

Morillas, E. (2014). La omisión como estrategia de traducción del género negro: Io uccido, de Giorgio Faletti. *The Journal of Specialised Translation*, 22, 15-27.

<https://doi.org/10.26034/cm.jostrans.2014.358>

This article is published under a *Creative Commons Attribution 4.0 International* (CC BY):

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>



© Esther Morillas, 2014

La omisión como estrategia de traducción del género negro: *Io uccido*, de Giorgio Faletti

Esther Morillas, Universidad de Málaga

RESUMEN

¿Qué caracteriza a la traducción del género negro? ¿Se trata de una traducción *especializada*? ¿Cómo influyen las convenciones literarias en la traducción? A través de algunos ejemplos de las traducciones al español y al inglés del superventas *Io uccido*, de Giorgio Faletti, y partiendo de las reflexiones que realizara el escritor y traductor Jean-Patrick Manchette en la revista *Polar* sobre el tema que nos ocupa, el presente artículo pretende describir cómo el género literario puede determinar muchas de las opciones de traducción. Así, se explicará cómo se abordan cuestiones como la documentación, la presencia de un lenguaje híbrido en la escritura y la mezcla de registros a la hora de traducir novela negra. De igual forma, se intentará analizar cómo y por qué la omisión y la simplificación son dos de los procedimientos fundamentales que se han empleado al traducir *Io uccido*.

PALABRAS CLAVE

Traducción y género literario, traducción y género negro, estilística de la traducción, Giorgio Faletti, *Io uccido*.

ABSTRACT

What characterises the translation of crime fiction? Is it a type of *specialised* translation? How is the translation influenced by literary conventions? Based on the reflections done by writer and translator Jean-Patrick Manchette on the translation of crime novels (published in the *Polar* magazine), this article applies these reflections to the translations into Spanish and English of the best-seller *Io uccido* by Giorgio Faletti. The present work attempts to describe the way in which the literary genre determines most of the translation options. We will explain how, when translating crime novels, questions, such as documentation, the presence of a hybrid language or the mixture of registers, must be taken into account. At the same time, we will also explain how and why omission and simplification are two of the main procedures used in the translation of crime fiction.

KEYWORDS

Translation and literary genre, translation and crime fiction, translation stylistics studies, Giorgio Faletti, *Io uccido*.

1. *Io uccido*

Io uccido (2002) fue uno de los llamados “fenómenos editoriales” de principios de milenio. En Italia llegó rápidamente a las listas de los libros más vendidos, permaneciendo en ellas durante meses, y poco a poco fue traducido a distintas lenguas vendiendo, según indica la cubierta de la edición inglesa, más de cinco millones de copias. Un asesino en serie llama a un programa de Radio Montecarlo, *Voices*, y deja a su presentador pistas (por medio de canciones) sobre los asesinatos que va cometiendo,

serviéndose del pop anglosajón como tarjeta de visita. Un agente del FBI y otro de la policía monegasca investigarán el caso.

El autor de *Io uccido*, Giorgio Faletti, proviene del mundo del espectáculo (ha sido cabaretista y cómico de televisión) y con esta su primera novela se convirtió en un autor de género negro directamente consagrado. Pero ¿cómo es *Io uccido*? Vittorio Spinazzola (2012: 126) apunta que, como todos los neófitos, Faletti muestra un afán desmedido por hacer un thriller lleno de truculencia, enredos de trama y venganzas, en el que lo psicopatológico, lo paradójico y lo gratuito tienen más importancia que la lógica deductiva. Así, Faletti ha escrito, a su juicio, “una novela negra que no puede ser más negra.”

La traducción castellana, *Yo mato*, a cargo de Rosa Corgatelli, llegó en 2005. La traducción al inglés, *I Kill*, tardó bastante más: fue publicada en 2010. Hay que señalar que la edición original cuenta con casi 700 páginas, lo que en principio podría explicar que los traductores de la versión al inglés hayan constituido un *editorial team* (así figura en la página de créditos), un equipo editorial compuesto por Antony Shugaar, Muriel Jogensen, Lenore Rosenberg y Jeremy Parzen. Si, por otra parte, pensamos que desde la aparición del original a la de esta traducción pasaron 8 años, la existencia de este equipo editorial que traduce *Io uccido* no estaría justificada por razones de urgencia (hay prevista una versión cinematográfica, en principio para 2015). Más bien podemos achacar la demora en la publicación de *I Kill* a la dificultad que encuentra la literatura europea de lengua no inglesa en ser traducida al inglés.

