

---

# LAURA SANFELICI ELEMENTOS CULTURALES EN LA TRADUCCIÓN: *ROMANTICISMO* DE MANUEL LONGARES Y LOS ESTIGMAS DE LA (IN)TRADUCIBILIDAD

Università degli Studi di Genova

[laura.sanfelicci@unige.it](mailto:laura.sanfelicci@unige.it)

## Resumen

¿En un texto literario hay elementos que pueden imposibilitar la traducción? La hipótesis de partida es que los elementos culturales más propios de la cultura del texto original (culturemas), si se presentan con una frecuencia elevada, pueden llevar a una intraducibilidad del texto mismo. Apoyándose en las reflexiones teóricas que se han ido desarrollando a partir de los años 80, el artículo pretende averiguar la veracidad de la hipótesis a través del análisis de la novela *Romanticismo* de Manuel Longares en la combinación lingüística entre el español y el italiano.

palabras clave: traducción literaria, culturemas, traducción español-italiano, novela española

## Abstract

***Cultural elements in translation: Romanticismo by Manuel Longares and the stigmas of (un)translatability***  
*Are there any elements that may preclude the translation of a literary text? The hypothesis is that if the most typical elements of the culture (culturemes) of the original text occur at a high frequency, they can lead to the untranslatability of the text itself. Based on theoretical considerations that have been developed from the 80, the article wants to prove the above mentioned hypothesis through the analysis of a possible translation from Spanish into Italian of Manuel Longares' novel Romanticismo.*

*keywords: literary translation, culturemes, Spanish into Italian translation, Spanish novel*

## I. Introducción y marco teórico

A partir de los años sesenta y siempre con creciente intensidad, la traductología se ha ido interesando por las relaciones entre lengua y cultura. Este vínculo, hasta ese momento negado –o por lo menos dejado de lado– por la comunidad científica que entendía la traducción interlingüística simplemente como una transferencia lingüística dominada por la relevancia del texto de partida, adquiere ahora una gran importancia que se manifiesta aún con mayor contundencia cuando nos referimos a la traducción literaria.

La teoría funcional de la traducción, teorizada por Nord (1997), Reiss, Vermeer (1996) y otros importantes estudiosos, a pesar de no referirse explícita o exclusivamente a la traducción literaria, introduce problemas y parámetros metodológicos que son fundamentales en el pasaje de una cultura de partida a otra de llegada. El mismo texto se presenta como un “elemento comunicativo” dotado de funciones (mensajes) que superan las simples correspondencias lingüísticas para situarse en el ámbito de las relaciones entre diferentes “situaciones culturales”. Así que la teoría funcional subraya la necesidad de una correcta reconstrucción en la lengua meta de los elementos no lingüísticos del texto de partida. Sin adentrarnos mucho en los aspectos teóricos de la teoría funcionalista, proponemos una somera introducción a los conceptos que nos resultarán útiles para entender si y cuánto –y, según el caso, de qué manera– un texto lingüística y culturalmente complicado, como la novela *Romanticismo* de Manuel Longares, puede esperar una traducción “satisfactoria” en el contexto lingüístico-cultural italiano.

Ya en los años sesenta, Nida propuso una distinción entre *Formal Equivalence* e *Dynamic Equivalence* para resaltar las diferencias existentes entre una traducción totalmente vinculada a los aspectos lingüísticos y otra más orientada al efecto comunicativo global del mensaje traducido. Pero esta distinción no se veía acompañada por una reflexión sobre la interpretación del texto como tarea del traductor. La teoría funcionalista, construida alrededor de la teoría del escopo<sup>1</sup>, confirma, en cambio, cómo el acto traductor está indisolublemente conectado con la interpretación del traductor y, por ende, con su punto de vista. Ahora bien, si el traductor y el lector entran de pleno en el juego de la práctica traductora, hay necesariamente que volver a formular algunos de los conceptos de las tradicionales teorías traductoras y, en primer lugar, el de la “fidelidad”. Para obviar las críticas dirigidas a la teoría funcionalista, acusada de dejar demasiado

---

1 La teoría del escopo, formulada por Vermeer y Reiss, introduce la importancia del receptor en el acto traductor. “Escopo” de una traducción es, por lo tanto, el respeto de los conocimientos, expectativas, valores y normas de los lectores del texto meta.

