

Mario Merlino traduce a Rodari: la traducción de algunos “errores en rojo” de *Il libro degli errori*

María Begoña ARBULU BARTUREN
Universidad de Padua

Resumen

El presente artículo propone el análisis de algunos pasajes de la versión española que Mario Merlino realizó en 1989 de la obra de Gianni Rodari *Il libro degli errori* (1964). Se inicia con un breve examen de las características más destacables del original, tanto en el plano de la forma como en el del contenido; a continuación, se presenta al traductor y sus ideas sobre la actividad traductora; por último, se expone el análisis de las intervenciones que el traductor lleva a cabo en algunos pasajes de la obra que ofrecen evidentes dificultades en el paso de una lengua a otra.

Palabras clave: traductología, análisis de traducciones, traducción italiano-español, Rodari, literatura infantil

Abstract

This article proposes the analysis of some passages of the Spanish version that Mario Merlino published in 1989 of the work of Gianni Rodari *Il libro degli errori* (1964). It begins with a brief examination of the most remarkable features of the original, both in form and in content; then, the translator and his ideas about the translating activity are presented; finally, the interventions carried out by the translator are analysed, especially those found in the passages that offer obvious difficulties in the translation from one language to another.

Keywords: translation, translation analysis, Italian-Spanish translation, Rodari, children's literature

1. INTRODUCCIÓN

En estas páginas se propone el análisis de algunos pasajes de la *versión*¹ española que Mario Merlino realizó en 1989 de la obra de Gianni Rodari *Il libro degli errori*, publicada en Turín por Einaudi en 1964. En primer lugar, trataremos brevemente el original: atenderemos tanto a la forma, para comprender las dificultades que comporta desde un punto de vista traductivo, como al contenido pues, como todas las obras de

¹ Se explicará en § 3. por qué Merlino llama *versión* al texto que presenta: es la primera traducción en lengua española de *Il libro degli errori* y la única hasta 2020, año en que la editorial Juventud de Barcelona ha publicado otra realizada por Carlos Mayor y con ilustraciones de Chiara Armellini.

Rodari, también esta encierra su ideario pedagógico, político y social. En un segundo momento se presentará al traductor: podremos observar cómo Merlino concibe su oficio y qué tipo de traducción nos propone. A continuación, llevaremos a cabo el análisis de la traducción de algunos pasajes referidos a los “errores en rojo”. Terminaremos con un apartado dedicado a las conclusiones.

La obra se divide en tres partes: “Errori in rosso”, “Errori in blu” y “Trovate l'errore” (“Errores en rojo”, “Errores en azul” y “Encontrad el error”). Estos títulos aluden al hecho de que, hasta hace algunos años, los errores escritos cometidos por los niños de la escuela primaria italiana se corregían con dos colores: el rojo, que indicaba los errores menos graves, y el azul, que señalaba los graves o muy graves. Rodari sigue esta usanza para proponer los errores que recoge en su obra. Los errores en rojo serán aquellos menos graves, generalmente de ortografía, que dan pie a historias divertidas, con frecuencia en rima. Los errores en azul, sin embargo, serán más graves, no siempre lingüísticos, sino con una impronta social, causados por los adultos y más difíciles de resolver: por ejemplo, el uso de las armas (“Armi dell'allegria”, 1964: 77); la existencia de muñecas que tienen de todo —cama, cochecito, cocinita, vestidos y hasta otras muñecas más pequeñas— y muchos niños que no tienen nada (“Bambini e bambole”, 1964: 78); la intolerancia frente a la diversidad (“Il dromedario e il cammello”, 1964: 82); la falta de medios económicos que impide el desarrollo de un talento (“Il viaggio del grillo”, 1964: 83), etc.

