

Tratamiento de la cultura lingüística en la traducción al italiano de *Asesinato en el Comité Central*

Linguistic references in the Italian translation of *Asesinato en el Comité Central*

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ ABELLA
rosa.rodriguez@univr.it
Università degli Studi di Verona

Fecha de recepción: 29 de septiembre de 2013
Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2013

Resumen: En el presente artículo, utilizando como corpus de referencia la traducción al italiano que Lucrezia Panunzio Cipriani realizó en 1984 de *Asesinato en el Comité Central* (1981) de Manuel Vázquez Montalbán, se analizan las dificultades traslaticias que comportan los referentes culturales del ámbito de la cultura lingüística (Molina, 2006: 82).

Palabras clave: Traducción literaria. Referentes culturales. Referentes lingüísticos. Técnicas de traducción.

Abstract: Using the 1984 Italian translation by Lucrezia Panunzio Cipriani of Manuel Vázquez Montalbán's *Asesinato en el Comité Central* (1981), in this article we analyse the translation difficulties entailed by cultural references in the field of "cultural-linguistic references" (Molina, 2006: 82).

Key words: Literary translation. Cultural references. Linguistic references. Translation techniques.

Introducción

En traductología, es ya opinión compartida que el transvase de los referentes culturales presentes en un texto es uno de los mayores retos que tienen que afrontar los traductores, porque se trata de elementos potencialmente "generadores de conflicto entre las lenguas-cultura origen y meta" (Molina: 2011: 78).

Por otra parte, una de las características más destacadas de M. V. Montalbán y, sobre todo, del ciclo Carvalho es la abundante presencia de referentes culturales de todo tipo: gastronomía, música, cine, literatura, productos, refranes, frases hechas, metáforas generalizadas, etc.

En este trabajo, utilizando como marco teórico los estudios de tipo empírico-descriptivo (Holmes 1988), nos proponemos identificar las técnicas de traducción utilizadas para trasladar al italiano los referentes culturales pertenecientes al campo de la cultura lingüística. Es decir, el objetivo prioritario es el de proporcionar datos y verificar hipótesis sobre las regularidades del comportamiento traductor.

1. *Asesinato en el Comité Central*

Asesinato en el Comité Central (1981), quinta obra de la serie Carvalho, es la segunda novela de Montalbán que se traduce al italiano. Lucrezia Panunzio Cipriani es la artífice de la versión que en 1984 publica la editorial *Sellerio*, tan solo tres años después del texto original. Por otra parte, esta es la primera y única incursión de esta traductora en el universo Carvalhino.

La estructura narrativa, como apunta Joaquín Marco (1981: 43):

[...] es la habitual no sólo en el ciclo, sino en el género. Se reclama a Pepe Carvalho para resolver un caso —en esta ocasión se trata de descubrir al asesino del secretario general del Partido Comunista de España—, el detective inicia sus averiguaciones, realiza sus contactos, es objeto de persecución y de violencia (los rasgos de “novela negra” son evidentes) y finalmente el caso se resuelve.

Ahora bien, como subraya Colmeiro (1994: 182), en el heterogéneo ciclo narrativo que tiene como protagonista central a Pepe Carvalho, “las formulas de la novela policiaca negra actúan como mero hilo central que unifica y da una estructura definida al conglomerado de materiales diversos que configuran cada novela de la serie”. De hecho, según Colmeiro

[...] la intención del autor al escribir esta saga policiaca tiene un alcance más ambicioso: realizar una novela crónica de la sociedad de nuestros días sirviéndose de ciertas claves proporcionadas por la literatura policiaca como armazón argumental (*ibidem*, 183).

Además, en el caso que nos ocupa, el novelista nos presenta el retrato de un medio bien conocido por él. Efectivamente, MVM había ingresado en el PSUC, el partido comunista de Cataluña, en 1961. Un año después, sus actividades en la resistencia franquista lo llevan ante un consejo de guerra que lo condena a tres años de prisión. La muerte del papa Juan XXIII posibilitará un indulto, en octubre de 1963, que acortará su pena. De hecho, a juicio de Colmeiro (2013: 35),

en esta densa y crítica novela, el autor salda sus cuentas con el partido desde dentro, puesto que él mismo había sido un militante crítico del PSUC [...], así como miembro de su Comité Central, en diferentes etapas de su vida.

Las proyecciones biográficas son pues patentes: en efecto, como apunta Saval (2004: 168), “*Asesinato en el Comité Central* es posiblemente la novela donde el

escritor haya incluido más referencias personales, sus propias creencias, anécdotas [...] etc.”. Nos hallamos, por consiguiente, ante un claro ejemplo de fusión fecunda entre lo autobiográfico y lo creativo, de hecho, cuenta la anécdota que:

al igual que en la obra, donde se produce un apagón eléctrico durante el cual el Secretario General es asesinado, en una reunión rutinaria del Partido en la que participaba Manuel Vázquez Montalbán se produjo la misma situación, a lo que Santiago Carrillo, Secretario General del Partido en la realidad, comentó entre irónico y jocoso que el apagón podía haber sido idea de Manolo, el cual naturalmente no tenía nada que ver (*ibidem*).

En cuanto a la dimensión espaciotemporal de la narración, esta se localiza básicamente en Madrid, en los últimos años de la Transición, antes del triunfo socialista en las Elecciones Generales del 25 de octubre de 1982.

2. Peritexto y traducción

Pasando ahora a las formas constitutivas externas más interesantes desde el punto de vista traductológico que caracterizan este texto, sin duda el título, como sostiene Doležel (2000: 98), representa “un paramonde, une prolepse miniature du monde fictionnel du roman. Il joue [...] un rôle de premier plan dans la structuration du monde fictionnel et donne au lecteur des indications cruciales pour sa reconstruction”.

De hecho, el título se erige en “la marca paratextual identificadora del texto narrativo que se sitúa en portada y que funciona bien descriptivamente bien como estrategia de reclamo, o de ambos modos” (Valles, Álamo y Cantón, 2002: 581). En la edición italiana, en una casi total simetría con el paratexto original, se opta por la traducción literal del título de la obra (*Assassinio al Comitato Centrale*), probablemente con el objetivo de mantener el mismo valor paratextual de este elemento de singular importancia.¹ En el caso que nos ocupa, el título alude claramente al contenido del texto, un asesinato, y al lugar del hecho, el Comité Central del Partido Comunista de España. Por lo tanto, y de acuerdo con Genette (2001: 70),² nos hallamos ante un título temático, en cuanto este funciona como indicador temático y descriptor de la naturaleza del texto.

¹ El título, como apunta Sabia (2005), es “la primera fuente de información de la que dispone el lector en relación con la obra, por lo que deberá presentar lo esencial de la información, orientar al lector hacia los contenidos, sea de modo explícito o, simplemente, aludiendo a ellos implícitamente”.