2. Traducir el género negro

Jean-Patrick Manchette (2003[1996]) reflexionaba en la revista *Polar* sobre la traducción de novela negra y realizaba al respecto consideraciones a nuestro juicio muy pertinentes, en las que nos basaremos para nuestro trabajo, ampliándolas. Manchette titula su artículo, en la estela del adagio *traduttore traditore* y en consonancia con el tema que trata, “Notes noires : Traduc-tueur?” haciendo un juego de palabras que podríamos traducir como “Notas sobre género negro: ¿Traductor asesino?”. Para Manchette una de las tareas primordiales de los directores de colecciones es precisamente la de elegir a los traductores, porque de ellos dependerá en gran medida la recepción de la obra traducida. Los aspectos, a su juicio, que caracterizan a la traducción del género negro son fundamentalmente dos:

2.1. Documentación (o aspectos culturales)

Lo primero que apunta Manchette es la necesidad de que quien traduzca se documente sobre balística, armas, vehículos y sobre la estructuración del aparato policial y de la justicia. En este campo concreto, *Io uccido* no presenta unas necesidades documentales demasiado específicas, lo que

sin duda simplificará la tarea de traducir. Y si el lector tiene dudas acerca de la presencia de un agente del F.B.I. en Montecarlo (presencia que se justifica porque una de las víctimas es hija de un general de los Estados Unidos), será el propio autor quien bromea sobre el asunto (el número de página de los ejemplos corresponde a cada edición de la novela que manejamos, y se mantiene el sistema de representación de diálogos de cada editorial y lengua):

Ejemplo 1

«Ah, ma allora voi dell’FBI esistete anche nella vita reale, non solo nei film. Piacere di conoscerti.» (pág. 351)
–Ah, así que los del FBI existen también en la vida real, no solo en las películas. Encantado de conocerte. (pág. 330)
(...) ‘So the FBI actually exists –not just in the movies. Nice to meet you.’ (pág. 275)

Desde su propia experiencia como autor y como traductor, Manchette (2003[1996]: 362-363) añade, a la documentación particular que requiera cada libro, la necesidad de dominar esos elementos que definen la realidad cotidiana de un país concreto y de un momento concreto, como pueden ser marcas de cigarrillos, de bebidas, y toda esa miscelánea que, como bien apunta, cabe bajo el nombre de *cultura*. *Io uccido*, en este campo, ofrece innumerables ejemplos.

Así, son constantes las referencias a productos a través de sus marcas. Como viene siendo habitual en la literatura postmoderna, la caracterización de los personajes se realiza a través de la especificación del modelo de coche que estos conducen, de la ropa que llevan o de las canciones que escuchan. Por otra parte, el escenario de la historia, el Principado de Mónaco, con su connotación asociada de glamour y riqueza (de hecho, las víctimas no serán ciudadanos corrientes, sino deportistas de élite, por ejemplo, o campeones de ajedrez) redundará en la concreción de detalles que determinen el estatus de los productos consumidos.

Respecto a la profusión de datos sobre marcas y tipologías varias, Dardano *et altri* (2008: 157) ya señalaron el gusto por la “precisión nomenclatoria” de la narrativa italiana (y no sólo italiana, diríamos nosotros) de los últimos años, que mezcla objetos de distinta procedencia, a veces prestigiosos, otras banales, pero que, como ya se ha dicho, sirve para definir personajes, situaciones y escenarios.

Ejemplo 2

Diede il via alla stampa dei suoi appunti sulla trasmissione di quella sera e la HP 990Cxi iniziò a depositare i fogli freschi d’inchiostro sul ripiano. (pág. 259)
Puso a imprimir sus anotaciones para la emisión de aquella noche y la HP 990Cxi comenzó de [sic] depositar las hojas en la bandeja. (pág. 247)
He finalized his notes for that evening’s show and the printer started spitting freshly inked sheets of paper on to the tray. (pág. 201)

Este simple ejemplo de meticulosidad en los detalles nos sirve, además, para avanzar la presencia constante de supresiones tanto en la traducción al español como, en mayor medida, en la traducción al inglés. Si la traducción inglesa omite la marca y el modelo de la impresora, la versión castellana elimina la observación de que las hojas tengan la tinta fresca. En ambos casos, como veremos en otros ejemplos, se han tratado esos elementos como algo superfluo, y por lo tanto se han eliminado sin más.