La decisión de analizar esta obra se debe a dos motivos. El primero es el hecho de que su traductor sea precisamente Mario Merlino, a quien hemos tenido la oportunidad de conocer a través de su traducción al español de otra obra de Rodari, la *Grammatica della fantasia* (1973), en nuestra opinión, la mejor de las cinco existentes². Merlino se revela un traductor muy interesante por la actitud que presenta frente al texto original. En el caso de las obras de Rodari, sabemos que el autor juega con el lenguaje para estimular la fantasía en el niño y lo hace a través de una serie de técnicas que le permiten servirse de las asociaciones fonéticas y semánticas que se pueden establecer entre las palabras. Se juego consiste, por tanto, en poner en movimiento imágenes y palabras, lo que determina una concepción de la lengua como un maravilloso y potente medio de exploración fantástica. Merlino acepta el reto del juego fantástico de Rodari y, como veremos en estas páginas, lo sigue hasta sus últimas

² Las traducciones españolas de la *Grammatica della fantasia* (1973) son cinco: la primera se publica en 1976 como volumen 14 de la “Serie pedagogía” de la editorial Avance de Barcelona y los traductores fueron Carlos Alonso y Adela Alós; la segunda aparece en 1983 en la editorial Argos Vergara de Barcelona y fue realizada por Joan Grove Álvarez; la tercera pertenece a Mario Merlino y fue publicada en 1989 por la editorial Aliorna de Barcelona, aunque para nuestras referencias seguiremos la de 1996 de Ediciones del Bronce; la cuarta pertenece a Roberto Vicente Raschella y se publicó en 1993 en Edizioni E. Elli de Trieste y como “coedición” en Buenos Aires en Ediciones Colihue / Biblioser; la última aparece en 1999 en Panamericana Editorial de Santafé de Bogotá y la traductora es Alessandra Merlo.

consecuencias, a veces, incluso yendo más allá, lo que abre un abanico enorme de posibilidades en el texto de llegada³.

El segundo motivo está relacionado con el original: los aspectos formales y de contenido que lo caracterizan, que se explican en el siguiente apartado.

2. LA OBRA ORIGINAL: *IL LIBRO DEGLI ERRORI*

Rodari publica esta obra cuando ya ha iniciado su colaboración con la editorial Einaudi de Turín, que comienza en 1951 con la publicación de *Filastrocche in cielo e in terra*. Esta colaboración se transformará en una estrecha relación tanto con la editorial como con su fundador, Giulio Einaudi, al que le unían no solo una fuerte afinidad de gusto lúdico y literario, sino también los mismos principios éticos de un proyecto editorial que daba prioridad a la función cultural frente a los puros intereses comerciales (Rossitto, 2011: 54). El texto pertenece, por lo tanto, a esa segunda etapa de Rodari descrita por Argilli (1982: 13-15), en la que el autor, ya presente en los canales editoriales y con cierta notoriedad, experimenta un cambio evidente, tanto desde un punto de vista cuantitativo, pues su público aumenta, como cualitativo, ya que se observa un interés creciente por los problemas de la escuela y una intensa actividad en el campo de la pedagogía.

Il libro degli errori es un libro excepcional, tanto en la forma como en el contenido. Si atendemos al contenido, el tratamiento que el autor hace del error es un claro reflejo de su concepción pedagógica. Para Rodari los errores son necesarios, “utili come il pane” —afirma en el prólogo titulado “Tra noi padri” (1964: 7)— y, con frecuencia, son también bellos: nos pone como ejemplo la torre de Pisa, uno de los errores más hermosos que haya “cometido” el hombre. Años más tarde, el autor abrirá el capítulo 9 de su *Grammatica*, titulado precisamente “L’errore creativo”, de este modo:

Da un lapsus può nascere una storia, non è una novità. Se, battendo a macchina un articolo, mi capita di scrivere «Lamponia» per «Lapponia», ecco scoperto un nuovo paese profumato e boschereccio: sarebbe un peccato espellerlo dalle mappe del possibile con l'apposita gomma; meglio esplorarlo, da turisti della fantasia (1973: 34)⁴.

Y lo cerrará con: “Sbagliando s’impara, è vecchio proverbio. Il nuovo potrebbe dire che sbagliando s’inventa” (1973: 36). Nos encontramos, por lo tanto, frente a una concepción creativa del error que permitirá al niño aprender entre risas lo que con frecuencia aprende llorando, como él mismo explica en una entrevista realizada para la revista *Noi donne* en 1964 a cerca de cómo había nacido la obra⁵.

³ La primera noticia de esta traducción llegó a la autora a través de la crítica positiva de Pino Boero (1992: 251).

⁴ Este error ya se encontraba en *Il libro degli errori* en la historia titulada “Viaggio in Lamponia” (1964: 73) y su traducción será analizada en § 4.10.

⁵ “Come è nato *Il libro degli errori*”, *Noi donne*, 45, 14/11/1964.

