



La lengua italiana en la hispanofonía *La lingua italiana in ispanofonia*

Travesías lingüísticas y culturales
Traiettorie linguistiche e culturali

a cura di

**F. San Vicente, G. Esposito,
I. Sanna, N. Terrón Vinagre**



La lengua italiana en la hispanofonía

La lingua italiana in ispanofonia

Travesías lingüísticas y culturales

Traiettorie linguistiche e culturali

[16]

a cura di

F. San Vicente, G. Esposito, I. Sanna, N. Terrón Vinagre





Proprietà letteraria riservata
© Copyright 2024 degli autori.
Tutti i diritti riservati

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli studi di Padova e precisamente con i fondi del progetto Prin 2017 - La lingua italiana in territori ispanofoni, da lingua della cultura e della traduzione a lingua dell'educazione e del commercio - PI Prof.ssa Anna Polo, CUP C94I19006130006.

Opera pubblicata in modalità *Open Access* con licenza Creative Commons CC BY 4.0.

La lengua italiana en la hispanofonía / La lingua italiana in ispanofonia. Travesías lingüísticas y culturales / Traiettorie linguistiche e culturali [16] a cura di F. San Vicente, G. Esposito, I. Sanna, N. Terrón Vinagre – VI + 514 p.: 14,8 cm. (Quaderni del CIRSIL: 16) (AlmaDL. Quaderni di ricerca)

ISBN 978-88-491-5785-7

ISSN 1973-9338

Versione elettronica disponibile su <http://amsacta.unibo.it/> e su <https://cirsil.it/>.

Finito di stampare nel mese di febbraio 2024
da Editografica srl – Rastignano (BO)

Las notas del traductor en una traducción de *Lo demoniaco nell'Arte* de E. Castelli por H. Giannini

Moisés Llopis i Alarcón
Soledad Chávez Fajardo

Universidad de Chile

RESUMEN: Este artículo analiza los tipos de notas del traductor de la traducción de la obra *Il demoniaco nell'arte*, de Enrico Castelli realizada por su discípulo Humberto Giannini. Se analiza cómo estas notas influyen en la interpretación y comprensión de la obra original, así como en la percepción de los aspectos históricos y contextuales abordados en la obra. A partir de la clasificación propuesta por Cardellino (2017), se explora en cómo las decisiones del traductor pueden afectar la percepción de los temas fundamentales de la obra de Castelli y cómo estas elecciones pueden estar influenciadas por el contexto cultural y lingüístico de la traducción.

PALABRAS CLAVE: traducción, notas del traductor, Enrico Castelli, Humberto Giannini.

ABSTRACT: This paper aims to analyze the types of translator's notes in the translation of the work 'Il demoniaco nell'arte' by Enrico Castelli carried out by his disciple Humberto Giannini. It examines how these notes influence the interpretation and understanding of the original work, as well as the perception of the historical and contextual aspects addressed in the text. Using the classification proposed by Cardellino (2017), it explores how the translator's choices can affect the perception of the fundamental themes of Castelli's work and how these choices may be influenced by the cultural linguistic context of the translation.

KEYWORDS: translation; translator's notes; Enrico Castelli; Humberto Giannini

1. Introducción

La traducción es un proceso complejo que va más allá de la mera transferencia de palabras de un idioma a otro. En el caso de la traducción de un género textual o ámbito académico específico, como el que acontece al texto filosófico, además, es imprescindible tener en cuenta los procedimientos expresivos específicos relacionados con la disciplina, los conceptos terminológicos, el metalenguaje o la dimensión psicológica, entre otros (Pacheco 2014). A esos aspectos, es necesario agregar, por el ejemplo, el contexto en el cual fue publicado el texto original o los conocimientos previos que se presumen del lector del texto A y cómo va impactar la comprensión (o no) de esta información en el lector del texto traducido o texto B.

Il demoniaco nell'arte, publicado en 1952 (Electa Editrice, Florencia) y traducido por Humberto Giannini al español en 1963 (Editorial Universitaria, Santiago de Chile), comprende una *Avvertenza*, en donde Castelli reflexionaba en torno al título mismo del libro, que podría haberse titulado *El significado filosófico de lo demoníaco en el Arte* (“El significado filosófico del Demoníaco nell’Arte”), el que entiende como un “título più ampio e meno equivoco” (1952: 7). Como sea, el carácter relacionado con “la tentación demoníaca como directo interponerse de las potencias del mal” (1963: 7), como traduce Giannini, hace que el título elegido sea el más idóneo. En *Il demoniaco nell'arte*, en rigor, Castelli se propone lograr una: “interpretación de doctrinas expresadas en un arte que valió para defenderlas” (1963: 7). En palabras de Castelli Gattinara a la segunda traducción al español existente (la de María Condor, Siruela, Madrid) lo que se tiene es una filosofía del arte religioso, una propuesta filosófica, “que deja al arte sus múltiples identidades, sin invadirlas, sin dominarlas con un metadiscurso normativo y hermenéutico, sino poniéndose a la escucha y yendo en busca de un sentido que traspasa su modo propio” (2007: 9). A su vez, el libro “responde a la cuestión, totalmente filosófica, del bien y el mal, de sus límites y potencialidades [...] a hacer entender hasta qué punto, en el arte, nos ha hecho reflexionar profundamente y en qué medida algunos artistas han sido auténticos teólogos” (2007: 9). Es, en rigor, un temprano ejemplo de

hermenéutica del arte, afirma Corrado Bologna en el estudio introductorio para la traducción de Condor.

La estructura del texto, fuera de esta *Avvertenza*, sigue con otro paratexto: una *Introduzione*, en donde se sintetizan todas las reflexiones que el autor desarrollará en el cuerpo, ya, de la obra, comprendida por una *Parte Prima*, compuesta por cinco secciones: lo fantástico (*Il fantastico*), el desgarramiento (*Lo strazio*), lo oculto (*Il celato*), la seducción de lo horrible (*La seduzione dell'orribile*) y el capricho y lo horrendo (*La capricciosità e l'orrendo*). Cada una de estas secciones dialoga con la idea central de la obra (lo dicho de marras, a saber: “la interpretación de las doctrinas expresadas en un arte que se valió para defenderlas”), siempre puesta la tensión entre la santidad, la tentación y lo demoniaco y ejemplificado con un corpus de obras que no sobrepasan el siglo XVI.

La *Parte seconda*, está compuesta por 6 secciones: “La influencia de la teología mística” (*L'influsso della teologia mistica*), en donde Castelli presenta alguna de las doctrinas medievales y la conexión con los pintores estudiados (sobre todo de El Bosco), como la del Beato Enrico Suso, Juan Tauler, Gerhardt Groote, siempre bajo el influjo de Jan van Ruusbroec y Eckhart de Hochheim. Le sigue la sección “Juan Ruysbroeck y el simbolismo” (*Giovanni Ruysbroeck e il simbolismo*), en donde Castelli sigue reflexionando en torno al influjo de Jan van Ruusbroec, el autor místico más relevante en la obra de los pintores analizados. En efecto, toda la carga simbólica ya está en su obra, sea en símbolos, emblemas o alegorías, sobre todo en *Nupcias espirituales* (c. 1340), *Las cuatro tentaciones* (ci. 1343), *El Reino de los amantes* (entre 1335 y 1340) y el *Tabernáculo espiritual* (antes de 1350).

En las dos secciones siguientes “El jeroglífico de Bosch” (El jeroglífico di Bosch) y “La filosofía de Bruegel el viejo” (*La filosofia di Bruegel Il Vecchio*) Castelli se centra en analizar las obras tratadas a lo largo de su texto de sendos autores, y sentencia: “La conclusión de la filosofía de Bosch y de Bruegel parece concentrarse en la dramática nostalgia de un estado de inocencia que la caída hizo perder; el Satanismo ha contribuido a borrar el recuerdo y solo la locura” nos lo deja entrever” (1963: 69).

