

**Stefano Morabito**

***LA AVENTURA DEL TOCADOR SE SEÑORAS/ IL TEMPIO DELLE***

***SIGNORE:***

**EL HUMOR DE MENDOZA TRADUCIDO AL ITALIANO**

ABSTRACT. El presente artículo investiga las dificultades y estrategias de traducción de fraseologismos empleados en textos literarios para producir efectos humorísticos. Para este fin se analizarán las soluciones adoptadas en la traducción al italiano, a cargo de Feltrinelli, de la novela de Eduardo Mendoza *La aventura del tocador de señoras* en el caso de fraseologismos de distinta categoría (locuciones y refranes) que requieren por parte del traductor especial atención en la fase de reconocimiento, comprensión y posterior búsqueda de correspondencias que consigan vincularse correctamente al texto o la elección de alternativas como podrá ser el empleo de combinaciones libres. Objeto de estudio serán especialmente, los fraseologismos coloquiales y dotados de carga idiomática y los procesos de desautomatización, que representan un reto ulterior para el traductor.

Palabras clave: Eduardo Mendoza, fraseología, italiano, español, traducción

ABSTRACT. This article analyses the difficulties and strategies of translating phraseologisms used in literary texts with the aim of producing humorous effects. For

this purpose, the solutions adopted in the Italian translation by Feltrinelli of Eduardo Mendoza's novel *La aventura del tocador de señoras* will be analysed in the case of phraseologisms of different categories (locutions and proverbs). These require special attention by the translator in the phase of recognition, comprehension and subsequent search for correspondences that manage to link correctly to the text or the choice of alternatives, such as the use of free combinations. We shall study in particular colloquial and idiomatic phraseology and the use of anti-proverbs, which represent a major challenge for the translator.

Keywords: Eduardo Mendoza, phraseology, Italian, Spanish, translation

### 1. *El humor en Mendoza*

En la producción de Eduardo Mendoza, como han señalado distintos estudiosos, priman el humor, la ironía y el tono paródico. El autor barcelonés, galardonado con un sinnúmero de premios y reconocimientos por su labor, desde el Premio de la Crítica recibido en 1976 por su primera obra, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), hasta Premio Cervantes que recibió en 2016, es considerado un innovador y pionero en la literatura española postfranquista. Por su idea de la narrativa como juego, falsificación, ironía y su inclinación a la parodia de géneros literarios, se le ha visto

como el escritor prototípico del posmodernismo (Olivares Pardo y Calvo Rigual, 2009: 470).

Como señala Vijaya Venkataraman, una de las características más llamativas de Mendoza es su «deconstrucción de géneros codificados a través de la parodia» (Venkataraman, 2011: 660). Dicha labor deconstructiva se dirige, principalmente, a la parodia de la novela policiaca, pero, al mismo tiempo, a la desfiguración paródica de la tradición picaresca. En el primer caso, el modelo del detective codificado es suplantado, en las novelas de Mendoza, por un investigador que «ni es un ser exaltado o superdotado como en la novela policiaca clásica ni un ser solitario y cínico que opta por quedarse al margen del orden social como en las novelas neo-policíacas o la novela policiaca americana» (Venkataraman, 2011: 662). El detective mendociano es un antihéroe, un medio-loco marginado que es sacado, para la ocasión, de un largo encierro en un manicomio criminal. Asimismo, Mendoza lleva a la ficción detectivesca muchas de las características de la tradición picaresca, una vez más en clave paródica: la narración es en primera persona y corre a cargo de un personaje marginado en quien se puede leer la decadencia de la sociedad, sin que ello impida que el propio protagonista emita juicios sobre la misma y procure realizar intentos de ascender sus escalafones (Venkataraman, 2011: 665).

Es el propio Mendoza quien admite, en una conversación mantenida con J. Colmeiro en 1987, que

sólo a partir del descubrimiento de la picaresca fue posible la novela policiaca española [...] porque nadie se tomaría en serio un investigador

español [...]. Sólo al descubrir la posibilidad de un héroe auténticamente español y verosímil, como un Lazarillo o un Guzmán de Alfarache, empezó la novela policiaca española, donde todos los protagonistas son verdaderamente unos desarrapados, unos derrelictos. (Mendoza, 1987, en Colmeiro, 1994: 205).

La novela de la que nos ocupamos, *La aventura del tocador de señoras* (2001), es la tercera de una serie conformada por *El misterio de la cripta embrujada* (1979) y *El laberinto de las aceitunas* (1982). En todas ellas, el encargado de resolver el misterio es un paciente recluido en un manicomio criminal al que, con malas artes, la dirección, a instancias de la policía, deja salir temporalmente, encomendándole la misión bajo la promesa de su liberación en caso de tener éxito. Desde el principio de la trilogía, el «loquito» que la protagoniza debe resolver el caso, sin estudios ni recursos ni papeles,<sup>1</sup> A partir de tan infelices circunstancias, el protagonista afronta una serie de peripecias valiéndose de «su capacidad para moverse por los bajos fondos sin más armas que su capacidad y su labia» (Mendoza, 1999: 9).

Esta referencia a las habilidades comunicativas del protagonista permite ver como el lenguaje se convierte en un poderoso elemento caracterizador. A este respecto, cabe afirmar que el gusto de Mendoza por la parodia no se limita a los géneros literarios, sino que afecta directamente al lenguaje, del que se ponen al descubierto

---

<sup>1</sup> En *La aventura del tocador de señoras*, el protagonista dice de sí mismo: « el trajín de los últimos años me había impedido hasta la fecha solicitar el Documento Nacional de Identidad e incluso regularizar mi situación legal, ya que al venir yo al mundo, mi padre o mi madre o quienquiera que me trajo a él, no se tomó la molestia de inscribirme en el registro civil, por lo que no quedó de mi existencia otra constancia que la que yo mismo fui dando, con más tesón que acierto, por medio de mis actos» (Mendoza, 2001: 33).

las incongruencias y se subvierten los clichés más calcificados rompiendo las expectativas del lector (Colmeiro, 1994: 204).