Pero este “panorama nazionale degli errori”, como lo llama el autor en la entrevista (p. 108), no está desligado de sus ideas políticas y sociales, que tienen siempre una importancia fundamental en los textos de Rodari. La cuestión de los errores aparece de forma recurrente en su producción literaria: por ejemplo, en *Filastrocche in cielo e in terra* ocupaba un capítulo entero; *Il pianeta degli alberi di Natale* contiene una serie de “Poesie per sbaglio” (Poesías por error); también están presentes los errores en *Favole al telefono* o en la misma *Grammatica della fantasia*. Rodari parte de los errores cometidos por los niños (errores leves, en rojo) para después hablar de los errores de los adultos (errores graves, en azul). Como afirma en el prólogo (1964: 7):

Questo libro è pieno di errori, e non solo di ortografia. Alcuni sono visibili a occhio nudo, altri sono nascosti come indovinelli. Alcuni sono in versi, altri in prosa. Non tutti sono errori infantili, e questo risponde assolutamente al vero: il mondo sarebbe bellissimo, se ci fossero solo i bambini a sbagliare. Tra noi padri possiamo dircelo. Ma non è male che anche i ragazzi lo sappiano.

La reflexión sobre los errores de lengua se transforma, según la crítica, en un proyecto que de la gramática pasa a la revolución (Roghi, 2020b). Rodari está convencido, como afirma para *Il pioniere* en 1959, de que escribir bien las palabras es un buen entrenamiento para hacer bien las cosas, mientras que escribirlas mal es un modo de estropearlas⁶.

En las últimas líneas del prólogo, el autor dedica el libro precisamente a los adultos (1964: 7): a quienes tienen la terrible responsabilidad de corregir “senza sbagliare”, es decir, sin equivocarse, “i più piccoli e innocui errori del nostro pianeta.” Es evidente, por tanto, que para Rodari, el problema de la sociedad no eran los errores de los niños sino los de los adultos, que no están en las palabras sino en las cosas y, por consiguiente, lo que hay que corregir es el mundo que resulta de los errores del adulto.

Como ejemplo significativo de esta idea, podemos indicar el siguiente pasaje del que es protagonista el Professor Grammaticus, personaje recurrente en la obra: Grammaticus es un profesor de italiano que en sus viajes por Italia observa con desesperación los errores de lengua que cometen sus habitantes. En este caso, el profesor va en un tren sentado al lado de unos emigrantes que confunden el verbo *essere* y el verbo *avere* cuando funcionan como auxiliares en las formas compuestas: ante la frase “Io ho andato in Germania”, el profesor, molesto, corrige el error: “si dice: «sono andato»” (1964: 14). Con mucha delicadeza, sus compañeros de vagón le responden que, aunque el verbo *essere* sea intransitivo o un verbo importante, para ellos es siempre un verbo triste, pues significa dejar la propia casa para encontrar trabajo en otro país, dejar la familia, los hijos. El pasaje termina de este modo:

⁶ “Scrivere bene le parole è un ottimo allenamento per fare bene le cose. Scrivete male è una maniera di mandarle a gambe all’aria” en “L’ago di Garda”, *Il Pioniere*, 22 /03/1959, p. 3.

— Eh, — disse l'emigrante, sorridendo con gentilezza, — io sono, noi siamo!... Lo sa dove siamo noi, con tutto il verbo essere e con tutto il cuore? Siamo sempre al paese, anche se abbiamo andato in Germania e in Francia. Siamo sempre là, è là che vorremmo restare, e avere belle fabbriche per lavorare, e belle case per abitare.

E guardava il professor Grammaticus con i suoi occhi buoni e puliti. E il professor Grammaticus aveva una gran voglia di darsi dei pugni in testa. E intanto borbottava tra sé:

— Stupido! Stupido che non sono altro. Vado a cercare gli errori nei verbi... Ma gli errori più grossi sono nelle cose! ("Essere e avere", 1964: 14-15).