Io uccido es un *best-seller* traducido a diferentes lenguas. Y una de las causas que contribuyen a que un *best-seller* internacional sea tal es la presencia de elementos aglutinantes que conformen no una cultura concreta y excluyente sino una pancultura (o por lo menos, en nuestro caso, la cultura de masas que comparte la mayoría de Europa y por supuesto Estados Unidos, fuente de la mayoría de los elementos comunes). Podemos decir que, en contraposición a la mayoría del denominado *giallo* italiano (Crovi 2002, Caprara 2012), *Io uccido* es una obra con vocación internacional. Así lo demuestra no sólo el escenario cosmopolita elegido, Montecarlo (pero se visitarán y se hará mención a otros lugares de parecida resonancia cosmopolita: Barcelona, Whashington, Roma...), sino también el hecho de que las referencias que van surgiendo (desde las Galerías Lafayette a los Gitanes pasando por unas Reebok, los Lakers o un mechero Bic) hayan traspasado previamente la esfera de lo local para convertirse en algo si no de dominio general al menos altamente conocido. La música que se retransmite en la radio (se hace referencia a que el programa se emite en distintos países, además de en Mónaco), es fácilmente identificable y reconocible por todos.

Pero, obviamente, no todas las referencias a un elemento concreto son iguales o, mejor dicho, no a todas se les da el mismo tratamiento en las traducciones. Así, la primera marca que aparece en la obra de Faletti, un SLK, requiere la especificación, tanto por parte de la traductora al español como del equipo traductor al inglés, de que se trata de un Mercedes:

Ejemplo 3

Mise su <i>drive</i> la leva del cambio automatico e, quando l'apertura fu completa, permette l'acceleratore e guidò lentamente l'SLK all'esterno. (pág. 11)
--

Cuando la puerta se abrió por completo apretó el acelerador y condujo despacio hacia fuera el Mercedes SLK. (pág. 13)

He slipped the automatic transmission into DRIVE and slowly rolled his Mercedes SLK outside. (pág. 3)

Las marcas de los coches, lo hemos apuntado ya, definen el estatus y el carácter de los usuarios que los conducen: en *Io uccido* tenemos Mercedes, Ferrari, Peugeot 206, Fiat Stilo, Bentley... por eso en las traducciones se habrá considerado necesario que el lector identificara enseguida que el tipo de coche del que se hablaba era, precisamente, un Mercedes. Una vez más, se han omitido dos elementos distintos de la frase en cada una de las versiones: la traducción al español pasa por alto

el detalle de la marcha automática (ese modelo de coche es siempre automático, por lo cual resultaría redundante especificarlo), y la traducción al inglés el hecho de que el conductor se esperara a que la puerta se abriera del todo (quizá porque es obvio que si la puerta del garaje no está abierta por completo es imposible que el coche salga).

En ocasiones es el propio autor quien parece considerar necesario aportar datos suplementarios que refuercen las referencias que maneja por si sus lectores no entienden bien qué connotaciones quiere transmitir. Es como si pretendiera instruirlos. Así, nos encontramos en la novela con una casa cuya reforma había sido realizada por "un architetto contemporaneo altrettanto geniale, quel Frank Gehry responsabile del progetto del Museo Guggenheim di Bilbao" (pág. 139), explicación que se mantiene en la traducción al castellano aunque de forma algo más sucinta ("otro arquitecto genial: Frank Gehry, el responsable del proyecto del Museo Guggenheim de Bilbao", pág. 135) y que en la inglesa se reduce a señalar la brillantez del autor de la reforma, al tiempo que hace alusión a su caché, como si a los lectores de habla inglesa no les pudiera interesar la arquitectura contemporánea: "he had had it renovated by a brilliant and eye-wateringly expensive architect." (pág. 104)

Casi idéntico es nuestro ejemplo 4, en el que la explicación de en qué consiste un perchero de estilo Thonet parece casi sacada de una enciclopedia:

Ejemplo 4

Hulot si tolse la giacca e l'appese a un attaccapanni Thonet in faggio curvato a vapore, contro la parete a sinistra. Tutta la casa era arredata con mobili di modernariato, frutto di un'accurata ricerca, che riportavano piacevolmente all'epoca in cui la casa era stata costruita. (pág. 190)
--

Hulot se quitó la chaqueta y la colgó en un perchero Thonet hecho con madera de haya curvada al vapor, situado contra la pared de la izquierda. Toda la casa estaba decorada con muebles de coleccionista, fruto de una cuidadosa búsqueda, que transportaban a la época en que se había construido la casa. (pág. 183)

Hulot took off his jacket and hung it on a coat rack on the wall. The house was decorated in a modern style that blended pleasantly with the period in which it was built. (pág. 146)

Una vez más, la versión en inglés es más sucinta y va a la acción (la de colgar una chaqueta) y abandona cualquier mínima disertación sobre estilos decorativos ofreciendo una rápida imagen del escenario. Parece, pues, que el equipo traductor se sustrae a los deberes de la documentación, que en este caso son los que ha realizado y ofrece el autor. Los datos sobre la decoración, o sobre el nombre del arquitecto, sin embargo, refuerzan la idea de lujo del ambiente en que se desarrolla la acción. Como bien señala Andreu Martín (2003-2004: 150-151), la descripción de personajes y de escenarios, los diálogos, el reflejo de la sociedad, la denuncia... no son prerrogativa del género negro, aunque son un constituyente esencial. Lo que de verdad caracteriza al género negro

según Martín es “el juego”, las expectativas que el lector tiene y que el autor debe satisfacer. Y son, precisamente, estas expectativas las que se suelen potenciar en las traducciones mediante la omisión y la simplificación.

