

El caso Graziosi y su *Ulises* caribeño: traducirse a la lengua materna

PABLO LOMBÓ MULLIERT
Università degli Studi di Torino

Resumen

En este artículo, el autor presenta la reciente novela del escritor turinés Antonio Graziosi *Ulises en el Caribe* (2019), para describir algunos de sus rasgos principales y su filiación con gran parte de la narrativa hispanoamericana del siglo XX y con los presupuestos que dieron forma a las categorías de lo “real maravilloso” o del “realismo mágico”. Además, se analizan algunas de las características de la traducción a su lengua materna (el italiano) que el mismo Graziosi llevó a cabo de su *opera prima* (*Ulisse nel Caribe*, 2020), tomando en cuenta diferentes reflexiones en torno a la práctica de la auto-traducción literaria.

Abstract

In this article, the author presents the recent novel by the Turin writer Antonio Graziosi *Ulises en el Caribe* (2019), to describe some of its main features and its affiliation with much of the Hispanic-American twentieth-century narrative and with the assumptions that shaped the categories of “real maravilloso” or “realismo mágico”. In addition, some of the characteristics of the translation into his mother tongue (Italian) that Graziosi himself carried out (*Ulisse nel Caribe*, 2020) are analyzed, taking into account different reflections on the practice of the literary self-translation.

It becomes a hall of mirrors or an endless loop when you are at both ends. [...] It's kind of impossible, but in some crazy cartoon version of life you can imagine someone doing that.

Jumpa Lahiri

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia ha habido más escritores de lo que se podría pensar que han puesto en práctica las palabras del creacionista chileno Vicente Huidobro: “se debe escribir en una lengua que no sea la materna” (1986: 57). En la época contemporánea, los autores que han escrito y escriben en dos o más lenguas han surgido principalmente en esas zonas ricas de contactos culturales y lingüísticos que representan las fronteras (establecidas más por accidentes geográficos y caprichos históricos) de los estados modernos y de las regiones que los componen o entre quienes pertenecen a una minoría lingüística determinada y han debido utilizar la lengua de comunicación oficial del propio estado para lograr cierta visibilidad o reconocimiento fuera de sus comunidades¹. También son muchos, aunque muchos menos, por

¹ Véase el artículo de Julio César Santoyo, en el que hace un exhaustivo elenco de escritores/traductores en la historia de la literatura y en el que afirma: “No estamos ante raras excepciones, sino ante un corpus inmenso, cada vez mayor, de textos traducidos por sus propios creadores. Lejos de ser un ‘caso marginal’, como también se la ha denominado, la traducción de autor cuenta con una larga historia y es hoy en día uno de los fenómenos culturales, lingüísticos y literarios más frecuentes e importantes en nuestra aldea global, y desde luego merecedora de mucha más atención de la que hasta ahora se le ha prestado” (2005: 866).

supuesto, los que han acometido la tarea de escribir en una lengua ajena, de otra nación, para después trasladarla a la propia; este es el caso de Antonio Graziosi, escritor turinés que nació en 1957 y que no pertenece a ninguno de los dos conjuntos de autores anteriores, sino a un tercero: el de los migrantes, en sentido amplio, que se asoman a otras culturas y lenguas para después ejercitar la propia creatividad mediante un enorme esfuerzo de apropiación y asimilación.

Graziosi publicó su primera y única novela, *Ulises en el Caribe*, en 2019 con la editorial costarricense Letra Maya, y en ella recreó de manera particular el mito del viaje y el retorno del héroe griego como hicieron en su momento James Joyce y Derek Walcott. Sin amedrentarse frente a las obras de los dos gigantes de la literatura universal (*Ulysses* y *Omeros*) que habían retomado el poema homérico antes que él, Graziosi decidió no solo continuar con esta idea para escribir su novela, sino también utilizar el español como lengua literaria, misma con la que entró en contacto directo en 1982, cuando viajó por primera vez a Centroamérica. Posteriormente, publicó en Italia, con Neos Edizioni, *Ulisse nel Caribe*, la traducción que él mismo llevó a cabo al italiano un año más tarde, en 2020². Graziosi, pues, forma parte de ese conjunto de autores viajeros, conquistadores, inmigrantes o exiliados que por fascinación o necesidad han elegido una lengua diferente de la materna como medio para la creación, y que después han traducido la propia obra para acercarla a sus potenciales lectores compatriotas.

Acaso como el mismo Ulises de su novela, la escritura de Graziosi y su posterior auto-traducción pueden ser representadas con la imagen de la vuelta a un hogar que ha cambiado radicalmente después de un largo viaje por tierras al principio desconocidas pero que han acabado por incorporarse al propio ser: un itinerario lingüístico y literario de ida y vuelta, que parte desde la Ítaca original hacia los manglares de la variante costarricense del español centroamericano, para después volver a las costas del italiano, que han dejado de ser las que eran y que son vislumbradas con una mirada nueva tras la travesía. *Ulisse nel Caribe*, la novela auto-traducida a la lengua materna por Graziosi, adquiere el matiz de la historia vivida que se recuerda al volver a la patria tras un largo viaje: la vivencia y su recuerdo o evocación no podrán nunca ser la misma cosa, así como tampoco la escritura y la auto-traducción.

2. LA NOVELA

Ulises en el Caribe, la primera obra literaria de Graziosi, podría incluirse entre la literatura contemporánea que hereda el patrimonio de gran parte de la narrativa hispanoamericana del siglo XX y los presupuestos que la fueron configurando. Partiendo de las experiencias que el autor ha vivido durante sus viajes (principalmente por Costa Rica, país en donde reside parte del año desde hace ya algún tiempo) y de una atenta lectura de diferentes obras de autores como Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez, etc., *Ulises* se inscribe en el ámbito delimitado por la fascinación que la realidad americana (con sus tres dimensiones natural, antropológico-cultural e histórico-social) sigue ejerciendo en el ánimo de los viajeros europeos. Graziosi, en su novela, se propone recrear efectivamente esa omnipresencia de la sorpresa que no solo es cotidiana, sino también consustancial con la totalidad del mundo americano, integrado por su geografía y su paisaje, su flora y fauna, la enorme variedad de lenguas, tradiciones y costumbres, sus desigualdades, luchas, autoritarismos y revoluciones. Pero lo hace no con una mirada europea, sino compenetrándose con los puntos de vista de los personajes creados y con su lenguaje para expresar la realidad americana. En *Ulises* se puede vislumbrar ese “hallazgo de nuestro lenguaje y de nuestro paisaje” al que se refirió Miguel Ángel Asturias cuando describió la manera en la que los escritores hispanoamericanos comenzaron a liberarse “de las formas que hasta ahora habían constreñido nuestra producción literaria,

² Para referirme a la versiones española e italiana utilizaré, respectivamente, las abreviaciones *Ulises* (2019) y *Ulisse* (2020).

ajustándola a moldes europeizantes que resultaban estrechos y ajenos a la realidad, a la vida y a los problemas que queremos expresar” (1995: 77).