Así, en el lenguaje hablado por sus personajes, y máxime el de los que son protagonistas, siempre excéntricos y marginales, puede reconocerse, según Olivares Pardo y Calvo Rigual, «una ruptura de ‘estilos’, pues [Mendoza] emplea una mezcla de lenguaje administrativo y expresiones familiares o argóticas». Esto concuerda con la peculiar caracterización que el autor hace de los personajes de sus novelas detectivescas, en consonancia con esa presentación paródica de géneros en que se mezclan novela negra y picaresca a la que apuntamos antes.

De esta forma, el empleo del lenguaje administrativo puede verse como un intento, por parte del personaje marginado y excéntrico, para adueñarse del lenguaje de la vida pública, una forma de elevarse de su propia condición. Sin embargo, al mismo tiempo, dicho lenguaje, en boca de un hombre sin cultura, rompe las expectativas del lector, produciendo el efecto humorístico que es mantenido por la mezcla continua de registros.

A este respecto, Venkataraman concluye que Mendoza «usa el lenguaje dominante, combinándolo con las estrategias irónicas [...] de la exageración, la atenuación o la literalización, con lo cual la parodia adquiere una [sic] gran potencial subversiva» (Venkataraman, 2011: 669-670).

El peculiar uso del lenguaje, por tanto, se convierte en un poderoso recurso para generar humor, según la teoría del humor llamada «de la incongruencia» que, como

sugiere Eagleton, «surge de un choque entre cosas incongruentes: un repentino cambio de perspectiva, un deslizamiento imprevisto del significado, una discordancia o una discrepancia muy llamativa, una desfamiliarización momentánea de lo familiar...» (Eagleton, 2021: 87).

Para Olivares Pardo y Calvo Rigual, el empleo de ese tipo de recurso humorístico se lleva a cabo, en muchos casos, mediante la mezcla de registros en las alocuciones del protagonista, que introduce abruptamente «unidades léxicas fuertemente connotadas desde el punto de vista diafásico o diastrático» (Olivares Pardo y Calvo Rigual, 2009: 474). Tal es el caso de término coloquial *cochambre* en un párrafo diafásicamente formal: «la seguía por la estación muy cerca sin prestar atención al cambio experimentado por aquel noble recinto, otrora museo de la cochambre y ahora rutilante centro de ocio, cultura, comunicaciones» (Mendoza, 2001: 185).

Si en este caso el efecto humorístico resulta del choque con lo formal del resto del párrafo, intensificado por la disposición de la información propiciada por los adverbios *otrora* y *ahora*, en la muestra siguiente el contraste se produce por el empleo, para referirse a la misma realidad, de dos términos sinónimos pertenecientes a registros muy distintos: «En El Tocador de Señoras se lava, se marca, se corta, se hacen mechas y masajes y, en términos generales, se saca el máximo partido de lo que a cada cual le sale del *cuero cabelludo*, sea lo que sea, y sin hacer remilgos. Todo

esto a usted seguramente le trae sin cuidado, porque usted no ha venido a poner en mis manos su *pelambreira*»<sup>2</sup> (Mendoza, 2001: 172).

Como subrayan oportunamente Olivares Pardo y Calvo Rigual, a la hora de traducir el texto a otro idioma, el efecto cómico será asegurado [...] únicamente si se mantiene esta dicotomía» (Olivares Pardo y Calvo Rigual, 2009: 474). En la traducción italiana de estos fragmentos, según estos autores, el resultado esperado no se consigue ya que, en el primer caso (Mendoza, 2002: 133), para *cochambre* aparece el término *sudiciume*, que no exhibe la misma marca diafásica que se aprecia en el original, por lo que se produce una pérdida debida a que «en italiano algunos posibles sinónimos (*lordume, lordura, sozzura, sudiceria*) apuntarían más bien hacia lo alto, en una dirección completamente opuesta»<sup>3</sup> (Olivares Pardo y Calvo Rigual, 2009: 474). En el segundo caso, tampoco se logra reproducir en italiano el contraste *cuero cabelludo / pelambreira*. La traducción, en efecto, reza así: «Al Tempio delle signore si lavano i capelli, si fa la messa in piega, si taglia, si fanno le mèche e i massaggi e, più in generale, si cerca di sfruttare al massimo quello che offre il cuoio capelluto di ogni cliente, qualunque cosa sia e senza tante smancerie. Ma tutto questo a lei non interessa, perché non è venuta qui per affidare la sua capigliatura alle mie mani» (Mendoza, 2002: 123). Como apuntan Olivares Pardo y Calvo Rigual (2009: 474), en

---

<sup>2</sup> Cursivas nuestras.

