

## Los matices de la lengua española en *La aldea perdida* de Armando Palacio Valdés: hipótesis de traducción al italiano y estudio contrastivo\*

### RESUMEN:

*En el presente artículo se analizan algunos aspectos lingüísticos y fraseológicos de la obra de Armando Palacio Valdés, La aldea perdida. En el estudio se ponen de relieve los matices que la lengua española adquiere en esta novela localista, en parte como resultado de las interferencias originadas por el idioma asturiano. Los arcaísmos, los regionalismos y, en definitiva, la cultura rural, sirven como punto de partida para elaborar un trabajo contrastivo español-italiano con vistas a una futura traducción.*

**PALABRAS CLAVE:** *La aldea perdida*, lengua asturiana, fraseología, traducción, lengua italiana.

### ABSTRACT:

*This article is focused on the stylistic analysis of Armando Palacio Valdés' book La Aldea Perdida. This article shows the nuances the Spanish language develops as interferences originated by the Asturian language. Old-fashioned and regional words, together with the rural culture, represent a starting point to develop a contrastive work with the Italian language, in view of a translation of Valdés' novel in the next future.*

---

\*De la redacción del artículo se ha ocupado María-Teresa De Pieri, mientras que de la documentación relativa a la especificidad de la lengua asturiana lo ha hecho María Eloína García. Por lo que se refiere a la elaboración, organización y traducción del material y del artículo mismo ha sido imprescindible la aportación de ambas.

**KEY WORDS:** *La aldea perdida*, Asturian language, phraseology, translation, Italian language.

## Introducción

La particularidad del idioma español reside, indudablemente, en su diversidad interna o, lo que es lo mismo, en la coincidencia en el mismo territorio nacional de un buen número de lenguas locales que conviven junto al castellano normativo; lenguas que marcan la existencia de una España heterogénea no solo desde un punto de vista socio-económico, sino también desde la perspectiva lingüística y literaria; una España que, en definitiva, posee en su inmensa complejidad identidades específicas, a menudo marginadas, como bien sostiene Juan Goytisolo, debido “a la ambigüedad genérica de una etiqueta común”<sup>1</sup>. La escritura de Armando Palacio Valdés (Entralgo, 1853 – Madrid, 1938) es un claro ejemplo de tal peculiaridad; emblema indiscutible de ese regionalismo ibérico que reivindica un código lingüístico propio y que goza de un auténtico patrimonio léxico y cultural. Nos ocuparemos en este estudio de los matices que la lengua española asume en *La aldea perdida*, novela que fue publicada en 1903 y que viene a ser una síntesis del castellano *puro*, nacional, y la esencia vigorosa de la variante asturiana. Centraremos nuestro análisis, fundamentalmente, en la problemática ligada al trabajo de traducción en un texto en el que la pátina regional no es exclusivamente una cuestión de forma o de estilo. La obra de Palacio Valdés desvela, de hecho, una mentalidad original y refleja el alma de un pueblo que recurre a un vocabulario propio, a perífrasis singulares, a locuciones vinculadas sentimentalmente al territorio y que, precisamente por su marginación, a duras penas podrá desarrollarse en el tejido cultural de la nación. Será Demetria, una de las protagonistas de la novela, la que emergerá como portavoz de esa eterna sumisión a través de una sutil estratagema narrativa y metalingüística cuando, después de haberse alejado de Laviana y nostálgica de su

---

1 Goytisolo, Juan: *España y los españoles*, Barcelona, Lumen, (1979) 2002, pág. 19.

tierra, confesará con pesar a sus padres: “Me llaman aldeana, me pintan en los cuadernos de escritura con saya corta y con dengue y me ponen una azada en la mano. Si se me escapa una palabra al uso de esa tierra, al instante sueltan la carcajada y la repiten todas a un tiempo [...]”<sup>2</sup>. Es evidente que Palacio Valdés trata de subrayar intencionadamente esa tendencia asimiladora impulsada por la autoridad académica, aunque eligiendo, eso sí, una postura más bien conciliadora. Como veremos más adelante, en el texto se alternan términos de una lengua estándar, el castellano, y voces que, conservando su antigua forma, tienen como fuente de inspiración el idioma de Asturias<sup>3</sup>.

### Lengua y naturaleza

*La aldea perdida* es una novela localista en la que su autor diseña el discurrir cotidiano de un colectivo campesino, enraizado y ligado con fuerza a la tierra, que lucha por mantener inmaculada su propia integridad contra el avance inexorable que supone el progreso, representado en la obra por la presencia desestabilizadora de la industria minera. El universo lingüístico da forma a este vínculo, adoptando su autor estilemas propios del modernismo y del clasicismo y recurriendo, sobre todo, a un léxico arcaizante sin renunciar, en ningún momento, a la musicalidad implícita en algunas construcciones que analizaremos a continuación<sup>4</sup>.

---

2 Palacio Valdés, Armando: *La aldea perdida* (1903), Madrid, Espasa Calpe, 2007, pág. 246. Las secuencias que se citarán en este trabajo proceden de esta edición.

3 Cf. el artículo de D'Andrés, Ramón: «El asturiano en 'La aldea perdida' de Armando Palacio Valdés», en «Palacio Valdés: un clásico olvidado (1853-2003)», *Actas del I Congreso Internacional Armando Palacio Valdés*, Entralgo, Laviana, 24, 25 y 26 de septiembre de 2003.

4 Para profundizar en el carácter modernista y clasicista de la obra conviene remitirse a la “Introducción” de Álvaro Ruiz de la Peña, en *La aldea perdida ...*, págs. 9-40.

Es precisamente en las secuencias descriptivas, en las que prevalece cierto tono poético, altamente expresivo y de sabor impresionista, donde el escritor asturiano juega con los grandes contrastes (el tiempo pasado, bucólico y feliz, frente al presente, lleno de dudas e incertidumbres) y que nos remite a un espacio indisolublemente anclado en la interioridad de sus habitantes como se desprende de las siguientes descripciones: “La joven se puso como una amapola” (pág. 161); “Marchaba Flora encarnada y brillante como una rosa de Alejandría, marchaba Demetria blanca y esbelta como una azucena de mayo” (pág. 317). El cromatismo es denso y funciona como recurso para plasmar, gracias a una técnica tendencialmente comparativa – donde el segundo componente pertenece siempre al mundo natural –, no solo un estado de ánimo, sino también una filiación; la oposición entre los colores claros y frescos, simbolizados con el blanco y el verde, y el negro, umbroso y tupido, sirve al escritor para enfatizar relaciones antitéticas y para marcar ámbitos que son claramente irreconciliables: “¿Qué valen nuestros tupidos castañares, ni tus rebaños lucidos, ni este aire puro de montaña, ni esta luz radiosa que el cielo nos envía delante de esas altas chimeneas que tiñen de negro sin cesar la tierra y el firmamento?” (pág. 104). En la escritura del autor asturiano detectamos también abundantes huellas de derivación cervantina, especialmente cuando recurre a comparaciones que surgen de la inventiva personal o que son fruto de la experiencia cotidiana popular y que, aunque no reflejen situaciones anímicas, no son por ello menos incisivas desde el punto de vista narrativo como ocurre, por ejemplo, en la siguiente expresión coloquial: “[...] tiene usted la cara más fea que la papeleta de la contribución” (pág. 101), resultado español de una más blanda e insólita versión italiana, reconocible en “lei ha la faccia così brutta come una cartella delle tasse”.

De esta dificultad de conciliación tendría que hacerse portavoz quien intente lanzarse a la tarea de traducir la obra, tratando de secundar tanto el respeto que el escritor manifiesta por el mundo natural en todas sus facetas, como la elección

atinente a los elementos formales. Un primer paso ha sido, por tanto, mantener inalterables, en el trasvase de la lengua de origen (LO) a la lengua término (LT), los nombres que Palacio Valdés eligió para sus personajes y que, de nuevo, se inspiran en los rasgos y en las formas del paisaje: es el caso de Jacinto, por ejemplo, traducido al italiano como Giacinto, o de Flora – su compañera en la novela –, otro apelativo floral, y no casual, diosa de la vegetación, del que existe en la lengua meta un homógrafo equivalente. Demetria, diosa de la agricultura, ha requerido una simple adecuación de tipo formal, Demetra, mientras que se ha italianizado el casi idéntico Plutón, dios del infierno, con Plutone. Un caso particular lo representa Bartolo, nombre que se atribuye a personajes obtusos o, en cualquier caso, insignificantes, cobardes y perezosos<sup>5</sup> y que, por inmediata asociación, podría encontrar un equivalente en Bertoldo, nombre que la iconografía italiana asigna también a estos individuos (aunque no tan tontos y pusilánimes como, sin embargo, sí se ha representado al hijo Bertoldino)<sup>6</sup> para subrayar la fisonomía del personaje diseñado por Palacio Valdés; de Bartolo existe, por otra parte, en italiano, un equivalente literal, esdrújulo en vez

---

5 Como se desprende de las siguientes secuencias: “Bartolo vestía, al igual que Quino, el calzón corto, el chaleco y la montera; pero todo más viejo y desaseado. Era un mocetón robusto, de facciones abultadas y ojos saltones. Su modo de andar tan torcido y desvencijado, que parecía que le acababan de dar cuatro palos sobre los riñones” (pág. 51); “Después de reposar un instante, los tres embajadores prosiguieron su camino por las cumbres que señorean el riachuelo de Villoria. Bartolo iba delante con marcha tortuosa y derrengada” (pág. 54).