En la quinta sección, “Comentarios a las láminas” (*Commento alle tavole*), Castelli va describiendo cada una de las obras seleccionadas: *El*

jardín de las delicias y *Las tentaciones de San Antonio* del Bosco¹; de la Escuela del Bosco: *Visio tundali, San Martín*²; del Maestro H. L.: *La pesada de las almas. Expulsión de los ángeles rebeldes*; de Mathias Gotthardt Nithardt Grünewald *Tentaciones de San Antonio*³; de Lucas Van Leyden: *Tentaciones de San Antonio*; de Nikolaus Manuel Deutsch: *Tentaciones de San Antonio* y *Tentación de la vanidad*⁴; de Martin Schöngauer: *Tentación de San Antonio*⁵; de Miguel Pacher: *San Wolfango y el diablo*; de Lucas Cranach: *La tentación de San Antonio*⁶; de Albrecht Dürer: *Melancolía; El caballero, la muerte y el diablo; Apocalipsis, Memento mei; Descenso al limbo* y *La lucha de San Miguel*; de Martin de Vos: *Tentaciones de San Antonio*⁷ y la Xilografía de la obra de Enrique Suso: *Das Buch des Seusse Heisst*. Le sigue un apartado dedicado a “Lo demoníaco en el arte italiano”, con la misma dinámica: *Un demonio* de Miguel Ángel; *Cataclismo* de Leonardo da Vinci y *Tentaciones de San Antonio* de Bernardo Parentino.

El capítulo VI, *Ars Moriendi*, no aparece en la traducción de Gianini, tampoco el capítulo VII, *Il Codice Antonita*. Lo que equivale al capítulo VIII en la traducción, pasa a ser, por lo tanto, el VII: *Las Fuentes*, tiene dos subapartados: *Vita Antonii* (fuente principal, justamente, de las tentaciones) y las *Fuentes doctrinarias*, sobre todo la *Summa Theologica*

¹ La traducción no incluye *Giacomo di Compostela y el mago*.

² La traducción no incluye *Giobbe, S. Antonio e S. Girolamo*. A su vez, la traducción no incluye de Jan Bruegel de Velours *Scena Infernale* y de la Escuela de Bruegel *Tentazioni di S. Antonio*.

³ La traducción no incluye las obras de Peter Huts *Tentazioni di S. Antonio, Fantasia sull'inferno, S. Cristoforo* y *Giudizio Universale*; de Jan Wellens de Cock *Tentazioni di S. Antonio, Tentazioni di S. Antonio* y *S. Cristoforo*; de Hendrik Met de Bles (il Civetta): *Tentazioni di S. Antonio, Inferno* y *Tentazioni di S. Antonio*; de Joachim Patinir: *Tentazioni di S. Antonio*; Jan Gossaert *Le tentazioni di S. Antonio*; Jan Mandyn *Tentazioni di S. Antonio, S. Cristoforo*.

⁴ La traducción no incluye a Hans Fries *Dannati*.

⁵ La traducción no incluye *Supplizio di un dannato* del mismo autor.

⁶ La traducción no incluye a Urs Graf: *Monaco seguito da un demone* y *Lanzicheneco e il diavolo*; de Peter Cornelius Kunst: *Tentazioni di S. Antonio*; de Stephan Lochner: *Giudizio Universale* y a Ignoto spagnolo del XV secolo: *S. Michele Arcangelo*.

⁷ La traducción no incluye a la Scuola degli antichi Paesi Bassi: *Tentazioni di S. Antonio*.

y el *Scriptum super libros Sententiarum* de Alberto Magno. En la traducción de Giannini le siguen las notas (que en el original van en notas al pie). El libro termina con un “Índice de los nombres”, una “Tabla de símbolos y signos” y un “Apéndice bibliográfico”. A diferencia del original, en donde las láminas con las pinturas y obras aparecen repartidas a lo largo del texto, en la traducción de Giannini estas aparecen como último apartado, bajo el título de “Láminas”.

El objetivo de este artículo es analizar la tipología y el carácter de las notas del traductor que Humberto Giannini introdujo al texto de Enrico Castelli. Para alcanzar nuestro objetivo, este estudio se propuso responder las siguientes preguntas de investigación:

- a. ¿Qué objetivo tiene Humberto Giannini como traductor cuando agregó notas del traductor al texto de Castelli dirigidas al lector de la traducción de *Lo demoniaco nell'arte*? Il demoniaco nell'arte
- b. ¿Qué tipo de información entregan y bajo qué eje(s) se pueden categorizar las notas del traductor en el texto traducido por Humberto Giannini?

Este artículo se divide en tres partes, además de esta introducción. En primer lugar, se describirá en líneas generales la relación académica establecida entre ambos filósofos (Enrico Castelli y Humberto Giannini). En segundo lugar, es necesario establecer una revisión teórica adecuada que permita abordar el concepto de nota del traductor aplicado a los textos filosóficos, a partir del concepto de *paratexto*. En tercer lugar, se detalla el análisis y la discusión de las notas del traductor de Giannini en la traducción de *Lo demoniaco nell'arte* de Enrico Castelli, a partir de la metodología propuesta por Pablo Cardellino (2017). Finalmente, se plantean las conclusiones, que incluyen las limitaciones del trabajo y las posibles futuras líneas de investigación.

2. Humberto Giannini, discípulo de Enrico Castelli

De Humberto Giannini (1927-2014) uno de los filósofos chilenos más relevantes de mediados del siglo XX, solo se le ha estudiado, en su faceta de traductor, lo que hemos venido trabajando nosotros en el último

tiempo (Llopis, Chávez y Quintanilla 2023). Es decir, la labor de traducción que Giannini hizo de su maestro, el italiano Enrico Castelli (1900-1977). La filosofía de Castelli, exponente del existencialismo cristiano, ha sido sintetizada por Giannini como la “auténtica historicidad del hombre” (Giannini 1961: 132), a la que solo se puede llegar por medio de la revelación. Hay que hacer la salvedad de que la primera producción filosófica de Castelli, en los años cuarenta del siglo XX, era el de un estado de soledad existencial, en donde es bastante improbable llegar a esta revelación. Justamente ese es el contexto de producción de *Lo demoníaco en el arte*: hacia el fin de la Segunda Guerra Mundial, Castelli empezó con los apuntes para su texto: “Ya en diciembre de 1945, Castelli anotaba que “el discurrir de la filosofía tiene puntos de contacto con el arte del Bosco”, porque permite mostrar “haciendo sentir”. Y es en 1945 cuando Castelli empieza a pensar y a recoger imágenes y apuntes sobre temas ligados al arte religioso” (Castelli Gattinara 2007: 9). No es casualidad que Castelli haya empezado su trabajo en torno a lo demoníaco al terminar la Segunda Guerra Mundial: “en los años que siguieron a la conclusión de aquel inmenso y espantoso triunfo de la muerte que fue la Segunda Guerra Mundial” (Castelli Gattinara 2007: 9). Antes de publicar el libro, Castelli participó activamente en dos documentales, a partir de la insistencia de su hermano, director de cine, que nos ayudan a entender el contexto de producción de su libro. La síntesis de *La condición humana*, título de los documentales, “es la que encontramos tras la devastación de la guerra, recién terminada: las esperanzas y las expectativas ante la reconstrucción y la angustia frente a una posible apocalipsis nuclear” (Castelli Gattinara 2007: 10). De la realización de estos documentales derivaron una serie de textos redactados expresamente para esta instancia, los que Castelli empezó a compilar y a trabajar en ellos a partir de 1949. Es esta la génesis de *Lo demoníaco en el arte*.