² Genette (2001: 68-71), partiendo de la propuesta de Grivel (que identifica en el titulado tres posibles funciones: “designación, indicación del contenido, seducción del público”, siendo la primera de ellas obligatoria y las otras dos facultativas) propondrá, posteriormente, dos tipología de títulos: temáticos (que aluden al contenido del texto u objeto central de la obra) y remáticos (género).

Un elemento peritextual que sí se altera es la imagen de la cubierta del libro.³ En la edición original de Planeta de 1981 aparece una corona de flores en cuya banda encontramos la leyenda: *A nuestro querido camarada R.I.P.*, donde la referencia al fallecimiento de un miembro del partido comunista es evidente.⁴ Se establece, por consiguiente, una perfecta conjunción entre los signos verbales del título y la imagen de la tapa.

Sin embargo, en la edición italiana (TM) se pierde por completo esta alusión. De hecho, como imagen de portada se nos propone un detalle del cuadro de Malevich *Un inglés en Moscú* (1914).⁵ En consecuencia, desaparece el vínculo entre elementos verbales e iconográficos presente en el texto origen (TO).

Otros elementos constitutivos externos característicos del paratexto original son, en el siguiente orden, la dedicatoria autoral, dos epígrafes alógrafos (uno de Irene Falcón y otro de Georges Bataille), una nota del autor y la disolución de la división en capítulos.

En el TM se altera el orden de algunos elementos peritextuales, de tal manera que primero se sitúan los dos epígrafes, después la dedicatoria y, en último lugar, la nota. En cambio, se mantiene idéntica la fragmentación del texto en secuencias.

Sorprende esta alteración del orden paratextual, puesto que la dedicatoria, de todos es sabido, suele ser un escrito o nota que se pone en un libro al principio, es decir, suele preceder al texto que simbólicamente es dedicado.⁶

Pasando a los dos epígrafes alógrafos, estos contribuyen fundamentalmente a orientar al lector sobre el contenido y sentido de la narración. No hay que olvidar, como cuenta Blanco Chivite (citado en Saval, 2004: 167-168), que MVM sentía una especial preferencia por esta novela, aunque reconocía también que le había costado mucho escribirla:

era muy difícil escribir una novela sobre el PCE, dentro del PCE, sin ser disidente, sin hacerlo como el clásico disidente que se ha marchado y al mismo tiempo tratando de explicar qué coño está pasando y qué coño va a pasar, porque la novela

³ Nos referimos a la primera edición de la novela publicada en 2001 por Planeta. De hecho, en España, entre las numerosas ediciones que se han publicado sucesivamente de esta obra, hemos llegado a contabilizar hasta un total de siete portadas diferentes.

⁴ El término *camarada*, como se recoge en la segunda acepción del *Diccionario del Español Actual* (1999: 821), “(hist) durante la guerra civil de 1936, en la zona republicana, se usó como tratamiento habitual entre las personas del mismo bando”.

⁵ Posteriormente, cuando en 2005 la editorial Feltrinelli decide publicar esta novela, quizás para recuperar el vínculo entre título e imagen recurre como ilustración de cubierta a la hoz y el martillo, símbolo claro del Partido Comunista.

⁶ Sobre la colocación y uso de la dedicatoria, Sabia (2005) incide en que: “La dedicatoria es una práctica por medio de la cual el autor homenajea a una persona o a un grupo de personas haciendo figurar, al inicio de su obra, el nombre del destinatario de su homenaje. Suele aparecer inmediatamente después de la página que reproduce la portada con el título de la obra y el nombre del autor”.

está publicada antes de la gran liquidación, antes de la merienda de rojos.⁷

Por último, por lo que se refiere a la nota del autor que precede a la primera secuencia textual, esta encierra claramente un matiz aclaratorio por parte de M. V. Montalbán acerca de la naturaleza ficcional de la historia que nos va a narrar, es más, para dotar de mayor eficacia a sus palabras recurre a la autoridad del *Diccionario de la Real Academia*.⁸

NOTA DEL AUTOR	<i>Nota dell'Autore</i>
<p><u>Ante</u> la previsible y <u>perversa</u> intención de identificar los personajes de esta novela con personajes reales, el autor declara que se ha limitado a utilizar arquetipos, aunque reconoce que a veces los personajes reales <u>nos comportamos</u> como arquetipos.</p> <p>ARQUETIPO: <u>Tipo</u> soberano y eterno que sirve de ejemplar y modelo al entendimiento y a la voluntad de los hombres. (Del <i>Diccionario de la Real Academia</i>)</p>	<p><u>Davanti</u> alla prevedibile e <u>subdola</u> intenzione di identificare i personaggi di questo romanzo con personaggi reali, l'Autore dichiara che si è limitato a utilizzare degli archetipi, anche se riconosce che a volte i personaggi reali <u>si comportano</u> come archetipi.</p> <p>ARCHETIPO: <u>Immagine</u> sovrana ed eterna che serve da esempio e da modello all'intelletto e alla volontà degli uomini. (Dal <i>Dizionario della Real Academia</i>)</p>

En la traslación de esta nota se verifican algunas imprecisiones y un error patente. Efectivamente, al traducir la preposición castellana *ante* (utilizada en el TO en sentido figurado) por el adverbio de lugar italiano *davanti* (literalmente, *delante de*), en el TM se produce un sin sentido.⁹ De hecho, la locución adverbial it. equivalente es *di fronte a*.

⁷ En 1981 el Partido Comunista de España estaba sumido en una profunda crisis institucional. En julio de 1981 tiene lugar el X Congreso del PCE donde será elegido Secretario general Santiago Carrillo. En este Congreso se asistirá también a la escisión interna entre carrillistas y renovadores, de hecho, serán expulsados muchos renovadores (por ej.: Tamames) y leninistas. En cualquier caso, ante el fracaso electoral del PCE en 1982 se desata una fuerte lucha interna en el partido y Carrillo se verá forzado a dimitir. Sobre la conflictiva relación de MVM con el PCE, véase Tyras (2003: 26-36).

⁸ De todos es conocida la polémica suscitada por Santiago Carrillo para quien Fernando Garrido se erige en su trasunto literario. Efectivamente, Carrillo (1997: 295) sostiene que “el escritor escogió la forma de la novela policíaca para elaborar un libro político. [...] A nadie –ni al autor– podrá extrañar, pues, el reconocimiento de que cuando se publicó lo sentí como una auténtica puñalada. La que recibió físicamente Fernando Garrido iba dirigida políticamente contra mí”.

⁹ La técnica utilizada en este caso es la de la transposición, En este trabajo, como en otros precedentes (Rodríguez Abella, 2008, 2009, 2010, 2013), nos atenemos a la catalogación de técnicas de traducción propuesta por Hurtado Albir (2004: 269-271).

A continuación, se traslada el adjetivo cast. *perverso*¹⁰ por el it. *subdolo* (lit., *taimado*), lo que provoca en el segmento textual meta un falso sentido totalmente innecesario, puesto que en italiano existe el adjetivo homólogo *perverso*, que presenta además una extensión semántica idéntica a la del castellano.