<sup>3</sup> Una posible solución para compensar la pérdida hubiera sido, tal vez, emplear la variante dialectal de *sozzeria*, a saber: *zozzeria* («cosa o insieme di cose sporche [...] sudiciume, sporcizia» —De Mauro, 2001 s.v. «sozzeria»—).

la versión italiana se logra encontrar una correspondencia para el primer término (*cuero cabelludo* / *cuoio capelluto*), mientras que «para la segunda el italiano recurre a la neutra *capigliatura*, de nuevo por la imposibilidad en esta lengua de encontrar una traducción equiparable». Un juicio que, si es acertado en lo de poner de relieve el hecho de que se pierde el contraste entre el registro al que pertenece *cuero cabelludo* (término culto ya de por sí empleado humorísticamente) y el familiar y hasta despectivo *pelambriera*, es menos afortunado a la hora de reconocer como causa la imposibilidad de encontrar un equivalente en la lengua de destino. Tanto es así que hasta en el diccionario bilingüe de Tam encontramos, para *pelambriera*, y marcados como figurados y familiares, tanto «*criniera*» como «*chioma*» (Tam, 2004 s.v. «*pelambriera*»): dos soluciones que, sin ser un perfecto equivalente, precisamente por su marca habrían mantenido gran parte del efecto humorístico del original, sin contar que el traductor hubiera podido osar algo más y decantarse por el término *zazzera*, que, aunque tenga como primera acepción la de *cabellera*, especialmente «*maschile, lasciata crescere fino a ricadere sul collo*», posee también el significado extensivo y, sobre todo, jocosos o despectivos de «*capigliatura lunga e disordinata*» (De Mauro, 2001 s.v. «*zazzera*»).

Otro aspecto relevante del lenguaje de Mendoza, con el que también obtiene logrados efectos humorísticos, es el empleo de fraseologismos idiomáticos, desde locuciones hasta proverbios, en ocasiones modificadas, con el que no sólo consigue caracterizar el habla de sus personajes tanto diafásica como diastráticamente, sino



también poner de manifiesto lo que de chiché, arbitrio y fórmula tiene la comunicación humana, que se convierte, así, en objeto de la parodia y la ironía del autor, como hemos visto en anteriores estudios (Morabito, 2022, 2023).

El empleo de UF [= Unidades fraseológicas] supone, sin embargo, un reto especial para el traductor, ya que se trata de combinaciones fijas de palabras dotadas de significado unitario y especialmente vinculadas a la cultura en que se han ‘fossilizado’, lo que hace difícil encontrar simetrías incluso entre lenguas afines como italiano y español.

## 2. *La traducción de las UF.*

Según Gloria Corpas, el proceso de traducción de las UF consta de dos momentos: en primer lugar, el traductor debe conseguir reconocer la UF y comprender su significado; a continuación, debe buscar correspondencias primero en la lengua de llegada y después a nivel del texto (Corpas, 2013: 215-222). El hecho de que la búsqueda de correspondencias textuales ocupe la fase final indica la primacía de dicha clase de correspondencias respecto a las que puedan encontrarse en el nivel de la lengua. Por tanto, incluso el hecho de conseguir en la lengua de llegada una UF correspondiente podría no garantizar que sea conveniente utilizarlas para la traducción.

Son muchas las dificultades que, entonces, aparecen ya en la fase de lectura del texto original y acechan al traductor cuando a este le sale al paso alguna UF, puesto que, primeramente, debe reconocer el fraseologismo en tanto combinación fija: una labor que se complica al tratarse de estructuras dotadas de carga idiomática y profundamente connotadas desde el punto de vista cultural. Además, una vez reconocida la UF, es necesario que el traductor comprenda, además de su significado, la función que juega la expresión marcada dentro del texto original.

Siguiendo los análisis que Jarilla Bravo hace con referencia a la traducción de las profrases en las obras literarias, entonces, pueden darse dos posibilidades: el traductor reconoce la UF y entonces comienza la búsqueda de una correspondencia en el sistema de la lengua meta «o bien no percibe la estructura de la forma y, por consiguiente, el contexto perderá parte de su sentido, así como posibles connotaciones y claves de lectura» (Jarilla Bravo, 2003: 112).

Además de prestar atención a las connotaciones y las claves de lectura de cada UF, así como a la inserción adecuada en el texto, es necesario valorar, como ya hemos adelantado, la o las UF desempeñan alguna función general o específica dentro de la obra, como sugiere Zuluaga, quien ha estudiado en profundidad las funciones de los fraseologismos en la creación literaria (Zuluaga, 1997, 1999, 2001). Entre dichas funciones, se encuentra la que se denomina *fraseológica*, que «consiste en facilitar y simplificar al máximo tanto la formulación del mensaje por parte del autor como la recepción por parte del lector u oyente, diciendo algo mediante una construcción

lingüística ya hecha y conocida en la comunidad respectiva» (Zuluaga, 1997: 631). Dicha capacidad de facilitar la transmisión del mensaje tanto para el emisor como para el receptor, que es el resultado de la *institucionalización* de las UF (o sea, de la fijación combinatoria que se produce en la dimensión diacrónica de la lengua), y de la apropiación y conocimiento de la misma por la comunidad de hablantes, se suma a la propiedad de la *condensación* del mensaje (decir mucho con pocas palabras) y al hecho de que este tipo de combinaciones, una vez insertadas en el discurso, se cargan de matices y significados nuevos (Zuluaga, 1997: 632-633).

Este último aspecto es muy importante porque confirma la validez del planteamiento de Corpas al que aludimos arriba: es necesario considerar en la traducción no solo la correspondencia de la UF a nivel de la lengua, sino, prioritariamente, la manera en que esta se inserta en el texto precisamente porque estas combinaciones que han dado en llamarse *expresiones fijas* o *discurso repetido*, actualizan su significado según las circunstancias de la comunicación o los textos en que son empleadas.

Sin embargo, más allá de la *función fraseológica*, las UF poseen otras propiedades que Zuluaga enumera como: *función de connotación*, por la que su empleo permite evocar características diatópicas o diastráticas; *función icónica*, por la que algunas UF presentan un mensaje mediante una imagen de tipo visual, con lo que pueden tener una doble lectura: la literal y la figurada; *función lúdico-poética*, especialmente presente en los refranes por sus peculiaridades formales (Zuluaga, 1997: 632-636).