En lo que respecta al trabajo de Giannini, muchas de las reflexiones que puedan desprenderse del trabajo de Castelli se conectan con la crisis de la sociedad chilena que se generó con el Golpe de Estado de 1973. Justamente, la experiencia de la dictadura en Chile, reflejada en las reflexiones de Giannini, se puede equiparar con las reflexiones del Castelli desde principios de los cuarenta, con el arrastre del fascismo en Italia a

la guerra y los resultados nefastos de esta. Para ello bien valen las reflexiones de Bologna acerca del libro de Castelli: “Merece meditar el hecho de que los años horribles de la locura dictatorial, de la irracionalidad racista, del holocausto, del conflicto mundial que barrió Europa como un apocalipsis, y luego los de la trabajosa vuelta a un diálogo entre las culturas hasta poco tiempo antes aliadas en un delirio de omnipotencia o, por el contrario, opuestas por una hostilidad igualmente demencial” (Bologna 2007: 50).

Con el desarrollo de la dictadura en Chile, durante diecisiete años, Giannini dio cuenta de la dificultad en el encuentro entre los hombres, la que irá agravándose con el tiempo. Justamente es en este espacio en el que la filosofía de Giannini conjugó cuestiones trascendentales (Dios mismo) en conjunto con las cotidianas. Tal como hacíamos referencia anteriormente (Llopis, Chávez y Quintanilla 2023) esta praxis se conecta con la finalidad de buscar la experiencia común, la que implica la convergencia de temporalidades disgregadas de las existencias de cada uno. Esta convergencia sería la experiencia común, algo de lo que se puede conectar con la hermética del arte de Castelli presente en su libro. La obra de Castelli se conoció en Chile gracias a la difusión que hizo Giannini desde la Universidad de Chile y, sobre todo, por su trabajo de traducción de algunas de sus obras más importantes como *Lo demoníaco en el Arte*. Justamente este vínculo con su maestro es el que ha sido clave para poder dar a conocer la fase de Giannini como traductor.

3. Las notas del traductor: ¿un problema para la traducción de textos filosóficos?

Una de las características específicas que caracteriza y define a la traducción de textos filosóficos como parte de la conocida como traducción humanística es la especificidad del campo temático (Sevilla Muñoz y Sevilla Muñoz 2003). Asimismo, como señala Verónica Pacheco (2014), la traducción filosófica “debe decir todo con la corrección y naturalidad que permita la lengua a la que se traduce, buscando aquellos sistemas comunicativos comunes con los que se pueden intercambiar idénticas informaciones”. Asimismo, como señala Verónica Pacheco

(2014), la traducción filosófica “debe decir todo con la corrección y naturalidad que permita la lengua a la que se traduce, buscando aquellos sistemas comunicativos comunes con los que se pueden intercambiar idénticas informaciones”. Y advierte, además: “Todo lo dicho que, evidentemente, vienen a ser las normas comúnmente utilizadas por todo traductor que se precie en cualquier disciplina, debe ser escrupulosamente respetado en el caso de la traducción filosófica que, sobre todo, más que palabras maneja ideas” (Pacheco 2014).

Para poder abordar el estudio comparativo de las notas del traductor con referencias textuales en las dos traducciones de *Lo demoniaco nell'arte*, de Enrico Castelli, es imprescindible poder definir primero el concepto de *nota del traductor*.

A pesar de que su propuesta se encuentre principalmente acotada al ámbito literario, *Seuils*, de Gérard Genette, sigue siendo, hasta el momento, el mayor estudio teórico dedicado a esta clase de paratextos. Un paratexto es, en líneas generales, “l’accompagnement d’un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non” (Genette 2002: 7), es decir, todo aquel texto que gravita en torno a un texto y los que, *de facto*, lo transforman en un libro. De la misma manera, Genette divide los paratextos en dos tipos: los *peritextos*, los textos que acompañan al texto en su propia publicación (título, nombre del autor, dedicatoria, prefacio, notas, etc.); y los *epitextos*, que son textos que no están incluidos en el momento de la publicación (correspondencia del público, entrevistas, reseñas, textos de naturaleza publicitaria, etc.).

Uno de los capítulos de su libro está dedicado específicamente a las notas, el cual comienza con una definición “aussi forme que possible, sans y engager aucune considération fonctionnelle” (Genette 2002: 321). Una “nota”, de acuerdo con el investigador francés, es “un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et disposé soit en regard soit en référence à ce segment” (Genette 2002: 321). Esta definición permite diferenciar la nota de, por ejemplo, un glosario (una lista de palabras con sus definiciones, las cuales no están ligadas a un fragmento específico del texto por medio de algún sistema de llamada) o del prefacio (una exposición que se refiere al texto como un todo).

De acuerdo con la autoría de las notas, y siguiendo la tipología entregada en el prefacio, Genette distingue entre las notas insertadas por el autor del texto y las que están insertadas por otras personas, como comentaristas, editores o traductores. A las primeras, las llama *notas autógrafas* mientras que las segundas son identificadas como *notas alógrafas* (Genette 2002: 324 y ss.). Ahora bien, de la misma manera que Genette considera las notas en general como textos-límite entre el texto y el paratexto, es cierto que las notas del traductor pueden ser consideradas como notas alógrafas y autógrafas, en la medida que entendamos a la persona que traduce un texto, al mismo tiempo, como autor y no-autor de un texto.

La consideración hacia las notas (del traductor o no) en el ámbito de los estudios de la traducción es, si no dispar, sí al menos bastante irregular. Por poner algunos ejemplos, sin ánimo de exhaustivos análisis, Velázquez Ezquerro (2002) atribuye a las notas un carácter secundario, ya que considera que la traducción es un pacto en el que el traductor es, a su vez, responsable de resolver o aclarar el sentido correcto de la escritura del texto original. En cambio, para Clifford Landers (2001), las notas son, de forma simultánea, una oportunidad de verificación del trabajo y un espacio para transmitir la máxima información posible. Sin embargo, indica que incluir notas a pie de página en el texto de la lengua meta cuando el texto de origen no las tiene supone, en realidad, una modificación del efecto que produce el texto de origen, lo que lo convertiría en una meta ficción literaria: “They destroy the mimetic effect, the attempt by (most) fiction writers to create the illusion that the reader is actually witnessing, if not experiencing, the events described” (2001: 93).

Esther Morillas (2005), por su parte, expresa gran parte de las muchas dudas a las que, tal vez, se enfrenta una persona que traduce el texto y que podrían explicar también la poca atención que han recibido, hasta el momento, por parte de los estudios de traducción:

¿Cuándo emplearlas? ¿Con qué criterios? [...] ¿hay realmente que echar mano de ellas? [...] ¿Es el traductor-annotador un evangelizador cultural? ¿Tiene que enseñar al lector que no sabe? ¿Cómo sabe lo que no sabemos? ¿Y no se excede a veces en sus funciones, anotando más de la cuenta? ¿Hubiera sido posible, en vez de la nota, añadir una sencilla

aclaración camuflada entre las palabras castellanas del propio Mankell, asumiendo la traductora la máscara de Mankell? ¿Hubiera sido mejor no poner nada?