Otra imprecisión que cambia el punto de vista presente en la secuencia del TO se produce al trasladar el segmento cast. *a veces los personajes reales nos comportamos como arquetipos* por el it. *a volte i personaggi reali si comportano come archetipi*. Como se puede ver, en el TM se recurre a la técnica de la modulación, produciéndose un cambio de categoría de pensamiento. De hecho, en el TO el autor se incluye en la generalización que acaba de reseñar, sin embargo, en el TM se pierde este matiz que se hubiera podido mantener mediante la traslación *noi, personaggi reali, ci comportiamo*.

Por lo que se refiere a la definición lexicográfica extraída del DRAE (*arquetipo*), en la traslación del vocablo cast. *tipo*, se recurre a la técnica de la particularización, (it.) *immagine*. Consideramos que en este caso hubiera sido más acertado utilizar en la lengua meta (LM) el término homólogo *tipo*, que presenta casi la misma extensión semántica, “*esemplare singolo o schema ideale cui sia riconducibile, sulla base di caratteristiche comuni fisse, una molteplicità di oggetti*” (Devoto-Oli, 1987: 3234).

3. Análisis de las técnicas de traducción utilizadas en la traslación al italiano de *Asesinato en el Comité Central*

Por razones de espacio limitamos el presente estudio a un único ámbito cultural,¹¹ en concreto nos ceñiremos al campo de la cultura lingüística.

Siguiendo a Molina (2006: 82), en este dominio incluimos los problemas de traducción ocasionados por las transliteraciones, las dificultades culturales que entrañan los refranes, las frases hechas, los nombres propios con significado adicional, las metáforas generalizadas, las asociaciones simbólicas, la cuestión del transvase cultural de interjecciones, insultos, blasfemias, etc. No obstante, aparte de los referentes culturales, *stricto sensu*,¹² analizaremos también, cuando sea pertinente, aquellos términos que, aun no conteniendo una carga cultural específica en la cultura origen, en este caso concreto de transferencia cultural español-italiano

¹⁰ Como se recoge en el DRAE online: “(Del lat. *perversus*). 1. adj. Sumamente malo, que causa daño intencionadamente»; mientras que en la Treccani.it se recoge la siguiente acepción: “**pervèrso** agg. [dal lat. *Perversus* (...)]. – 1. a. Che è intimamente e ostinatamente incline a fare il male”.

¹¹ Me atengo a la clasificación de ámbitos culturales propuesta por Molina (2006: 79-82). Esta autora identifica cuatro dominios sensibles a las interferencias culturales: medio natural, patrimonio cultural, cultura social y cultura lingüística. Además, en un epígrafe aparte, afronta también la cuestión de las interferencias culturales, distinguiendo entre falsos amigos culturales e injerencias culturales.

¹² De acuerdo con Mangiron i Hevia (2006: 63), concebimos los referentes culturales “como los elementos discursivos presentes en un texto que aluden a una cultura determinada y aportan significado, expresividad o color local (o una combinación de todos ellos)”. Mangiron hace hincapié también en que se trata de una definición amplia que incluye tanto los *culturemas* y *comportemas*, como los *realia* u objetos, los nombres propios y las alusiones intertextuales.

crean problemas de traducción. Además, ante imposibilidad material de incluir todas las secuencias textuales que presentan inadecuaciones de traducción en el campo de la cultura lingüística, hemos procedido a seleccionar los segmentos textuales más representativos.

4.1 Cultura lingüística

Texto Origen (p.9)	Texto Meta (p.11)
<p>- <u>Estas se quedaron compuestas y sin novio</u> en la última reunión. La secretaria le enseñaba un montón de <u>carpetas despechadas</u>, apiladas en un canto de la mesa mostrador, llena de ficheros y <u>carpetas frescas</u> donde los miembros del Comité Central del Partido Comunista de España encontrarían el orden del día, el esqueleto del informe político del secretario general y la intervención completa del responsable de Movimiento Obrero.</p>	<p>-<u>Queste qui sono rimaste sole e abbandonate</u> dall'ultima riunione. La segretaria gli indicava un pacco di <u>cartelle: derelitte</u>, ammucchiate in un angolo del bancone pieno di schedari e di <u>nuovi fascicoli</u> dove i membri del Comitato Centrale del Partito Comunista Spagnolo avrebbero trovato l'ordine del giorno, lo schema del rapporto del segretario generale e l'intervento completo del responsabile del Movimento Operaio.</p>

Como es sabido, la locución coloquial cast. *quedarse alguien compuesto y sin novio*, aparte del sentido literal, se emplea para indicar que no se logra “lo que deseaba o esperaba, después de haber hecho gastos o preparativos, creyéndolo indefectible” (DRAE). En este caso, la traductora logra una equivalencia parcial modificando la expresión fraseológica italiana *sedotta e abbandonata*.

En cuanto a la selección de los adjetivos *despechadas* y *frescas* para caracterizar a las *carpetas*, está claro que MVM juega con el sentido figurado de la imagen inicial. En la traducción se pierde el doble sentido presente en el TO, es más, ni siquiera se preserva la estructura repetitiva original (*carpetas despechadas-carpetas frescas*), fácilmente recuperable en italiano mediante, por ejemplo, *cartelle risentite-cartelle fresche di stampa*. Por otra parte, la traducción de *despechadas* por *derelitte* (lit. *desamparadas*) no es adecuada y no permite conservar la connotación presente en el TO.

TO (p.9)	TM (p.11)
<p>Santos sonrió a Julián Mir, responsable del servicio de orden. - No cambio <u>estos tiempos</u> por <u>aquéllos</u>.</p>	<p>Santos sorrise a Julián Mir, responsabile del servizio d'ordine. - Io non cambio <u>quei tempi</u> con <u>questi</u>.</p>

A modo de ejemplo, presentamos esta secuencia discursiva que no entraña ninguna dificultad traductológica específica. Sin embargo, en el TM se altera el sentido original traicionando el pensamiento del autor, de hecho, la traslación correcta sería *io non cambio questi tempi con quelli*. Desafortunadamente, la falta de precisión, el innecesario alejamiento del texto de partida será una constante en la traslación de esta obra.

TO (p. 10-11)	TM (p. 12-13)
- No me gusta este sitio. - Y dale. ¿Dónde quieres reunir al Comité Central? - <u>Menos locales por ahí muertos de risa</u> . De eso me quejo. Y <u>un buen local central</u> como tienen todos los partidos comunistas <u>con cara y ojos</u> . <u>¿Tú crees que hay derecho?</u> Aquí mismo se celebró ayer una convención de los anabaptistas de la base de Torrejón de Ardoz.	- Non mi piace questo posto. - E dàgli. Dove vorresti riunire il Comitato Centrale? - <u>Troppi locali sparsi qua e là</u> , è questo che non mi garba. E invece <u>una bella sala in centro</u> come ce l'hanno tutti i partiti comunisti <u>che si rispettino</u> . <u>Non lo trovi giusto?</u> Proprio ieri si è tenuta qui una riunione degli anabattisti della base di Torrejón de Ardoz.