La historia de *Ulises* se desarrolla en un país imaginario que puede identificarse claramente, debido al paisaje y al lenguaje que lo enmarcan, con el estrecho territorio entre el Caribe y el Pacífico que llamamos Costa Rica. Como si de una lección de geografía se tratara, en la novela podemos tanto recorrer las zonas montañosas del interior y llegar a las costas caribeñas a través de tupidos manglares, como pasar de los grandes centros urbanos a las comunidades de cimarrones y de indígenas; al leer, escuchamos los diferentes registros del español hablado (con la preeminencia del voseo y su conjugación) por campesinos, pescadores, piratas, políticos, burócratas, burgueses o criminales; entramos en contacto con el inglés criollo de los negros y con la pronunciación de los “gringos” establecidos en el territorio³. Los personajes que habitan la novela fueron concebidos por Graziosi a partir del lenguaje mediante el cual se relacionan con su entorno y con el que conciben y expresan su existencia, sobre todo la pareja de protagonistas Ulises Peralta y su esposa Lucila Fernández, quienes, después de tres décadas separados por las peripecias de sus vidas, logran reencontrarse en la vejez: él, atrevido y desenfadado (“Pero el gordo hijueputa no se quería escapar, lo que quería era morir del susto y lo logró”, *Ulises*: 104); ella, recatada pero con profunda dignidad (“Ese trabajo representaba la única salida posible a mi triste situación y me esmeré en él con todas mis energías”, *Ulises*: 129).

También el paisaje, ese otro protagonista animado que ha caracterizado gran parte de la novela hispanoamericana moderna, irrumpe gracias a un lenguaje que se encuentra muy cerca de la poesía, acaso el único capaz de trasladarlo al papel:

Brinca Ulises como un barquito de papel y en torno a él todo el condominio del Caribe se ha alborotado, camarones girando en torbellinos sin acabar, medusas disparándose al cielo como globos de color huidos de la mano de un niño torpe, tiburones y barracudas agitando inútilmente sus aletas para contrarrestar corrientes poderosas, peces ciegos y monstruosos llamados desde el abismo más hondo para participar en el apocalipsis; todo es una inmensa ensalada de algas arrancadas, sargazos, anémonas, lechuga, pepinos, tomates de mar hirviendo en la gran olla del Caribe. Solo una mantarraya gigante despliega sus aletas de águila grande y juega con las olas y el viento quedando perfectamente inmóvil entre mar y cielo amalgamados, único puto fijo en el océano arrebatado. (*Ulises*: 100)

Así como cobra vida el huracán caribeño gracias a la fuerza del lenguaje, sucede lo mismo con la selva, la montaña llena de cafetales o el cielo estrellado. El gran personaje que en cierta manera determina las vidas de todos los demás, el paisaje recreado y animado por Graziosi, se emparenta fuertemente con el “ambiente de poesía, naturaleza convertida en idioma robado al poema,” descrito por Asturias como característica de la novela hispanoamericana del siglo pasado (1995: 75)⁴. En este, como en otros aspectos de su escritura, el autor italiano adoptó la interpretación de la realidad americana y su expresión literaria con esquemas que no les son ajenos.

³ En relación con el primero, el inglés criollo del Caribe, baste el siguiente ejemplo: “beware auntie ‘smeraldah you ain’t no girl no more you gotta quite a man ‘ere if ‘e catcha you like ‘e catcha fish we gonna eat patie in ‘smeraldah sauce one o’ dees days” (*Ulises*, p. 40). Y, como ejemplo de la segunda, la pronunciación del español por parte de los gringos establecidos en la región, resalta la transcripción ocasional de la manera de hablar del personaje Everett Williams: “Señorr Eifrraín, vengo a proponerrle un trratchou” (*Ulises*, p. 193).

⁴ Una idea semejante sobre la relación entre la novela hispanoamericana del siglo XX y la poesía fue expresada por Gabriel García Márquez el 10 de diciembre de 1982, durante el banquete de celebración del Premio Nobel: “En cada línea que escribo trato siempre, con mayor o menor fortuna, de invocar los espíritus esquivos de la poesía, y trato de dejar en cada palabra el testimonio de mi devoción por sus virtudes de adivinación, y por su permanente victoria contra los sordos poderes de la muerte”, en línea.

Las páginas de *Ulises* surgen, pues, de la fascinación que provocan en el autor el lenguaje y la realidad americanos, pero concebidos en los términos de lo “real maravilloso” de Carpentier o del llamado “realismo mágico”, es decir “discursos narrativos estructurados desde miradas autóctonas” (Álvarez Pitaluga, 2020: 35) que permiten una aproximación a la interpretación de la gran complejidad cultural de esa misma realidad. Graziosi no solo se apropia de la lengua de sus personajes, sino que trata de narrar, casi con un enfoque antropológico, las diferentes culturas y tradiciones que conviven en el territorio representado, rozando también en ciertos pasajes la comprensión de la realidad que proponen las obras del llamado “realismo animista” para describir las creencias de los negros cimarrones del caribe:⁵

Y Osain vino después de la medianoche y se le asomó por la ventana abierta en forma de lechuza de plumas coloradas para no despertar sospechas en el vecindario. Esmeralda, no me metás en este cuento que yo nada puedo con mis hierbas, solo puede nuestra hermana Ochún, son asuntos de ella porque la verdad es que lo que vos querés no es curar sino poseer a este hombre y esperarás cautivarlo con tus mañas. Te ayudaré porque sos una mujer buena y devota y nunca te olvidás de mi día y has sufrido mucho desde que Yemanyá se llevara a tu marido, te debemos una; (*Ulises*: 38)

o también para describir la experiencia alucinógena que dos personajes viven guiados por un chamán indígena en medio de la selva:

Poco a poco esos seres amorfos se convertían en diferentes animales: un tucán, un buitre, un pájaro carpintero, un pato, un sapo, una iguana, un caimán, una boa, un pez, un ocelote, un mapache, un zorrillo, un tepezcuintle, un tapir... Pero siempre eran él, Álvaro, quien de alguna forma misteriosa se encarnaba en cada uno de ellos y, al mismo tiempo, se conectaba con el cerebro y el corazón de los animalitos, manteniendo la conciencia de su propia identidad. (*Ulises*: 264-265)