María Luisa Donaire (1991) considera al traductor como un autor que, en última instancia, proporciona claves de traducción al lector. De esta manera, la persona responsable de la traducción toma distancia del texto original, se empodera como autora de un texto diferente y se responsabiliza de sus propias opciones. A la vez, el traductor convierte al lector en agente de la lectura, ya que lo hace partícipe de las dificultades que supone haber traducido el texto. En otras palabras, “Las N. del T. ofrecen un ámbito privilegiado para la observación, en tanto que evidencian las dificultades que presenta la actividad de un traductor concreto ante un texto concreto” (Donaire 1991: 79). Y añade: “Si la poética ha calificado la traducción como ‘hipotexto’ o ‘metatexto’, las NT podrían, en su dimensión espacial, designarse como ‘cotexto’” (Donaire 1991: 80).

Desde el punto de vista de la traducción bíblica, Eugene Nida (1964, 2001), considera que las notas del traductor tienen dos funciones primordiales: “[...] to add information which may be generally useful in understanding the historical and cultural background of the document in question” y “to correct linguistic and cultural discrepancies, e. g. (a) explain contradictory customs, (b) identify unknown geographical or physical objects, (c) give equivalents of weights and measures, (d) provide information on plays on words, (e) include supplementary data on proper names (e. g. Pharisees, Sadducees, Herodians) [...]” (Nida 1964: 238).

Lo cierto es que múltiples investigaciones han tratado de describir las múltiples funciones y objetivos de las notas a pie de página (Peña y Hernández 1994, Marrero-Pulido 2001, Toledano 2010, Henry 2000, Ribelles 2004, Varney 2007, Martín 2008, Sierra 2008, Kamal 2011, Valverde 2017, Wu Pei-Chuan 2013, Rovira-Esteva y Tor-Carroggio 2019) y, en algunos casos, han propuesto clasificaciones para poder abordar el estudio y análisis de las mismas.

M^a Luisa Donaire (1991) clasifica las notas explicativas de acuerdo con la actitud que adopta el traductor cuando interviene el texto. Desde esta perspectiva, el traductor puede intervenir en el texto con una nota a

pie de página como lector o como autor. En el primer caso, proporciona claves de lectura; en el segundo, claves de traducción (83 y ss.). Respecto a las claves de lectura, la autora diferenciaba tres tipos, de acuerdo al grado de alejamiento del modelo de un puro trasvase textual: intervenciones eruditas (conocimientos enciclopédicos), connotaciones culturales o lingüísticas que se se suponen no interpretables por el lector del texto meta y connotaciones culturales o lingüísticas que se pierden en la traducción (Donaire 1991: 84-87). Respecto a las claves de traducción, se trata de aquellas intervenciones que convierten al traductor en autor de un texto diferente. En estos casos, el traductor coloca notas a pie de página para justificar y responsabilizarse de sus propias opciones. Este tipo de notas son importantes porque marcan en buena medida el espacio de lo intraducible.

Newmark (1999) enmarca las notas (a pie de página, al final del capítulo [las menos recomendables, porque cansan y distraen mucho a los lectores si los capítulos son largos] o como glosario al final del libro) a partir de tres categorías (cultural, técnica y lingüística).

Vicente Marrero (2001: 70) le atribuye a las notas a pie de página “una necesidad del espíritu que el cuerpo del texto no satisface” y plantea cuatro razones para usarlas: 1) las condiciones del receptor a quien va dirigido el texto traducido, 2) la divergencia cultural entre las dos comunidades lingüísticas a traducir, 3) la distancia temporal entre ambos textos (el original y la traducción), y 4) la naturaleza especial de la información del texto, la cual, en ocasiones, necesita de aclaraciones o añadidos. Además, clasifica las notas del traductor de acuerdo con siete tipos de referencias: geográficas, históricas, culturales, de personajes, intertextuales, intertextuales y metalingüísticas (Marrero 2001: 75-85).

Christiane Nord (2009) establece una tipología de notas a pie de página que considera tres factores o funciones: 1) referencial, si se añade información relevante que no está expresada de forma suficientemente clara en el texto de origen o el lector de la traducción no está familiarizado con ciertos referentes de la lengua del texto de origen; 2) Expresiva entre culturas, cuando existe distancias entre culturas, valores, costumbres, perspectivas, etc., entre ambos textos; y 3) Una función apelativa entre culturas, cuando la nota agrega aclaraciones sobre algún tema específico.

Sin embargo, Pablo Cardellino (2017), en su tesis doctoral, advierte que la mayoría de las contribuciones científicas sobre las notas del traductor son estudios de caso que corresponden a especificidades de los corpora de investigación y que, a lo largo del tiempo, se ha pasado de planteamientos más prescriptivistas a puntos de vista o investigaciones con perspectiva descriptivista, seguramente por el surgimiento de la disciplina académica de la traducción a partir de la década de los años setenta del pasado siglo. A partir de estas premisas, Cardellino elabora una metodología para analizar las notas del traductor que las concibe como “a interseção de diversos eixos que se cruzam em uma mesma região” (Cardellino 2017: 80). Por tanto, el primer paso para analizar las notas del traductor es identificar los ejes que las cruzan, así como el modo en que ese eje incide en estas. De esta manera, en esta región central se encuentran las NT, y cada una de estas es atravesada por un conjunto particular de ejes, no necesariamente similares entre el resto de notas del mismo corpus. De hecho, como señala el propio Cardellino (2017: 81), “as tentativas de formalização perquiriam, de fato, continuidades dentro de um conjunto de notas, que poderiam ser interpretadas como eixos sem, contudo, poder se aproximar de qualquer generalização”. Desde esta perspectiva, podemos diferenciar los siguientes ejes (o características comunes son):

1. Ejes formales
 - a. Eje paratextual: carácter textual o paratextual.
 - b. Eje destinatorial: carácter alográfico y autográfico.
2. Ejes temáticos
 - a. Eje metatraductor: las NT pueden hablar sobre problemas, dificultades u otras cuestiones relacionadas con la traducción.
 - b. Eje lingüístico: discusión sobre cuestiones lingüísticas, tales como juegos de palabras o ambigüedades presentes en el original, independientemente de la solución de la traducción.
 - c. Eje referencial: explicitación de cuestiones socioculturales presentes en el original, tales como lugares, personas, costumbres...
3. Ejes poéticos
 - a. Eje lector: publicación de interpretaciones, exégesis o comentarios.
 - b. Eje ideológico: ejecución de una agenda propia del traductor.

4. Ejes de género
 - a. Eje editorial: relación de las notas como un tipo de publicación.
 - b. Eje convencional: identificación de las convenciones referentes a las notas, como una explicitación de la presencia en el original de otras lenguas.
 - c. Eje de pertinencia: aceptabilidad de las NT respecto de la *norma*. Esto incluye la percepción de necesidad o superfluidad de una NT.
 - d. Eje ficcional: integración de las NT como *status* ficcional del texto. Evaluación del impacto en la ficción, ya sea por llamar la atención sobre un asunto del texto o por interrumpir la lectura.
 - e. Eje estilístico: cuestiones relacionadas con el estilo de escritura del texto.

Estas categorías, además, deben ser consideradas polimorfas, en el sentido que un mismo eje (por ejemplo, el metatraductor) es, en realidad, una reunión de varios ejes en torno a cuestiones traductoras. Por tanto, más que de ejes binarios, se trata de ejes complementarios, de manera que una misma nota puede interpretarse, a la vez, desde la perspectiva de varios ejes (Cardellino 2017: 82-83).