En este segmento textual, como mecanismo para evocar la oralidad, MVM recurre a la inclusión de dos locuciones coloquiales. La primera, *muertos de risa*, es trasladada mediante la creación discursiva *sparsi qua e là* (lit. *esparcidos aquí y allá*). En realidad, en italiano existe una expresión equivalente, *far fare la muffa* (Treccani),¹³ que se utiliza para indicar que algo no se usa.

En el segundo caso, la dificultad reside en la traslación de la expresión *con cara y ojos*. Se trata de un calco poco usado de la expresión catalana *amb cara i ulls*, equivalente a la locución castellana *como Dios manda*.

Una equivalencia más pertinente para trasladar esta secuencia podría ser: *Meno locali in giro a far la muffa. Di questo mi lamento. E una buona sede centrale come hanno tutti i partiti comunisti come Dio comanda. Ma ti pare possibile? Proprio ieri [...]*.

TO (p.11-12)	TM (p. 13-14)
-¿Por qué nos abrazamos así? [...]. - Yo creo que es influencia soviética. Los soviéticos siempre saludan así. Y menos mal que no nos ha dado por besarnos como a ellos. - <u>Quita ahí, hombre</u> . Que cada vez que	-Ma perché ci abbracciano così forte? [...]. - Io credo che sia l'influenza sovietica. I sovietici salutano sempre così. E meno male che non ci ha preso la mania di baciarsi come fanno loro.

¹³ Véase la voz **Muffa**, en su primera acepción: “b. Locuz. fig.: *far fare la m. alla roba*, non usarla”.

me daban un beso en la boca no sabía qué hacer, si darles una patada en los huevos o <u>dejarme querer</u> .	- <u>A chi lo dici, caro mio</u> . Ogni volta che mi davano un bacio in bocca non sapevo cosa fare, se dargli un calcio nelle palle o <u>abbozzare</u> .
--	--

En este microtexto se altera injustificadamente, en primer lugar, el punto de vista del narrador (*nos abrazamos* ≠ *ci abbracciano*).

A continuación, el interlocutor, agobiado por el tema tratado (la costumbre rusa de besarse entre hombres camaradas en la boca), utiliza la expresión *quita ahí, hombre*, como forma tajante para interrumpir la rutina conversacional. Sin embargo, en la fórmula propuesta por la traductora se pierde este matiz. De hecho, la expresión *a chi lo dici, caro mio* (lit. *a quien se lo vas a contar, querido mio*) no es acertada. En nuestra opinión, una solución más acorde, que cumple además las mismas convenciones del registro oral en la LM puede ser *taci, dài. Che ogni volta che [...]*.

Por último, en cuanto a la expresión (cast.), *dejarme querer*, que es trasladada mediante el verbo (it.) *abbozzare*.¹⁴ En realidad, en italiano sería más adecuado utilizar la fórmula equivalente *lasciar fare*.

TO (p 16)	TM (p.18)
[...] Se nota que hay expectación. Ya has visto lo de <i>El País</i> . - Esos <u>nos joden</u> con educación. Pero los de <i>Cambio 16</i> han vuelto a titular " <u>El chantaje sindical</u> ".	[...] Si vede che c'è aspettativa. Hai visto quello che dice "El País". - Loro <u>ci sfottono</u> con educazione. Però quelli di "Cambio 16" hanno ripreso il solito titolo <u>Il riscatto sindacale</u> .

En este segmento, la variación lingüística permite al narrador, entre otras cosas, reflejar la individualidad de cada personaje y la singularidad del contexto situacional. En concreto, el uso de la muy popular fórmula vulgar malsonante, *nos joden*, sirve para señalar que alguien nos pretende "fastidiar o molestar mucho" (Clave). Sin embargo, en el TM, aunque se elige un verbo perteneciente al mismo registro vulgar, se produce un error de traducción, pues *sfottere* indica "tomar el pelo". El verbo italiano equivalente es *fottere*, que presenta, entre otros, los siguientes significados connotativos: "ingannare, imbrogliare o anche sopraffare, ridurre all'impotenza, e sim. (cfr. l'analogo uso di fregare, buggerare e sim.): m'ha fottuto, quel cialtrone!" (Treccani).

¹⁴ La tercera acepción de **abbozzare** es: "3. fam. Con uso assol., sopportare, fare finta di niente, frenare le proprie reazioni o il risentimento: *non te la prendere, abbozza!; purtroppo, devo star zitto e abbozzare*" (Treccani).

Por último, hay que señalar el contrasentido que se produce en el TM al trasladar el vocablo cast. *chantaje* por el it. *riscatto* (lit. en cast. *rescate*), el término equivalente en it. es *ricatto*.

TO (p. 21)	TM (p. 23)
“¿Dónde <u>coño</u> estabas tú en aquel verano del cincuenta y seis?”, le preguntó Carvalho con los ojos pero sin la menor esperanza de respuesta.	“¿Dove <u>cacchio stavi</u> tu quell'estate del cinquantasei?” gli domandò Carvalho con lo sguardo, ma senza la minima speranza di risposta.

Una característica distintiva de la lengua coloquial es el uso de elementos paralingüísticos o extralingüísticos. En ámbito literario este mecanismo permite, principalmente, caracterizar a los personajes y, al mismo tiempo, dotar a la ficción de mayor realismo (Alconchel, 1985: 181). En este segmento textual, la inclusión de la comunicación semiótica no verbal se concretiza a través de la expresión facial de Carvalho. De esta manera, MVM enriquece y dota de mayor expresividad la lengua coloquial escrita mediante la verbalización del gesto de rabia contenida de Carvalho, gesto que se materializa a través de la pregunta colérica: ¿Dónde coño estabas tú en aquel verano del cincuenta y seis? En la traducción se produce una flagrante ruptura del tenor del discurso, pues el término *cacchio*¹⁵ (lit. en cast. *demonio*, *puñeta*) no pertenece al mismo registro que la expresión vulgar malsonante *coño*. En este contexto, el vocablo equivalente en it. es *cazzo*. De hecho, en la lexicografía italiana tras el vocablo *cazzo* aparece la marca vulgar, mientras que la marcación que acompaña al término *cacchio* es la de eufemismo de *cazzo*.¹⁶

TO (p. 24)	TM (p. 25)
- Pero esto es una <u>putada</u> , jefe. Hay que reconocer que Garrido era un tío.	-Ma questa è proprio una <u>cazzata</u> , capo. Bisogna riconoscere che Garrido era in gamba.

A diferencia del ejemplo precedente, en este caso, al trasladar el comentario de Biscuter después de oír por la radio la noticia del asesinato de Fernando Garrido, en el TM se mantiene el tenor del TO. Sin embargo, se produce un contrasentido al traducir *putada* por *cazzata* (lit. en cast. *gilipollez*, *tontería*). En italiano se hubiera podido resolver fácilmente recurriendo a vocablos como *bastardata*, *carognata*, etc.