6 A este propósito son interesantes las aclaraciones de Carlo Goldoni, previas a la edición del libreto de la versión lírica de *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*: “Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno sono tre Personaggi che hanno meritate le rime de' più celebri Poeti Italiani [...]. Ciò m'indusse a considerarli degni di comparir sulle Scene, per far mostra, se non dei loro fatti, almeno dei loro rispettivi caratteri: cioè Bertoldo vecchio astuto, malizioso, sentenzioso e mordace; Bertoldino sciocco e goffo, ma però fornito di contadinesca malizia, [...] e Cacasenno in aria affatto di semplice e baccellone”, Goldoni, Carlo: *Prologo a Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno (Dramma Comico per Musica da rappresentarsi nel Teatro Giustiniano di S. Moisè il Carnovale dell'Anno 1749)*, Venezia, Modesto Fenzo, 1749.

de llano, derivado de Bartolomeo, que nos permite mantener el original español, reconociendo que la elección asume en este caso un considerable valor connotativo ya que en él se condensan los defectos y los clichés propios del ámbito campesino y rural. Es presumible que Bartolo remita, de hecho, al clima de relajación inherente a la fiesta de San Bartolomeo (24 de agosto), día en el que se celebra el fin de la recogida de la cosecha de los campos. La muerte del santo, que viene escenificada con la imagen del personaje boca arriba, parece haber dado lugar a la identificación con el elemento anatómico de la barriga dado que el significado del término, recogido también en el diccionario etimológico de Coromines<sup>7</sup> – así como la variante diatópica ‘bartolu’, presente en el *Diccionario General de la Lengua Asturiana (DGLA)*<sup>8</sup> – viene reconocido en su versión femenina como sinónimo de ‘vientre’. Por extensión, a partir del nombre, se ha originado la siguiente locución con sus respectivas variantes de naturaleza verbal: ‘echarse/tirarse/tumbarse a la bartola’, que correspondería en italiano a ‘stare sdraiato senza far nulla’ (o ‘starsene pancia all’aria’, ‘starsene in panciolle’) y que, en definitiva, constituye uno de los matices caracteriales del Bartolo valdesiano. La versión italiana de la expresión idiomática prescinde de la alusión a Bartolo, mientras que el nombre de Bartolomeo ha adquirido el mismo matiz metafórico en Italia donde el santo es presentado, a menudo, como símbolo de relajación y de calma interior.

Para otros muchos personajes el escritor recurre a una amplia gama de sufijos nominales; Pepín, Manolín y Angelín presentan una terminación típica regional, con valor diminutivo, en

---

<sup>7</sup> Coromines, Joan: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, (1961) 2010, pág. 68.

<sup>8</sup> El *DGLA* de Xosé Lluís García Arias fue publicado por la editorial Prensa Asturiana entre el 01/03/02 y el 19/02/04 en la red: <http://mas.lne.es/diccionario>. En el mismo diccionario es posible encontrar, respecto a Bartolo, la forma verbal ‘abartolarse’, utilizada con el significado de ‘no hacer nada’. Asimismo, es frecuente el uso de la expresión ‘hacer el trabajo a lo Bartolo’, es decir, ‘hacer el trabajo de cualquier manera’.

ocasiones dotada de tono afectivo y raramente peyorativo, que ha podido ser mantenida en la versión italiana (Pepino, Manolino, Angelino). Los aumentativos en *-on* y *-ona* afloran frecuentemente en ámbitos locales, por lo menos por lo que concierne a la asignación de nombres de persona (Toribión, Tomasón y Luisón; Toribione, Tommasone, Luisone). Cabe señalar, además, la tendencia del autor a sumar a las atribuciones nominales paráfrasis calificativas para determinar con mayor precisión las características de los personajes (“el valiente Nolo”, pág. 213; “Martinián el filósofo”, pág. 247); la técnica no constituiría en sí un obstáculo si no fuera porque el autor les atribuye, en ocasiones, una funcionalidad irónica, proporcionando de este modo una sutil carga humorística al texto, como es el caso del siguiente enunciado: “la tía Jeroma, madre de nuestro diputado Bartolo” (pág. 74), que podría confundir al traductor, sobre todo si este desconoce las connotaciones que tiene el nombre del personaje. Considérese también, a modo de ejemplo, la particularidad de la siguiente secuencia: “Galanteador sempiterno, rendido adorador del bello sexo, su digna esposa, la buena doña Robustiana, sufría con él la pena negra” (pág. 65), donde el nombre atribuido a la mujer poco armoniza, por lo menos desde un punto de vista formal, con las preferencias del insaciable Pedro. Asimismo, la locución verbal ‘sufrir la pena negra’, en la que *negra* funciona como incremento enfático respecto a *Robustiana*, puede producir cierta desorientación en el lector (una persona *robusta* y fuerte tendría que ser capaz de soportar mejor las contingencias cotidianas) y plantear dudas a la hora de elegir alternativas para la traducción a la lengua italiana. El fondo irónico implícito en la construcción se diluye, en efecto, ante una versión demasiado generalizadora y, por tanto, potencialmente poco satisfactoria: “Sempiterno seduttore, affezionato ammiratore del bel sesso, la sua dignitosa sposa, la brava moglie Robustiana, pativa con lui le pene dell’inferno”. Subraya a tal propósito Helena Lozano: “Para que un texto resulte humorístico y paródico es preciso que se asiente sobre un patrimonio de tipo lingüístico-literario,

común a autor y lector, así como sobre mecanismos que faciliten una activación instantánea de la memoria”<sup>9</sup>; por ello, tanto en este caso como en el referente al nombre de Bartolo, el traductor podría no reproducir adecuadamente en la LT el mismo efecto irónico, dejando escapar así un análogo tono alusivo. Por este motivo, resulta fundamental para quien trabaje con textos como *La aldea perdida* que sea capaz de ofrecer al lector, en este caso italiano, las mismas oportunidades de descodificación y de interpretación de dobles sentidos.

El cuadro de sufijos utilizados por el autor mana del ámbito específicamente denominativo y emerge también en otros contextos; se trata de un repertorio de variada proveniencia y que provoca resultados, en ocasiones diferentes, que habrán de ser mantenidos en el texto meta. El trabajo de traducción ha producido, por lo tanto, los siguientes resultados: los castellanismos evidentes en las terminaciones de *-ito/a* e *-illo/a* se han traducido por *-ino/a* o por *-etto/a*: ‘rinconcito’ → ‘angolino’, con acepción afectiva; ‘mujercilla’ → ‘donnetta’, con evidente intencionalidad crítica y despreciativa. Los diminutivos en *-uco/a* son muy comunes en Cantabria (donde, a veces, son usados con afecto) y también en Asturias. A ellos se recurre habitualmente con intencionalidad peyorativa, como es el caso de ‘mujeruca’ cuyo equivalente, formal y semántico, podría ser ‘donnetta’ (‘donna banale’) utilizando el diminutivo *-etta*, uno de los sufijos más recurrentes en lengua italiana<sup>10</sup>. Es de resaltar que, en muchos casos, las palabras terminadas en *-uco* y *-uca* van acompañadas de atribuciones adjetivas que acentúan la imagen negativa: “Paisanuco viejo y narigudo” (pág. 303), “compaesanotto vecchio e nasuto”; “desagradable mujeruca”

---

9 Lozano, Helena: «Cuando el traductor empieza a inventar: creación léxica en la versión española de ‘Baudolino’ de Umberto Eco», en [http://club.it/culture/edizione2007/08\\_cultura-internet.pdf](http://club.it/culture/edizione2007/08_cultura-internet.pdf), pág. 146.

10 Cf. Rohlfs, Gehrard: *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. III (*Sintassi e formazione delle parole*), Torino, Einaudi, 1969, págs. 452-454.