4. Las notas del autor en *Il demoniaco nell'arte*, de Enrico Castelli

Antes de analizar las notas del traductor realizadas por Humberto Giannini en la traducción de *Lo demoniaco en el arte*, es importante analizar las notas que el propio Castelli agregó al texto original. *Il demoniaco nell'arte* contiene un total de 65 notas al texto, presentadas en dos formatos distintos. Por una parte, encontramos notas al final del capítulo, introducidas con sistema de llamada a la nota con número entre paréntesis, el cual se reinicia en cada capítulo del texto y con tamaño de letra igual a la del resto del texto (como ejemplo: “il senso di ciò che non ha natura, anzi, ciò che è peggio, che è definitivamente snaturato (1)”) (Castelli 1952: 12). Por otra parte, en dos capítulos específicos (I y IV de la “Parte seconda”) encontramos notas a pie de página, introducidas con sistema de llamada a la nota con tamaño de letra igual a la del resto del

texto y número entre paréntesis, el cual, a diferencia del caso anterior, se reinicia en cada página (como ejemplo: “Io non sono una luce radiante, non sono un bene che operi verso l’esterno, ma un bene che opera verso l’interno (1) e ciò è più nobile essendo più spirituale” (Castelli 1952: 47-48).

Avvertenza	Sin notas
<i>Introduzione</i>	7 notas al final del capítulo
Parte prima	
I. <i>Il fantastico</i>	1 nota al final de capítulo
II. <i>Lo strazio</i>	1 nota al final de capítulo
III. <i>Il celato</i>	4 notas al final de capítulo
IV. <i>La seduzione dell’orribile</i>	10 notas al final de capítulo
V. <i>La capricciosità e l’orrendo</i>	2 notas al final de capítulo
Parte seconda	
I. <i>L’influsso della teologia mistica</i>	4 notas a pie de página
II. <i>Giovanni Ruysbroeck e il simbolismo</i>	11 notas al final de capítulo
III. <i>Il geroglífico di Bosch (1)</i>	3 notas al final de capítulo
IV. <i>La filosofia di Bruegel il Vecchio</i>	2 notas al final de capítulo
V. <i>Commento alle tavole</i>	14 notas al final de capítulo
VI. <i>Ars moriendi</i>	4 notas a pie de página
VII. <i>Il codice Antonita</i>	Sin notas
VIII. <i>Le fonti</i>	2 notas al final de capítulo
<i>Indice dei nomi</i>	Sin notas
<i>Indice dei simboli e segni</i>	Sin notas

La única diferencia aparente entre las notas al final de capítulo y las notas al final de página está relacionada con el tipo de información que se entrega en cada una. Así, mientras que la información de las notas al final de capítulo tiene más o menos un carácter enciclopédico (biografías de personajes históricos, comentarios basados en referencias literarias o bibliográficas relevantes, referencias a otras obras artísticas o pictóricas relevantes, interpretaciones complementarias de ciertos símbolos, reflexiones paralelas o complementarias a un concepto filosófico-artístico), las notas a pie de página siguen un criterio más homogéneo y se reservan a dos funciones específicas: la citación de algunas referencias

bibliográficas específicas, anotaciones lingüísticas (principalmente traducciones de un texto realizadas en el cuerpo del texto) y breves comentarios históricos sobre referentes concretos.

5. La edición de *Lo demoníaco en el arte* traducida por Humberto Giannini

En 1963, once años después de la publicación del original, gracias a un convenio entre la Universidad de Chile y el autor, Humberto Giannini publicó en la editorial de la Universidad de Chile una traducción de gran parte del volumen de Enrico Castelli con el título *Lo demoníaco en el arte*. Previamente, Giannini ya había traducido algunos fragmentos de su maestro italiano (Llopis, Chávez y Quintanilla 2023), donde había resaltado su voluntad de dar a conocer a Giannini entre el público chileno. Así lo expresaba en la primera nota del traductor que abre el artículo sobre la traducción de *Pensamientos y días* (*Pensieri e giornate*): “El traductor ha hecho dos cosas indebidas: presentar sólo ‘una parte’ de la obra y luego adelantar en cierta medida, el hilo conductor, la moral de la fábula de que habla Castelli. Lo último, porque el autor no es bastante conocido entre nosotros y creí conveniente prevenir contra una crítica similar a la que transcribimos en esta nota” (Castelli 1963: 110).

Hemos indicado previamente que se trata de gran parte de la obra original. En efecto, la obra traducida al español no cuenta con los capítulos VI y VII de la segunda parte, dedicados al “Ars moriendi” y al análisis de “Il codice Antonita”. En la traducción de Giannini, por tanto, la primera parte consta de cinco capítulos y la segunda, de seis. Sin embargo, esta no es la única diferencia entre ambos volúmenes. Si en el original de Castelli, podíamos diferenciar dos tipos de notas del autor (a pie de página o al final del capítulo), en la traducción de Giannini, esta distribución se ve alterada sustancialmente. Así, las notas al final del capítulo en el original pasan a un glosario de notas al final del libro. Estas notas (52 en total) aparecen indicadas en el texto con sistema de llamada a la nota con superíndice numeral en todo el texto, por ejemplo: “Todo el arte que procura representar de un modo u otro la tentación demoníaca, revive este sentimiento de un horrible indefinido, de algo que

no posee naturaleza, peor aún, de algo totalmente desnaturalizado¹⁷ (Castelli 1963: 12).

En cambio, las notas que en el original aparecen a pie de página, se mantienen de esta forma en la traducción del filósofo chileno, pero con un formato distinto. En lugar de llamada con número, se utiliza una llamada con letras con orden alfabético, el cual, además, se reinicia en cada capítulo del libro. Se trata del mismo mecanismo que utiliza para indicar las notas del traductor. Solo en algunas ocasiones, para singularizar estas últimas notas, Giannini recurre al mecanismo más generalizado de indicación de nota del traductor (N. del T.). En otras (generalmente las de carácter alógrafo), opta sencillamente por presentarlas sin ningún tipo de indicación.

Específicamente, la ordenación de los capítulos y la presentación de notas del autor (es decir, de Enrico Castelli, incluidas las notas a pie de página del capítulo I de la segunda parte) y del traductor en la versión castellana de Giannini es la siguiente:

	Notas del autor en el original italiano	Notas del autor (desde el original)	Notas del traductor
Advertencia	Sin notas	Sin notas	Sin notas
Introducción	7 notas	7 notas	1 nota
Parte primera			
I. Lo fantástico	1 nota	1 nota	1 nota
II. El desgarramiento	1 nota	1 nota	1 nota
III. Lo oculto	4 notas	4 notas	1 nota
IV. La seducción de lo horrible	10 notas	10 notas	1 nota
V. El capricho y lo horrendo	2 notas	2 notas	Sin notas
Parte segunda			
I. La influencia de la teología mística	4 notas	(4 notas)	8 notas*
II. Juan Ruysbroeck y el simbolismo	11 notas	11 notas	Sin notas
III. El jeroglífico de Bosch	3 notas	3 notas	Sin notas
IV. La filosofía de Bruegel "el Viejo"	2 notas	2 notas	Sin notas
V. Comentarios a las láminas	14 notas	9 notas	Sin notas

VI. Las fuentes	2 notas	2 notas	14 notas*
Notas	-	52 notas	Sin notas
Índice de los nombres	Sin notas	Sin notas	Sin notas
Índice de los símbolos y signos	Sin notas	Sin notas	Sin notas
Apéndice bibliográfico	-	Sin notas	Sin notas
Láminas	-	Sin notas	Sin notas
Índice de las láminas	-	Sin notas	Sin notas
Referencias fotográficas	-	Sin notas	Sin notas

Como se puede observar, existe una correspondencia entre las notas del autor del original de 1952 y las notas del autor en la edición al español traducida por Giannini, excepto en dos casos: en las secciones I y V de la segunda parte. En el caso de la sección “I. La influencia de la teología mística”, el desequilibrio entre ambos textos se da por una confusión en la transcripción de las notas originales del autor traducidas por Giannini, ya que, siguiendo el criterio descrito anteriormente, estas notas debieran estar señaladas con llamada con número y no con letra. Así pues, 4 de las 8 notas ingresadas como notas del traductor son, en realidad, notas del autor presentes en el original italiano. En el segundo caso, el del capítulo “V. Comentarios a las láminas”, dado que la traducción al español elimina dos capítulos completos del original, tampoco se ofrece la versión íntegra del texto, ya que se eliminan las láminas comentadas en los capítulos VI y VII de la segunda parte (“Ars moriendi” y “Il codice Antonita”, respectivamente), lo que afecta también al número de notas del autor que Giannini acaba traduciendo e incorporando al texto meta.