¹⁵ Véase la segunda acepción de este término en el Treccani: “s. m. – Alterazione eufem. di parola triviale; spec. come esclamazione di sorpresa o asseverativa (*cacchio!*), o in frasi espressive, con funzione rafforzativa (*ma che cacchio vuoi?*; *ma cosa cacchio mi viene a dire!*, e sim.)”.

¹⁶ Otros eufemismos que se recogen para este término son: *cavolo*, *capperi*, *caspita*.

TO (p. 27-28)	TM (p. 29)
[...] se llenó un vaso de orujo que quedó ante él como un animal dentado, atractivo y amenazante. - Me vas a hacer daño, <u>cabrón</u> .	[...] e riempi un bicchiere di acquavite che lasciò davanti a sé come un animale ringhioso, attraente e minaccioso. - Tu sarai la mia rovina, <u>bestiaccia</u> .

También en esta secuencia, al igual que en la precedente, en el TM se mantiene el mismo registro coloquial que caracteriza al TO, pero no es adecuada la traslación del término *cabrón* por *bestiaccia* (lit. en cast. *bicharraco*).¹⁷ El vocablo equivalente en italiano este caso es *stronzo*.

TO (p. 35)	TM (p.28-29)
—Ésa es una verdad como una casa, jefe. Sólo le quedaba la obligación de despedirse de Charo.	“Questo è vero quanto è vero Iddio, capo.” Gli rimaneva soltanto l’obbligo di congedarsi da Charo.

En este segmento textual, como mecanismo para evocar la oralidad, se recurre al uso del símil *ser una verdad como una casa*. Esta imagen se utiliza habitualmente para referirse a algo que es evidente, o que se tiene por tal. Además, el español coloquial presenta numerosas variantes de la misma, a saber, *ser una verdad como una catedral, como un templo, como la copa de un pino*, etc. Sin embargo, la expresión popular italiana *quanto è vero Iddio (Cristo o Dio)* se usa para “ribadire vivacemente un’asserzione, un’espressione di volontà, una minaccia”.¹⁸ Por otra parte, no es de uso común la estructura comparativa propuesta en el TM con el adjetivo *vero*. Se hubiera podido mantener el mismo sentido del TO, el de una verdad indiscutible, mediante la traslación *essere una verità sacrosanta*.

TO (p35.)	TM (p.36)
- Me voy. - ¿Adónde te vas? - Fuera de Barcelona. Unos quince días, calculo. - ¿Y me lo dices así, por teléfono? - Ha ido todo muy rápido. - Pues no pierdas más el tiempo, <u>rico</u> . Y le colgó.	- Me ne vado. - Dove te ne vai? - Fuori Barcellona. Una quindicina di giorni, penso. - E me lo dici così, per telefono? - È successo tutto all’improvviso. - Allora non perdere altro tempo, <u>mio caro</u> . E riattaccò.

¹⁷ De hecho, el Treccani en la quinta acepción señala: “pegg. **bestiaccia**, spec. come appellativo di animale che metta timore o che per altro motivo non piaccia: *caccia via quella bestiaccia!* (raro il pegg. *bestiolaccia*)”.

¹⁸ Véase el Vocabolario Treccani on-line (www-treccani.it).

Como es sabido, las expresiones afectuosas cubren, según el contexto, un sentido positivo o negativo (Beinhauer 1991: 42-43). De hecho, el adjetivo *rico* normalmente sirve para reforzar la relación cariñosa.¹⁹

Sin embargo, en esta secuencia discursiva adquiere un sentido negativo. Efectivamente, Charo, la novia-prostituta de Carvalho, lo usa con un tinte irónico, casi despectivo, como elemento clave para manifestar su enfado e interrumpir la conversación.

En cambio, la expresión *mio caro* (lit. en cast. *querido*) utilizada por la traductora cambia el sentido del enunciado. Parece casi como si Charo diera por buena la explicación de Carvalho y, maternalmente, le aconsejara que se diera prisa, desvaneciéndose, en consecuencia, el nexo entre el uso del adjetivo y el hecho de colgar el teléfono. Se hubiera podido mantener el mismo valor irónico recurriendo al adjetivo it. *bello*.

TO (p. 43)	TM (p. 44)
- ¿En qué lío te has metido? - El asesinato de Garrido. Yo investigo por encargo del partido. - Prosperas, Pepe. Acabarás actuando de <u>extra</u> en una novela de Le Carré.	- In che guaio ti sei messo? - L'assassinio di Garrido. Io indago per incarico del partito. - Fai carriera, Pepe. Finirai come <u>superman</u> in un romanzo di Le Carré.

En el caso de *extra*, nos hallamos de nuevo ante un término que no presenta ninguna carga cultural específica. Como es sabido, en el ámbito cinematográfico, un *extra* es una “persona que interviene como figurante o parte del acompañamiento, sin tener una actuación destacada” (Clave). Por el contrario, el término *superman* se usa para caracterizar a un “hombre de capacidades y cualidades sobrehumanas” (DRAE). Además, cabe señalar que en italiano existe el equivalente acuñado del vocablo cast. *extra*, el término adecuado en it. es *comparsa*.²⁰

Por tanto, la traductora peca de imprecisión al trasladar este vocablo y, en consecuencia, la técnica de la creación discursiva o equivalencia efímera, en este caso concreto, no es ni acertada ni necesaria.

¹⁹ Sobre los diferentes valores semánticos de *rico*, véase Beinhauer (1991: 43).

²⁰ En el Treccani hallamos la siguiente definición: “2. Nel linguaggio teatr. e cinem., ma divenuto ormai di uso com., sono così indicate le persone che appaiono sulla scena, isolate o in gruppo o in massa, senza prendere la parola, dilettanti o mestieranti reclutati sul posto, sotto la direzione di un capo comparsa, pagati sera per sera; anche, attore al quale occasionalmente è affidata una parte di minima importanza.” (Treccani)

TO (p. 53-54)	TM (p. 54)
Hacia cinco años que se conocían. <u>Cinco años que compartían las zozobras de la clandestinidad. La azarosa sensación de salir de casa con un fajo de octavillas con la posibilidad de no volver hasta cinco o seis años después.</u> Cinco años de intercambiarse maletas de doble fondo [...].	Erano cinque anni che si conoscevano. Cinque anni passati a scambiarsi valigie dal doppio fondo [...].

Carvalho, en esta secuencia discursiva, rememora su pasado político en la clandestinidad y su compartida experiencia carcelaria con Cerdán. En un juego estilístico de ecos lorquianos, MVM utiliza la repetición léxica de la referencia temporal, *cinco años*, para dar mayor énfasis a la experiencia narrada. Sin embargo, en la traslación al italiano se omite parte de este segmento textual que, cabe señalar, no presenta ninguna dificultad traslativa. Ahora bien, la elisión comporta una pérdida sustancial de información para el lector en la LM, reducción, desde nuestro punto de vista, significativa y difícilmente excusable.