Gran parte de la ontología de la que nació la obra de Graziosi corresponde al “caudal de mitologías” americanas que, aún hoy como en tiempos de Carpentier, está muy lejos de haberse agotado⁶. En *Ulises* hay también otros elementos que pertenecen a la esfera de lo maravilloso como parte integral de la realidad de lo narrado (además del paisaje caribeño, del uso del lenguaje poético y de la descripción de tradiciones y devociones locales), pero que son utilizados para caracterizar mejor a los personajes y condicionar una mayor o menor empatía en el ánimo de los lectores. La esposa del protagonista, Lucila, una de las principales voces narrativas en la novela, por ejemplo, vive rodeada de colibríes revoloteando a su alrededor y su figura tallada en madera es venerada por los habitantes de un pueblo de la sierra como la Virgen de los Gorriones. En sentido opuesto, y con toda la carga satírica que genera la hipérbolo literaria, el antagonista de la historia, Pánfilo Moya, sufre una reacción alérgica desmesurada después de comer una sopa de mariscos:

El Lic. Moya empezó a inflarse hasta ocupar cada espacio del carro. Apenas pude ponerme a salvo saliendo en carrera por la puerta antes de quedar destripado por la expansión del funcionario. Visto de afuera el Lic. Moya parecía más bien un atún enlatado, todo deshecho y con un ojo redondo de pescado pegado contra el vidrio. Alrededor del carro se armó pronto una pequeña multitud de curiosos que, sin embargo, se desbandó gritando cuando el carro empezó a reventar bajo la presión del

⁵ Véase el artículo de Paloma de Melo Henrique, “Lo real maravilloso y el realismo animista: la fe y la revolución en obras de Carpentier y Pepetela” (2016: 112-128).

⁶ Carpentier (1983), “Prólogo” a *El reino de este mundo*, p. 17.

corpachón prisionero, lanzando tuercas, tornillos y trozos de carrocería en todas direcciones [...] al licenciado Moya se lo llevaron al hospital atrapado en el carro con un remolque y allá lo liberaron con soplete. (*Ulises*: 140-141)

En el primer caso el elemento maravilloso subraya la inocencia, casi la santidad, de la protagonista; en el segundo, destaca cómicamente la avaricia y la corrupción de un funcionario público.

3. ¿LITERATURA ITALIANA O HISPANOAMERICANA?

Es curioso observar que la información que aparece en la página legal de la novela en español indica, según el sistema de clasificación bibliotecaria de Melvil Dewey, que *Ulises en el Caribe* pertenece al conjunto de Literaturas italiana y rumana, pues el código comienza con el prefijo 853. En este caso, como acaso en muchos otros, me parece reductivo incluir esta obra entre la narrativa italiana por el simple hecho de que su autor haya nacido en Italia. La *opera prima* de Graziosi, por los presupuestos de los que nació, se aleja de las sagas de aventuras de Emilio Salgari, en las que predomina una visión europea de los territorios y de las poblaciones exóticas que describen, y se asemeja más, como se ha visto, a las obras mexicanas escritas por el narrador alemán Bruno Traven, que intentó compenetrarse con el mundo indígena mexicano. Tanto la lengua en la que fue concebida la novela, como lo que narra y la visión que la anima corresponden a la manera con la que interpretaba y expresaba la realidad americana un nutrido grupo de autores hispanoamericanos del siglo pasado, por lo que tal vez sería más adecuado considerar *Ulises* y su posterior traducción al italiano como parte de ese enorme conjunto que representa la novela hispanoamericana, o, al menos, como parte de las narrativas de ambas regiones.

Antes de pasar a la versión italiana, creo necesario describir un pequeño rasgo de la edición española de *Ulises* que puede ayudar a comprender, si no el proceso genético de la obra original (en el sentido ecdótico del término), algunas de las dificultades que el autor encontró al escribir en una lengua que no era la propia. En la versión española hay un curioso error de composición tipográfica que altera el número total de capítulos que la componen en realidad: después del séptimo aparece impresa una versión previa, me parece, del mismo capítulo, numerada como si se tratara de una unidad más, por lo que la cuenta total de capítulos difiere de la versión italiana, que, corregida, tiene treinta y nueve en lugar de los cuarenta de la edición española. Gracias a esta errata es posible ver algunas modificaciones que aportó Graziosi y también, probablemente, la intervención de un corrector de pruebas de la editorial. La mayor parte de las diferencias corresponde a cambios de puntuación (“se han vuelto insoportables. ¿Dónde diablos estabas, Lucilita?”, por “se han vuelto insoportables, dónde diablos estabas Lucilita”, etc.), otras anulan anfibologías que tal vez el autor italiano consideraba necesarias para la comprensión de ciertos términos del español costarricense (“un montazal”, por “un montazal de maleza”⁷) o cambian la elección de una palabra más utilizada en italiano que en español (“el manejo de la mansión”, por “la gestión de la mansión”; en *Ulisse* se lee, efectivamente, “la gestione di una magione”).

Todas las modificaciones aportadas a la versión original del séptimo capítulo fueron introducidas para que la comprensión del texto por parte de los lectores fuera más fluida, como se puede ver en el siguiente fragmento:

⁷ El diccionario de la RAE explica que “montazal” es un término utilizado en Costa Rica para indicar un “terreno poblado de maleza”.

al coronel lo encontraron [...] desnudo y tirado en la cama, haciéndose masajear la espalda y las nalgas por su frondosa amiga, con talco como un bebé, en un tripudio de cojines; (primera versión, *Ulises*: 87)

al coronel lo encontraron [...] desnudo y tirado en la cama, haciéndose masajear con talco, como un bebé, la espalda y las nalgas por su frondosa amiga, en un tripudio de cojines. (versión corregida, *Ulises*: 71)

Graziosi ordenó un poco mejor la sintaxis del fragmento en la segunda versión del capítulo y volvió a hacerlo en la versión italiana, a partir de la versión corregida en español:

il marito era stato trovato [...] nudo e steso sul letto, mentre, come un neonato, si faceva massaggiare con il talco la schiena e le natiche dalla sua formosa amica, in un'orgia di cuscini. (*Ulisse*: 60)