6. Las notas del traductor de Humberto Giannini

A continuación, se analizan las notas del traductor introducidas por Humberto Giannini al volumen de Enrico Castelli en su traducción al español. Para ello, se seguirá la metodología de análisis propuesta por Cardellino (2017).

Nota nº: 1

Llamada:	a
Página:	12
Término u oración anotada:	Comunicar sin remitirse a Cristo, significa entregarse a una suficiencia que sólo lo demoníaco puede insuflar. “Tú serás semejante a Dios si comes los frutos del árbol del bien y del mal”, es decir, si te posesiona esa técnica que te permite alcanzar a tu prójimo y construir tu propio mundo. El consejo serpentino.
Anotación:	“Es la técnica para alcanzar el <i>éxito</i> (successo). Esta implica un <i>sucederse</i> sin tregua para evitar el éxito de los competidores: Iconoclastía de la pausa, por malicia” (Castelli, <i>Demitización e imagen</i> , Archivio di Filosofia, 1962) (N. d. T.).
Ejes:	Eje referencial y de pertinencia: la referencialidad del asunto de la nota es bastante acentuada y bastante típica en los textos de Castelli traducidos por Giannini (Llopis, Chávez y Quintanilla, 2023). En este caso específico, Giannini advierte una conexión entre dos textos de Castelli, presuponiendo que el lector no los conoce. Asimismo, dentro de los límites del carácter paratextual y referencial de la nota, se trata de un ejemplo de nota informativa. Se observa, además (y esto es una constante en Giannini), una voluntad de promoción y conexión de las obras de Castelli traducidas al español en Chile, lo cual ha de permitir, en última instancia, conocer con mayor detalle el pensamiento del filósofo italiano. Eje paratextual y destinatorial: incluir una referencia textual del mismo autor del texto original acentúa considerablemente el eje naturalmente paratextual del texto, a la vez que resalta el eje destinatorial, ya que señala muy claramente el carácter alográfico del texto.

Nota nº: 2

Llamada:	a
Página:	21
Término u oración anotada:	En el <i>Carro del Heno</i> (1. 3-5), grandioso comentario del proverbio holandés: “el mundo es una parva de heno, cada cual coge lo que puede agarrar”.
Anotación:	“De werelt is enn hooiberg, elk plukt ervan hij Kan Kriegen”(N. del T.).

Ejes:	Eje referencial y de pertinencia: Ver Nota 1. Eje lingüístico: dado que en el original, Castelli señala que se trata de un proverbio holandés y, en el cuerpo del texto, se ofrece la traducción al italiano (y al español, en la traducción de Giannini), este último considera oportuno ofrecer al lector la versión original de dicho proverbio, a imitación de lo que realiza el mismo Giannini para ocasiones posteriores.
-------	--

Nota nº: 3

Llamada:	a
Página:	23
Término u oración anotada:	Y el San Antonio del gran cuadro del Prado (1. 7), al arrimo de un árbol, ovillado, forma un solo bloque con la naturaleza estática. No se mueve, espera. En él no harán presa los demonios; <i>non praevalerunt [...]</i>
Anotación:	Super hanc petram aedificabo ecclesiam meam, et portae inferi non praevalerunt (Mat. 16, 18). (N. d. T.).
Ejes:	Eje referencial y de pertinencia: Ver Nota 1. En este caso específico, además, es importante advertir que el traductor toma en cuenta la referencia bíblica del original para completar la oración completa de la cual Castelli toma el texto.

Nota nº: 4

Llamada:	a
Página:	28
Término u oración anotada:	Ignoti nulla cupido
Anotación:	Ningún deseo de lo ignorado (N. de T.).
Ejes:	Eje lingüístico: en algunas ocasiones, es relevante el papel facilitador de Giannini para enfrentar ciertas oraciones o estructuras convencionalmente establecidas en el original. En este caso, la nota ofrece una traducción de un texto en latín que no ofrece la versión original (algo que sí sucede en otros casos, sobre todo con textos más extensos y tal vez menos conocidos o más complejos de entender). En este sentido, aunque no sea tan sistemático como lo son otras traducciones, Giannini agrega reconoce el criterio unificador asociado a la traducción de textos latinos y ofrece al lector el texto traducido.

Encontramos un ejemplo de este fenómeno en la traducción de la misma obra de Castelli ofrecida por María Condor (Castelli 2007). En

este caso, la traductora es la encargada, de manera explícita, de entregar las traducciones de todos los textos y fragmentos escritos en latín que Castelli no ofrece en el original, tal como lo indica la primera nota sobre este tema: “*Las traducciones del latín que aparecen entre corchetes son del traductor. (N. de la T.)” (Castelli 2007: 81). En ese sentido, la sistematización ofrecida por Condor involucra textos completos, fragmentos y hasta anotaciones entre paréntesis escritas en latín, las cuales son traducidas seguidamente entre corchetes. En el caso de Giannini, el criterio parece ser menos sistemático y, aunque ofrece los textos originales de las traducciones holandesas, no resulta ser tan específico para los textos latinos, por lo que las anotaciones entre paréntesis realizadas por Castelli quedan, en la versión de Giannini, en la lengua original sin nota del traductor.

Nota nº: 5

Llamada:	a
Página:	36
Término u oración anotada:	En la gran escena del Juicio, después de Cristo emerge el Cireneo. Símbolo de profunda experiencia de los místicos: una cosa es amada no porque sea amable sino que es amable porque es amada. Miguel Ángel lo ha intuido y pone al centro de la trágica visión la enorme figura del oscuro hombre de Cirene.
Anotación:	... Y saliendo hallaron a un Cireneo que se llamaba Simón; a éste cargaron para que llevase su Cruz (Mat. 27, 32) (N. d. T.).
Ejes:	Eje referencial y de pertinencia: Ver Nota 3, incluso en el eventual cuestionamiento de la pertinencia de los detalles sobre la finalidad del agregado de la cita bíblica.

Nota nº: 6

Llamada:	a
Página:	45
Término u oración anotada:	Y fueron conocidísimas en el círculo de la Confraternidad de Notre-Dame, al que H. Bosch pertenecía, las versiones flamencas y el mismo texto alemán de la obra de Suso, así como también la de Ruysbroeck
Anotación:	En 1482, el tipógrafo Antonio Sorg publicaba en Augsburg los escritos de Suso, con xilografías (cfr. 1. 150).

Ejes:	Eje referencial y de pertinencia: Ver Nota 1. Nuevamente, Giannini, presuponiendo que el lector no conoce esta información, agrega una nota referencial histórica acerca de las características de publicación de la obra de Suso como fuente de información complementaria a la información entregada por Castelli.
-------	--

Nota nº: 7

Llamada:	f
Página:	48
Término u oración anotada:	En el <i>Libro de la Sabiduría Eterna</i> agrega: "Ser desapasionados verdaderamente es ser desapasionados en la soledad"
Anotación:	"Die höchste Gelassenheit ist Gelassensein in Verlassenheit".
Ejes:	Eje referencial y de pertinencia: Ver Nota 1. Eje lingüístico: Ver Nota 2.