En estudios posteriores, Zuluaga aislará otra función, denominada «de realce», que desde luego ya figuraba de manera implícita entre las características atribuidas a la *función lúdico-poética*, pero que es ahora reconocida como una función que puede aparecer en otras UF, ya que estas consiguen «dar un alto relieve al mensaje, al texto o segmento de texto, en que se empleen» debido a que «también gracias a sus peculiaridades formales y semánticas, producen un contraste notorio con su contexto verbal inmediato y, por ello, destacan (realzan), junto con dicho contexto, lo que con ellas se quiere decir» (Zuluaga, 2001: 72).

Con miras a la traducción de un texto literario en que aparecen UF, por lo tanto, es necesario que el traductor analice todas las posibles funciones que las mismas desempeñan en cada contexto y procure que en el texto meta esas funciones no se pierdan. Se trata de una labor que se complica ulteriormente en el caso de UF sometidas a procesos de modificación que desencadenan efectos de desautomatización. En estos casos, el autor altera la expresión consabida para producir efectos específicos, que pueden ser la reflexión metalingüística, el humor, el realce de la expresión. Para que la desautomatización se produzca es necesario que el lector sepa reconocer, tras la nueva formulación, la combinación original. Para el traductor, el reto es reproducir en la lengua meta, de alguna manera, el mismo efecto de reconocimiento-extrañamiento. Es necesario, por tanto, que, tras detectar la modificación reconociéndola como tal, el traductor busque en la lengua meta la correspondencia de la UF no modificada y, una vez encontrada, la altere de tal forma

que se produzca una desautomatización también en el texto de llegada: el lector de la traducción podrá así reconocer, tras la modificación, la UF original, condición sin la cual no podrían desencadenarse los efectos que el autor pretendía producir entre sus lectores. Se trata, a todas luces, de un cometido no siempre realizable, para el que en muchos casos el traductor debe echar mano de grandes reservas de creatividad.

Tanto es así, que Zuluaga afirma que, si el traductor no encuentra la correspondencia, o encuentra una en el nivel de la lengua que no funcionaría dentro del texto de llegada y por tanto no puede utilizarse, entonces «puede crear estructuras similares a UFs [...] o resignarse a dar una equivalencia no fraseológica, con la consiguiente pérdida de las funciones textuales de los fraseologismos» (Zuluaga, 2001: 73). Se trata de una propuesta y una práctica que Jarilla Bravo (2023: 113) define «controvertida», dado que con la creación de una UF en la lengua de llegada «se pierde idiomática y el resultado carece de la propiedad de fijación que se instaure por el uso». Sin embargo, como veremos también con ejemplos en los párrafos siguientes, se trata de una práctica que puede dar buenos resultados y que no impide al receptor reconocer ciertos rasgos estilísticos propios de las UF, por más que estos carezcan de institucionalización. Prueba de ello es el hecho de que la creación de UF es parte de los recursos creativos del autor literario, como es el caso de los ‘refranes’ de Octavio Paz, que, pese a faltar de institucionalización, es decir, pese a que no se han convertido en expresiones fijas reconocidas como patrimonio de la comunidad hablante, por lo que no son realmente refranes, «tienen estructura de

refranes» (Zuluaga, 1997: 632): el lector reconocerá en ellos las características estilísticas de los refranes y disfrutará de sus propiedades formales, no obstante sepa que no figuran en el refranero.

### 3. *Las UF en La aventura del tocador de señoras*

En la obra de Mendoza de la que nos ocupamos, traducida al italiano por Michela Finassi Parolo, aparecen numerosísimas UF de carácter idiomático. Su función es no sólo la de caracterización del habla de los personajes, sino también la de propiciar el humor, ya que por su carga idiomática y su marca a menudo coloquial se prestan a generar contrastes con otros fragmentos de discurso pertenecientes a otros registros.

Así, el texto presenta tanto locuciones procedentes del derecho procesal, como *absolver posiciones* como otras muchas pertenecientes al registro coloquial: *tomar a alguien por el pito de un sereno*; vulgares: *echar un casquete*; e, incluso, locuciones en catalán: *¡Com a cal sogre!*, que caracterizan diatópicamente al personaje que la emplea. Un caso, este, que lógicamente pone al traductor ante el problema de cómo transmitir esta marca a la cultura de destino.

Además, la producción de efectos humorísticos es encomendada a UF desautomatizadas, como en el caso de *nunca he puesto pisapapeles* en lugar de *nunca he puesto cortapisas*, es decir, obstáculos. Esta expresión modificada, que es pronunciada por un distinguido y anciano señor perteneciente a la alta burguesía

barcelonesa y muy dado a las inconsistencias, la confusión verbal y mental, caracteriza al personaje a la vez que produce un efecto humorístico que es al mismo tiempo crítica social.

Al ser imposible, por razones de espacio, tratar sistemáticamente el sinnúmero de fraseologismos que aparecen en la novela y en su traducción, nos limitaremos a ofrecer algunos ejemplos que consideramos especialmente relevantes, respecto a los cuales analizaremos las soluciones adoptadas en la traducción italiana.

### 3.1. *La traducción de UF coloquiales y vulgares*

Nada más salir del manicomio criminal, el anónimo protagonista se detiene, perplejo, para dirigir una última mirada al edificio en que había pasado largos años encerrado:

TO: Algo aturdido me quedé contemplando el recinto donde *había echado a perros* lo mejor de mi existencia (p. 11).

TM: Un po' stordito, rimasi a guardare il luogo dove *avevo buttato via* i migliori anni della mia vita (p. 9)<sup>4</sup>.