Clem Robyns (1990), que estudia las traducciones al francés para la Série Noir de Gallimard entre finales de los años cincuenta y principios de los setenta detecta cortes en las novelas traducidas que van del 7% al 46% (un 20% de media), cortes que, según Robyns (1990: 75), tienen como última finalidad la de aumentar la velocidad de la narración. En función de ello, se simplifica la estructura narrativa eliminando escenas innecesarias (las de amor, por ejemplo) que no contribuyan directamente al desarrollo de la acción, las digresiones, repeticiones y todo lo que complique la intriga; los excursus, las introspecciones de los protagonistas y algunos aspectos de orden moral (como las escenas de sexo o las referencias anticomunistas). Las supresiones que hasta aquí hemos visto van en la misma línea: la marca de una impresora, el estilo decorativo de un perchero o la altura de la puerta automática de un garaje no se consideran elementos imprescindibles para el avance o el esclarecimiento de la trama. Desde ese punto de vista, las traducciones se ajustarían al modelo del *hard-boiled* americano, como ya se vio en el caso de la traducción al italiano de la novela *Beltenebros*, de Antonio Muñoz Molina (Morillas 1997, Fernández García y Grimaldi 2011), en la que las omisiones, condensaciones y añadidos estaban destinados a reforzar la figura del *strong silent man* que protagoniza la novela. Lo mismo ocurre con la traducción al italiano de *Plenilunio*, en la que también se producen omisiones y se observan (Pérez Vicente 2010: 217) “ciertas modificaciones que ajustan la obra al género negro y que afectan sobre todo al ritmo de la narración, que se acelera” (y debe tenerse en cuenta que, aunque la estrategia de traducción coincida, traductor y editorial no son los mismos que en el caso de *Beltenebros*).

2.2 La neolengua

Señala asimismo Manchette (2003[1996]: 366-367) que el gran problema (y estamos de acuerdo) con respecto al lenguaje del *Noir* es la traducción de lo que llama la *neolengua*, un factor que, a juicio del autor francés, implicaría una pérdida de agudeza, de ritmo y de belleza. Si Orwell utilizó el término *newspeak* para definir a una lengua que simplifica el lenguaje para a su vez esquematizar y manipular los conceptos y las ideologías, entendemos que Manchette hace mención a la *neolengua* como a una lengua carente de entidad, deslabazada e imprecisa. Los efectos de esa neolengua, combinados con lo que Manchette llama “la caída de la cultura,” habrían afectado al lenguaje del género negro, provocando un mestizaje entre novela policiaca y literatura de arte, un error inevitable, siempre según Manchette.

En efecto, en el campo de la literatura italiana es frecuente, como es el

caso de *Io uccido* y de otras muchas producciones literarias contemporáneas, encontrar una lengua híbrida que mezcla léxico de distinta procedencia, tonos y registros diversos, y que a veces no encuentra el equilibrio entre las consideradas alta literatura y literatura de género. Spinazzola (2012: 131), en este sentido, explica que Faletti, en su búsqueda del énfasis sentimental, a veces roza el ridículo, sobre todo cuando intenta exhibir su “dignidad literaria” y busca elevar el nivel estilístico de lo que escribe. Esto, a su juicio, crea un efecto deplorable, sin gracia alguna. No se trata, sin embargo, de una novedad: sería un caso de lo que solemos llamar kitsch, un rasgo sintomático de las literaturas llamadas convencionalmente “populares”. El ejemplo que sigue, algo extenso, pero creemos que merecedor de ser reproducido completo, bien podría provenir de una novela rosa (rosa *fuerte*, podríamos decir):

Ejemplo 5

Erano entrati in casa senza fare rumore, quasi furtivi. Pareva che quello a cui si stavano avvicinando non fosse un loro diritto, ma qualcosa di cui si stessero appropriando con la forza e con l'inganno.

Frank maledì quella sensazione malata e chi e cosa li aveva portati a trovarla.

Non c'era stato il cibo e non c'era stato il vino che Helena aveva promesso.

C'erano stati subito e solo loro due e i loro vestiti di colpo troppo larghi, caduti a terra con la naturalezza delle promesse mantenute. C'erano un'altra fame e un'altra sete da troppo tempo ignorate da soddisfare, c'era un vuoto da riempire che solo ora, mentre cercavano di colmarlo, riuscivano a capire quanto fosse grande. (págs. 428-429)

Entraron en la casa sin hacer ruido, casi como furtivos, con la extraña sensación de no tener derecho a vivir lo que estaban viviendo.