Se observa que la reflexión sobre la lengua no es un objetivo en sí mismo o ligado simplemente al uso escolar, sino que forma parte de un proceso más complejo que se encamina en dos direcciones: por una parte, adueñarse del uso de la palabra, pues para Rodari las palabras tienen un gran valor de liberación, como se lee en la *Grammatica*: "«Tutti gli usi della parola a tutti» mi sembra un buon motto, dal bel suono democratico. Non perché tutti siano artisti, ma perché nessuno sia schiavo" (1973: 6); por otra parte, dar un sentido nuevo al aprendizaje, que no deberá estar enfocado en el resultado —una calificación o una promoción—, sino en el proceso mismo, en la colaboración, el crecimiento personal y colectivo de la clase, a través también del juego que —¿por qué no?—, puede partir del error (Roghi, 2020b). No podemos ignorar la modernidad de esta concepción rodariana del aprendizaje representada actualmente en la didáctica a través de conceptos como el aprendizaje cooperativo, la construcción del conocimiento, el componente lúdico, etc.

En el plano de la forma, *Il libro degli errori* es único porque Rodari nos presenta una obra en la que las historias nacen de un error de lengua (ya sea de ortografía o de gramática): desde un punto de vista traductivo, la complejidad de estos pasajes reside en el hecho de que los errores cometidos en una lengua no siempre son transferibles a otra —incluso cuando se trata de lenguas afines, como el español y el italiano—; menos todavía estos errores producen los mismos efectos de sorpresa, humor o de extrañamiento que provocan en el lector original y, en algunos casos, no será posible proponer la misma historia a los nuevos lectores, por lo que la obra pone a prueba las competencias y capacidades del traductor. Además, las historias se desarrollan con frecuencia en verso, aspecto fundamental en el juego creativo de Rodari que será oportuno reproducir en el texto de llegada. Estas características hacen de *Il libro degli errori* una obra muy estimulante y atractiva desde el punto de vista del análisis traductológico.

3. MARIO MERLINO Y EL OFICIO DEL TRADUCTOR

Mario Merlino (Coronel Pringles, Argentina, 1948 - Madrid, 2009) ha sido un escritor y traductor literario de gran importancia en ámbito español e hispanoamericano. Tradujo del portugués, del italiano —a Gianni Rodari, Natalia Ginzburg y Dacia Maraini—, del inglés, del francés y del catalán; fue presidente de la ACEIT (ACE Traductores), organización en defensa de los intereses y derechos de los traductores; en 2004 ganó el Premio Nacional de Traducción por la traducción de la obra portuguesa *Auto dos Danados* (*Auto de los condenados*) de António Lobo Antunes.

Además escribió prosa y poesía, trabajó en teatro como *performer*, dirigió talleres de escritura creativa y colaboró con las revistas más importantes de crítica literaria. Por todo ello, su peso intelectual queda fuera de duda.

Pero ¿qué traductor es Merlino?, ¿cuáles eran sus ideas sobre la traducción? Para contestar a estas preguntas, tomaremos en consideración dos testimonios concretos: una entrevista concedida en 1990 donde habla precisamente de traducir a Rodari⁷ y el prólogo a su versión de *Il libro degli errori*, titulado “Soñar no cuesta nada” (1989: 9-10).

Para Merlino la traducción es *recreación*: según sus palabras de 1990, la traducción debería ser una forma de conocimiento del otro, lo que exige “con-fusión”, es decir, “ser un poco como el otro”. De manera que el traductor no es un mero transmisor de las palabras del autor, sino que se mezcla con él y recrea el texto original. Es cierto que esta recreación parte de las pautas que facilita el autor original, pero el texto traducido es para este traductor otro texto.

La recreación defendida por Merlino —probablemente influida por su propia faceta de autor, de creador— requiere por parte de quien traduce una visión profunda y de conjunto de la obra del autor original. En el caso que nos ocupa, Merlino conoció los textos de Rodari por casualidad, cuando trabajaba como docente en talleres literarios para adultos en Argentina y utilizaba las mismas técnicas para estimular la escritura en los alumnos⁸. Esta coincidencia le llevó a interesarse por el autor italiano y, más adelante, a traducirlo.

El deseo de traducir a Rodari creemos que parte también de una especie de reto. Merlino afirma en su prólogo que *Il libro degli errori* es un provocación y explica por qué (1989: 10): “incita a superar el error muriéndose de risa; atiza el fuego de la pregunta; nos tienta a comernos las palabras averiguando lo que significan, a consultar el atlas de las dicciones que es el diccionario, a jugar descubriendo sentidos y matices insospechados”. Este juego, presente siempre en las obras de Rodari, cautiva a Merlino, que se deja seducir sin poner resistencia y se embarca en la traducción del texto con una manifiesta voluntad de trasladar ese juego fantástico a la otra lengua.