La locución verbal coloquial *echar a perros* tiene el significado de «perder o desperdiciar un espacio de tiempo» (DiLEA, 2019). La traductora italiana emplea la locución *buttare via*, que tiene el significado de «*sprecare*». Sin embargo, se hubiera

---

<sup>4</sup> De aquí en adelante utilizaremos TO para referirnos a la versión española (Mendoza, 2001) y TM a la traducción italiana (Mendoza, 2002). Asimismo, emplearemos la letra cursiva para subrayar las UF objeto de comparación y análisis.

podido barajar la posibilidad de emplear la locución *gettare alle ortiche* que, además de poseer el mismo significado, posee, como el original, valor icónico. Nótese, además, que en el texto original la UF coloquial se inserta en un párrafo en que aparece una serie términos como *aturdido*, *contemplando*, *recinto* (sin duda más formales que sus respectivos sinónimos, a saber, *atolondrado*, *mirando*, *lugar*) que realzan el contraste con la locución que lo cierra. Este contraste se difumina en la versión italiana, ya que la locución es menos icónica que la original y el verbo *guardare* permite crear un contraste desde luego menos evidente de lo que hubiera podido conseguirse con *contemplare*.

Poco más adelante, el protagonista acude a una pizzería donde pide «cinco pizzas de atún, anchoa, jamón, huevo, pimiento, champiñones, tomate, parmesano y mayonesa» (Mendoza, 2001: 41). Ante la cara sorprendida de la titular, se produce este breve intercambio:

TO: —Es que hoy —le expliqué— estoy desganado.

—¿Mal de amores? —preguntó *en son de chanza* la señora Margarita (p. 41).

TM: “È che oggi,” le spiegai, “non ho fame”.

“Mal d’amore?” mi chiese la signora Margherita credendo di fare una battuta (p. 30).

*En son de* es locución preposicional para la que el *DRAE* ofrece el significado, en primer lugar, de «de tal modo o a manera de» y, en segundo lugar, de «a título de, con ánimo de» (*DRAE*, 2014 s.v. «son»). Para la versión italiana, la traductora, tal vez influenciada por el hecho de que el intercambio citado es seguido de la frase «yo me limité a suspirar y a mirar para otro lado» (Mendoza, 2001: 41), interpreta la



locución original según el significado recogido en la segunda acepción, y opta por la construcción libre *credendo di fare una battuta*. Con ello se pierde el elemento marcado, que hubiera podido mantenerse empleando la locución preposicional *a mo' di* («a guisa di, come» —De Mauro, 2001).

Un caso interesante es el que se da en la traducción de *¡Quién te ha visto y quién te ve!*, exclamación que una clienta habitual de la peluquería dirige al protagonista, que ese día se encontraba especialmente taciturno:

TO: —Te has vuelto un maniático, un melindroso y un engreído. *¡Quién te ha visto y quién te ve!* Tan agradable como parecías cuando llegaste (p. 62).  
TM: “Sei diventato superbo, fissato e fai un sacco di versi. *Ma va' a quel paese!* E pensare che quando eri arrivato eri così simpatico!” (p. 45).

La exclamación del texto original es considerada, por Cantera, refrán que «se dice a veces al darse uno cuenta de la decadencia de una persona o de alguna cosa o de una situación en otro tiempo próspera o de buen ver. También se dice para referirse a un cambio de situación muy importante en una persona ya sea para bien ya sea para mal» (Cantera, 2012: 672). En cambio, Martínez López y Myre Jørgensen se limitan a calificarla como «expresión con que se ponen de relieve los procesos o retrocesos de alguien en algún asunto» añadiendo que su uso es frecuente y su registro es coloquial (Martínez López y Myre Jørgensen, 2009: 518). Ya que no se encuentra una correspondencia en el patrimonio paremiológico italiano que encaje en el contexto, se pierde el efecto propio de la pemia y su estructura formal. Sin embargo, la traductora ha decidido, con buen tino, realizar un cambio radical, mediante la exclamación *ma va' a quel paese*, que mantiene cierta coherencia con el

tono del intercambio y recupera, gracias al color del coloquialismo, parte de la expresividad del original.

La dificultad de reconocer el significado de las UF, y por tanto de traducirlas satisfactoriamente, se nota en el ejemplo que presentamos a continuación, en que aparece la locución coloquial *regresar al redil*. Para Martínez López y Myre Jørgensen (2009: 437), significa «enmendarse, volverse a las buenas costumbres». La UF tiene como correspondencia en italiano *tornare all'ovile* que, sin embargo, coincide sólo parcialmente con el significado de la expresión española.

El diccionario Zingarelli (2004) indica que el significado de *tornare all'ovile* es «[tornare] a casa o nel proprio ambiente». Para De Mauro, en cambio, significa: «ritornare a casa, in patria o a far parte di un gruppo dal quale ci si era staccati, spec. con un'idea di pentimento e ravvedimento» (De Mauro, 2001). Esta diferencia de significado hace que entre el texto original y el traducido se produzcan las diferencias que podemos observar a continuación:

TO: Aún ahora, *de regreso al redil* y en tan distinta coyuntura, no podía caminar por una calle oscura y silenciosa sin temor a oír el ruido de sus pasos a mi espalda (p.195).

TM: Pur trovandomi in una situazione completamente diversa, *quando torno all'ovile* non posso camminare per una strada buia e silenziosa senza il timore di sentire i suoi passi dietro alle mie spalle (p.140).

La traductora reconoce la UF y encuentra fácilmente la correspondencia en la lengua meta, pero tergiversa el significado y lo concibe como la acción (repetida) de regresar a casa, por lo que modifica la estructura y malinterpreta el significado de la oración original. Una recta interpretación habría evitado el malentendido y permitido

emplear la locución *tornare all'ovile: Ancora oggi che sono tornato all'ovile e mi trovo in una situazione completamente diversa...*, sin contar que, a partir del significado de la UF original, hubiera podido recurrirse a una locución sinónima como *retta via*, que hubiera mantenido el valor fraseológico conservando el mismo significado.