espacio de movimiento al traductor —que por mirar demasiado al lector corre el riesgo de olvidarse del autor— Nord propone sustituir el término “fidelidad” por el más adecuado “lealtad”. Es el suyo un intento de mediación entre el concepto tradicional equivalencialista y el concepto funcionalista radical que a lo largo de los años ha sido muy apreciado por los estudiosos de traductología. De hecho, si parte de las teorías tradicionalistas veían en el traductor un mero burócrata dedicado a reproducir de manera literal en la lengua meta un texto de partida, la teoría funcionalista sufre el límite contrario, en cuanto considera “que cualquier valor, necesariamente, se atribuye a un texto desde una determinada perspectiva de interpretación” (Witte 2008: 40).

Ausencia de interpretación y exceso de la misma son los dos polos opuestos de un binomio para los cuales Nord intenta encontrar un punto de equilibrio. De ahí que la dicotomía fidelidad/lealtad se mueva en la dirección de un mayor respeto de las dos culturas implicadas. Este es el punto más relevante, no se habla de lengua sino de cultura. Lo aclara la definición establecida por la misma Nord:

Let me call “loyalty” this responsibility translators have toward their partners in translational interaction. Loyalty commits the translator bilaterally to the source and targets sides. It must not be mixed up with fidelity or faithfulness, concepts that usually refer to a relationship holding between the source and the target *texts*. Loyalty is an interpersonal category referring to a social relationship between *people* (2008: 42).

El paso de las referencias lingüísticas —fidelidad/*texts*— a otras culturas —lealtad/*people*— es de especial relevancia en el ámbito de la traducción literaria. En la narrativa el traductor tiene que enfrentarse a menudo a pasajes de elevada dificultad que reflejan ideas, sentimientos, nociones que no pertenecen a la cultura de llegada y que por eso lo obligan a conformar el texto en función de las ideas. Dichos elementos se conocen como *culturemas*.

La palabra *culturema* se utiliza en traductología para indicar los aspectos específicos de una cultura que pueden poner problemas concretos de trasposición a otra cultura. Su definición se debe a Vermeer (1983) que la propuso así: “*Culturema*: 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” (1983: 8). A pesar de las muchas otras definiciones que se dieron en los años siguientes, esta sigue siendo, en su sencillez, la más esclarecedora a la hora de abordar una reflexión práctica sobre el tema. El pasaje clave en ese contexto es sin duda el de la comparación. Como bien lo explica Witte (2008: 144):

Un fenómeno sólo se puede considerar “específico” de una cultura a partir de una comparación, es decir, la afirmación de que un determinado fenómeno constituye un rasgo específico de una cultura dada que se basa, evidentemente, en algún tipo de comparación intercultural.

Por lo tanto, el concepto de *culturema* es relativo, porque un elemento de una cultura A que puede resultar específico en una cultura B no lo es en una cultura C. La expresión “ser un Judas”, por ejemplo, que en español indica a un traidor y que viene directamente de la tradición cristiana, no se presentará como un *culturema* a un traductor de italiano, pero sí, por ejemplo, a un traductor de chino mandarino.

Si en un texto literario aparece un número reducido de elementos culturales, resultará mucho más fácil para el traductor encontrar una solución que permita una plena comprensión del texto de llegada sin que se vea afectado el respeto para con el texto de partida –lo que Nord llama “lealtad”. Cuando no exista una correspondencia directa<sup>2</sup> el traductor puede proceder con la sustitución del *culturema* por una paráfrasis informativa en la lengua de llegada aunque, como nos recuerda Lucía Luque Nadal (2009: 95), “dada la complejidad de muchos *culturemas*, tal sustitución no siempre será posible”. Las cosas se complican mucho más cuando el traductor se encuentra frente a un texto repleto de elementos muy típicos de una cultura específica, elementos que no se limitan a identificar el ámbito cultural de la historia, sino que representan el contenido mismo de la obra, es decir, que vehiculan el mensaje mismo que el autor quiere transmitir. Muy esclarecedora, a este respecto, es la definición de *culturema* que nos da la ya citada Lucía Luque Nadal:

Resumiendo, podríamos definir *culturema* como cualquier elemento simbólico específico cultural, simple o complejo, que corresponda a un objeto, idea, actividad o hecho, que sea suficientemente conocido entre los miembros de una sociedad, que tenga valor simbólico y sirva de guía, referencia, o modelo de interpretación o acción para los miembros de dicha sociedad. Todo esto conlleva que pueda utilizarse como medio comunicativo y expresivo en la interacción comunicativa de los miembros de esa cultura (2009: 97).