Observando las diferencias entre las dos versiones del séptimo capítulo español, es posible encontrar la evidencia de que Graziosi, al ir escribiendo, efectivamente creaba pensando en español, tratando de encontrar el ritmo y la sintaxis más adecuados para su prosa⁸, aunque su lengua materna no dejara de merodear por los alrededores, como demuestra el uso, muy frecuente en italiano, del complemento de régimen “hacerse + infinitivo”, seguido de complemento agente, utilizado en el fragmento citado (“haciéndose masajear”, que en español sería más correcto con el verbo auxiliar “dejarse”). Aunque parezca redundante, se puede aplicar a la versión italiana de la novela la categoría de auto-traducción “tardía” o “consecutiva”, acuñada por Grutman y Van Bolderen, es decir, todas esas traducciones preparadas “after completion and even publication of their other language counterparts” (2014: 327)⁹. Según se ha visto, en su papel de autor, Graziosi fue corrigiendo lo escrito durante el proceso creativo de *Ulises*, y siguió haciéndolo en su papel de auto-traductor en *Ulisse*, por lo que cabe preguntarse si, al traducir su novela al italiano, se planteó acercarse a ella como si se tratara de un lector/traductor “otro”.

4. SOBRE LA AUTO-TRADUCCIÓN

En las últimas décadas, diferentes estudiosos se han ocupado de analizar con particular interés y renovado enfoque crítico el llamado “fenómeno de la auto-traducción”, aunque evidentemente siempre haya existido en el universo de la historia literaria y sea casi tan antiguo como la cultura escrita (Rubio Áquez y D'Antuono, 2012: 8)¹⁰. Trataré de analizar en la auto-

⁸ Otro ejemplo semejante se encuentra también entre las correcciones del mismo capítulo: “«Se vino a morir en su casa, señora», lo que dejó en la ambigüedad a qué se refería con el adjetivo «su», por “«Se vino a morir en su casa, señora», dejando en la ambigüedad a qué se refería con el adjetivo ‘su’”. En la auto-traducción italiana, el autor corrigió nuevamente pasando de la forma afirmativa a la forma negativa con la conjunción “senza” seguida de un infinitivo: “è venuto a morire a casa sua, signora, senza precisare a chi si riferisse con l'aggettivo «sua»”. Creo que esta construcción también habría sido preferible en español.

⁹ La auto-traducción “tardía” o “consecutiva” debe comprenderse en oposición a la auto-traducción “simultánea”, mediante la cual los auto-traductores “can start transferring their text in another language while it is still in progress in the first language” (Grutman y Van Bolderen, 2014: 327).

¹⁰ En ámbito italo-hispánico, y no solo, además del volumen editado por Xosé Manuel Dasilva y Helena Tanqueiro (*Aproximaciones a la autotraducción*, 2011), de las actas del congreso que se llevó a cabo en noviembre de 2010 en Pescara (*Autotraduzione: teoría ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, 2012), del volumen editado por Lila Bujaldón de Esteves, Belén Bistué y Melisa Stocco (*Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts*, 2019) o del número 16 de la revista *Oltreoceano* (de 2020), dedicado por completo a la traducción y a la auto-traducción, se puede consultar sobre este campo de estudio la excepcionalmente útil bibliografía que ha llevado a cabo Eva Gentes (2020), siguiendo los esfuerzos que habían realizado antes el mismo Julio César Santoyo, Leonardo Coppola, Lucia Bertolini y Marcial Rubio Áquez. No hay que olvidar la ya citada aportación al análisis sobre la práctica de la auto-traducción de

traducción de Graziosi algunos aspectos de ese movimiento descrito por Paola Desideri, según quien:

a seconda delle modalità e delle procedure retorico-linguistiche adottate dagli autori per questa particolare pratica scrittoria, l'autotraduzione oscilla tra due poli, quello letterario come forma speciale di ri-scrittura e quello traduttologico come tipo particolare di traduzione. (2012: 16)

Las diferencias entre las prerrogativas que existen entre el autor/traductor y el lector/traductor son sustanciales, y pueden determinar de manera contundente el resultado final al que se llega después de llevar a cabo la traducción de un texto. No está de más, sin embargo, recordar la observación que hizo Helena Tanqueiro, para quien los auto-traductores se acercan más a la figura de los traductores que a la de los autores, porque:



aunque en su calidad de autores continuarían disponiendo de unas libertades que no se pueden permitir los demás traductores y se encuentran en una situación privilegiada por el acceso que tienen a la 'verdadera intención' del autor, en el momento en el que empiezan a traducir, el proceso de creación del universo ficcional ya se encuentra acabado en la obra original y los lectores ideales ya están definidos. Así, en general, se limitan a tareas que requieren competencias de otro rol, el del traductor, aunque en este caso el traductor sea un traductor *sui generis* por su conocimiento de la obra original. (1999: 22)

Graziosi fue, sí, un traductor privilegiado, e incluso tuvo la libertad para corregir y cambiar algunas cosas en *Ulisse* con respecto al *Ulises* español, pero siempre tuvo como límite ese objeto que pertenece a los lectores, la obra original ya impresa, pues nunca se propuso llevar a cabo una reelaboración o reescritura de la propia novela. Al volver de ese largo viaje que representó la apropiación de la visión americana de la realidad y la posterior escritura de la novela en español, y oscilando entre la actitud del traductor ajeno a la obra y la del autor que decide permitirse ciertas libertades con respecto al texto original, con ese movimiento que describió Desideri, Graziosi contó la misma historia a otros lectores como si el paso de una lengua a otra fuera semejante a la evocación, lo más fielmente posible, de una experiencia vivida en el pasado.

En esa especie de evocación de lo vivido que llevó a cabo Graziosi, por supuesto, se perdieron algunas nociones, se corrigieron otras y se adecuaron ciertas informaciones con el objetivo de acercar la historia a los lectores italianos. Se pueden observar en la versión italiana algunas decisiones que el autor tomó al traducirse y que un traductor ajeno a la obra no habría podido tomar. Por ejemplo, el título mismo de la novela en italiano, *Ulisse nel Caribe*, conserva curiosamente el singular del español en vez de la forma en plural, "nei Caraibi", mucho más común y, sobre todo, utilizada a lo largo de todo el texto en italiano ("Entrare nel mar dei Caraibi dall'oceano è come passare dal deserto alla foresta", *Ulisse*: 118, etc.). No sé con cuáles argumentos Graziosi habrá convencido de esta decisión a la editora italiana de la novela (o viceversa); tal vez para despertar la curiosidad de los lectores mediante una locución literal que remite a un mundo exótico y lejano, con esa fuerza en el nivel de la significación y de los sonidos que puede despertar la traducción literal. Lo mismo sucede con la eliminación de una frase importante en el primer capítulo, donde el protagonista, Ulises Peralta, después de haber pasado treinta años en la cárcel más remota del país, logra llegar, tras horas de navegación, a una pequeña población y decide: "me voy a quedar aquí en este maravilloso pueblucho de