Finalmente, y para concluir este apartado, cabe hacer referencia al empleo de locuciones vulgares en la obra. Las palabras malsonantes o soeces, así como las UF vulgares, están muy presentes en el lenguaje de los personajes de la novela. Nunca se trata de una vulgaridad gratuita, sino que está finalizada a la consecución del fin superior del efecto cómico, a pesar de que no es este el único recurso que Mendoza utiliza para producir humor. En la biografía que Llàtzer Moix ha escrito sobre el autor barcelonés, este declara que su concepto de humor es un concepto amplio, que bebe de distintas fuentes que es necesario combinar y dosificar hábilmente:

Si tuviera que definir mi humor (...) quizás me acordaría de los hermanos Marx, porque ellos sabían mezclarlos todos; por un lado, el payaso que tropieza de bruces, por otro el epigrama culto (...). Me gusta este humor que los combina todos y bien. Es lo que yo he intentado; ensamblar el chiste escatológico, tan catalán, en el límite de lo publicable, con la ironía fina, también catalana, puesto que está Joseph Pla, o con el humor del *understatement* británico-judío (Moix, 2006: 33).

Al principio de la novela, el anónimo protagonista, recién recobrada su libertad tras el largo encierro en el manicomio criminal, ya en la calle camino de Barcelona encuentra a Cañuto, un viejo ladrón de bancos, del que evoca las andanzas y las desavenencias con la justicia:

TO: Lo hubieran absuelto y puesto de nuevo en la calle si Cañuto no se hubiera empeñado en decir que sus atracos formaban parte de un plan mundial para sembrar el caos, y del cual él, Cañuto, era solo *la punta del iceberg*, a la que, por otra parte, se empeñaba en llamar *la punta del nabo* (p. 13).

TM: Lo avrebbero assolto e rispedito di nuovo in strada se Cañuto non si fosse ostinato a dire che le sue rapine facevano parte di un progetto mondiale per seminare il caos, e del quale lui —Cañuto— era soltanto *la punta dell'iceberg* che, tra l'altro, si ostinava a chiamare *la punta della fava* (p.10).

En este caso, el autor juega con el contraste entre la locución *punta del iceberg*, que indica, con sentido figurado, la parte mínima y visible de un acontecimiento o fenómeno que en realidad es mucho más amplio, con la combinación vulgar *punta del nabo* que, en el plano literal se refiere a la porción anatómica extrema del miembro viril, pero evoca en el receptor, al mismo tiempo, locuciones vulgares como [estar] *hasta la punta del nabo* («en situación de hartura o cansancio total», DiLEA, 2019) y *salir de la punta del nabo* («antojarse a un hombre actuar sin tener razones para ello», *ibidem*).

La versión italiana utiliza una correspondencia completa en el primer caso, mientras que traduce literalmente la segunda combinación, recurriendo al término vulgar *fava*. Con ello, se produce el efecto cómico, aunque se pierden las posibles evocaciones que se dan en el texto original, a causa de la inexistencia de locuciones provistas del mismo significado y construidas alrededor de la misma referencia icónica que se encuentra en el español.

### 3.2. *Locuciones desautomatizadas.*

En la novela que estamos analizando, las desautomatizaciones fraseológicas son frecuentes. Se trata de un recurso que Mendoza utiliza a menudo y con éxito, mediante el cual, al desfamiliarizar lo más familiar del lenguaje, representado eminentemente por las expresiones fijas e institucionalizadas, parodia el lenguaje poniendo al descubierto su frecuente convencionalidad y oquedad.

En este caso, las modificaciones voluntarias de UF se convierten en un medio para caracterizar, irónicamente, a determinados personajes. En el primer caso, nos encontramos ante un personaje secundario, Arderiu, completamente dominado por su mujer Reinona. Es rico y tonto, que habla de forma impetuosa derrochando una confusa verborrea:

TO: —Buenas noches a todos. He venido aquí a ver qué hacía Reinona [...] la cual esta misma noche [...] se ha dirigido a mí y me ha anunciado, con absoluta naturalidad y sin rodeos, que se iba con una amiga o varias amigas, he olvidado el detalle, a ver un concierto de Renato Carosone. A mí me pareció bien y así se lo di a entender sin rodeos: nunca *he puesto pisapapeles* a las aficiones de mi mujer. Luego, sin embargo, me quedé pensando y caí en la cuenta de que hacía unos cuantos años que Renato Carosone no actuaba en Barcelona (p. 294).

TM: “Buonasera a tutti. Sono venuto a vedere cosa faceva Reinona [...]: lei stasera [...] mi ha annunciato con estrema naturalezza e senza tanti giri di parole che sarebbe andata a un concerto di Renato Carosone con un’amica o diverse amiche (ho dimenticato il dettaglio). Mi sembrava una buona idea e glielo dissi senza tanti giri di parole: io *non ho mai posto circoncisioni* alle iniziative di mia moglie. Ma dopo ci ho pensato e mi sono reso conto che da un po’ di tempo Renato Carosone non fa spettacoli a Barcellona (p. 209).

Aquí Mendoza modifica la locución original *poner cortapisas*<sup>5</sup>, que tiene el significado de ‘poner obstáculos’, sustituyendo *cortapisas* por *pisapapeles*, con lo que la combinación modificada carece de sentido alguno. Ambas palabras solo tienen en común la asonancia y el hecho de ser compuestas. Esta modificación, fuera de la creación narrativa que busca el efecto específico de la caracterización del personaje, podría ser considerada una modificación involuntariamente graciosa, un *lapsus*, más que una desautomatización. La traductora italiana, advertida del juego de Mendoza, crea una locución empleando la palabra *circoncisioni* sobre la base de *porre condizioni*. Se debilita en cierta medida, en este caso, la asonancia, pero la modificación es detectable por el lector y la incongruencia produce el efecto cómico además del de caracterización del habla del personaje<sup>6</sup>.