Cuando un texto presenta una gran cantidad de elementos simbólicos que sirven de “modelo de interpretación o acción para los miembros de una sociedad dicha”,

---

<sup>2</sup> Se entiende un *culturema* equivalente como en el caso, por ejemplo, del dicho español “Llover a cántaros” que en italiano tiene su correspondencia perfecta en “piovere a catinelle”.

¿cómo puede comportarse el traductor? ¿qué estrategia puede utilizar? Y es más, ¿existe una estrategia adecuada o hay que rendirse frente a la intraducibilidad del texto? Para intentar dar una respuesta a esas preguntas hay que empezar por el final, es decir, sobre qué se entiende por “intraducibilidad” en el contexto de una obra literaria.

Las diferentes definiciones de intraducibilidad que aparecen en los diccionarios siempre nos remiten a palabras o enunciados mínimos –refranes, dichos, chistes– cuya imposibilidad de ser traducidos a otra cultura –y no ya a otra lengua–, obliga a buscar soluciones alternativas de las que hablaremos más adelante, pero nunca hacen hincapié en textos extensos como, por ejemplo, una novela. Ahora bien, en un primer momento el traductor que se enfrenta a un texto literario tiene que elegir entre una estrategia de traducción *target oriented*, que se aleja del texto de partida para acercarse a la cultura de llegada, o una traducción *source oriented* que, al contrario, limita ese proceso para hacer que el lector participe de la forma más amplia posible en el contexto cultural de partida. Según el modelo propuesto por Hervey e Higgins (1992), entre la primera y la segunda existen cinco grados de trasposición cultural: el exotismo (el nivel más alto de traducción *source oriented*), el préstamo cultural, el calco, la traducción comunicativa y la traslación cultural que representa el máximo del acercamiento a la cultura meta (*target oriented*). Si nos referimos a la idea ya expuesta de un texto literario muy empapado de elementos culturales, podemos considerar más adecuada una traducción *source oriented* que es capaz de acercar al lector extranjero al ambiente cultural recreado por el autor. Si los componentes propios de la cultura de partida impregnan la novela de manera decisiva, hasta el punto de convertirse en el verdadero significado de la obra, es imprescindible atraer al lector hacia aquel contexto cultural para que se meta en el texto y se pierda en un mundo extraño. Si hay razones concretas que impidan que ese contacto profundo se produzca, se declara entonces su intraducibilidad. Por esa misma razón, confeccionarle al lector un producto para su uso exclusivo, que ha desnaturalizado por completo el texto de partida, no parece una opción viable.

El problema específico del culturema se puede resolver aplicando diferentes estrategias. Bruno Osimo, que se refiere a los culturemas con el término *realia*, enumera una serie de estrategias de traducción que plantean fundamentalmente tres opciones: la neutralización, la sustitución y la explicitación. La *neutralización* implica “l’uso di un altro vocabolo della cultura emittente spacciato per forma originaria dell’elemento di realia” (Osimo 2004: 64); un ejemplo en el caso español-italiano podría ser el de traducir el nombre del “queso de servilleta” –típico de la región valenciana– con el genérico italiano *formaggio*, ya que no existe en

Italia un lácteo equivalente por cualidades organolépticas, y el literal ‘formaggio da tovagliolo’ sería totalmente incomprensible para el lector italiano. En la *sustitución*, el fenómeno de la cultura emisora se puede sustituir por un homólogo local o internacional pero se puede también llegar a la traducción contextual; en este caso, como subraya Bruno Osimo

non si tiene conto del significato di una parola, ma del significato globale della frase nel testo in questione, e si trova una soluzione che serve, se non proprio a tradurre, a non far cadere il discorso (per esempio, la frase “Questo farmaco lo passa la mutua?” tradotta in un contesto statunitense, potrebbe diventare “Questo farmaco è molto costoso?”) (2004: 64-5).