Frank maldijo aquella sensación enfermiza, y a la persona y el motivo que la habían provocado.

No probaron ni la comida ni el vino prometidos por Helena.

Desde el primer momento, fueron solo ellos dos, y su ropa, de pronto excesiva, caída en el suelo con la naturalidad de las promesas cumplidas. Había otra hambre y otra sed durante largo tiempo insatisfechas, había un vacío por llenar que solo ahora, mientras trataban de colmarlo, comprendían qué grande era. (págs. 400-401)

(...) They had gone inside the house furtively, without making a sound, as if that they were about to do was not within their rights but achieved by force and falsehood.

Frank had cursed that uneasy feeling and the person who was the cause of it. There had not been any food or wine, as Helena had promised. It was just the two of them. Their clothing fell to the floor with the certainty of a promise kept. There was another hunger and another thirst to satisfy, ignored for far too long. There was an emptiness to fill, and only then did realise how immense it was. (...) (pág. 336)

A simple vista, llama la atención que la traducción al inglés no respete la división de párrafos del original, algo que sucede frecuentemente a lo largo de toda la versión. De hecho, en los dos que transcribimos faltan – las hemos indicado con los puntos suspensivos entre paréntesis– sendas frases que los completan y que proceden a su vez de otros párrafos de la novela original. Puesto que, insistimos, la mayoría de las intervenciones del equipo traductor al inglés se corresponden con un afán de agilizar la narración, además de omitir detalles del original se eliminan puntos y aparte, casi siguiendo la consigna de “idea por párrafo,” de forma que no se produzca una sucesión de frases breves, casi entrecortadas. Si en *Io uccido* se recurre sobre todo a un estilo nominal, a la yuxtaposición de

frases, a la secuenciación de la información, en *I Kill* se prefiere un discurso más compacto pero al mismo tiempo más fluido, en tanto hay menos interrupciones, menos pausas, por más que se segmenten frases que en el original no estaban segmentadas potenciando la coordinación sobre la subordinación. La traducción española actúa en este mismo sentido, omitiendo algún detalle y en ocasiones reordenando las frases para simplificar (véanse las primeras líneas del ejemplo), aunque en principio se respeta la división por párrafos del original.

Estamos ante una muestra de cómo el embellecimiento o dignificación “literaria” que lamentaba Manchette trae como consecuencia la aparición de excursos presuntamente líricos o sentimentales. La traducción inglesa, más coherente en sus intervenciones (pese a que no hemos podido vislumbrar sistematicidad en ellas) al aplicar las convenciones del género negro, privilegia la acción sobre la descripción o la introspección e interviene de forma más directa, como llamando al orden.

Ejemplo 6

<p>La ragazza si era accorta da tempo di questo sentimento nei suoi confronti. Era un amore, se così si poteva definire, tipicamente infantile, in linea con il modo di essere di Pierrot, ma che come tutti i sentimenti andava rispettato. Sapeva quanta capacità di voler bene ci fosse nell’animo di quel ragazzo strano che sembrava perennemente impaurito dal mondo: c’erano il candore e la sincerità che si trovano solo nell’affetto dei bambini e dei cani. Poteva sembrare un paragone un po’ riduttivo, ma era l’espressione di un affetto completo e sincero, un affetto che esiste in quanto tale, senza bisogno di contropartita. (pág. 555)</p>
--

<p>Barbara lo había notado hacía tiempo. Era un amor –si así se podía definir– típicamente infantil, lo mismo que Pierrot; pero, como todos los sentimientos, debía ser respetado. Sabía cuánta capacidad de afecto había en aquel muchacho extraño que parecía siempre asustado del mundo: la clase de candor y sinceridad que solo se encuentra en el cariño de los niños y los perros. Quizá la comparación resultara un poco restrictiva, pero era la expresión de un afecto completo y sincero, un afecto que existe en tanto tal, sin esperar nada a cambio. (pág. 516)</p>

<p>The girl has noticed what was going on some time ago. It’s was puppy love –if that term could be used with someone like Pierrot– and it deserved respect like all feeling. She knew how deeply this strange boy, who seemed so afraid of the world, could love. Such candour and sincerity could be found only in children. It was the expression of a complete, honest affection, without needing to be returned. (pág. 434)</p>
--

Nuevamente estamos ante la descripción de un sentimiento, y de nuevo vemos cómo se han omitido algunos elementos del original. Para empezar, la traducción al español vuelve a repetir el nombre de Barbara, como si el lector pudiera haber olvidado de quién se estaba hablando, y se simplifican ligeramente los conceptos que ofrece Faletti. La versión al inglés, otra vez más radical, no solo simplifica los conceptos sino que también deja de lado la comparación entre el amor que profesa Pierrot (un chico con discapacidad intelectual) y el que puede profesar un perro, traspasándola al más inocente sintagma *puppy love*: entiende la explicación que nos proporciona Faletti en la línea *excusatio non petita...* y, directamente, la elimina.