Pocas páginas más adelante es una vez más Arderiu quien pronuncia las siguientes palabras, confesando albergar ciertas sospechas en torno al comportamiento de su esposa Reinona:

TO: Esto, unido a la venta continuada de las joyas *me puso la mosca en la boca* (p. 300).

TM: E questo fatto, unitamente alla continua vendita dei gioielli, *mi mise la pulce nella bocca* (p.213).

---

<sup>5</sup> Esta locución, pese a no aparecer en los repertorios que hemos consultado, sí es considerada tal, con argumentos convincentes, por Pamies (2006: 175).

<sup>6</sup> Una alternativa, dirigida a mantener el juego propiciado por la asonancia del original sería: *non ho mai messo i bastioni fra le ruote*.

La alteración consiste en suplantarse el término *oreja* por *boca* en la locución original *la mosca detrás de la oreja*, que suele combinarse con verbos como *estar con / ponersele / tener* y significa «desconfianza o recelo» (Cantera y Gomis, 2007: 261). El italiano, que cuenta con una locución casi perfectamente correspondiente (*mettere la pulce nell'orecchio*), encomienda a otro insecto el cometido de representar la molesta sensación que provocan los sentimientos de sospecha y recelo. Ha sido así suficiente cambiar, con el mismo procedimiento adoptado en su momento por Mendoza en el texto original, *bocca* por *orecchio*, para producir también en el texto de llegada los mismos efectos que se supone produciría la locución original desautomatizada en el lector español.

Donde, sin embargo, las desautomatizaciones dirigidas a producir humor y a caracterizar el habla de los personajes cobran más relevancia es en el caso de Magnolio, otro personaje secundario, pero exquisitamente logrado. Se trata de un chófer negro que se apropia de las UF de la lengua española adaptándolas, sin embargo, a los referentes de su cultura de origen mediante oportunas modificaciones. En este caso, como se puede imaginar, las dificultades de reproducir el juego de la desautomatización se multiplican, ya que es necesario dar cuenta también de un elemento cultural extraño. Pero es también este el caso en que la creatividad empleada por la traductora produce los resultados más interesantes y conduce a algunas de las soluciones más logradas.

En boca de Magnolio, la locución *irse por los cerros de Úbeda*, cuyo significado es «hablar errónea o disparatadamente por no entender u oír qué se ha dicho anteriormente» (Martínez López y Myre Jørgensen, 2009: 509) o bien «ir divagando; fuera del tema» (Cantera y Gomis, 2007: 87), se modifica de la siguiente manera:

TO: —Vaya, yo creía que todos los negros éramos iguales —comentó—. Al menos, en mi poblado es así. Claro que allí no andamos todos vestidos de chófer. ¿Ve?, en eso no había caído. Pero no nos *vayamos por los cerros de Uganda*. He venido a traerle un mensaje (p. 67).

TM: “Roba da matti, io non credevo che noi negri fossimo tutti uguali” commentò. “Almeno, nel mio villaggio succede così. Certo, lì non è che si vada tutti in giro vestiti da autisti. Ha visto? Non ci avevo pensato. Ma non *saltiamo di palo in baobab*. Sono venuto qui per portarle un messaggio (p. 49).

En este caso, la hilarante ocurrencia de Mendoza, que representa un auténtico rompecabezas para el traductor, es traducida brillantemente por Finassi Parolo, que encuentra la locución italiana *saltare di palo in frasca*, dotada de un significado muy próximo al de la locución original («passare da un argomento all'altro senza logica» —De Mauro, s.v. «frasca») y la modifica convenientemente sustituyendo *frasca* por *baobab*, de tal manera que la UF original es evocada no obstante la desautomatización y se mantiene el juego con el referente cultural exotizante que caracteriza al personaje.

Algo muy parecido ocurre con el siguiente ejemplo:

TO: —Ja, ja —replicó Magnolio— a mí no *me la da con queso de búfala* (p. 102).

TM: “Ah ah” rispose Magnolio, “non creda *di gettarmi sabbia del deserto negli occhi*” (p. 73).



La locución *dársela(s) con queso* [a alguien], es decir, «engañar, embaucar a alguien» (Martínez López y Myre Jørgensen, 2009: 427) es modificada, por Mendoza, añadiendo la especificación «de búfala», que actualiza el plano literal evocado por la combinación *queso de búfala*, a la vez que el plano metafórico sigue vigente. Con ello, las expectativas del lector quedan subvertidas y ello provoca la respuesta humorística. Además, la referencia al rumiante africano potencia el efecto de extrañamiento e incongruencia gracias a su ‘choque’ con la idiomática de la locución, amén de caracterizar, caricaturizándolo, al personaje de Magnolio. A la hora de traducir al italiano, ya que no existe una locución provista del mismo significado cuyo actante sea *formaggio*, la traductora realiza la modificación sobre la base de la locución sinonímica *buttare (o gettare) polvere (o fumo) negli occhi [a qualcuno]* (Treccani, edición en línea). Así, la sustitución de *polvere (o fumo)* por *sabbia del deserto* desautomatiza la traducción manteniendo el juego con el referente exótico y conservando el efecto humorístico del original.

## Conclusiones

El traductor literario tiene, en primer lugar, un papel de lector crítico y profundo del texto que se propone traducir. Ello, no solo para determinar lo que, en los términos propuestos por Jakobson, se suele llamar la *dominante* del texto, es decir, reconocer y decidir qué aspectos del mismo son especialmente relevantes con miras a

conservarlos en el texto de llegada en la mayor medida posible, en el entendido de que es inevitable que se produzcan pérdidas (Osimo, 2010: 90-94).