Por último, la *explicitación* remite a la introducción de una perífrasis explicativa dentro del texto mismo (“soldato delle truppe carliste” para el español “requeté”) o a la siempre discutible –sobre todo en un texto literario– nota explicativa, en la que según Umberto Eco (2003) se manifiesta la derrota del traductor. Cada una de estas estrategias puede entonces resolver problemas circunstanciales dentro de la traducción, pero cuando el objetivo (la función) del traductor no es devolver un culturema sino un clima cultural, lo subliminal escondido que implica un texto, entonces la situación se complica. Un “exceso” de neutralización desnaturaliza completamente el texto de partida y al mismo tiempo un uso excesivo de las notas del traductor desarraiga al lector del mundo ficcional en el que se ha metido. Incluso la sustitución, si es usada sin solución de continuidad, rompe la baraja porque llega a la que Vlahov y Florin definen como una “inaccettabile sostituzione del colorito del prototesto con un colorito proprio” (Osimo 2004: 64).

Pues, si es verdad que “por mucho que [el traductor] se esfuerce en lograr una lectura objetiva, tiene que ser consciente de que su recepción, su interpretación, no es la única posible” (Nord 1993: 101) y que por lo tanto “tiene que preguntarse cuáles son las funciones que el texto puede ofrecer a un receptor cuyo horizonte de conocimientos, experiencia literaria y concepto traductológico están vinculados con la cultura terminal, y cómo va a comprender éste el texto” (1993: 101), también es cierto que hay obras literarias capaces de convertirse, en virtud de su *densidad cultural*, en una fortaleza inexpugnable. Un ejemplo de esta *intraducibilidad* está representado por la novela *Romanticismo*, del escritor español Manuel Longares, publicada en 2001.

## 2. *Romanticismo*, o los estigmas de la (in)traducibilidad

*Romanticismo*<sup>3</sup> vio la luz en el ya lejano 2001 y hasta hoy no cuenta con traducciones al italiano. Esto asombra no poco si se considera la enorme atención que la industria editorial italiana ha prestado a la narrativa española en la última década<sup>4</sup> y el valor intrínseco de la obra. En un contexto literario activo y variado como el español, *Romanticismo* representa uno de los máximos éxitos. Se trata de una novela densa, bien articulada en cada uno de sus componentes y sin puntos débiles. Ambientada en el Madrid más refinado, cuenta las peripecias cotidianas de una familia burguesa acomodada a través de la voz de las mujeres que la componen; tres generaciones sucesivas –Hortensia, Pía y Virucha– que se mueven en un lapso temporal que desde la agonía del régimen franquista, a principios de los años setenta, llega hasta mediados de los años noventa, los de la alcanzada estabilidad democrática y del alineamiento –no solo político sino también social y cultural– con el resto de Europa. La voz cantante es la de Pía, que se encuentra viviendo, en la plenitud de los años, la delicada fase de la transición democrática, momento histórico que para los ambientes más cercanos al régimen franquista se configuró como una época muy atormentada, dada la necesidad de adecuarse a un mundo en transformación en el que repentinamente se veían despojados no tanto de sus ventajas económicas sino de sus certezas ideológicas y culturales.

A partir de ese marco general tenemos que preguntarnos cuáles son los elementos concretos que pueden determinar la intraducibilidad de la novela. *Romanticismo* es una novela típicamente realista –imposible no notar las numerosas coincidencias con *La colmena* de Camilo José Cela– que encuentra su razón de ser en la reconstrucción del ambiente social y cultural en el que vive una comunidad concreta –el barrio de Salamanca, el *cogollito*, la zona rica de la capital de España– en un momento histórico bien definido, el del cambio provocado por la muerte de Francisco Franco, que tanto afectará a su estilo de vida. Por eso se trata de una novela regional y generacional, con un lector implícito, bien definido, el ciudadano madrileño que ha vivido los años del paso de la dictadura a la democracia en la fase plena de su existencia.

Tanta es la atención que Longares dirige a la reconstrucción lingüística, topo-

<sup>3</sup> Todas las citas presentes en este trabajo se han sacado de la I edición publicada en Madrid por Alfaguara, en 2001.