Nota nº: 8

Llamada:	g
Página:	49
Término u oración anotada:	Es el tema dominante en los pintores nórdicos del siglo XV, en aquellos que pintan al anacoreta cercado de demonios en la actitud inmóvil de quien está presente sólo para la Cruz. La actitud del abandono. Por otra parte el teólogo Suso es explícito a este respecto: abandonarse es la condición de la libertad; y la voluntad permanece libre cuando se ha desasido de la necesidad del querer
Anotación:	Wie fri der wille ist, so ist er alerst fri worden, wan er bedarf nit me wellen.
Ejes:	Eje referencial y de pertinencia: ver Nota 1. Eje lingüístico: Ver Nota 2.

Nota nº: 9

Llamada:	h
Página:	51
Término u oración anotada:	Texto en latín (G. Groote, <i>Epistolae</i> , Antwerpen, Mulder, 1933, pág. 272)

Anotación:	Es el mundo el lugar del delito y de la transgresión, de la permanencia y de la peregrinación, de trabajos, fatigas, dolores y llantos, movimiento y cambios, flujos y alteraciones, tránsito y aniquilación, novedad y agitación, violencia y opresión, engaño y corrupción. En el mundo nada se encuentra que no sea vanidad, malignidad, deseo, ansiedad, deformidad y vejez. El mundo atrae para sí y considera a los famosos; abandona y desprecia al desconocido. El mundo es obstáculo para muchos; para pocos, un estímulo; promete mucho, pocas cosas cancela y así, en fin, defrauda y frustra a sus amadores (N. d. T.).
Ejes:	Eje referencial y de pertinencia: Ver Nota 1. Eje lingüístico: Ver Nota 2. Se trata del único texto extenso en latín del volumen que Castelli no ofrece en italiano en el original y que Giannini traduce.

La descripción de los ejes identificados en las notas del traductor del volumen de Castelli realizada por Humberto Giannini permite formar la siguiente tabla de datos sobre la cantidad en la que cada una de estas aparece:

Eje	Ocurrencias
Referencial	8
De pertinencia	8
Lingüístico	5
Destinatorial	1
Paratextual	1

Se percibe un perfil bastante homogéneo de las notas, con dos ejes presentes en la mayor parte de estas, un eje menos frecuente y dos más aislados. Es relevante destacar la fuerte presencia de los ejes referencial y de pertenencia, seguido del eje lingüístico, mientras que los otros dos (el destinatorial y el paratextual) son, en realidad, ejes secundarios o complementarios de los anteriores. De manera más específica, el eje referencial es uno de los más utilizados por Giannini, el cual es utilizado principalmente como una especie de eje metatraductor: el traductor interpreta que el lector no tiene una información cultural (textual o extratextual) relacionada con un tema específico expresado en el texto y que, con ello, perderá una parte del sentido o de la interpretación del mismo,

razón por la que la nota se convierte en una parte de la propuesta de solución del problema de traducción.

Para el caso de las notas con eje de pertinencia, es relevante destacar la asociación casi directa e inmediata con la referencialidad textual. Cuando se trata de un texto aparentemente reconocido por el lector del texto original, pero desconocido (o presumiblemente desconocido) para el lector de la traducción, se utiliza la nota con eje de pertinencia, ya sea para introducir un matiz relevante en el conocimiento del lector de la traducción o bien para facilitar aspectos históricos relacionados directamente con el tema abordado en el texto.

Por otra parte, a través de las notas del eje lingüístico, el traductor ofrece al lector de la obra traducida un texto más accesible (como sucede con los casos del latín), pero también una versión original de las adaptaciones realizadas y no señaladas por Castelli (como sucede con los ejemplos a partir del holandés). En este caso, es importante advertir que se sigue, para este efecto, un criterio contrario: más que facilitar al lector la versión más accesible del texto, se trata, en definitiva, de ofrecerle ambas versiones de los textos (el original y su traducción), si no es explícita en el texto, a través de la nota del traductor. En este sentido, pues, estas notas del traductor tienen también un componente esencialmente (o complementariamente) metatraductor, porque hacen consciente al lector de que lo que está leyendo es un texto traducido y, para los casos en que el original no lo indica, se ofrece la versión original.

Se advierte, en última instancia, la diferencia establecida entre el texto original y la traducción ofrecida por Giannini (y también en la de Condor) respecto de la dinámica de lectura de las notas del autor y del traductor. Como hemos indicado previamente, en las traducciones de Castelli, se ofrecen dos tipos de llamadas a la nota: unas, las del traductor, que el lector puede leer durante la lectura porque están situadas a pie de página, mientras que las del autor, que en el original aparecen a pie de página, se sitúan, en ambas traducciones, en un glosario posterior.

7. Conclusiones

Las notas del traductor son, como hemos podido comprobar, un recurso ampliamente utilizado y habitualmente cuestionado por las investigaciones, precisamente por las implicaciones que puede conllevar en el proceso de traducción y por lo que implica, en última instancia, hacer presente la voz del traductor en el texto. El análisis cualitativo que hemos abordado en este artículo a partir del estudio de las notas del traductor en la traducción que Giannini realizó de *Lo demoniaco nell'arte* demuestra el carácter principalmente homogéneo que, en este caso, cumplen estos paratextos en un modelo de texto filosófico. En este sentido, esta consideración representa una diferencia significativa respecto de otros textos de Castelli abordados por el mismo traductor (Llopis, Chávez y Quintanilla, 2023), donde es posible observar un carácter más variado de intenciones o interpretaciones del texto por parte de Giannini.

A pesar de la disparidad o el manifiesto desequilibrio entre ambos estudios, se mantiene, como en el análisis anterior, la voluntad pedagógica de Giannini hacia el lector chileno de la obra del filósofo italiano. La aplicación de una metodología científica específica para este tipo de paratextos se ha revelado como una vía eficaz que permite ratificar desde un punto de vista analítico las intenciones y objetivos de Giannini para hacer llegar el texto traducido al nuevo lector.

Sin embargo, es cierto que el presente análisis no está exento de limitaciones. Una de estas es, sin lugar a dudas, la limitación que supone contar con una muestra tan reducida para el análisis, lo que, en última instancia, impide la extracción de conclusiones y generalidades. Si bien es cierto que las traducciones de Castelli ofrecidas por Giannini entregan información de considerable valor traductológico, es cierto que no ofrecen un abanico de categorías suficientemente amplio como para abordar el estudio de forma más integrada. De la misma manera, otra limitación que hemos podido detectar se refiere a la aplicación de una metodología que, si bien es específica de las notas del traductor, puede representar obstáculos o descartar matices relevantes en el trabajo con textos distintos de los literarios, como es el caso de los textos filosóficos. En este sentido, es importante considerar esta última limitación como una oportunidad de ampliación de la investigación, con el fin de concretar una

metodología que pueda dar cuenta del uso de estos paratextos en textos de distintas tipologías y géneros textuales.