(pág. 141), “*donnetta sgradevole*”. Palacio Valdés acude con frecuencia al sufijo *-azo*, traducido en la mayor parte de los casos con *-one*, *-ata*, *-accio*: ‘garrotazo’ → ‘bastonata’; ‘cogotazo’ → ‘scapaccione’; ‘zurriagazo’ → ‘frustata’. Eludiendo un detallado examen de la lista de términos relacionados con este último campo, concluimos con que su empleo en la novela sirve para subrayar de manera contundente la brutalidad de los mozos del valle minero y la ferocidad de sus acciones.

### Tipologías fraseológicas

Las soluciones de traducción que hemos considerado en cada caso han seguido criterios precisos y hemos tratado, en todo momento, de llegar a resultados satisfactorios, tanto desde el punto de vista semántico como del comunicativo. El consistente *corpus* fraseológico nos ha permitido valorar ciertas combinaciones lingüísticas relacionadas con la fisonomía de la expresión, y que intentaremos sintetizar a continuación, sin olvidar que cada tipología encierra una marcada sugestión metafórica, no siempre apreciable por un lector ajeno a la cultura del texto; por consiguiente, esta no siempre puede ser asimilada de igual modo dado que, como bien precisa Carmen Navarro, “la comprensión y la conceptualización de la realidad está basada en la experiencia física y cultural de los individuos”<sup>11</sup>. Hemos realizado una primera clasificación relativa a las locuciones de origen antiguo que encuentran un equivalente en la LT, aunque pierden, generalmente, su peculiaridad arcaica que hoy es reconocida en términos restrictivos usándose, en consecuencia, como cultismos.

---

11 Navarro, Carmen: *Aspectos de fraseología contrastiva (Español-Italiano)*, Verona, Fiorini, 2008, pág. 82. Cf. también García-Page Sánchez, Mario: *Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2008.

<p><i>Pero Pacha rebosaba de ira todavía. La tía Jeroma, igual. Como de algún modo tenían que desahogarla, la primera llamó con violencia a su hermana <b>so pretexto de que estaba muy cerca de Regalado</b> (pág. 233)</i></p> <p><i>Si pronto no le ayudamos, <b>estoy en fe</b> que le van a poner esos cerdos como un higo (pág. 139)</i></p> <p><i>Despidióse de los abuelos, que medio dormidos le <b>dieron</b> las buenas noches y muchas <b>memorias</b><sup>12</sup> para sus padres (pág. 196)</i></p> <p><i>Don Félix, que se hallaba <b>a la sazón</b><sup>13</sup> en Oviedo, lo recogió, y se encargó de llevarlo a criar a la montaña (pág. 203)</i></p>	<p><i>Ma Pacha traboccava ancora di rabbia. Lo stesso la zia Jeroma. Siccome in qualche modo dovevano manifestarla, la prima chiamò con violenza sua sorella <b>con la scusa che</b> si trovava vicina a Regalado</i></p> <p><i>Se non lo aiutiamo subito, <b>sono convinta</b> che questi maiali lo riducono uno straccio</i></p> <p><i>Si congedò dai nonni, i quali, mezzi addormentati, le dettero la buonanotte e le dissero di <b>portare i saluti</b> ai suoi genitori</i></p> <p><i>Don Félix, che si trovava <b>a quel tempo</b> a Oviedo, lo prese con sé e si incaricò di farlo educare in montagna</i></p>
---	--

Es indudable la dificultad que comporta la traducción de una lengua tan distante, sobre todo en términos temporales y que desaconseja, en muchos casos, una solución literal. Anthony Oldcorn tuvo ocasión de puntualizar que trasladar de una lengua, escrita en un registro arcaico, a otra, manteniendo el mismo carácter primitivo, produciría una especie de desagradable *pastiche* dado que “qualunque sia il suo innegabile fascino, alla lunga suona falso e tende a produrre un effetto di straniamento decorativo”<sup>14</sup>. Nuestra elección ha seguido, de este modo, la alternativa de la actualización lingüística porque hemos

12 En las primeras ediciones del *DRAE* se define la palabra ‘memoria’ en plural como los recados cortesanos que se envían al que está ausente. Uno de los textos archivados en el CORDE da fe de la existencia de este vocablo en 1574, aunque con la acepción de ‘dar cuenta de algo’. Suponemos que la locución fue transformando su significado hasta llegar al de ‘dar saludos, recuerdos, etc.’ Actualmente ya no se usa.

13 ‘A la sazón’, de uso literario, y que procede del latín ‘satio’ (tiempo de sembrar), la emplea solo el narrador en la novela de Valdés. Significa ‘en aquel tiempo’, y en la propuesta italiana conserva el mismo registro.

14 Oldcorn, Anthony: *Confessioni di un falsario: qualche riflessione sulla mia esperienza di traduttore*, supervisado por Franco Nasi, *Sulla traduzione letteraria*, Ravenna, Longo Editore, 2001, pág. 57.

considerado prioritario que la novela, traducida al italiano, sea accesible a un lector contemporáneo que podría desconocer aún la obra del escritor asturiano. Bruno Osimo precisa que “il traduttore [...] deve [...] postulare un suo lettore modello nella cultura ricevente, che non necessariamente coincide con il lettore modello postulato dall’autore nella cultura emittente”<sup>15</sup>. Creemos que optar por un público próximo a nuestros días es una buena solución ya que de este modo se respeta, si no la forma, sí por lo menos las intenciones del autor, el cual, a principios del siglo XX, se dirigía, sin duda, a lectores temporal y culturalmente próximos a él, como señala Ramón D’Andrés: “*La aldea perdida* es una novela escrita en lengua castellana y, por tanto, dirigida a un extenso público de ámbito hispánico, en el que Palacio Valdés gozaba de amplio predicamento”<sup>16</sup>. Esta voluntad de acercamiento al destinatario del texto justifica con creces el hecho de que sus personajes, campesinos y mineros, utilicen un código lingüístico plagado de interferencias, logrando posiblemente el efecto sin una precisa intencionalidad, ‘víctimas’ de las lógicas consecuencias del *amestau*<sup>17</sup>.

La abundante fraseología – mayoritariamente castellana – ha puesto en evidencia la imposibilidad de reproducir siempre, en el traslado al italiano, un resultado exhaustivo, sustancialmente similar al de la lengua española. Las adaptaciones que señalaremos a continuación se refieren, en primer lugar, a aquellas locuciones cuya fisonomía, dotada de cierta equivalencia léxica y morfosintáctica, nos ha permitido una transposición suficientemente aceptable, próxima al valor semántico y a la forma estilística:

---

15 Osimo, Bruno: *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2004, pág. 67.

16 D’Andrés, *op.cit.*, pág. 16.

17 La voz ‘amestáu’ define, informalmente, un ‘nivel’ intermedio, popular, de la variante asturiana, donde la huella castellana es reconocible, sobre todo, en el ámbito léxico y fonético.

## Unidades fraseológicas

### Equivalencia semántica

<p><i>dar la cara</i> (pág. 51)  <i>cerrar el ojo</i> (pág. 55)  <i>echar piropos</i> (pág. 55)  <i>hacerse la boca agua</i> (pág. 70)  <i>irsele a uno la lengua</i> (pág. 64)  <i>dar todo por bien empleado</i> (pág. 67)  <i>quitarse años de encima</i> (pág. 75)</p> <p><i>coger un empacho</i> (pág. 84)  <i>llover sobre mojado</i> (pág. 157)  <i>no dejar ni a sol ni a sombra</i> (pág. 55)  <i>verse negro</i> (pág. 56)  <i>ponerse como una uva</i> (pág. 55)</p>	<p><i>fronteggiare</i>  <i>tirare le cuoia</i>  <i>fare complimenti</i>  <i>far venire l'acquilina in bocca</i>  <i>avere la lingua lunga</i>  <i>essere soddisfatti di qualcosa</i>  <i>togliersi degli anni (attribuire meno anni di quelli che uno ha)</i>  <i>fare indigestione</i>  <i>piovere sul bagnato</i>  <i>seguire qualcuno come un'ombra</i>  <i>vedersela brutta</i>  <i>ubriacarsi</i></p>
---	--

### Equivalencia estilística y semántica

<p><i>largar una bofetada</i> (pág. 55)  <i>retorcerse de risa</i> (pág. 67)  <i>venir a las manos</i> (pág. 52)  <i>moler las costillas</i> (pág. 49)  <i>romper a llorar hilo a hilo</i> (pág. 100)</p>	<p><i>mollare uno schiaffo</i>  <i>sbellicarsi dalle risate</i>  <i>venire alle mani</i>  <i>spaccare le costole</i>  <i>scoppiare a piangere poco a poco</i></p>
---	---

Se nos han presentado situaciones de particular interés a la hora de convertir lingüísticamente construcciones como, por ejemplo, ‘coger un empacho’, locución popular y coloquial que pierde su carácter incisivo al verterlo al italiano pues únicamente podemos hacerlo con un genérico ‘fare indigestione’; elección que confirma, de nuevo, la dificultad de hacer justicia a los rasgos estilísticos de una determinada lengua. La expresión ‘ponerse como una uva’ sortea la traducción literal, aunque el segundo término, *uva*, permite que nos mantengamos en la misma esfera temática puesto que en italiano corresponde a ‘ubriacarsi’ (‘emborracharse’) o, si deseamos respetar el mismo registro, ‘prendersi una ciucca’. Por lo que se refiere al matiz temporal de la locución ‘hilo a hilo’ (pág. 100) – que Seco<sup>18</sup> atribuye a acciones

18 Seco, Manuel – Andrés, Olimpia - Ramos, Gabino: *Diccionario fraseológico documentado del español actual*, Madrid, Aguilar, 2009, pág. 526.

que se llevan a cabo de manera continuada e ininterrumpida –, este viene a diluirse prácticamente al transferirlo al italiano, quedando en un simple ‘poco a poco’.