<sup>4</sup> La lista de escritores que tienen presencia fija en las estanterías de las librerías italianas es muy larga: Arturo Pérez Reverte, Javier Marías, Matilde Asensi, Alicia Giménez Bartlett, Eduardo Mendoza, Manuel Vázquez Montalbán, Ildefonso Falcones, Carlos Ruiz Zafón e Clara Sánchez son los más conocidos, pero en general se observa un gran interés por la narrativa española contemporánea.

nomástica, topográfica y cultural de ese ambiente que desplaza a todos los que no han formado parte de él. Incluso un lector medio español, cuya perspectiva sea casi totalmente ajena a la del lector implícito, puede encontrar dificultad en su lectura. Todo, dentro del texto, remite a un pasado cercano en el tiempo pero muy lejano en las formas. Recuerda Antonio Soler, escritor y crítico español, que

lo que más me impresionó [al leer la novela] fue la lejanía histórica con la que, de pronto, yo veía todo ese período: un período que había vivido en mi primera juventud y que, por tanto, tenía asumido, pero al leer la novela de Longares, tuve la sensación casi como si leyera una novela de Galdós; como si de verdad me hubieran estado hablando de un período histórico que ya prácticamente nada tenía que ver conmigo. (2001).

Una “lejanía histórica”, aquella a la que hace referencia Soler, que se convierte también y aún más en cultural en el momento de la traducción a otro contexto lingüístico/cultural.

Omitiendo aquellos que Nord (1993: 106) define “aspectos sociolingüísticos del lenguaje literario”, es decir la forma de expresión de los diferentes personajes de acuerdo con los parámetros generacionales y sociales que los caracterizan, que en *Romanticismo* podrían constituir el objeto de un estudio a parte, detengámonos en algunos elementos culturales que conllevan serios problemas bajo la óptica de la traducción del acto comunicativo, dividiéndolos en categorías no universalmente válidas sino funcionales a nuestro contexto.

En primer lugar, los modismos y los refranes muy presentes en las páginas de la novela. Si en algunos casos la estrategia de la “sustitución” satisface las necesidades del traductor porque el correspondiente italiano mantiene inalterado el significado connotativo de la frase de partida, en otros esta homogeneidad decae, obligando al traductor a omisiones, sustituciones o explicitaciones que afectan la calidad general del texto de llegada en una óptica de adherencia a su *función*, o sea a su *escopo* (para usar otro término amado por los teóricos de la traducción funcionalista).

Ejemplos de traducción posible, por lo menos en relación con el contexto cultural italiano, los encontramos en dichos y modismos de carácter general, para los que la expresión española encuentra a menudo un equivalente casi perfecto en nuestra lengua:



Pues salía a la calle <u>hecha un brazo de mar</u> –replicó Pía. De eso me acuerdo perfectamente (151).	E usciva <u>tutta in ghingheri</u> –aggiunse Pía–. Questo lo ricordo perfettamente.
A Javo Chicheri lo sacaron del bar <u>a la sillita la reina</u> entre Arcadio y el doctor Lapayèse (161).	Javo Chicheri lo portarono fuori <u>a braccia</u> Arcadio e il dottor Lapayèse.
[Javo Chicheri] posponía su exilio a Chile de un día para otro, aunque amenazaba a su audiencia de Balmoral con <u>tomar el portante</u> en un tris (198).	[Javo Chicheri] giorno dopo giorno posticipava il suo esilio in Cile, nonostante minacciasse il suo pubblico del Balmoral di <u>prendere la porta</u> da un momento all'altro.

Los problemas, en cambio, se presentan cuando nos encontramos frente a expresiones que incluyen elementos que remiten a la cultura española o, en algunos casos, madrileña.

En los ejemplos que siguen no se ofrecen soluciones de traducción, sino que se subrayan dificultades y escollos que por diferentes motivos aparecen difíciles de superar:

- (1) “Ella le comentó que los libros de la biblioteca de su padre se parecían a los que guardaron en préstamo en la casa de Goya, al menos en las ilustraciones. Porque más que rojos eran verdes” (193).
- (2) “-Panizo, Panizo -dijo con la gravedad de un filósofo-, has metido el gol de Zarra” (490).
- (3) “-Ella dijo, y la estoy oyendo todavía: «Ya terminaron los hermosos días de Aranjuez»” (479).

El juego de palabras que se crea en el ejemplo (1), utilizando los colores para adjetivar en sentido moral los libros –*rojo* por “comunista” y, en la España franquista, por “enemigo de la patria”; y *verde* en el significado de “morboso”–, no tiene sentido en italiano. No solamente el adjetivo *verde* no tiene correspondencia de significado en italiano, sino que también *rojo*, que podría mantenerse con la acepción de “comunista”, pierde en nuestra lengua la fuerte carga denigratoria que tenía en la España de los años setenta (y por ende su valencia cultural).