Bibliografía primaria

- CASTELLI E. 1952, *Il Demoníaco nell'Arte*, Florencia, Electa Editrice.
- CASTELLI E. 1963, *Lo demoníaco en el arte*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- CASTELLI E. 2007, *Lo demoníaco en el arte*, Madrid, Siruela. Traducción de Maria Condor

Bibliografía crítica

- BOLOGNA C. 2007, "Enamorarse lentamente de una categoría". E. Castelli, *Lo demoníaco en el arte*, Madrid, Siruela, 11-58.
- CARDELLINO SOTO P. 2017, "Notas do Tradutor em uma tradução comentada e anotada de *Casa Velha*, de Machado Assis, para o espanhol", [Tesis de doctorado, Universidade Federal de Santa Catarina]. <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/178970/347998.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.
- CASTELLI GATTINARA E. 2007, "Nota", E. Castelli *Lo demoníaco en el arte*, Madrid: Siruela, 9-10.
- DONAIRE M.L. 1991, (N. del T.), "Opacidad lingüística, idiosincrasia cultural". M. L. Donaire y F. Lafarga, *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 79-92. <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/traduccin-y-adaptacin-cultural-espaafrancia-0/>>.
- GAMERO PÉREZ S.; HURTADO ALBIR A. 2003, "La traducción técnica y científica", A. Hurtado Albir, (dir.), *Enseñar a traducir*, Madrid, Edelsa, 139-153.
- GENETTE G. 2002, *Seuils*. Paris, Editions du Seuil.
- GIANNINI H. 1961, "Reseña a: Enrico Castelli. *I presupposti di una teologia della storia*. Milano, Fratelli Bocea Editori, Primera edición. 1954", *Revista de Filosofia* 8/1: 132-134.
- HENRY J. 2000, "Dé l'érudition à l'échec: La note du traducteur", *Méta* 45/2, 228-240.

- KAMAL ZAHHLOUL A. 2011, “Las notas a pie de página en la traducción del Corán”, *Entreculturas* 3: 17-36.
- LANDERS C. 2001, *Literary Translation: A Practical Guide*, Bristol, Multilingual Matters.
- LLOPIS M.; CHÁVEZ S.; QUINTANILLA P. [2023] “Humberto Giannini traductor: las notas del traductor en la traducción de *Pensieri e giornate*, de Enrico Castelli”, *Signo y seña*.
- MARRERO PULIDO V. 2001, “Información añadida en la traducción literaria, ¿dentro o fuera del texto”, I. Pascua (ed.), *La traducción: estrategias profesionales*, Palma, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 69-88.
- MARTIN ALISON E. 2008, “Annotation and Authority: Georg Forster’s Footnotes to the *Nachrichten von Den Pelew-Inseln* (1779)”, *Translation and Literature* 15/2, 177-201.
- MORILLAS E. 2005, “N. de la T.”, *El Trujamán. Revista diaria de traducción*, 30 de junio. <https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/junio_05/30062005.htm#npas>.
- NEWMARK P. 1999, *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra.
- NIDA E. 1964, *Towards a Science of Translating: With Special Reference and Procedures Involved in Bible Translating*, Leiden, Brill.
- NIDA E. 2001, *Language and Culture-Contexts in Translating*, Shanghai, Foreign Language Education Press.
- NORD CH. 2009, “El funcionalismo en la enseñanza de la traducción”, *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción* 2/2, 209-243.
- PACHECO COSTA V. Ca 2014, “La traducción de textos filosóficos ingleses contemporáneos: las notas del traductor”, *Tonos digital: Revista de estudios filológicos* 26, 1-13. <<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/39126/1/La%20traduccion%20de%20textos%20filosoficos.pdf>>.
- PEÑA S.; HERNÁNDEZ GUERRERO M.J. 1994, *Traductología*, Málaga: Universidad de Málaga.
- RIBELLES N. 2004, “Las notas a pie de página en las versiones en español de las novelas de P. Modiano: ¿La honte du traducteur?”, *Anales de Filología Francesa* 12, 385-393.
- ROVIRA ESTEVA S.; TOR-CARROGIO I. 2020, “N. de la T.: dícese de un elemento controvertido. Análisis de la recepción de las notas del traductor en la traducción del chino de *Diarios del Sáhara*”, *Onomázein* 50/2, 47-70.
- SEVILLA MUÑOZ J.; SEVILLA MUÑOZ M. 2003, “La traducción humanística”, *El Trujamán. Revista diaria de traducción*, 23 de mayo. <https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/mayo_03/23052003.htm>.

- SIERRA R. 2008, "Notas a pie de página: Reductos de identidad en la sociedad del conocimiento y la globalización". A. Camps, L. Zybatow (ed.) *Traducción e interculturalidad: actas de la conferencia internacional Traducción e Intercambio Cultural en la Época de la Globalización*, . Frankfurt am Main, Peter Lang, 273-284.
- TOLEDANO BUENDIA C. 2010, "¿Qué hay tras las notas del traductor?"; R. Rabadán, T. Guzmán, M. Fernández, *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo*, Universidad de León: Área de Publicaciones, 637-662.
- VALVERDE JARA X. 2017, "Las notas al pie en la traducción", *Letras* 61, 181-202.
- VARNEY J. 2007, "Taboo and the translator: a survey of translators' notes in Italian translation of Anglo-American fiction, 1945-2005", A. Pym, A. Perekrstenko (ed.), *Translation Research Project 1*, . Tarragona, Intercultural Studies Group. 47-58.
- VELÁZQUEZ EZQUERRA I. 2002, "Las NT en la traducción literaria: una aproximación filológica", E. Morillas, J. Álvarez, *Las herramientas del traductor*, Málaga, Ediciones del Grupo de Investigación Traductología, 91-120.
- WU, P-C. 2013, "En torno a la recepción de la traducción literaria español-chino (Taiwán): un estudio empírico a partir de dos obras de Arturo Pérez-Reverte". Tesis de doctorado, Departamento de Traducción e Interpretación, Universidad Autónoma de Barcelona.

Humanidades. Auxiliar de primera semiexclusiva en la cátedra Italiano de la Universidad Nacional de San Luis. Docente Investigadora. Miembro del Instituto de Lenguas de la Universidad Nacional de San Luis. Docente en la 'Dante' de Villa Mercedes.

Soledad Chávez Fajardo es profesora en la Universidad de Chile y es académica de número de la Academia Chilena de la Lengua. Enseña historia de la lengua española, lingüística románica y lexicografía. Su ámbito de investigación es la historiografía lingüística y la lexicología histórica.

Marco **Cipolloni**, catedrático de Lengua y traducción española, actualmente enseña en Sapienza – Universidad de Roma. Su trayectoria docente e investigadora se ha centrado en diacronía, lenguas en contacto, contextos y relaciones entre texto imagen, privilegiando temas de historia de la circulación de ideas a través de propaganda y medios, especialmente audiovisuales, con estudios de AVT sobre cine español e hispanoamericano, traducción musical y empleo de mensajes verbales en artes visuales y performativos. Entre sus publicaciones académicas: la traducción y edición italiana de *El pensamiento de Cervantes*, de Américo Castro, los aparatos genético-filológicos del *Teatro completo* de Miguel Ángel Asturias (París, 2004) y, con Larry Wolff, el volumen *The Anthropology of the Enlightenment* (Stanford University Press 2007).

Mariarosaria **Colucciello** es profesora titular de Lengua, Cultura e Instituciones de los Países de Lengua Española por el Departamento de Ciencias Políticas y de la Comunicación de la Universidad de Salerno. Sus líneas de investigación son la teología de la liberación latinoamericana, la paremiología en lengua española, la historiografía lingüística y la traducción. Es directora del *Laboratorio Interdisciplinare di Studi Euro-Latinoamericani* (LISEL) de la Universidad de Salerno.

Viviana **Corazza**, laureata in Lettere Moderne nel 2022 presso l'Università degli Studi di Padova con una tesi dedicata ai musei delle lingue, continua a coltivare l'interesse per la museologia e la valorizzazione del patrimonio culturale studiando Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. È allieva del Collegio Internazionale, la scuola di eccellenza dell'ateneo veneziano. Ha svolto un tirocinio presso la sede di Anversa (Belgio) della Società Dante Alighieri e fatto esperienze di volontariato e formazione presso il Parco Archeologico di Paestum (SA) e la fondazione Pordenonelegge.