En el caso de textos con un marcado acento humorístico, como es *La aventura del tocador de señoras*, la atención crítica debe extremarse, ya que la comicidad obedece a un mecanismo muy exacto. Cuando parte de la función humorística es encargada al empleo de fraseologismos, la tarea del traductor se complica sobremanera. Es necesario, en efecto, en ocasiones, una cuidadosa documentación en los repertorios para dar con la correspondencia más adecuada, puesto que los diccionarios bilingües suelen ser de poca ayuda en esta labor.

Sin embargo, encontrar una correspondencia no es todavía traducir: para que la traducción se realice y sea exitosa es necesario que el traductor se encargue, obedeciendo a su criterio, de dictaminar si la correspondencia encontrada surte los efectos esperados una vez introducida en el contexto. Por esta razón, en ocasiones, es preferible renunciar a la forma fraseológica en pro de una combinación libre de palabras.

Finalmente, como hemos podido observar especialmente en el caso de la traducción de UF desautomatizadas, la documentación obtenida mediante distintas fuentes, la consulta de repertorios, tampoco bastan. Ya que las desautomatizaciones son el resultado de un proceso de modificación voluntaria (y para determinados fines) de las combinaciones fijas que forman parte de nuestro patrimonio lingüístico y cultural, es decir, son manipulaciones creativas, es necesario que el traductor eche

mano de su propia creatividad al fin de intentar reproducir en el texto de llegada efectos análogos a los que se despliegan en el texto original. Como hemos podido comprobar, los momentos más felices de la traducción italiana de *La aventura del tocador de señoras* son precisamente aquellos en que la traductora ha apostado por la creatividad. Una creatividad, sin embargo, que se demuestra eficaz solo cuando se asienta sobre una lectura profunda y rigurosa del texto y sobre la comprensión cabal de todos los posibles efectos que el texto produce en el lector.

## BIBLIOGRAFIA

- Colmeiro, J. F. (1994), *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona, Anthropos.
- Cantera Ortiz de Urbina, J., Gomis Blanco, P. (2007), *Diccionario de fraseología española. Locuciones, idiotismos, modismos y frases hechas usuales en español [su interpretación]*, Madrid, Abada.
- Cantera Ortiz de Urbina, J. (2012), *Refranero español*, Madrid, Akal.
- Corpas Pastor, G. (2013), *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos*, Madrid, Iberoamericana/Veuvert.
- Eagleton, T. (2021), *Humor* [trad. M. Peyrou], Madrid, Taurus.
- De Mauro, T. (2001), *Il nuovo De Mauro*, Paravia. <https://dizionario.internazionale.it/> [consulta: 11/11/2023].
- Jarilla Bravo, S. M. (2023), *La adaptación de fórmulas fijas en la traducción literaria*. En Martínez Pleguezuelos, A. J., Moreno Paz, C., Hernández Rodillas, I., González-Iglesias González, D. (eds.) “Hacia otra traducción e interpretación, Madrid, Guillermo Escolar, pp. 109-124.
- Martínez López, J. A., Myre Jørgensen, A. (2009), *Diccionario de expresiones y locuciones del español*, Madrid, Ediciones de la Torre.

Mendoza, E. (1999), *Nota del autor*. En Mendoza, E. (2016 =1979) “El misterio de la cripta embrujada”, Seix Barral, Barcelona, pp. 7-10.

Mendoza, E. (2001), *La aventura del tocador de señoras*, Barcelona, Círculo de Lectores.

Mendoza, E. (2004=2002), *Il tempio delle signore* [Trad: M. Finassi Parolo]. Milán, Feltrinelli.

Moix, L. (2006), *Mundo Mendoza*, Barcelona, Seix Barral.

Olivares Pardo, M.<sup>a</sup> A., Calvo Rigual, C. (2009), *Eduardo Mendoza traducido al francés y al italiano: estrategias de traducción*. En Calvo Rigual, C., Giordano Gramegna, A., Miñano Martínez, E., Pujante González, D., Real Ramos, E. (eds.), “Miradas cruzadas: estudios franco-italianos”, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 469-482.

Osimo, B. (2010), *Propedeutica della traduzione: corso introduttivo con tabelle sinottiche*, Milán, Hoepli.

Pamies, A. (2006), *De la idiomaticidad y sus paradojas*, en G. Conde (ed.), “Nouveaux apports à l'étude des expressions figées”, Cortil-Wodon, InterCommunications y E.M.E., pp. 173-204.

Tam, L. (2004), *Grande dizionario di spagnolo: Spagnolo-italiano/Italiano-spagnolo*, 2a ed., Milano, Hoepli.

Treccani (s.f.), *Sinonimi e contrari online*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

<https://www.treccani.it/sinonimi/> [consulta: 10.11.2023].

Venkataraman, V. (2011), *¿Novela policiaca? O ¿Novela picaresca? Formas paródicas e intentos satíricos en la novelística de Eduardo Mendoza*, en Maurya, V., Insúa, M. (eds.), “Actas del I Congreso Ibero-asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general (Delhi, 9-12 de noviembre, 2010)”, Pamplona, Publicaciones digitales del GRISO/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 659-670.

Zingarelli, N. (2004), *Lo Zingarelli 2005. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli.

Zuluaga, Alberto (1997), Sobre las funciones de los fraseologismos en textos literarios, *Paremia*, 6, pp. 631-640.

Zuluaga, Alberto (1999), *Traductología y fraseología*, *Paremia*, 8, pp. 537-549.

Zuluaga, A. (2001), *Análisis y traducción de unidades fraseológicas desautomatizadas*, *PhiN*, 16, pp. 67-83. <http://web.fuberlin.de/phin/phin16/p16t5.htm> [25/11/2023].