No deja de ser sintomático de la época actual que lo que se traduzca sea un libro de asesinatos poco limpios y, sin embargo, se sigan las normas de lo políticamente correcto, para no herir sensibilidades. Es lo mismo que ocurre en el ejemplo 7, en el que ya pasamos de un intento de lirismo introspectivo, por definirlo de algún modo, a un lenguaje menos formal, en esa mezcla constante de tonos y, por qué no decirlo, tenor literario que tanto le preocupaba, como signo de degradación, a Manchette. Obsérvese que en la traducción al español se han reelaborado las tres primeras intervenciones, dejándose de formalismos conversacionales y yendo directamente “a las novedades”:

Ejemplo 7

<p>«Ciao, Claude.» «Buon giorno Frank.» «Hai sentito le novità?» «Sì, Roncaille mi ha detto tutto. Sono contento che sia tu a occuparti dell'inchiesta, anche se...» «Anche se?» Morelli pareva solido come la Rocca di Gibilterra mentre pronunciava queste parole. «...Anche se ritengo quello che hanno fatto al commissario Hulot un'autentica carognata.» (págs. 370-371)</p>
<p>-Buenos días, Claude. ¿Te has enterado de las novedades? -Sí, me lo ha contado Roncaille. Me alegra que tú te encargues de la investigación, aunque... -¿Aunque? Morelli respondió, firme como el peñón de Gibraltar. -... aunque considero que lo que le han hecho al comisario Hulot ha sido una auténtica guarrada. (págs. 347)</p>
<p>'Hey, Claude.' 'Hello, Frank.' 'Did you hear the news?' 'Yes. Roncaille told me everything. I'm glad you're the one running the investigation now, although...' 'Although?' 'I think they treated Hulot like shit.' Morelli did not hold back when he said these words. (pág. 289)</p>

La traducción al inglés prescinde de la referencia a Gibraltar como si fuera uno de esos temas de los que no se habla o que, simplemente, no hacen gracia. Podríamos decir que este tipo de omisión (al igual que la del ejemplo anterior) va en la línea de las supresiones de orden moral que antes veíamos con Robyns (1990), cuando aquí se trata, simplemente, de un toque de humor, frecuente en *Io uccido*, aunque en esta novela no se siga la línea sarcástica y cáustica de los investigadores más aguerridos. Nótese además el empleo de un término coloquial como “carognata”, traducido acertadamente a nuestro juicio en ambos casos (“guarrada” y “like shit”), aunque la versión inglesa emplee un término malsonante que no aparece en el original.

Por otra parte, y relacionada en cierta medida con el lenguaje coloquial, la presencia de extranjerismos sería otro de los rasgos que caracterizan lo

que Manchette llama neolengua y en nuestro caso es definido como "italiano de uso medio" o "italiano neoestándar". En *Io uccido* el uso de extranjerismos (principalmente, de términos en inglés y del ámbito de la tecnología, aunque también hay términos franceses e incluso expresiones latinas) es frecuente. Este gusto por los anglicismos se verá luego exacerbado en otra de las novelas de Faletti, *Io sono Dio*, en cuya escritura llega a utilizar calcos directos del inglés que no siempre serán entendidos o agradecidos por sus lectores italianos (Sacchi 2009), y cuya traducción sería interesante estudiar. En el caso de *Io uccido*, la mayoría de los anglicismos han pasado al español, incluso en el caso de *bunjee-jumping* (pág. 449), que se mantiene tal cual en la traducción española (pág. 419), aunque nosotros nos sirvamos curiosamente de un pseudoanglicismo como *puenting* para denominar esta práctica deportiva. En general, se trata de anglicismos de uso común en los medios de comunicación españoles como *catering*, *rollers* o *impeachment* además de los relacionados con la música como *jingle*, *dance*, *new-age*, etc. Es curioso que, junto al uso de los extranjerismos a lo largo de la traducción al castellano, se emplee sistemáticamente el adjetivo "estadounidense" como traducción de "americano". Incluso se habla de "biliardo americano" (pág. 145) que en la traducción al español se convierte en billar "estadounidense" (pág. 140), en vez del usual "billar americano" posiblemente porque se haya sustituido de forma automática con el procesador de textos.