No nos ha planteado especial dificultad la locución verbal ‘mentir con toda la boca’ (pág. 51), ‘mentire spudoratamente’, ni la locución copulativa ‘ser menos que una castaña pilonga’ (pág. 192), ‘valere meno di una castagna secca’. La expresión conjugada ‘¿Qué mosca te ha picado?’ (pág. 218) ha sido trasladada a una elocuente ‘Che ti prende?’ y no a la posible alternativa ‘Ti è saltata la mosca al naso?’, porque no va implícito, si nos atenemos al contexto, que la persona destinataria de la interpelación haya perdido realmente la paciencia (tal como implicaría, sin embargo, la expresión en el patrimonio lingüístico italiano). Por otra parte, en la región asturiana, al margen de la novela de Palacio Valdés, tal enunciado resultaría un tanto anómalo ya que escasamente se recurre al pretérito perfecto aunque se trate de situaciones lingüísticas idiomáticas (un asturiano diría, en cualquier caso, ‘¿Qué mosca te picó?’), discordancia que, de todos modos, no perturba en absoluto la versión italiana.

### **Cultura y naturaleza**

En una tónica diferente, aunque siempre en el ámbito del sustancial provincialismo de la obra, hemos localizado numerosos términos que podrían ser entendidos solamente por un lector conocedor de la cultura asturiana y que el mismo Palacio Valdés, en más de una ocasión, aclara con notas explicativas. La postura que hemos adoptado ha sido, por tanto, la de soporte a las opciones ya operadas por el autor. De este modo, en los casos en los que el patrimonio léxico de la LT no nos ha permitido hallar un equivalente adecuado para transmitir el mismo concepto, hemos optado por una traducción genérica, acompañada, eso sí, de una glosa clarificadora como es el caso de las siguientes situaciones ligadas a la esfera de los culturemas. Existe, como podemos apreciar en el cuadro, un gran número de probabilidades de

<p><u>Vestuario</u>  <i>montera picon</i> (pág. 50) o <i>montera picuda</i> (pág. 208)  <i>dengue</i> (pág. 73)  <i>justillo</i> (pág. 102)  <i>borceguí(es)</i> (pág. 208)</p> <p><u>Gastronomía</u>  <i>sidra</i> (pág. 65)  <i>puches, gachas, farrapas</i> (pág. 244)  <i>chorizo</i> (pág. 61)  <i>lacón</i> (pág. 123)  <i>potaje</i> (pág. 231)  <i>borona / boroña</i> (pág. 231) (<i>pan de maíz</i>)  <i>pan de escanda</i> (pág. 61)  <i>cortar el pan en sopas</i> (pág. 95)  <i>mazar la leche</i> (pág. 96)  <i>truchas salmonadas</i> (pág. 227)  <i>lamprea</i> (pág. 227)</p> <p><u>Otros ámbitos:</u>  <i>esfoyaza</i> (pág. 50)  <i>romería</i> (pág. 52)  <i>hórreo</i> (pág. 74)  <i>almadreña (astur. madreña)</i>, pág. 227)  <i>tajuela (astur. taxuela)</i> (pág. 243)  <i>gaita, tambor y castañuelas</i> (pág. 71)  <i>pandero</i> (pág. 103)  <i>vestir el ramo</i> (pág. 100)  <i>escanciar</i> (pág. 71)  <i>corralada</i> (pág. 60)  <i>tiratacos</i> (pág. 61)  <i>braña</i> (pág. 50)</p>	<p><i>copricapo a punta</i>  <i>dengue</i>  <i>corpetto</i>  <i>polacchina, stivaletto</i></p> <p><i>sidro</i>  <i>puches, gachas, farrapas</i>  <i>salsiccia piccante</i>  <i>prosciutto di spalla</i>  <i>minestrone</i>  <i>pane di mais</i>  <i>pane di farro</i>  <i>tagliare il pane a fette</i>  <i>sbattere la panna</i>  <i>trote salmonate</i>  <i>lampreda</i></p> <p><i>riunione ma anche sfogliare (togliere le foglie del mais)</i>  <i>sagra</i>  <i>granaio</i>  <i>zoccolo</i>  <i>panca di legno</i>  <i>cornamusa, tamburo e nacchere</i>  <i>tamburello</i>  <i>adornare i dolci con il mantello</i>  <i>mescere</i>  <i>grande aia</i>  <i>cannuccia spara pallini</i>  <i>pascolo estivo</i></p>
--	--

encontrar, en un texto como el de Palacio Valdés, casos al límite de la intraducibilidad – sin llegar a los extremos orteguianos<sup>19</sup> – cuando se trata de esas voces que, estrechamente ligadas al contexto, son imposibles de trasladar, pues “l’intraducibilità

19 «La ragione sta nel fatto che tutte le attività umane sono irrealizzabili. [...] Lo stesso accade a quella modesta attività che è il tradurre», Ortega y Gasset, José: *Miseria e splendore della traduzione*, en Siri Nergaard, *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993, p. 182.

culturale è dovuta alla mancanza, nella cultura della LA di tratti situazionali pertinenti che possano rispecchiare il testo in LP<sup>20</sup>. Para la traducción del término 'dengue', por ejemplo, nos hemos decidido por la recuperación del préstamo, acompañándolo de una explicación en nota, ya que se trata de una especie de banda negra que forma parte del traje típico de las mujeres en la región asturiana, imposible de definir con un equivalente léxico italiano. Es una buena ocasión, sin duda, para dar cuenta de algunas acepciones de la palabra 'dengue' en situaciones idiomáticas (para las cuales sugerimos también la consulta del *DGLA*), término del cual derivan algunas expresiones prácticamente desconocidas en la lengua castellana, mientras que están bastante difundidas en algunas localidades de Asturias; es el caso de 'darle al dengue'<sup>21</sup> ('hablar mucho') o de 'no me toques el dengue' (en boca, por

---

20 Bassnett, Susan: *La traduzione: teorie e pratica*, Milano, Bompiani, (1993) 2003, p. 51.

21 El término se atesta también en textos literarios precedentes al de Valdés; en la mayoría de los casos, como el que citamos, la referencia se hace al órgano sexual femenino o, más genéricamente, al acto sexual:

Las lavativas  
Cierta joven soltera,  
de quien un oficial era el amante,  
pensaba a cada instante  
cómo con su galán dormir pudiera,  
porque una vieja tía  
gozar de sus amores la impedía.  
Discurrió al fin meter al penitente  
en su casa y, fingiendo que la daba  
un cólico bilioso de repente,  
hizo a la vieja, que cegata estaba,  
que un colchón separase  
y en diferente cama se acostase.  
Ella en la suya en tanto  
tuvo con su oficial lindo recreo,  
dándole al dengue tanto

razones obvias, de sujetos de sexo femenino) cuya variante, siempre circunscrita al mismo registro coloquial, podría ser el vulgarismo masculino ‘no me toques los huevos’ (o el equivalente eufemístico ‘los cataplínes’), significando más o menos ‘no me molestes más’ o ‘déjame en paz’, soluciones mucho más genéricas y, evidentemente, menos coloridas, existentes en castellano. El diccionario bilingüe atribuye más de un significado al vocablo (1. smancería; 2. (med.) malattia della pelle; 3. (Chile) fiore della bella di notte), aunque ninguno de ellos puede, en modo alguno, ser utilizado en el contexto presentado en la obra, por lo cual permanece como válida la alternativa del préstamo. Estamos ante un caso similar con el culturema geográfico ‘braña’, que en el ámbito agrícola asturiano hace referencia a los pastos comunales, mientras que en el texto, donde aparece con mayúscula, remite a una zona geográfica precisa, poblada también por personas. En este caso, por lo tanto, lo hemos considerado un simple

---

que a media voz, en dulce regodeo,  
suspiraba y decía:  
- ¡Ay...!, ¡ay...!, ¡cuánto me aprieta esta agonía!  
La vieja cuidadosa,  
que no estaba durmiendo,  
los suspiros oyendo,  
a su sobrina dijo cariñosa:  
- Si tienes convulsiones aflictivas,  
niña, yo te echaré unas lavativas.  
- No, tía, ella responde, que me asustan.  
- Pues si son un remedio soberano.  
- ¿Y qué, si no me gustan?  
- Con todo, te he de echar dos por mi mano.  
Dijo, y en un momento levantada,  
fue a cargar y a traer la arma vedada. [...]