Rainer Grutman y Trish Van Bolderen ("Self-Translation", 2014), ni los Encuentros Internacionales de Traductores Literarios que han promovido desde hace ya décadas la UNAM y El Colegio de México.

mierda y me voy a emborrachar de cerveza en este barcito de mierda y voy a saludar a la primera negrita que pase, hola mi amor, ¿te gustan los hombres mayores?" (*Ulises*: 14). En la versión italiana, Graziosi decidió eliminar la intención de emborracharse que expresa el protagonista, cancelando un rasgo sobre su carácter precisamente cuando los lectores estamos comenzando a conocerlo: "per il momento, mi fermerò qua, in questo meraviglioso paesino di merda, e saluterò la prima negra che passerà: ciao, amore mio, ti piacciono gli uomini anziani?" (*Ulisse*: 10). También podría incluirse entre los cambios que solamente el traductor/autor habría podido introducir una ligera mejoría que se advierte en la percepción del tiempo en el capítulo XVIII; la versión española simplemente indica que: "durante un largo momento el cayuco entró en un túnel de agua" (*Ulises*: 162), mientras que la versión italiana añade mayor densidad al transcurrir del instante: "Per qualche secondo, che parve un'eternità, la barca entrò in una galleria d'acqua" (*Ulisse*: 126).

En otras ocasiones, las más frecuentes, los pequeños cambios y variaciones introducidos en la versión italiana por Graziosi podrían haber sido aportados por un traductor/lector de la obra, y no representan alteraciones ni para la trama de la historia, ni para el dibujo de personajes o situaciones. Esto se nota, por ejemplo, con ciertas descripciones del paisaje caribeño y de los elementos que lo componen, indicados con sus nombres originales en español y reducidos en italiano a meros sustantivos genéricos; en la versión original leemos: "gente humilde trayendo mangos, zapotes, tepezcuintles y chompipes para la cocina" (*Ulises*: 60), y en la versión italiana, simplemente: "gente umile portava frutta e carne alla cucina" (*Ulisse*: 50). Tal vez sea fácil para un italiano comprender lo que es un mango, pero comienza a ser más difícil con el zapote (*Couepia poliantra*, nombre científico del fruto), por no hablar del tepezcuintle (*Cuniculus paca*, pequeño roedor que, a pesar de ser una especie protegida, se come en Costa Rica) o del chompipe (nombre costarricense para el pavo, llamado "guajolote" en México o "pisco" en algunas zonas de Sudamérica, principalmente en Perú). En la versión italiana, con el uso de la palabra "colibrí" también se pierde la curiosa ambigüedad que los personajes y el narrador mantienen a lo largo de la versión española, intercambiando como sinónimos "gorrión" y "colibrí", herencia viva en la lengua de las analogías con las que trataban de nombrar el Nuevo Mundo los conquistadores y colonizadores españoles: "los campesinos asombrados por el halo de colibríes que nunca dejaba la estatua la llevaron a la iglesia de Canteras, donde todavía rezan y dan ofrendas a la Virgen de los Gorriónes" (*Ulises*: 29).

Así como se esfuman en ciertas ocasiones los aromas de las frutas y de la carne, se pierde también, irremediablemente en la traducción, el sabor de muchos modismos y expresiones coloquiales. En el capítulo XXV aparecen dos de ellos en una misma frase que no habrían representado un problema al ser traducidos al italiano: "Hasta las empleadas domésticas, con las cuales podía sentir mayor cercanía, parecían escurrirse de hacer migas" (*Ulises*: 210). El verbo pronominal "escurrirse", con el sentido de "salir huyendo" o "esquivar algún riesgo, dificultad, etc." (según el diccionario de la RAE), se transforma simplemente en el adjetivo "riluttanti", y la expresión "hacer migas" ("avenirse en su trato y amistad", también según la RAE) es expresada con una paráfrasis genérica: "entrare in confidenza" (*Ulisse*: 170). Otro rasgo de la traducción que parece surgir de la voluntad de hacer lo más inteligible posible el texto para los lectores italianos es la tendencia a sustituir verbos impersonales con verbos personales, que facilitan la identificación de los sujetos y, por consiguiente, la lectura. Dos ejemplos pueden bastar como botón de muestra. En el primero de ellos, la versión italiana sustituye la perífrasis de obligación impersonal "hay que reconocerlo" (*Ulises*: 209) con la construcción en primera persona "devo riconoscerlo" (*Ulisse*: 169). En el segundo, parecería faltar efectivamente un pronombre que ayude a la comprensión de los lectores italianos, a pesar de la sustitución del verbo impersonal con uno personal; la versión española dice: "Usted no puede quejarse, doña Lucila, vive y trabaja en una casa muy bonita con dos personas buenas y honradas, ¿qué más puede uno querer de la vida?" (*Ulises*: 209). En la versión italiana, en

cambio, la falta del pronombre personal de cortesía con el que comienza la frase (usted) da lugar a una construcción poco clara, a pesar de que el verbo final del pasaje sea sustituido por un verbo personal: “Non si può lamentare, Lucila, vive e lavora in una bellissima casa con due persone buone e oneste, che altro può volere dalla vita?” (*Ulisse*: 169). Habría sido apropiado, precisamente debido a la ambigüedad que genera la conjugación verbal de la persona de cortesía singular, que puede confundirse con la tercera persona del singular, utilizar el pronombre antes de los verbos “vive e lavora”, y, acaso, también mantener la impersonalidad en la perífrasis que encierra la pregunta: “cos’altro si può volere dalla vita?”.