Para Spinazzola (2012: 132), este uso constante de anglicismos sirve para intentar atraer a un público joven como potencial lector y para dinamizar la novela, sustrayéndola, como veíamos al principio, a lo local.

Las intervenciones realizadas en las traducciones y que tienen que ver con la "rectificación" de esta neolengua de la que hablaba Manchette provocan un distanciamiento mayor con respecto al texto original que las que pueden acarrear las efectuadas con la mera supresión de una referencia de tipo cultural, como veíamos en el apartado anterior. A nuestro juicio, con la reordenación, supresión y condensación de párrafos y frases además de potenciar la acción lo que se pretende es aligerar la novela de carga retórica (si es que así podemos denominarla) e intervenir, sobre todo y con consciencia, en el campo del estilo en un intento de dignificación del producto literario (y usamos el término "producto" deliberadamente).

3. Motivaciones en la traducción del género negro (a modo de conclusión)

Hemos visto algunos ejemplos en los que se muestra cómo la omisión y la reformulación (o simplificación, por decirlo de otro modo) son las estrategias principales que se siguen a la hora de traducir *Io uccido* al español y al inglés.

Francesca Spurio (2011) recuerda, al comentar las primeras traducciones de Agatha Christie que se hicieron en Italia, cómo las supresiones y las modificaciones se realizaban, además de por el contexto político del momento (eran los años del fascismo), por exigencias editoriales, entre otras la necesidad de reducir páginas para abaratar el precio (y esto no sucedía, como sabemos, sólo en Italia). Este requerimiento hoy no sería válido en principio, en cuanto son precisamente las novelas de muchas páginas las que copan la industria. A nosotros nos interesa lo que la misma Spurio subraya y hemos intentado ejemplificar, esto es: cómo lo que verdaderamente le preocupa, en última instancia, a un lector de género negro es descubrir quién es el culpable del crimen narrado (lo que Andreu Martín llama "el juego"). Esa lógica adivinatoria motiva que todo lo considerado accesorio, ajeno a la causa policial, o que simplemente pueda distraer de dicho propósito (descripciones prolijas de ambientes o estados de ánimo, divagaciones filosóficas o sociales, etc.) se condense o se elimine.

La tradición, como acabamos de ver, sigue vigente, y no sólo en lo relativo a la novela negra, sino también a otros géneros populares como la ciencia ficción o la novela rosa. Bajo el fascismo, este tipo de intervenciones sobre el original demostraría, aparte del desprecio hacia la considerada subliteratura, la escasa consideración que se tenía a los autores extranjeros en primer lugar y a los lectores en segundo lugar, porque se dudaba de su competencia lingüística. Hoy día podemos decir que las cosas no han cambiado mucho: prevalece en este tipo de traducción una falta de estima hacia los autores extranjeros y quizá hacia los lectores propios, además de cierto desdén hacia la considerada literatura de masas, como son las novelas de género negro. Javier Franco Aixelá y Carlos Abio Villarig (2009: 126), en ese sentido, destacan cómo el hecho de que determinados autores entren a formar parte del canon literario (Chandler o Hammett, por ejemplo, o Boris Vian y Vázquez Montalbán) ha elevado el rango cultural atribuido a este género, y apuntan algo ya sugerido en las intuiciones de Manchette:

En la traducción, esta dignificación literaria parece acarrear el recurso a estrategias cada vez más conservadoras y literarizantes con respecto al universo cultural y estilístico de origen, tal como de hecho sucede en el caso de las traducciones de los textos de Chandler y Hammett.

No es el caso de *Io uccido*: el crítico de *The Times* Marcel Berlins (2010) define su traducción al inglés como *irritatingly clunky* ("irritantemente tosca"), y señala que el hecho de que sean cuatro personas las que hayan traducido el libro importa, puesto que, cuando por fin los lectores británicos se abren a la narrativa de género negro en otras lenguas, se hace más que nunca necesario que la calidad de las traducciones sea alta, pues en dicha calidad reside la aceptación o el rechazo a una obra (y aquí Berlins concuerda con lo expuesto por Manchette sobre la necesidad de encargar buenas traducciones).

Lo que está claro es que la omisión como estrategia a la hora de traducir no es en absoluto nueva, y si las traducciones de *Io uccido* se sirven de ella alterando el estilo del texto original es –estemos de acuerdo o no con el procedimiento– no por capricho, sino porque apelan a la costumbre y a las expectativas de los nuevos lectores del género. No importa la fidelidad al original concreto, sino la fidelidad al género, como aclara Robyns (1990: 24): “translating a novel apparently still was (and often is) considered as rendering a narrative structure rather than a text.”