Desafortunadamente, este es sólo uno de los muchos casos en los que la traductora, en nuestra opinión, injustificadamente, recurre a esta técnica.

TO (p. 75)	TM (p. 75)
- Se refiere a sus antecedentes. Sánchez tiene la teoría de que el que ha sido rojo una vez en su vida lo sigue siendo siempre. Dale una oportunidad al <u>caballero</u> . Tiene un curriculum interesante.	- Si riferisce ai suoi precedenti. Sánchez ha la teoria che chi è stato rosso un volta nella sua vita lo sarà sempre. Dagli una opportunità al <u>dottore</u> . Ha un curriculum interessante.”

En este fragmento, Carvalho recibe el tratamiento de *caballero* por parte del comisario Fonseca. Este término, que un tiempo era muy utilizado para indicar distancia, respeto, cortesía, reverencia, etc., actualmente, en España, ha perdido casi por completo ese valor. De hecho, en esta secuencia, el que en origen fue vehículo de adulación es empleado como instrumento de sutil ironía, casi como señal de menosprecio.

La traductora en la traslación al italiano opta por el título de *dottore*, término que en italiano se utiliza como forma de tratamiento tanto cuando se habla con médicos como con personas que se han licenciado y, por consiguiente, han obtenido el grado

académico de licenciado (en it. *dottore*).²¹ Por lo expuesto, no consideramos acertada la solución propuesta por la traductora, una forma más pertinente podría ser: *Dagli una opportunità a questo gentiluomo*.

TO (p.76)	TM (p.76)
[...] ¿Por qué liquidar a Garrido si tan bien lo hacía? - Algo debió de salir mal. Tal vez se lo creyó y asesinándole <u>no sólo se mata el perro sino la rabia.</u>	[...] Perché eliminare Garrido, che la sua parte la faceva tanto bene?" - Qualcosa ha funzionato male. Forse lui ci ha creduto e assassinandolo <u>non si ammazzava soltanto il cane, ma anche la rabbia (...)</u> ."

La dificultad traslativa en esta secuencia textual surge por la referencia al refrán *muerto el perro, se acabó la rabia*. Paremia que, como es sabido, encierra un significado de causa y efecto, esto es, si cesa la causa, termina con ella sus efectos. En consecuencia, se suele aplicar a un enemigo que ya no puede hacer daño por estar muerto o, en general, a cualquier persona que está causando perjuicio. El italiano dispone de una expresión equivalente muy usada actualmente, *via il dente, via il dolore*.

Existe también una formulación casi idéntica, *morto il cane, è cessata la rabbia* (Lapucci: 2006), aunque su frecuencia de uso es mucho menor con respecto a la anterior. De cualquier manera, las dos son adecuadas y evitan la inadecuación que la traducción literal provoca en el TM.

TO (p.76-77)	TM (p.77)
- Mira, que me haces reír. ¿Qué va a pensar este hombre? ¿Que es una juerga? - Es que, <u>jefe</u> , tiene unas cosas...	- Senti, non mi far ridere. Che penserà questo signore? Che è tutta una buffonata? - Ma, <u>dottore</u> , lei ha certe uscite...

También en este microtexto se produce una inadecuación de traducción al trasladar el término *jefe*, vocablo que es usado por un subordinado (Sánchez Ariño) para dirigirse a Fonseca, que es la persona que efectivamente manda en ese despacho y que, a tenor de su caracterización, no resulta que posea el título de *doctor*. El término adecuado en it., en este caso, es *capo*.

²¹ Se trata de un caso de equivalencia léxica parcial, pues, como es sabido, en español el término *doctor* se emplea como forma de tratamiento sólo cuando se habla con médicos (Beinhauer 1991: 37).

TO (p. 186)	TM (p. 183-184)
<p>- ¡Acelerad!</p> <p>Oyó el grito del hombre al quebrársele el brazo contra el canto de la ventanilla abierta [...].</p> <p>“Esta tarde a las cinco en el VIP de Princesa.”</p> <p>- <u>Vaya machada. Ese tío se va a acordar de usted.</u></p> <p>- Es un jodido americano <u>que ya se ha cobrado lo que le he hecho.</u> Ahora dejadme cerca de un mercado.</p>	<p>- Accelerate.</p> <p>Si senti il grido dell'uomo quando il braccio gli si rompe contro il bordo del finestrino abbassato [...].</p> <p>“Oggi pomeriggio alle cinque al “VIP” di via Princesa.”</p> <p>- È un americano fottuto <u>che se l'è cercato.</u> Adesso lasciatemi vicino ad un mercato.</p>

De nuevo nos hallamos ante una reducción injustificada de parte del TO. Aquí se nos narra, en una secuencia muy cinematográfica, cómo Carvalho, víctima de una brutal paliza a manos de dos matones (uno latinoamericano y uno del este de Europa), se venga de uno de ellos rompiéndole el brazo. La elisión en el TM del comentario de uno de los acompañantes-guardaespalda del detective altera el punto de vista de la narración y da lugar a una desviación de sentido que repercute en todo el pasaje.

TO (p. 280)	TM (p. 274)
<p>Se marchó Leveder riendo y Mir le guiñó el ojo a la secretaria.</p> <p>- Éste se cree que he nacido ayer.</p> <p>- Siempre está de broma.</p> <p>- No, si <u>es un tío cojonudo</u>, pero le veo venir.</p>	<p>Leveder se ne andò ridendo e Mir strizzò l'occhio alla segretaria.</p> <p>- Quello là crede che sono nato ieri.”</p> <p>“Ha sempre voglia di scherzare.”</p> <p>“<u>È un buontempone</u>, ma a me non la fa di certo.”</p>

El popular adjetivo *cojonudo* se usa, generalmente, para indicar que algo o alguien es “estupendo, magnífico, excelente” (DRAE). Se trata de un término obscuro, aunque, como subraya Beinhauer (1991: 279), su “significación originaria, empero, apenas si es sentida ya”.

En cambio, al seleccionar la lexía italiana *buontempone* (lit. en cast. *juerguista*) asistimos de nuevo a una ruptura del registro expresivo, un equivalente más pertinente puede ser el vocablo it. *cazzuto*, pues como recoge el Diccionario Hoepli en su primera acepción: “persona, che ci sa fare, in gamba: *un tipo c.*”.