En el ejemplo (2), en cambio, nos encontramos frente a un culturema coyun-

tural. Se trata de una referencia a acontecimientos recientes que han tenido un fuerte impacto sobre la sociedad y que sin embargo corren el riesgo de agotarse y ser sustituidos con gran rapidez. Naturalmente, a causa de la estrecha relación que mantienen con la cultura de partida, están entre los más difíciles de traducir. En el caso específico, Telmo Zarra fue el delantero de la selección española que en el campeonato del mundo de 1950 marcó contra Inglaterra el gol que permitió a la selección ibérica clasificarse por primera vez entre los cuatro equipos más fuertes del mundo.

Finalmente, en el ejemplo (3), la cita de Don Carlos de Schiller, tragedia que sirvió de inspiración a Giuseppe Verdi para su Don Carlo, no es de dominio universal y si el lector español puede contar de todos modos con la familiaridad de una localidad muy conocida como Aranjuez –en particular en su estrecha relación con Felipe II– esto no pasa para el lector italiano medio que se encuentra desplazado y desprovisto de puntos de referencia.

Unos de los aspectos que no pasan desapercibidos, ni siquiera al lector menos atento, es la densidad de referencias topográficas y onomásticas dentro de la novela. Colocación de edificios y calles dentro del tejido urbano de la capital, nombres de empresas, personajes y lugares propios de una bien definida identidad social vuelven con una cadencia incesante, empapando las páginas de *Romanticismo* de cultura madrileña. Esta densidad tan costumbrista –no siempre verdadera pero sí verosímil<sup>5</sup>– regala una sensación de vértigo a la que se llega solo apreciando las evocaciones de un mundo que ya no existe, pero que supo condicionar la existencia de todos aquellos que lo vivieron. Limitarse a atribuir un significado genérico a lugares, cosas y personas entorpece la posibilidad de comprensión del texto de Longares en toda su plenitud. Aunque es la frecuencia de los elementos culturales, más que su dificultad específica, la que puede llegar a complicar la traducción de la novela, algunos casos son de especial interés. En las páginas de *Romanticismo* viven muchos personajes de aquella realidad social, o de la historia de España, cuyos nombres evocan en el lector español –sobre todo en quien vivió aquellos años y aquel contexto– recuerdos y sensaciones vívidas que es casi utópico esperar que se recreen en el lector del texto traducido.

Ruphert, por ejemplo, es un nombre que encontramos muchas veces y siempre relacionado con la “melenita de Pía”; que Ruphert es un peluquero es cosa que se desprende claramente del contexto de las frases en el que se cita, pero si el traductor se limitara, por otra parte correctamente, a indicar el nombre, ¿cuánto

---

<sup>5</sup> El mismo Longares (2001) recuerda cómo “en la reconstrucción novelesca del barrio de Salamanca he alternado anacronismos e invenciones junto a otros datos ciertos o contemporáneos de la época referida, porque la estricta fidelidad al modelo no es un predicado literario”.

del significado intrínseco de aquella referencia se perdería? Ruphert no era un simple peluquero, era *el peluquero*. El artista al que las señoras de la alta burguesía entregaban su melena. Ese mismo personaje que se convirtió en un icono algunos años después gracias al famoso anuncio publicitario en el que una muy joven Victoria Abril lo invocaba al grito “Ruphert te necesito”. En aquella sociedad de la apariencia, el peinado era una extraordinaria tarjeta de visita que solo pocas personas podían exhibir con la marca de fábrica de Ruphert.

Sería difícil transmitir al lector extranjero la sensación de aquella orgullosa ostentación y el valor simbólico de aquel nombre que, junto con otros, compone un cuadro de conjunto de los puntos de referencia de la sociedad burguesa en la época franquista. Ruphert de hecho no está solo, le hacen compañía José Castán Tobeñas –“y con la rectitud de un cerebro amueblado por José Castán Tobeñas, movió la mano derecha y ladeó el cuerpo para ceder a la dama y a su hija la preferencia en el mostrador” (Longares 2001: 143)–, destacado jurista y procurador de las Cortes franquistas en la primera fase del régimen; el locutor de radio Bobby Deglané, una de las voces más destacadas de la posguerra española –“multiplicaba de memoria, algo seguramente útil en los concursos de Bobby Deglané pero superfluo en la época de la calculadora” (2001: 53)–; Alfonso Paso, uno de los más castizos dramaturgos de la época –“Veían una comedia de Alfonso Paso o la función del Goya, que por estar a la vuelta de la esquina les apetecía más que otras alejadas del barrio” (2001: 56)– y muchos otros.