5. FORMAS PERIFRÁSTICAS

Puesto que he comenzado a referirme a las perífrasis verbales que aparecen en la novela –campo propicio para dilucidaciones contrastivas entre diferentes lenguas y para reflexiones sobre la posibilidad de traducir la profusión de aspectos a los que aluden–, me ocuparé de las formas italianas que utilizó Graziosi para expresar lo que había pretendido comunicar con las estructuras perifrásticas de la versión española. Muchas de ellas, como se sabe, encuentran correspondencia en formas semejantes italianas, como en los casos de la semiperífrasis modal “Parecer + infinitivo”, que mantiene su sentido proposicional, o epistémico, en la forma italiana (“Los juegos de luz y sombra debajo del agua parecían orientarlo y proporcionarle referencias concretas”, *Ulises*: 152; “i giochi di luci e ombre sotto l’acqua sembravano orientarlo e offrigli riferimenti concreti”, *Ulisse*: 118), la perífrasis modal de capacidad personal “Poder + infinitivo” (“No pude evitar pensar que acaso era el hijo del hijo del hijo del hijo de los colibríes de mi niñez olvidada”, *Ulises*: 157; “Non potei fare a meno di pensare che fosse il figlio del figlio del figlio del figlio dei colibrí della mia infanzia dimenticata”, *Ulisse*: 122), la perífrasis de obligación “Deber + infinitivo” (“Alfredo dice que no debo alejarme de la casa”, *Ulises*: 78; “Alfredo dice che non devo allontanarmi dalla casa”, *Ulisse*: 52), la perífrasis temporal incoativa “Comenzar a + infinitivo” (“luego comenzó a comerse uno por uno los Alfredos confitados del queque”, *Ulises*: 81; “poi, cominciò a mangarsi uno a uno gli Alfredi caramellati della torta”, *Ulisse*: 54), la perífrasis temporal de interrupción “Dejar de + infinitivo” (“Doña Caridad no dejaba de reclamarle a su marido”, *Ulises*: 79; “La signora Caridad non cessava di lamentarsi con il marito”, *Ulisse*: 52) o la perífrasis con gerundio que expresa simultaneidad entre dos acciones (“Ulises se incorporó blasfemando”, *Ulises*: 9; “Ulises si alzò in piedi bestemmiando”, *Ulisse*: 5). Otras perífrasis españolas, por el contrario, no son traducibles al italiano con estructuras parecidas, como “Acabar de + infinitivo”, que puede indicar la fase final de una acción y, simultáneamente, la noción de anterioridad reciente (“y sin tener la menor noción del incidente que acababa de ocurrir”, *Ulises*: 278; “e senza avere la minima idea dell’incidente che era appena capitato”, *Ulisse*: 229), “Terminar + gerundio”, con noción escalar (“si te quejás solo terminás estando peor”, *Ulises*: 158; “se ti lamenti stai solo peggio”, *Ulisse*: 122), o “Ir a + infinitivo”, a la que me referiré más adelante, que indica posterioridad, inminencia o intencionalidad (“dejen de joder y yo no los voy a estar jodiendo”, *Ulises*: 44; “smettete di rompere le palle e io non le romperò a voi”, *Ulisse*: 36).

Una de las diferencias más curiosas en relación con la traducción de las perífrasis que aparecen en la novela original es la sustitución de la coordinación de verbos auxiliados dentro de las perífrasis mismas con dos formas perifrásticas independientes y coordinadas, aún cuando en italiano la incidencia del verbo auxiliar sobre dos o más verbos también sea correcta. En la versión italiana de *Ulises*, la coordinación intraperifrástica permanece en la mayor parte de los casos, incluso cuando están involucrados más de dos verbos auxiliados (“para que los narcotraficantes [...] pudieran descansar, pasar la noche si fuera necesario e intercambiar la mercadería”, *Ulises*: 269; “affinché i narcotraficanti [...] potessero riposare, passare la notte se fosse necessario e scambiare la merce”, *Ulisse*: 221). En muchas ocasiones, sobre todo cuando la

coordinación intraperifrástica no requiere preposiciones o la conjunción “que”, la segmentación de la perífrasis sigue las reglas gramaticales tanto en italiano como en español (“*debía descansar y recibir cuidados*”, *Ulises*: 283; “*doveva riposare e ricevere un trattamento*”, *Ulisse*: 233), pero se puede advertir cierta vacilación, tanto en español como en italiano, cuando es necesario un nexo para cada uno de los verbos auxiliados dentro de la perífrasis. Si en italiano, los dos verbos auxiliados de la perífrasis “*mi toccò vivere e lavorare*” (*Ulisse*: 124) no van precedidos por ningún nexo, habría sido preferible que Graziosi utilizara dos veces la conjunción “que” en la perífrasis española “*tuve que vivir y trabajar*” (*Ulises*: 160), como hizo con las frases “*empezaron a intercambiar señas y a indicar con el dedo un punto*” (*Ulises*: 277) y “*cominciarono a scambiarsi segnali e a indicare con il dito un punto*” (*Ulisse*: 228). Lo mismo sucede con la traducción de la perífrasis “*empezó también a ver y a ubicar todos los lugares y las personas de su vida*” (*Ulises*: 265), pues se pierde la repetición de la preposición en la versión italiana: “*iniziò anche a vedere e riconoscere tutti i luoghi e le persone della sua vita*” (*Ulisse*: 217). Tal vez debido a una cuestión estilística, Graziosi decidió anular la coordinación con la que había formado algunas perífrasis españolas y convertirlas en dos perífrasis diferentes coordinadas; de esta manera, por ejemplo, las obligaciones expresadas con la estructura impersonal “*Había que volver a empezar la obra y, además, pedir ayuda a la capital*” (*Ulises*: 165), se desdoblaron en dos perífrasis coordinadas, también impersonales: “*Si sarebbe dovuto ricominciare il lavoro da capo e, inoltre, bisognava chiedere aiuto alla capitale*” (*Ulisse*: 129). En otro caso, una de las coordinaciones intraperifrásticas que aparecen en la novela española se convierte, ya no en dos perífrasis coordinadas, sino en una proposición coordinada con una perífrasis independiente, por lo que cambia ligeramente su significado. En la versión original las frases un tanto italianizantes: “*Ulises [...] no dejaba de sentirse ansioso y de torturarse con la duda si había hecho lo justo*” (*Ulises*: 190) indican la incapacidad del protagonista de adueñarse de su estado de ánimo; en la versión italiana, este pasa a ser el sujeto pasivo del primer verbo y se convierte casi en una víctima de las circunstancias que, como consecuencia, no puede cambiar sus emociones: “*Ulisse [...] era torturato dall’ansia e non smetteva di chiedersi se aveva fatto la cosa giusta*” (*Ulisse*: 157).