TO (p.286)	TM (p. 280)
<p>Tengo un humilde sueldo de adjunto.</p> <p>Tú, en cambio, no haces política, ni carrera universitaria, ni nada. Pero</p>	<p>Ho un misero stipendio di assistente.</p> <p>Tu, invece, non fai politica, né carriera universitaria, né niente. Però</p>

te van bien las cosas. Parecías tímido pero eres un hombre de recursos. <u>Por cierto...</u> - ¿Qué? - No. No recuerdo qué iba a decirte. Déjalo.	le cose ti vanno bene lo stesso. Sembravi timido, ma sei un uomo di risorse. <u>Certo che...</u> - Che? - No. Non mi ricordo più cosa ti stavo dicendo. Lasciamo perdere.
---	---

En este segmento la inadecuación se produce al trasladar el marcador del discurso *por cierto*. Según Martín Zorraquino y Portolés (1999: 4091), se trata del digresor más frecuente en castellano. Se utiliza para introducir “un comentario que se distancia del asunto propio del discurso, este comentario se presenta como pertinente y, por lo general, se relaciona con algún elemento del primer miembro” (*ibídem*). En italiano el marcador equivalente es *a proposito*. En cambio, *certo che* (lit. en cast. *claro que*), en este contexto, parece indicar casi como que el interlocutor se hubiera dado cuenta de algo, aunque decide hacer cómo que lo ha olvidado: *No, no recuerdo qué te estaba diciendo. Dejémoslo*. Nótese también cómo en el TM se ha cambiado el punto de vista de la narración, la translación correcta sería: *No. Non mi ricordo cosa stavo per dirti. Lascia stare*.

TO (p.291)	TM (p. 285)
(...) ¿Quién ha sido el <u>boludo</u> que se cargó a Garrido? ¿Qué te parecía a ti Garrido?	Chi è stato quel <u>fottuto</u> che ha fatto fuori Garrido? Che te ne sembrava di Garrido?

Aquí hemos extraído una parte del diálogo entre Juan Cané, dueño del restaurante argentino *La Estancia Vieja*, y nuestro detective. Para caracterizar a este personaje desde un punto de vista lingüístico, MVM recurre a la inclusión de un adjetivo muy usado en este país de América, *boludo*.²² Nos hallamos pues ante un ejemplo de variación diatópica, la variante que plantea mayores problemas desde el punto de vista traductológico.²³ La traductora renuncia a caracterizar el texto y opta por una traducción plana, no obstante, se produce una inadecuación en el TM porque se altera el tono del discurso. De hecho, la lexía *boludo*, según el DRAE, se usa en Argentina y Uruguay para referirse a una persona que tiene pocas luces o que obra

²² Con motivo del VI Congreso Internacional de la Lengua Española en Ciudad de Panamá el periódico *El País* ha pedido a 20 escritores del mundo hispanohablante que elijan el vocablo que consideran que refleja mejor su país. Juan Gelman, ha escogido como término más representativo de Argentina la palabra *boludo*, porque, según el poeta, “es un término muy popular y dueño de una gran ambivalencia. Entraña la referencia a una persona tonta, estúpida o idiota; pero no siempre implica esa connotación de insulto o despectiva. En los últimos años me ha sorprendido la acepción o su empleo entre amigos, casi como un comodín de complicidad” (Manrique Sabogal, 2013: 44).

²³ Sobre los problemas que plantean las variedades de lengua, véase Mayoral Asensio (1990: 65-71).

como tal, es decir, tonta (lit. en it. *scemo*). En cambio, el término *fottuto* (lit. en cast. *jodido*) añade una conotación vulgar no presente en el TO.

TO (p.292)	TM (p. 287)
(...) Cané comprobó que Carvalho ofrecía un brindis a la mujer rosada y que ella, (...) devolvía el brindis mientras continuaba la conversación con sus compañeros de mesa. - Un <u>ligue</u> . - No. La conozco. Se llama Gladys. Es chilena. Fue la que me dio a probar por primera vez el bajativo.	(...) Cané vide che Carvalho faceva un brindisi alla donna rosata e che lei, (...), ricambiava il brindisi continuando a conversare con i suoi commensali. - <u>Vuoi rimorchiarla?</u> -No. La conosco. Si chiama Gladys. È cilena. È stata lei a farmi provare per la prima volta quel digestivo.

Con este diálogo se concluye *Asesinato en el Comité Central*. En este segmento, para trasladar la lexía *ligue* la traductora opta por la técnica de la transposición. Por tanto, cambia la categoría gramatical. En concreto, se cambia el sustantivo (*ligue*) por un verbo modal (lit. en cast. *¿quieres ligártela?*). En realidad, este cambio es innecesario porque en italiano existe un término equivalente, el anglicismo *flirt*, que presenta además la misma extensión semántica que el vocablo español. Por otra parte, hay que señalar también que la elección de la técnica de la transposición conlleva un cambio innecesario de punto de vista de la narración.

4. A modo de conclusión

De acuerdo con Colmeiro (1994: 181), consideramos que la variedad de discursos amalgamados en la saga Carvalho forma “un gran mosaico que refleja la enorme diversidad de lenguajes que componen la sociedad de consumo actual con todas sus contradicciones, ambigüedades y fricciones”. Es más, en la elaboración de ese mosaico la serie detectivesca incorpora:

[...] los lenguajes particulares de grupos sociales variopintos: profesionales como médicos, abogados, militares, policías, marineros, ambientes delictivos, artísticos, políticos, de la burguesía y de la progresía, incluso con los correspondientes sublenguajes dentro de cada grupo (Colmeiro, 1994: 185)

De hecho, como el propio MVM reconoce en la larga conversación que mantiene con Georges Tyras (2003: 122), su obra está llena de juegos, guiños y tics.²⁴ Así pues, la saga Carvalhina se distingue por la profusión de referencias culturales y

²⁴ Guiños y tics, sostiene MVM “que sólo entiende una minoría de lectores. Pero es normal porque la novela se escribe para muchos sedimentos y cada uno de ellos te lee a un nivel y percibe una (*sic.*) cosas que otro sedimento no recoge”. (Tyras, 2003: 122).

la variada intertextualidad, características estas que, sin duda, dificultan la labor del traductor.

No obstante, tras el análisis realizado sobre los referentes perteneciente al ámbito lingüístico y por los ejemplos expuestos en el apartado precedente hemos constatado que, a veces, las inadecuaciones de traducción surgen en la traslación de elementos que no presentan ninguna carga cultural específica, por ejemplo, la *Nota del Autor*. En otros casos, asistimos a injustificadas elisiones de términos o frases del TO que tampoco presentan especiales dificultades traslaticias (pp. 55-54, 186, etc.). Todo ello provoca consecuentemente una merma en la calidad de la traducción, pues no siempre las elecciones realizadas por la traductora son las más adecuadas, tanto desde el punto de vista del contenido como de la forma o el estilo.

Si pasamos ahora a los referentes culturales propiamente dichos, hemos constatado que, a menudo, las inadecuaciones de traducción se deben a la falta de reconocimiento de las expresiones metafóricas. Recurso lingüístico, por otra parte, natural y espontáneo que empleamos con asiduidad. Es más, sobre el recurso a la metáfora el propio MVM confiesa:

aunque soy un escritor más bien económico en cuanto a vocabulario, no puedo renunciar a la metáfora; irrumpe sin yo quererlo y no la contengo porque pienso que cada escritor es hijo de sí mismo ¿no? (Tyras, 2003: 108).