El contacto cada vez más creciente entre las clases sociales en el período tardío franquista conlleva también la presencia de muchas figuras amadas por “los otros”, por los rogelios, los enemigos de una vida con los que los protagonistas de la novela están ahora obligados a entrar en contacto, por curiosidad o por miedo. Los nombres del poeta Antonio Machado y del filósofo José Luis Aranguren, del escritor José Luis Sampedro y de la diputada del gobierno republicano Victoria Kent, que habían sido impronunciados durante mucho tiempo, ahora los levantaban como estandartes de su propio liberalismo los más fieles custodios del conservadurismo franquista. Hombres y mujeres de gran atractivo intelectual, nombres que han dejado una huella en la cultura española, que suenan, sin embargo, poco familiares al lector italiano y extranjero en general. A su lado encontramos lugares y sabores de una fuerte connotación social y cultural, cuya significación implícita trasciende la simple función denotativa. Locales u objetos que contribuyen a recrear el ambiente de una época y de un particular universo social y cultural. Entre los efectos más relevantes causados por el fin de la dictadura encontramos la disgregación de muchas de aquellas barreras invisibles, pero no por eso menos insuperables, que habían dividido las diferentes clases sociales.

Los paneles de esos biombos sociales eran las actividades, los bares, las tiendas que se elegían y frecuentaban, siguiendo primero un criterio geográfico —el retículo de calles que formaban el cogollito— y, en segundo lugar y manteniéndose dentro de este retículo, de tradición, dando amplia preferencia a los de toda la vida.

Las pastelerías *La Duquesita* y *Viena Capellanes* se citan muchas veces en la novela, a partir de aquella vez en la que Hortensia, rompiendo una tradición consolidada, compró los bartolillos del domingo en el Viena Capellanes de Goya en vez de en la Duquesita, “que le pillaba más lejos”. Cuando en los ochenta, ya cumplido el paso a la democracia, Pía observa con indisimulada nostalgia las calles del cogollito no puede dejar de notar cómo ni siquiera un “local tan significativo como la pastelería Viena Capellanes” había perdido, con el fin de los buenos tiempos, su rol de status symbol de la alta sociedad madrileña.

Sin los ojos de la luz quedaban entonces los edificios construidos a primeros de siglo y el gran silencio de las casas ducales aplanaba el barrio en las jornadas de ocio en que, salvo a la hora central, nadie paseaba mirando escaparates ni frecuentaba la iglesia de la Concepción y no se desbordaba el aforo de tiendas tan significadas como la Viena Capellanes de Goya esquina a Velázquez, porque se había perdido la costumbre de rematar el almuerzo del día de fiesta con el postre de pasteles.

No por casualidad la referencia de Pía no es en general a Viena Capellanes (había en Madrid muchos puntos de venta de la misma cadena), sino a la tienda de “Goya esquina a Velázquez”, uno de los símbolos de una cierta condición social que con el cambio de las costumbres había perdido su representatividad. Del mismo modo el Balmoral, local de atmósferas anglosajonas que en la novela acoge la tertulia de José Luis Arce y de los amigos del cogollito, y el Gregory’s, no son simples bares, sino verdaderos símbolos de la comunidad; y con ellos el Club de Deportes Apóstol Santiago, el Colegio de las ursulinas de Loreto —fundado en 1844—, las iglesias de San Luis de los Franceses y San Fermín de los Navarros, sin olvidar un sinfín de otros lugares, tiendas e instituciones que aparecen con inusitada frecuencia en las páginas de la novela.

Interminable es también la lista de bienes materiales e inmateriales pertenecientes a la cultura española —o más marcadamente madrileña— de la época que se suceden a un ritmo apremiante, contribuyendo a hacer más grueso el sustrato cultural de *Romanticismo*. Sin, una vez más, tener la intención de sugerir soluciones a los problemas de traducción, nos limitamos a señalar algunos ejemplos concretos:

- (4) “-Victoria Kent tampoco es famosa -recordó la cronista social-. Salir en un chotis es de gente baja” (178).
- (5) “Rebozado en sus deposiciones lo dejó Arce cantando el *Oriamendi* junto al telefonillo de su vivienda igual que se arroja un escombros al vertedero, más parecía un mendigo o un accidentado que un señorito borracho” (161).
- (6) “Y aquellos hijos de Fortunata y Jacinta le rehuían estupefactos cuando Panizo justificaba sus lágrimas en el nombre del poeta que le educó en la ternura” (426).