Félix María De Samaniego, *El jardín de Venus* (1797), en Real Academia Española, Corpus diacrónico del español (CORDE), <http://www.rae.es>; fecha de consulta: 12 de abril de 2011.



término toponímico. No menos interesante aparece el vocablo 'pandero', que corresponde en italiano a 'tamburello' pero que, en nuestra opinión, asume connotaciones ambiguas en algunas secuencias<sup>22</sup>, a pesar de que el tono narrativo y la inclinación descriptiva de Valdés se mantienen siempre en los límites de una expresividad moderada; es el caso de 'las zagalas agitan sus panderos' (pág. 103), típico ejemplo de locución literal e idiomática en la que, ante la inminencia de la romería del pueblo, el autor se refiere textualmente al instrumento musical, mientras que metafóricamente podría relacionarse con las nalgas de las jóvenes, dado que 'pandero' significa también, en el registro coloquial, 'trasero gordo'. Además, la indumentaria autóctona femenina descrita en la obra, almidonada y de tela gruesa, contribuye a crear esa sensación de voluminosidad que enfatiza el autor.

Las referencias continuas a 'gachas' o 'puchas' (en ast. 'puches'), 'farrapas o farraplas'<sup>23</sup> (ast.) es un ejemplo, en el ámbito gastronómico, de la continua y mutua interferencia entre las dos lenguas. Es un culturema difícilmente traducible al italiano de manera literal; se trata, de hecho, de una crema líquida, a base de harina cocida en agua, a la que se puede añadir leche, miel o azúcar, algo similar a la 'polenta' italiana. La 'escanda' es una especie de trigo con el que se obtiene un pan típico en Asturias; el equivalente más eficaz, en este caso, sería 'farro', término que en

---

22 García-Page, en su estudio sobre la fraseología española, señala la existencia de locuciones homónimas o ambiguas, que fueron precedentemente analizadas por Zuluaga (Zuluaga, Alberto: «Introducción al estudio de las expresiones fijas», en *Studia Romanica et Linguistica*, 10, Frankfurt-Berna-Cirencester, Peter D. Lang, 1980); «Sobre las funciones de UFs en textos literarios», *Paremia*, 6, 1997, págs. 631-640; «Sobre fraseologismos e fenómenos colindantes», *Actas do 1 Coloquio Galega de Fraseoloxía*, X. Ferro Ruibal (coord. y ed.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997, págs. 15-30).

23 Cf. El *DGLA*: 'farrapla, la'. Cosa semejante a papilla. Cosa muy blanda. Expresiones: 'Ta como farrapla'; 'Ta fecho una farrapla'.

Italia no produce el mismo efecto regionalista ya que el uso del ingrediente resulta mucho más generalizado. En este contexto conviene recordar la expresión 'cortar en sopas' (pág. 95), que en la novela se refiere precisamente a cortar el pan (frecuentemente de escanda) en rebanadas muy finas para el cocido o para la típica 'sopa de ajo'.

La novela se sitúa en un contexto rural en el que los impulsos y las pasiones se exteriorizan, a veces, de manera salvaje; por ello, el autor emplea recursos lingüísticos singulares que, fuera de la esfera rural, crean efectos particularmente sorprendentes; es el caso, por ejemplo, de las voces verbales 'arrear' y 'gruñir', 'incitare' y 'grugnire' respectivamente, que describen en este caso el comportamiento de los hombres y no de los animales. Veamos algunos de estos resultados: "Bartolo dejó escapar un bufido dubitativo. -¿Qué gruñes tú, qué gruñes? -exclamó Quino con rabia- " (pág. 57); "¡Calla, burro, calla! Arrea un poco más, y no grites, que me duele la cabeza" (pág. 51). Algunos fraseologismos que utilizan el mundo animal como fuente de inspiración encuentran su equivalente en la LT, aprovechando (en la LO), como en este caso, el acusativo de persona para subrayar, precisamente, la relación de simbiosis entre los dos mundos: "Que si yo era una holgazana, una comedora, que hacía trabajar a mi marido 'como a un burro', que echaba sobre ti el peso de la casa" (pág. 99), y que en italiano podría traducirse por 'lavorare como un mulo' o 'sgobbare'. El imperativo '¡Arrea!'<sup>24</sup> (pág. 51) es otro caso curioso, empleado en el texto no como manifestación de sorpresa o de admiración, sino para incitar, estimular o 'meter prisa' a las bestias o a las personas, como sucede en la novela. Precisamente, la frecuencia de este uso es particularmente alta en la región asturiana, no así la interjección de sorpresa '¡Arrea!', equivalente al más extendido '¡Caramba!'

---

24 Para ampliar la cuestión del verbo-interjección, remitirse al estudio de Beinhauer, Werner: *El español coloquial*, prólogo de Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, 1978, págs. 22, 38, 49, 82, 84, 108, 257-259.

(en el mismo registro). Es harto expresivo, asimismo, el siguiente enunciado: “Como consecuencia de este suceso trágico, quedó decidido que Demetria pasase a un colegio, y allí permaneciese algún tiempo, «a ver si lograban desasnarla»” (pág. 241), donde el verbo ‘desasnar’, poco usado actualmente en la lengua castellana, indica literalmente ‘ingentilire’, aunque su matriz etimológica confirma explícitamente la derivación de ‘asno’, es decir, ‘asino’.

Es consistente el corpus de construcciones propias del mundo rural, utilizadas sobre todo para expresar sentimientos o para definir cuestiones conceptuales: “– Toma; come esas avellanas, a ver si se te quita el enfado. Jacinto las rechazó con digno ademán. – ¿No las quieres?... Bien, pues harás que coja un empacho, porque llevo ya comido un celemín<sup>25</sup> de ellas” (pág. 84), donde el sintagma ‘un celemín’, unidad de medida habitual en el ámbito agrícola, se emplea en el texto como variante culta de ‘un montón’ (el equivalente en italiano de ‘un sacco’<sup>26</sup>, o mejor aún, de la expresión popular ‘un sacco e una sporta’). Un considerable número de términos proceden del campo de las lenguas especiales, como demuestran los siguientes tecnicismos: ‘árgoma’ (‘ginestrone’); ‘cuca’ (‘balla di fieno’); ‘garabato’ (‘gancio’ o, meglio, ‘rastrello’). Esta última voz, en castellano, se usa preferentemente para referirse a los trazos irregulares realizados

---

25 Cf. Real Academia Española, *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2005: “ ‘celemín’: Quizá del ár. hisp. \*ṭamaní, de un octavo. 1. m. Medida de capacidad para áridos, que tiene 4 cuartillos y equivale en Castilla a 4,625 l aproximadamente. 2. m. Porción de grano, semillas u otra cosa semejante que llena exactamente la medida del celemín. 3. m. Medida antigua superficial que en Castilla equivalía a 537 mm<sup>2</sup> aproximadamente, y era el espacio de terreno que se consideraba necesario para sembrar un celemín de trigo”.

26 El *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana* de Manlio Cortelazzo y Paolo Zolli (Bologna, Zanichelli, 1992) ofrece, para ‘sacco’, la siguiente definición: “antica unità di misura di capacità per aridi”, de la cual derivan algunas locuciones fraseológicas como, por ejemplo, ‘un sacco e una sporta’, sinónimo de “grande quantità (soprattutto bastonate)”, pág. 1423.

con una pluma o con un bolígrafo. Finalmente, 'guadaña' y 'hoz' nos conducen a 'falce' en la LT y 'atarraya' a 'giacchio' (rete da pesca).

### Falsos amigos y unidades fraseológicas

Algunos falsos amigos nos han llevado, en la operación traductiva, a reflexiones bastante significativas: la expresión 'hacerse los suecos' (pág. 66), que literalmente significa 'desentenderse de algo', 'fingir que no se entiende', corresponde a las locuciones figuradas, atestadas en la lengua italiana, 'fare l'indiano', 'fare lo gnorri', es decir, 'fare finta di niente'. Curiosamente, la expresión española 'hacer el indio' (no reflexiva en este caso) se traduciría en italiano por 'fare lo stupido'.