Para no extenderme demasiado, me referiré solamente a la traducción de la perífrasis “*Ir a + infinitivo*”, ampliamente presente en la novela, ya que constituye uno de los elementos con los que Graziosi creó el registro coloquial de la lengua de sus personajes. Esta perífrasis española, que puede expresar una gran variedad de nociones para las cuales el tiempo futuro del italiano no es suficiente, es utilizada por casi todos los personajes: Ulises (“*Si no se calla, voy a tener que cortarle el pescuezo*”, *Ulises*: 164; “*Se non sta zitto, mi toccherà tagliarle la gola*”, *Ulisse*: 127), el albino Nicanor (“*con la obra van a llegar obreros y funcionarios*”, *Ulises*: 33; “*con i lavori arriveranno operai e impiegati*”, *Ulisse*: 27), el ingeniero Rojas (“*eso no lo voy a permitir, se dijo a sí mismo Álvaro a los doce años: ¡voy a ser ecologista!*”, *Ulises*: 206; “*questo non lo posso permettere, diceva Álvaro a se stesso quando aveva dodici anni: sarò un ecologista!*”, *Ulisse*: 167), el gringo Everett (“*yo le voy a pagarr una suma muy bonita sin que usted y sus hombres corrran ningún riesgou*”, *Ulises*: 193; “*io vi pagherrrò una bella somma senza che Lei e i suoi uomini corrrano nessun rrischiou*”, *Ulisse*: 155), Efraín Contreras (“*Ya tengo el teléfono del Moya ese y lo voy a llamar*”, *Ulises*: 192; “*Ho già il telefono di Moya e adesso lo chiamo*”, *Ulisse*: 154), el padre de Lucila, Edgar Fernández (“*en la finca no nos van a servir de nada estos trastos*”, *Ulises*: 23; “*questi aggeggi non ci serviranno a niente nell’azienda*”, *Ulisse*: 17), el doctor Segismundo (“*si no hacemos algo se nos va a morir*”, *Ulises*: 144; “*se non facciamo qualcosa può morire*”, *Ulisse*: 111), doña Lorena (“*ya verá que se va a acomodar muy bien con ellos*”, *Ulises*: 161; “*vedrà che si troverà molto bene con loro*”, *Ulisse*: 125)... Graziosi, al traducir las diferentes nociones que esta perífrasis permite expresar en español, sabía precisamente lo que sus personajes pretendían comunicar al utilizarla, por lo que tuvo que encontrar diferentes soluciones para apegarse lo más posible a lo que cada uno de ellos tenía en mente: posterioridad, con el futuro

simple; inminencia, con el presente de indicativo; intencionalidad y eventualidad, con la perífrasis italiana “Potere + infinito”.

Entre todos los personajes, la que más recurre a esta forma perifrástica es Lucila, la esposa del protagonista. La suya, efectivamente, es la única voz narrativa intradiegética, puesto que, a diferencia de las peripecias de los demás personajes, narradas en tercera persona, Lucila cuenta en primera persona la propia historia o, como ella misma la llama, “el hilo de mi vida” (*Ulises*: 299). Lo que narra Lucila ante un público silencioso, a quien se dirige con la tercera persona plural (acaso nosotros los lectores), abarca los capítulos III, VI, XII, XIV, XVII, XXII, XXV, XXIX y XXXVII¹¹: con su lenguaje sencillo y coloquial, ella es la verdadera protagonista-narradora que da cohesión a toda la novela, e incluso parecería que todas las vivencias del resto de los personajes se organizaran alrededor de su figura. La perífrasis “Ir a + infinitivo” adquiere a lo largo de su monólogo un papel de primera importancia, pues se relaciona, según su concepción de la realidad, con el acto mismo de narrar. En el primer fragmento, el tercer capítulo, Lucila hace una breve presentación de su familia (en dos párrafos) para después trazar la trayectoria que ese “hilo de mi vida” recorrió sobre la geografía de su país desde el momento de la enunciación hasta su infancia:

Les pido paciencia y atención, pues contarles la historia de mi vida *va a ser* como desenredar la madeja enmarañada de mi memoria. Para seguir el hilo tendrán que meterse por el tragaluz del cuarto de servicio donde duermo, cruzar el jardín de la casa de mi patrono y trepar la tapia sin lastimarse con los añicos de botella que la protegen. Luego dejen a sus espaldas el distrito residencial y atraviesen por desmedidos barrios de tugurios y calles de tierra y bares de guaro y cuchillos para tomar la carretera polvorienta que sale de la gran ciudad, cruza ríos y montañas, altiplanos y cafetales, hasta entrar a la plaza de armas de San Carlos. Ahí, el hilo se enrosca en la estatua del general Epifanio, vuelve a salir, sigue trepando por las cuestas del volcán Juarará abriéndose camino entre la maleza, entonces méntanse entre las rocas negras de la cumbre y otra vez bajen a la selva por donde puedan, vuelvan a cruzar lomas y ríos hasta llegar al bosque que encapucha el Cerro de la Cruz, donde los robles centenarios esconden las ramas entre las nubes. Ahí *van a encontrar* el otro cabo de mi historia, en una finca empinada de moras y vacas escuálidas, la finca que fue nuestra y que mi padre vendió por pocos pesos cuando al fin perdió la esperanza de mi regreso y lo vencieron la soledad y el cansancio. (*Ulises*: 21)

En la traducción italiana, la frase que introduce este recorrido por el espacio (y, sin decirlo, por el tiempo) subraya, con el uso del futuro simple, la posterioridad del acto de narrar la propia vida en sentido inverso, desde el presente hasta el pasado: “raccontare la storia della mia vita *sarà* come dipanare la matassa ingarbugliata dei miei ricordi” (*Ulisse*: 16). Sucede lo mismo en la última frase del párrafo, en la que la perífrasis “van a encontrar”, de la que somos sujeto los lectores, se refiere a la posterioridad del acto de la lectura: “Lì *troverete* l’altro estremo del filo dell mia vita” (*Ulisse*: 16). Más adelante, en el capítulo VI, Lucila retoma su monólogo insistiendo en la relación que percibe entre la perífrasis y el acto de narrar, y utilizando una falsa negación para resaltar lo que dirá a continuación, como si le brillaran los ojos al recordarlo: “No *les voy a contar* lo que fue nuestra boda” (*Ulises*: 47). Para traducir esta frase con la que comienza el capítulo, Graziosi prefirió el presente del indicativo, tal vez intentando recrear el fuerte sabor de oralidad coloquial que tenía en la versión original: “Non *vi racconto* cosa fu il nostro matrimonio” (*Ulisse*: 39). También al comenzar el capítulo XIV Lucila usa la misma

¹¹ Esta numeración de los capítulos corresponde a la organización de la novela en italiano, pues, como se recordará, en el texto español, que incluye una versión anterior y la versión definitiva del capítulo VII, se añade una unidad a la cuenta final. Otra errata de menor importancia: el número X introduce el que en realidad sería el capítulo XX (o XIX sin contar el capítulo repetido) de la novela en español (*Ulises*: 165).

frase: "Ahorita voy a contar el percance que sufrí" (*Ulises*: 142), pero solo leyendo la traducción de la perífrasis podemos comprender plenamente lo que Lucila pretendía comunicar: "Adesso vi devo raccontare come mi missi nei guai" (*Ulisse*: 109). La decisión de utilizar en italiano la perífrasis de obligación, en lugar del futuro simple ("vi racconterò") o del presente de indicativo ("vi racconto"), no pudo haberla tomado sino el autor de la novela, pues nadie como él conoce la interioridad de su personaje. De esta forma, considerando la traducción italiana, la noción que habría querido comunicar Lucila en español, mediante la excepcional economía de la perífrasis, se acercaría mucho a la siguiente idea: "Ahora que he llegado a este punto de mi historia, me veo obligada a contar el percance que sufrí".