Evidentemente, el no reconocimiento y la errónea traslación de la metáfora comportan que se destruyan los matices de expresividad del texto.²⁵ Naturalmente, a la hora de buscar equivalentes comunicativos en italiano, sin duda, se pueden encontrar diferentes soluciones. Pero, a nuestro juicio, a veces, las aportadas por la traductora comunicativamente no son efectivas, puesto que conllevan la pérdida de esos guiños culturales tan característicos de la obra montalbana.

Referencias bibliográficas

- BEINHAUER, W., *El español coloquial*, Madrid: Gredos, 1991.
 CLAVE. *Diccionario de uso del español actual*. Madrid: SM, 2006.
 COLMEIRO, José F., *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2013.
 ———, *La Novela Policiaca Española. Teoría e historia crítica*, Barcelona: Anthropos, 1994.
 CRUZ, Juan «MVM» en *El País*. Madrid: 20 de octubre de 2013.

²⁵ Al cumplirse 10 años de la muerte de MVM, Juan Cruz, en un reciente artículo en *El País*, enfatiza el talento del escritor como creador de metáforas, Manolo “era un símbolo en el que algunos clavaban flechas y sobre el que otros arrojaban claveles. Luego se fue, y entonces le dieron una tregua. Los que le daban la lata ya no tuvieron que pedirle prólogos, y los que no lo querían se quedaron sin el más temido autor de metáforas de la posguerra” (2013: 11).

- DEA. *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar, 1999.
- DEVOTO, G. y OLI, G. C. *Nuovo vocabolario illustrato della lingua italiana*, Milano: Selezione dal Reader's Digest. 1987.
- DOLEŽEL, L. "Problèmes de mondes croisés: titres, mondes, identité personnelle dans la réécriture postmoderniste" en CALLE-GRUBER, M. y E. ZAWISZA (eds.). *Paratextes. Etudes aux bords du texte*. Paris: L'Harmattan, 2000, pp. 97-116.
- ELEFANTE, Ch. *Traduzione e paratesto*. Bologna: Bononia University Press, 2012.
- GENETTE, G. *Umbrales*. México, Siglo XXI, 2001.
- GIL, A. "La veracidad del diálogo literario", en HAVERKATE, H. *La semiótica del diálogo*, Amsterdam: Rodopi, 1987, pp. 119-148.
- GIRÓN ALCONCHEL, J. L. G. "La "escritura del habla" y el discurso indirecto libre español" en *Archivo de filología aragonesa* 36, 1985, pp. 173-204.
- GRIVEL, Ch. "Tesis preparatorias sobre los intertextos" en NAVARRO, D. *et al. Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, sel., trad. y prólogo de D. Navarro, La Habana: Casa de las Américas- UNEAC- Embajada de Francia, 1997, pp. 63-74.
- GUERRIERO, L., "El alma de los libros" en *El País Babelia*. Madrid: 29 de junio de 2013, pp. 5-6.
- HOLMES, J.S. "The Name and Nature of Translation Studies", en: HOLMES, J. S: (ed.) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988, pp. 67-80.
- HURTADO ALBIR, A. *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra, [2001] 2004.
- LAPUCCI, Carlo. *Dizionario dei proverbi italiani: con saggio introduttivo sul proverbio e la sua storia*. Firenze: Le Monnier, 2006.
- MANGIRON i HEVIA C. *El tractament dels referents culturals a les traduccions de la novel·la Botxan: la interacció entre els elements textuais i extratextuals*. Universidad Autónoma de Barcelona, 2006. Disponible en línea en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/5270>
- MARCO, Joaquín, "Vázquez Montalbán, Pepe Carvalho y el asesinato del secretario general del PCE" en Barcelona: La Vanguardia, Libros, 30 de abril de 1981, p.43.
- MANRIQUE SABOGAL, Winston «Un atlas sonoro del español» en *El País*, Madrid: 20 de octubre de 2013. 44-45
- MARTÍN ZORRAQUINO, M. A. y PORTOLÉS LÁZARO J. "Los marcadores del discurso". En Bosque, Ignacio/ Demonte Barreto, Violeta (coords.). *Gramática descriptiva de la lengua española* Vol. 3, (Entre la oración y el discurso. Morfología). Madrid: Espasa Calpe, 1999, pp. 4051-4213.
- MAYORAL ASENSIO, R. «Comentario a la traducción de algunas variedades de lengua» *II Encuentros Complutenses en Torno a la Traducción: 12-16 de diciembre de 1988*, 1990, pp. 65-71.
- _____, "La traducción de las referencia culturales", en *Sendebarr* 10/11, 1999, pp. 67-88.

- MOLINA MARTÍNEZ, L. “La traducción de noticias con soporte icónico: La imagen como referente cultural”, en *Sendeban*, 22, 2011. Disponible en línea en <http://revistaseug.ugr.es/index.php/sendeban/article/view/345>.
- _____, *El otoño del pingüino*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2006.
- PENAS IBÁÑEZ, M. A. “El valor lingüístico-heurístico del proceso semántico metafórico”, en *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura*, 4, 2009, pp. 3-48.
- RAE. Diccionario de la Lengua Española. Disponible en línea en: <http://lema.rae.es/drae/>.
- RODRÍGUEZ ABELLA, R. M. “El hombre de mi vida: análisis de la traducción de los culturemas del ámbito gastronómico”, en NAVARRO C., R. M. RODRÍGUEZ ABELLA, F. DALLE PEZZE y R. MIOTTI (eds.) *La comunicación especializada*. Berna: Peter Lang, 2008, pp. 319-355.
- _____, “Oralidad y traducción. (Reflexiones en torno a la traducción de los diálogos en una novela de la serie Carvalho)” en BERNAD M., I. ROTA y M. BIANCHI (eds.). *Vivir es volver. Studi in onore di Gabriele Morelli*. Bergamo: Sestante edizioni, 2009, pp. 427-436.
- _____, “Un delitto per Pepe Carvalho: referencias culturales y traducción”, en *MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, 1, 2013, pp. 63-86
- _____, “Viaje al universo Carvalho (*Los pájaros de Bangkok*: referencias culturales y traducción)”, en CANALS J. y E. LIVERANI (eds.). *Viaggiare con la parola*. Milano: FrancoAngeli, 2010, pp. 165-182.
- SABIA, S. “Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas”, en *Especulo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005. Disponible en línea en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html>.
- SAVAL, José V., *Manuel Vázquez Montalbán. El triunfo de un luchador incansable*, Madrid: Editorial Síntesis, 2004.
- TRECCANI. Vocabolario Treccani, 2013 Disponible en línea en: <http://www.treccani.it/vocabolario>
- TYRAS, Georges, *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada: Zoela ediciones, 2003.
- VALLES CALATRAVA J., Álamo Felices F. y L. Cantón Rodríguez. *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada: Alhulia, 2002.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. *Asesinato en el Comité Central*, Barcelona: Planeta, [1981] 1997.
- _____, *Assassinio al Comitato Centrale*, Palermo: Sellerio editore (Trad. Lucrecia Panunzio Cipriani), 1984.