El núcleo del coloquialismo 'perder la chaveta' (pág. 81) deriva etimológicamente del término dialectal italiano 'ciavetta' ('piccola chiave') que, sin embargo, debido a su alto grado de opacidad semántica, no guarda ningún tipo de relación con la situación presentada en la novela; de la locución existe una variación eufónica y gráfica en la lengua asturiana ('perder la chapeta' o la 'chapleta', según el *DGLA*), y que se traslada al italiano con 'perdere la testa', cuyo equivalente en español sería 'perder la cabeza' o 'volverse loco'.

El bagaje paremiológico de la obra es escaso y no presenta particulares dificultades desde el punto de vista de la traducción: la connotación semántica de "Cuando el diablo no tiene que hacer, con el rabo espanta las moscas" (pág. 69), solamente puede darse haciendo alusión al contexto; el refrán, de hecho, podría referirse a una situación en la que el diablo, incluso cuando se dedica a reposar, consigue hacer el mal, es decir, molestar a las moscas. Existe, sin embargo, una segunda interpretación, a la cual nos acercamos más favorablemente, y que se ajusta al episodio de la novela, o sea, que el ocio y la pereza conducen, inevitablemente, a acciones absurdas y carentes de sentido, como la de molestar

a tales insectos: “Quando il diavolo non sa che fare, spaventa le mosche con la coda” (aquí podríamos considerar también otra alternativa proverbial: “La testa dell’ozioso è l’officina del demonio”). El diablo se convierte en sujeto de la enunciación en un buen número de secuencias, en un texto en el que la componente religiosa es particularmente reveladora. A este propósito, podemos citar las siguientes expresiones, aunque somos conscientes de que las mismas son identificables como sintagmas libres y no como paremias consolidadas: “¡Que segara el diablo por uno!” (pág. 66), traducida por “Magari il diavolo facesse il lavoro al posto nostro!”; “Desde que Goro la quitó de pacer su vaca en el castañedo del Regueral, no nos puede ver más que al diablo” (pág. 99), trasladada al italiano por “Da quando Goro non le ha permesso di far pascolare la sua vacca nel castagneto del Regueral, preferirebbe vedere più il diavolo che noi”. En cualquier caso, hacen de contrapunto a locuciones y enunciados fraseológicos relacionados con la figura de Dios: “¡Dios te bendiga y guíe tus pasos!” (pág. 48), “Che Dio ti benedica e ti protegga!”; “¡Virgen María!” (pág. 97), “Vergine Maria!”; “¡Cielo santo!” (pág. 92); “Santo Cielo!”, presentes y frecuentes también en la lengua italiana en contextos populares y ligados a una realidad local.

### **Marcadores discursivos y fórmulas interjectivas**

La intensa carga expresiva de la novela queda patente también gracias a la presencia abrumadora de fórmulas pragmáticas y de interacciones que incrementan y acentúan, en gran medida, el carácter pintoresco y coloquial de la novela. El trabajo de traducción puede resultar complicado y de difícil adecuación por lo que las estrategias utilizadas deben adaptarse continuamente a la tipología interjectiva a la que recurre el autor. A continuación sintetizamos algunas de las situaciones peculiares que han surgido a lo largo del trabajo y las propuestas de traducción esbozadas:

1) Fórmulas con el verbo 'ir':

- a) "¡Vaya pimpollo!" (pág. 54)
- b) "¡Vaya una tardecita aprovechá!" (pág. 55)
- c) "¡Vaya con Dios!" (o la variante "¡Anda con Dios!") (págs. 66 y 99).
- d) "Vamo, hombre, no seas guasón" (con caída de la 's' final, característica del habla andaluza utilizada por Celso) (pág. 50).

El empleo interjetivo de 'vamos' – como afirma Werner Beinhauer en su ensayo sobre el español coloquial –, incita en algunos contextos a activar una acción, mientras que en numerosas ocasiones se acude a él simplemente como conector (ejemplo *d*), reforzado, en algunos casos, por otro marcador discursivo, como ocurre en este enunciado: "Vamo, hombre, no seas guasón" (pág. 50). En los ejemplos *a*, *b* y *c*, las posibles traducciones encuentran un equivalente semántico, sin duda actualizado, en la lengua italiana. "Che figo!" (ejemplo *a*) se adapta perfectamente al contexto, en el que se señala una réplica de admiración y sorpresa, y donde el imperativo verbal podría ser sustituido por un 'que' exclamativo: "¡Qué pimpollo!"; la solución del ejemplo *b* (que podemos sustituir sin traumas por "menuda tardecilla aprovechá"), basado en una fórmula sintáctica fija (vaya + un (a) + sustantivo), expresa, generalmente, una situación desagradable para el sujeto de la enunciación y, por lo tanto, susceptible de ser traducido por "Che giornataccia!", si bien resulta admisible también una versión opuesta, como hemos podido constatar, es decir, "Che giornata fantastica!": "Allí nos llaman gallegos a los de acá. Un domingo por la tarde salimos juntitos orilla del Guadalquivir por aquellos campos y merendamos en un ventorrillo, y yo me puse como una uva. "¡Vaya una tardecita aprovechá!" (pág. 55). En el tercer ejemplo, la interjección "¡Vaya con Dios!" puede encontrar un equivalente en español: "¡Anda con Dios!", y en

ambos casos se trata de fórmulas que, actuando como incisos, se reducen a simples marcadores del discurso, no aportando significado alguno al enunciado, aunque, obviamente, sirven para matizar y enriquecer la tonalidad de la comunicación, como puntualiza Carla Bazzanella afirmando que este tipo de expresiones “svolgono [...] funzioni essenziali dal punto di vista discorsivo ed interazionale”<sup>27</sup>. La novela nos proporciona algunos ejemplos:

– Sabéis lo que yo haría en vuestro caso ahora mismo? – prosiguió en alta voz. Pues me iría a casa, comería los puches, orinaría y me metería en la cama... Porque es triste que le anden a uno con las costillas en día tan señalado. Si mañana fuese día de trabajo, vaya con Dios. ¡Que segara el diablo por uno! (pág. 66)

Por mí hubiera pacido su vaca toda la vida en el castañedo; pero Goro me dijo: “Mujer, eso no puede permitirse. Si la vaca se comiera sólo los hierbajos y la maleza, anda con Dios; por un poco más o un poco menos de rozo no habíamos de reñir; pero se come también la cría de los árboles... ¡Ya ves tú, mujer, la cría! La cría hasta los criminales la respetan, cuanto que más los hombres”. (págs. 99-100)

## 2) Fórmulas cliché y exclamaciones puras

La fórmula “¡Gracias a Dios!” (pág. 111), equivalente en italiano a “Meno male!” o “Grazie a Dio!”, aparece con frecuencia, pero no encierra gran dificultad a la hora de verterla al italiano ya que se encuentra presente en cualquier diccionario bilingüe. No ocurre lo mismo, sin embargo, con las reduplicaciones enfáticas, a veces incisivamente heréticas – como es el caso de ‘¡Rediós!’ –, y a las que se acude tan a menudo en el norte de España. ‘¡Recontra!’: “¡Recontra en cuanto le coja le voy a dar unas cuantas así por debajo!...”, (pág. 96) y ‘¡Repuño!’, hoy en desuso: “¡Puño!, ¡Repuño! Tanto insulto no lo aguanta el hijo de mi madre”, (pág. 149) podrían traducirse por un genérico ‘Accidenti!’, aunque, obviamente, se perdería el efecto enérgico proporcionado por el prefijo *re-*. En el siguiente enunciado:

---

27 Bazzanella, *Le facce del parlare*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, págs. 145-146.

“Después del potaje vinieron los puches de harina de maíz. Celso volvió a sonreír y a resoplar: – ¡Rediós! ¡Farrapas!” (pág. 244), la interjección ‘¡Rediós!’ podría trasladarse al equivalente italiano ‘Perdio!’, diluyéndose, en tal caso, el carácter blasfemo e incisivo de la expresión.