A partir de los siguientes fragmentos del monólogo de la protagonista, la repetición de la frase "voy a contar" desaparece y la sustituyen otras estructuras que también se refieren, en cierto sentido, al acto de narrar. La primera de ellas tiene signo opuesto, es decir "no quiero recordar ni contar" (*Ulises*: 159; "non voglio ricordare né raccontare", *Ulisse*: 124), con toda la carga de intencionalidad que conlleva, ya que se refiere al período (tres años) que pasó prisionera en un prostíbulo de la capital, descrito brevemente entre las páginas del capítulo XVII. Después de lograr escapar de sus explotadores, gracias a un sismo providencial que causa graves estragos en la capital del país, Lucila comienza su nueva vida como empleada doméstica primero de una pareja de estadounidenses y después del ingeniero Rojas, es decir comienza a vivir la etapa de su vida que percibe como parte del presente desde el que narra, por lo que ya no necesita recurrir a la perífrasis "voy a contar", asociada con el recuerdo de su pasado. En el capítulo XXII Lucila utiliza nuevamente la perífrasis "Ir + infinitivo", pero vinculándola con una especie de aceptación del propio destino: la frase "No me voy a quejar" (*Ulises*: 186; "non voglio lamentarmi", *Ulisse*: 149), retomada también en el capítulo XXIX con otra forma equivalente que indica intencionalidad ("Tampoco puedo quejarme de la vida", *Ulises*: 238; Tutto sommato, non posso lamentarmi della vita", *Ulisse*: 194), representaría una especie de confrontación con el propio pasado que impulsaría la narración hacia el presente de la enunciación y hacia la esperanza, cada vez más cercana, de reunirse con su esposo después de treinta años de separación. En el último párrafo de su monólogo, Lucila afirma que, tras tanto sufrimiento, "tenía mucho miedo sobre lo que iba a pasar. Al mismo tiempo, haber vuelto a abrazar al amor de mi vida era como volver a vivir. Ahora retomaría el hilo de mi vida y no lo volvería a soltar nunca jamás" (*Ulises*: 298-299)".

CONCLUSIÓN

El *Ulises* caribeño de Graziosi, su *opera prima*, representa un notable esfuerzo por apropiarse, no solo de una realidad ajena, sino del lenguaje más adecuado para narrarla, para comunicarla, recreando la oralidad con la que los personajes conciben su existencia y el mundo que les rodea. Gracias a un error de maquetación, queda al descubierto el proceso de corrección al que sometió la versión española de la novela, proceso que continuó con la traducción a su lengua materna poco tiempo después. Al trasladar su novela del español al italiano, como se ha visto, con otro esfuerzo igualmente notable, el autor/traductor se preocupó por hacer lo más inteligible posible para los lectores italianos tanto el universo en el que se mueven sus personajes como el lenguaje con el que lo expresan, como si de un lector/traductor se tratara, pero también, desplazándose hacia el otro lado del péndulo y debido a su conocimiento íntimo, profundo, de la historia, puso una atención particular para tratar de comunicar cabalmente en italiano los matices que los mismos personajes conciben en su interioridad. Este ejercicio de auto-traducción con el que Graziosi se propuso acercar su obra a los posibles lectores italianos revela el deseo de compartir con ellos las sorprendentes bellezas y miserias de la vasta y compleja realidad latinoamericana contemporánea, y su riqueza lingüística, demostrando la vigorosa vitalidad que siguen gozando las relaciones entre Italia (y en específico Turín) y el mundo hispanoamericano en este siglo XXI.

Bibliografía

- ÁLVAREZ PITALUGA, Antonio (2020) "Realismo mágico y real maravilloso: modelos interpretativos para la historia cultural de América Latina", *Revista de Historia* 81, pp. 11-37.
- ASTURIAS, Miguel Ángel (1995) "Paisaje y lenguaje en la novela hispanoamericana", *Rassegna Iberistica* 54, pp. 69-77.
- DE MELO HENRIQUE, Paloma (2016) "Lo real maravilloso y el realismo animista: la fe y la revolución en obras de Carpentier y Pepetela", *e-cadernos Ces* 26, pp. 112-128.
- DESIDERI, Paola (2012) "L'operazione autotraduttiva, ovvero la seduzione delle lingue allo specchio", en M. Rubio Árqez y N. D'Antuono, eds., *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, Milano, LED, pp. 11-32.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1982), "Brindis por la poesía", *Gabo habla*, <https://centrogabo.org/gabo/gabo-habla/brindis-por-la-poesia-discurso-de-gabriel-garcia-marquez-durante-el-banquete-de>, (11 de julio de 2018).
- GRAZIOSI, Antonio (2019) *Ulises en el Caribe*, Heredia, Letra Maya.
- (2020) *Ulisse nel Caribe*, Torino, Neos Edizioni.
- GRUTMAN, Rainer y Trish VAN BOLDEREN (2014) "Self-Translation", en S. Bermann y C. Porter eds., *A Companion to Translation Studies*, West Sussex, Wiley-Blackwell, pp. 323-332.
- HUIDOBRO, Vicente (1986) *Altazor. Temblor de cielo*, ed. de René de Costa, Madrid, Cátedra.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial y Nicola D'ANTUONO (2012) "Prefazione", en M. Rubio Árqez y N. D'Antuono eds., *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, Milano, LED, pp. 7-8.
- SANTOYO, Julio César (2005) "Autotraducciones: una perspectiva histórica", *Meta* 50, pp. 858-867.
- TANQUEIRO, Helena (1999) "Un traductor privilegiado: el autotraductor", *Quaderns. Revista de Traducció* 3, pp. 19-27.