El *chotis* (4), baile de origen bohemio llegado a Madrid a mediados del siglo XIX, se ha consolidado como uno de los fenómenos más típicos de la tradición popular madrileña. Bailado en las calles de la capital con ocasión de la fiesta de San Isidro, es indicado por la alta burguesía del cogollito como un instrumento de diversión de las clases más bajas. En el ejemplo (5) el *Oriamendi* (Marcha de Oriamendi) es el himno del Carlismo, movimiento político nacido en España a la muerte de Fernando VII, en 1833, para reivindicar el derecho al trono del hermano Carlos María Isidro y promover el regreso a la monarquía absolutista. En la guerra civil los carlistas tomaron partido a favor de los nacionalistas para luego quedarse al lado del nuevo régimen franquista. *Fortunata y Jacinta* (6) es una novela de Benito Pérez Galdós publicado en 1887. Las mujeres del título son la amante y la esposa de Juanito, el rico protagonista. Como en la novela Juanito sólo tuvo hijos con la amante, en nuestro caso la expresión “hijos de Fortunata y Jacinta” significa “hijos del pecado”.

En conclusión, hay que fijarse en un dato clave. *Romanticismo* es uno de los ejercicios literarios de más éxito de la ficción española contemporánea y, a pesar del boom que esta está viviendo en Italia, no ha sido hasta hoy objeto de traducción. ¿Se puede imaginar que las causas de este olvido residan en la dificultad de devolver al lector italiano la plenitud evocativa, emocional y cultural de la ópera? La respuesta es, según nosotros, afirmativa. Considerando las premisas relacionadas con el concepto de intraducibilidad, es decir de la imposibilidad por parte del traductor de crear un texto de llegada que garantice “lealtad” hacia las dos culturas involucradas, *Romanticismo* presenta aspectos de una dificultad a menudo insuperable. La insistencia con la que estos se presentan en el texto haría necesario un continuo uso de sustitución o explicitación que supondría un esfuerzo enorme para el traductor cuya labor no llegaría necesariamente a un resultado eficaz del acto traductivo. Además, como ya se ha indicado, si la fiel construcción del am-

biente del Madrid de la transición desorienta incluso a un lector medio español, sorprendería aún más a un lector italiano, circunstancia esta que podría ser la causa del escaso interés del mundo editorial italiano por la novela.

## Bibliografía citada

- ALVAR EZQUERRA, MANUEL (2011), *Diccionario de madrilenismos*, Madrid, Ediciones La Librería.
- ECO, UMBERTO (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.
- HERVEY, SANDOR; HIGGINS IAN, eds. (1992), *Thinking Translation. A course in Translation Method: French to English*, London, Routledge.
- LONGARES, MANUEL (2001), *Romanticismo*, Madrid, Alfaguara.
- , (2001), “La Transición: una burguesía improductiva”, *Diariosur* [12/10/2014] <<http://servicios.diariosur.es/fijas/aula/309.htm>>
- LUQUE NADAL, LUCÍA (2009), “Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?”, *Language Design* 11: 93-120.
- NORD, CHRISTIANE (1993), “La traducción literaria entre intuición e investigación”, *III Encuentros complutenses en torno a la traducción*, eds. Margit Raders; Julia Sevilla. Madrid, Editorial Complutense.
- , (1997), *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome.
- , (2009), “El funcionalismo en la enseñanza de traducción”, en *Mutatis Mutandis*, No. 2: 209-43.
- OSIMO, BRUNO (2004), *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli.
- Reiss, Katharina; Vermeer, Hans J. (1996), *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, Madrid, Akal.
- VERMEER, HANS J. (1983), “Translation theory and linguistics”, *Häkökohtia käännämisen tutkimuksesta*, eds. Pauli Roinila; Ritva Orfanos; Sonja Tirkkonen-Condit. Joensuu, Joensuu University.
- WITTE, HEIDRUN (2008), *Traducción y percepción intercultural*, Granada, Comares.