Y en esta estructura narrativa que conforma el género negro la figura por excelencia, la del *strong silent man*, es la que parece dominar, insistiendo una vez más en la tradición. Basta con mirar el último de nuestros ejemplos y, sobre todo, su traducción al inglés para entenderlo:

Ejemplo 8

«Questo signore silenzioso alle mie spalle si chiama Frank Ottobre ed è un agente speciale dell’FBI.» (pág. 351)
–Este señor callado que está a mi espalda es Frank Ottobre, agente especial del FBI. (pág. 330)
‘Hi, Guillaume.’ The boy shook the inspector’s hand and Nicolas nodded towards his companion. ‘This strong silent type is Frank Ottobre, FBI special agent.’ (pág. 275)

Por el momento, ese señor silencioso (y duro) continúa, pese a todo, mirando a los traductores por encima del hombro mientras estos trabajan.

Referencias bibliográficas

- **Berlins, Marcel** (2010). *The Times*, 12 de junio, http://www.theomnivore.co.uk/book/5760-I_Kill/Default.aspx (consulta: 22 de noviembre de 2013).
- **Caprara, Giovanni** (2012). *La novela policiaca en Italia*. Sevilla: Alfar.
- **Crovi, Luca** (2002). *Tutti i colori del giallo*. Venecia: Marsilio.
- **Dardano, Maurizio, Gianluca Frenguelli y Gianluca Colella** (2008). “Le parole della narrativa.” Maurizio Dardano y Gianluca Frenguelli (eds) (2008). *L’italiano di oggi: fenomeni, problemi, prospettive*. Roma: Aracne, 149–171.
- **Faletti, Giorgio** (2005). *Yo mato* (trad. R. Corgatelli). Barcelona: Debolsillo.
- —(2010). *I Kill* (trad. A. Shugaar et altri). Londres: Corsair.
- —(2013[2002]). *Io uccido*. Milán: Baldini & Castoldi.
- **Fernández García, Isabel e Yvonne Grimaldi** (2011). “El traductor de novela negra como detective: el caso italiano de *Belbenebros* de Antonio Muñoz Molina.” Javier Sánchez Zapatero y Álex Martín Escribà (coords.) (2011). *Género negro para el siglo XXI: nuevas tendencias y nuevas voces*. Barcelona: Laertes, 49–60.
- **Franco Aixelá, Javier y Carlos Abio Villarig** (2009). “Manipulación ideológica y traducción: atenuación e intensificación moral en la traducción de la novela negra

norteamericana al español (1933–2001).” *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación* 11, 109–144.

- **Manchette, Jean-Patrick** (2003[1996]). “Notes noires : Traduc-tueur? (*Polar* nº 11).” *Chroniques*. París: Rivages, 361–369.
- **Martín, Andreu** (2003–2004). “Escribir (por ejemplo, novela negra).” *Castilla: estudios de literatura* 28–29, 149–160.
- **Morillas, Esther** (1997). “Género, estilo y traducción: *Beltenebros*, de A. Muñoz Molina”, en italiano.” Esther Morillas y Juan Pablo Arias (eds) (1987). *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones del Colegio de España, 387–400.
- **Pérez Vicente, Nuria** (2010). *Traducción y contexto. Aproximación a un análisis crítico de traducciones con fines didácticos*. Urbino: QuattroVenti.
- **Robyns, Clem** (1990). “The Normative Model of twentieth Century Belles Infidèles. Detective Novels in French Translations.” *Target* 2(1), 23–42.
- **Sacchi, Matteo** (2009). “Mister Giorgio Faletti, tu vuo’ fa’ l’americano.” *Il giornale*, 3 de agosto <http://www.ilgiornale.it/news/mister-giorgio-faletti-tu-vuo-fa-l-americano.html> (consulta: 23 de noviembre de 2013).
- **Spinazzola, Vittorio** (2012). “Il tremendismo horror di Giorgio Faletti.” *Alte tirature. La grande narrativa d’intrattenimento italiana*. Milán: Il Saggiatore, 126–140.
- **Spurio, Francesca** (2011). “Censura e veleni fascisti. Le traduzioni di Agatha Christie degli anni Trenta.” *Tradurre* nº 0. <http://rivistatradurre.it/2011/04/agatha-christie/> (consulta 3 de octubre de 2013).

Nota biográfica

Esther Morillas es profesora titular de Traducción Italiano/Español en la Universidad de Málaga. Sus publicaciones están centradas en la traducción literaria, la recepción de la literatura italiana en España, la variación lingüística, la estilística de la traducción y las relaciones entre arte y escritura. Es directora de *TRANS. Revista de traductología*, miembro de los grupos de investigación “Traductología y Traducción” y “Lectura de la historia del arte contemporáneo desde la perspectiva de género” y ha sido profesora visitante en diversas universidades europeas.

E-mail: emorillas@uma.es