### 3) Maldiciones y lugares comunes religiosos

La expresión “¡Maldita sea tu estampa!” (pág. 171), lugar común de raíz religiosa y recurrente en la lengua española, pertenece en realidad al patrimonio fraseológico del pueblo gitano, donde los insultos rezuman una buena carga blasfema; en italiano podría traducirse, manteniendo la peculiaridad injuriosa de este tipo de locuciones (Zuluaga las define como «de casillas vacías»<sup>28</sup>), por “Che tu sia maledetto!” donde se esfuma, en cierto modo, la connotación de afiliación religiosa que proporciona el sustantivo ‘estampa’. “¡Dios me mate!” (pág. 165) es, indudablemente, la exclamación más herética presente en la novela, que podría verse al italiano con “Che Dio mi fulmini!”, aunque su frecuencia es mucho menos vigorosa. Finalmente, “¡Mal rayo!” (pág. 55), reducción de “¡Mal rayo me parta!” corresponde a la construcción: “Che mi venga un colpo!”

### Particularidades morfosintácticas

La estructura sintáctica de *La aldea perdida* evidencia algunas peculiaridades a la hora de elegir las opciones de traducción al italiano. En el texto prevalece el uso del pretérito imperfecto del subjuntivo en lugar del pretérito pluscuamperfecto del indicativo, como en el siguiente caso: “desde que llegara del servicio militar” (pág. 54), difícil, en un primer momento, de traducir literalmente al italiano, mientras que el traslado se presenta más lógico

---

28 Zuluaga Ospina, Alberto: *Introducción al estudio de las expresiones fijas*, Frankfurt/Berna, Peter D. Lang, 1980, págs. 108-109.



partiendo de la construcción en pretérito pluscuamperfecto: “desde que había llegado del servicio militar” (“da quando era arrivato dal servizio militare”). Otro caso similar aparece en el enunciado: “Jamás se le viera más alegre y fanfarrón que aquella tarde” (pág. 211), cuya forma correcta hoy, en castellano, sería: “Jamás se le había visto más alegre y fanfarrón que aquella tarde”, más acorde con el resultado italiano: “Non lo si era mai visto così allegro e presuntuoso come quella sera”. Para que el resultado de la traducción sea eficaz, por lo tanto, es necesario realizar un proceso de destilación de anomalías gramaticales y estilísticas en el mismo texto castellano. De este modo podemos configurar adecuadamente la versión en la lengua meta y esto no solo para facilitar la operación translingüística, sino para marcar las posibles desviaciones del mismo idioma español. Recordemos, en cualquier caso, que la forma del subjuntivo en *-ra* procede del pluscuamperfecto de indicativo latino y que, durante el siglo XIX, muchos autores españoles siguieron empleándolo como reminiscencia culta (Galdós y Clarín, sin ir más lejos). No podemos ignorar tampoco que la tipología verbal propuesta en la novela continúa hoy viva en algunas partes de la Península<sup>29</sup>, sobre todo en el ámbito discursivo de los medios de comunicación.

Es bastante frecuente en la obra el uso ambiguo de los tiempos del pasado; nos referimos en este caso al pretérito perfecto y al indefinido. Como bien sabemos, el hablante asturiano raramente opta por las formas compuestas, y esto nos lleva a pensar que Palacio Valdés sufrió inconscientemente esta contaminación a la hora de escribir su obra en castellano. Muchos son, en efecto, los ejemplos que se pueden citar y que, en consecuencia, pueden plantear algún tipo de dificultad a la hora de traducir, precisamente

---

29 Cf. también Wright, Olds: *The -ra Verb Form in Spain*, University of California Press, Berkeley, California, 1932.

a causa de la incongruencia que surge entre el referente temporal y el tiempo verbal utilizado: “¿Ya escapó ese cerdo?” (pág. 149), ha sido traducido al italiano por “È già scappato questo maiale?” (no olvidemos que el adverbio ‘ya’ exige casi siempre la presencia del pretérito perfecto). Algo similar ocurre con “ya caíste en mis uñas” (pág. 217), “sei già caduto nelle mie grinfie” donde, de nuevo, la versión italiana corrige lo que en castellano podría constituir un error gramatical. La situación contraria se presenta, sin embargo, ante la construcción: “¿Has lavado ayer?” (pág. 75), otro caso de hipercorrección o contaminación mutua (“Hai lavato ieri?”) donde el adverbio ‘ayer’ requeriría el uso del pretérito indefinido, mientras que en la versión italiana se puede mantener, sin traumas, la solución del ‘passato prossimo’ (pretérito perfecto). Llama la atención la presencia de verbos no reflexivos utilizados como tales, lo cual nos lleva de nuevo a reflexionar sobre la fortísima influencia de la lengua asturiana: “se huyó” (pág. 81), “fuggì” y “cuando se llegaba la hora de comer” (pág. 93), “quando arrivava l’ora di mangiare”. El corolario verbal de la obra se enriquece, además, gracias a la consistente presencia de formas enclíticas, en desuso hoy en castellano, como “paréceme” (pág. 50), “despidióseme” (pág. 225), “detuviéronse” (pág. 311), mientras que siguen vivos en la variante asturiana, sobre todo a causa de la influencia dialectal. En italiano hemos respetado el canon de la actualización en coherencia con las líneas del proyecto traductivo señalado anteriormente.

Por lo que respecta a la estructura sintáctica y a la organización de la frase, conviene señalar la presencia de numerosas inversiones: “hora es de hacerla” (pág. 48), “è l’ora di farla”; “menester es” (pág. 49), “è necessario”; “colgaba del hombro la chaqueta” (págs. 49-50), “buttata la giacca sulle spalle”; “bien está que vayamos a Fresnedo y a la Braña” (pág. 50), “è bene che andiamo a Fresnedo e alla Braña”. En la mayor parte de los casos es notable la pérdida de expresividad en la versión italiana, si bien reconocemos que es inevitable ya que cualquier cambio en el orden sintáctico resultaría artificial, aunque la lengua de

Dante no es, precisamente, una lengua excesivamente rigurosa en la organización de los elementos de la frase<sup>30</sup>.

A lo largo de la narración emergen otras variaciones gramaticales con respecto al castellano actual, sobre todo de índole preposicional: “odiar de muerte los puches” (pág. 55) se sustituye por “odiar a muerte los puches”, sin duda hoy mucho más difundida; “regresar a la noche” (pág. 80) por “regresar por la noche” y “en aquella misma hora” (pág. 2) es la variación de “a aquella misma hora”. Se trata de especificidades arcaicas, todavía presentes en Asturias y donde perviven aún fórmulas como ‘a la noche’ o ‘a la tarde’, poco comunes en el resto de España. Lo mismo podemos decir por lo que respecta a algunas tipologías fraseológicas que mantienen una pátina primitiva; la locución ‘al cabo’, por ejemplo, es muy flexible en *La aldea perdida* ya que puede significar ‘al final’, ‘después de’, ‘al rato’ o ‘finalmente’. Actualmente se utiliza la construcción ‘al cabo de’ + sustantivo temporal (instantes, minutos, horas, meses, etc.), o el binomio reduplicativo ‘al fin y al cabo’, por lo que resulta un tanto anómala la siguiente expresión, que en el resultado italiano correspondería a ‘finalmente’: “Allá en la romería, a espaldas de la iglesia, los de Lorío, después de provocar con pesadas palabras y acciones groseras la cólera de los de Entralgo, habían logrado al cabo despertarla” (pág. 135); “Lì alla sagra, alle spalle della Chiesa, quelli di Lorío, dopo aver scatenato con pesanti parole e azioni sgarbate la collera di quelli di Entralgo, alla fine erano riusciti a svegliarla”. Otro arcaísmo aparece representado por el adverbio ‘cerca’: “cerca del amanecer” (pág. 199), con acepción temporal y no espacial, que resultaría anómalo para un hablante castellano en la actualidad, aunque no así para uno de lengua asturiana; en italiano podría conservar perfectamente su tono literario con “all’approssimarsi dell’alba”.

---

30 Bazzanella señala que “Quest’ordine non è rigido, come in altre lingue (tipicamente l’inglese), ma flessibile o ‘manovrabile’, così che gli elementi possono essere spostati nella catena sintattica, molto spesso in relazione alla struttura dell’informazione”, Bazzanella: *Le facce ...*, pág. 123.

## Conclusiones

En al año 1971 Octavio Paz observó que «all'interno di ogni civiltà rifioriscono le differenze: pur anche le lingue che ci sono necessarie per comunicare ci intrappolano in una rete invisibile di suoni e significati, di modo che le nazioni si trovano prigioniere delle lingue che parlano. Dentro ogni lingua si riproducono le divisioni [...]»<sup>31</sup>; y esto es lo que ha ocurrido en España donde, con el tiempo, han ido apareciendo diferentes lenguajes, voces expresivas autónomas que, en términos peculiares, narran una comunidad versátil pero sustancialmente vinculada a un profundo y atávico sentimiento nacional. El asturiano de Palacio Valdés da fe de esta duplicidad y ha constituido para nosotras, traductoras debutantes, una experiencia de gran utilidad; la búsqueda del término más simple y banal – o del vocablo más autóctono e ininteligible – nos ha reafirmado en la idea inicial de que saber descodificar la diversidad es siempre un gran don: «Forse è proprio in questo momento di grande globalizzazione delle lingue da una parte, ma anche di scavo profondo e avveduto delle lingue affettive locali [...], che la traduzione può dare il suo contributo del fare poetico, ma anche a nuovi modi, penetranti, di ammirare e rispettare ciò che è diverso»<sup>32</sup>.

