdida de Damasceno Monteiro*. Traducción de Thereza de Lancastre. Lisboa: Quetzal Editores, 1997.
- TABUCCHI, A. *A testa perduda di Damasceno Monteiro*. Milán: Feltrinelli, 1997.
- TABUCCHI, A. *La cabeza perdida de Damasceno Monteiro*. Traducción de
- TABUCCHI, A. *Sostiene Pereira*. Milán: Feltrinelli, 1994.
- TANQUEIRO, H. *Autotradução: Autoridade, privilégio e modelo*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.
- TANQUEIRO, H. *Un traductor privilegiado: el autotraductor*. *Quaderns. Revista de traducció*, 3, 1999, pp. 39-48.