---

31 Paz, Octavio: *Traduzione: letteratura e letteralità*, en Buffoni, Franco (ed.), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos, 2004, pág. 99: “[...] en todas las civilizaciones afloran las diferencias; incluso las lenguas que son necesarias para la comunicación nos hacen caer en una red invisible de sonidos y significados, de modo que las naciones se encuentran prisioneras de las lenguas que hablan. Dentro de cada lengua se reproducen las divisiones [...]” (*traducción de las autoras*).

32 Nasi, Franco: *Poetiche in transito*, Milano, Medusa, 2004, pág. 122: “Quizá es, precisamente, en estos momentos de grande globalización de las lenguas, por una parte, y de la recuperación profunda y sensata de las lenguas entrañables locales [...], por otra, cuando la traducción puede ofrecer su aportación a la creación poética, así como a nuevos modos, profundos, de admirar y respetar lo diverso” (*traducción de las autoras*).

## Bibliografía

Alvar Ezquerro, Manuel: «Unidades fraseológicas definidas como de sentido o significado claro en el diccionario de María Moliner», en Corpas Pastor, G. (ed. introd.), 2000, págs. 231–248.

Bazzanella, Carla: *Le facce del parlare*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.

Beinhauer, Werner: *El español coloquial*, con prólogo de Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, 1978.

Corpas Pastor, Gloria: *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos, 1996.

Corpas Pastor, Gloria: *Las lenguas de Europa: estudios de fraseología, fraseografía y traducción*, Granada, Comares, 2000.

Corpas Pastor, Gloria: «Acerca de la (in)traducibilidad de la fraseología», en Corpas Pastor, G. (ed. e introd.), 2000, págs. 483–522.

D'Andrés, Ramón: «El asturiano en 'La aldea perdida' de Armando Palacio Valdés», en «Palacio Valdés: un clásico olvidado (1853-2003)», Actas del I Congreso Internacional Armando Palacio Valdés, Entralgo (Laviana), 24-26 de septiembre de 2003.

Faini, Paola: *Tradurre. Dalla teoria alla pratica*, Roma, Carocci, 2004.

Florin, Sider: «Realia in translation», en P. Zlateva (al cuidado de) *Translation as Social Action. Russian and Bulgarian Perspectives*, London, Routledge, 1993, págs. 122-128.

Folena, Gianfranco: *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991.

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

García-Page Sánchez, Mario: *Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones*, Barcelona, Antrhropos Editorial, 2008.

Goldoni, Carlo: "Prologo" a *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* (*Dramma Comico per Musica da rappresentarsi nel Teatro Giustiniano di S. Moisè il Carnovale dell'Anno 1749*), Venezia, Modesto Fenzo, 1749.

Goytisolo, Juan: *España y los españoles*, Barcelona, Lumen, 1979.

Izzo, Carlo: «Responsabilità del traduttore, ovvero esercizio di umiltà», *Civiltà Britannica*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1970, vol. II, *Impressioni e note*, págs. 377-399.

Katan, David: «L'importanza della cultura nella traduzione», en M. Ulrych (compilado por), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino, Utet, 1997, págs. 31-74.

Londero, Renata: «'María y Mercedes' (2005) de Juan José Millás: hacia una traducción italiana», *Actas del XVII Congreso Internacional AIH*, Roma, 19-24 de julio de 2010, en prensa.

Lozano, Helena: «Cuando el traductor empieza a inventar: creación léxica en la versión española de 'Baudolino' de Umberto Eco», en [http://club.it/culture/edizione2007/08\\_culture\\_internet.pdf](http://club.it/culture/edizione2007/08_culture_internet.pdf), p. 146.

Nasi, Franco: *Poetiche in transito*, Milano, Medusa, 2004.

Nasi, Franco: *La malinconia del traduttore*, Milano, Medusa, 2008.

Navarro, Carmen: *Aspectos de fraseología contrastiva (Español – Italiano)*, Verona, Edizioni Fiorini, 2008.

Newmark, Peter: *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra, (1992) 2006.

Oldcorn, Anthony: *Confessioni di un falsario: qualche riflessione sulla mia esperienza di traduttore*, en Franco Nasi (compilado por), *Sulla traduzione letteraria*, Ravenna, Longo Editore, 2001.

Ortega y Gasset, José: *Miseria e splendore della traduzione*, en Siri Nergaard (ed.), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993.

Osimo, Bruno: *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli, 1998.

Palacio Valdés, Armando: *La aldea perdida* (1903), Madrid, Espasa Calpe, 2007.

Paz, Octavio: *Traduzione: letteratura e letteralità*, en Franco Buffoni (ed.), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos, 2004.

Rohlfs, Gehrard: *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti, vol. III (Sintassi e formazione delle parole)*, Torino, Einaudi, 1969.

Ruiz Gurrillo, Leonor: «Relevancia y fraseología: la desautomatización en la conversación coloquial», *Español actual*, 68, 1997, págs. 21-30.

Samaniego (de), Félix María: *El jardín de Venus* (1797), en *Real Academia Española, Banco de datos Corpus diacrónico del español (CORDE)*, <http://www.rae.es>; fecha de consulta: 12/4/2011.

Scarpa, Federica: *La traduzione specializzata*, Milano, Hoepli, 2008.

Wotjak, Gerd: *Estudios de fraseología y fraseografía del español actual*, Frankfurt am Main, Vervuert, Lingüística Iberoamericana, 1998.

Wotjak, Gerd: «No hay que estarse con los brazos cruzados. Algunas observaciones acerca del significado de expresiones idiomáticas verbales del español actual», en Corpas Pastor, G. (ed. e introd.), 2000, págs. 185-196.

Wright, Olds: *The -ra Verb Form in Spain*, University of California Press, Berkeley, California, 1932.

Zuluaga Ospina, Alberto: *Introducción al estudio de las expresiones fijas*, Frankfurt/Berna, Peter D. Lang Verlag, 1980.

## DICCIONARIOS

Alvar Ezquerro, Manuel: *Nuevo diccionario de voces de uso actual*, Madrid, Arco Libros, 2004.

Alvisi, Augusto: *Vocabolario spagnolo-italiano, italiano-spagnolo*, Ozzano Emilia, Malipiero, 1972.

Boggione, Valter - Massobrio, Lorenzo: *Dizionario dei proverbi*, Torino, Utet, 2004.

Bosque, Ignacio: *Diccionario combinatorio del español contemporáneo*, Madrid, SM, 2005.

Carbonell, Sebastián: *Dizionario fraseologico completo italiano-spagnolo e spagnolo-italiano*, 2 voll., Milano, Hoepli, 1981.

Cazeaux, Delia et alii: *Dizionario italiano-spagnolo, spagnolo-italiano*, 2 voll., Novara, Istituto Geografico De Agostini, 2000.

Casares, Julio: *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, Bibliograf, 1998.

Coromines, Joan: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, (1961) 2010.

Cortelazzo, Manlio - Zolli, Paolo: *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli, 19992.

Departamento de Lexicografía de Anaya Educación, *Diccionario de la lengua*, Madrid, Alianza, 2004.

Devoto, Giacomo - Oli, Giancarlo: *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 2000-2001 (versión en CD-Rom).

García Arias, Xosé Lluis: *Diccionario General de Lengua Asturiana*, Oviedo, Prensa Asturiana, entre el 01/03/02 y el 19/02/04, versión en internet: <http://mas.lne.es/diccionario>.

Moliner, María: *Diccionario de uso del español*, 2 voll., Madrid, Gredos, 20073.



Real Academia Española, *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2005.

Seco, Manuel - Andrés, Olimpia - Ramos, Gabino: *Diccionario del español actual*, 2 voll., Madrid, Aguilar, 1999.

Sevilla Muñoz, Julia - Cantera Ortiz de Urbina, Jesús: *1001 refranes españoles*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, (2001) 2008.

Tam, Laura: *Dizionario italiano-spagnolo*. Diccionario español-italiano, Milano, Hoepli, 2000.

MARÍA-TERESA DE PIERI  
(UNIVERSITÀ DI UDINE)

MARÍA ELOÍNA GARCÍA GARCÍA  
(UNIVERSITÀ DI TRIESTE)