Veamos ahora qué traducción nos presenta Merlino. El traductor la llama *versión*, no *traducción*, y explica el motivo en la entrevista a la que nos hemos referido más arriba: “para destacar el esfuerzo”. Debe resultar evidente al lector que el texto español

⁷ “Traducir a Rodari”, *Educación y biblioteca*, Año n° 2, N° 5, 1990 (https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/113445/EB02_N005_P54-55.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

⁸ En su juventud, Rodari, además de inspirarse en las ideas de Novalis (1772-1801) —poeta, teólogo, filósofo y escritor alemán—, había seguido a los surrealistas franceses a través de la lectura de la revista *Prospettive*, dirigida por Curzio Malaparte: se acercó así a las vanguardias literarias, especialmente el surrealismo y las técnicas que este utilizaba, como la escritura automática, la analogía verbal, la descomposición de palabras, las asociaciones fortuitas, la exploración de las relaciones entre significante y significado, etc. De este modo, empieza su reflexión sobre el arte de inventar historias a través de una serie de procedimientos que, años más tarde, expuso y ejemplificó en su *Grammatica della fantasia* (1973), como son la piedra en el estanque, el binomio fantástico, el prefijo arbitrario, el error creativo, la falsa adivinanza, los cuentos al revés, etc.

es el resultado del trabajo del traductor —duro, complejo y fatigoso—, y que ese texto que está leyendo es obra de otro: “Pocos procesos de escritura están más relacionados con el concepto de otredad que la traducción: relación con otra lengua, otra cultura, otro texto, otro enunciador” (Zaslavsky, 1998: 343). Merlino reivindica su oficio de traductor, poco reconocido siempre, y menos aún si el texto traducido pertenece a la literatura infantil o juvenil.

Además, nos explica en su prólogo cómo afrontó la traducción de esta obra. Parte de la idea de traducción como puente: “Toda traducción establece un puente. Al traducir esta obra, se ha producido un cruce, una placentera mezcla de voces” (1989: 10). Ese cruce y esa mezcla de voces —la llamada polifonía de la traducción⁹— es la “con-fusión” a la que nos referíamos más arriba y guía las decisiones del traductor.

El principal problema que se le plantea al traductor de esta obra es precisamente la cuestión del error. Incluso tratándose de dos lenguas afines, como el italiano y el español, los errores no podían ser siempre transferidos de un texto al otro: “Ocurre que los errores gramaticales en italiano exigían un traslado que no fuese meramente literal. Hice lo posible por evitar que quedaran en el tintero algunos de los errores más difundidos en el uso de la lengua castellana” (1989: 10).

También en el prólogo trata algunas intervenciones que llevó a cabo: “Dejé nombres italianos donde resultaba forzado el cambio; introduje nombres de ciudades españolas y alguna que otra hispanoamericana, donde creí conveniente” (1989: 10).

Observamos, igualmente, la labor de investigación y consulta, ligada a lo que se denomina competencia instrumental del traductor (cfr. Hurtado Albir, 2024: 394 y ss.): “Debí acudir también a cuanto libro tuviese a mano sobre la lengua y las lenguas de España, así como a los que analizan y reflejan los usos coloquiales: Rafael Lapesa, Manuel Criado de Val, José Polo, entre otros” (1989: 10).

Concluye su prólogo con este pasaje en el que Merlino es consciente de que más allá del puente que construye el traductor está el encuentro entre su texto traducido y el lector, quien irá descubriendo a través de la lectura su propia interpretación de la obra:

Puente, traslado, encuentro: entre dos maneras, entre dos dicciones. Cada lector comenzará ahora a construir su dicción propia: disfrutando del texto, sumergiéndose en el misterio de una palabra no del todo conocida, tratando de aclarar dudas en el diccionario (lexicario, palabrario, vocabulario, si queréis), descubriendo un nuevo matiz, el de lo que todavía no se ha dicho y vuela o flota —qué más da— en nuestra loca cabeza errante.

4. LA TRADUCCIÓN DE ALGUNOS “ERRORES EN ROJO”

Como se ha indicado en la introducción, nuestro objetivo será el análisis de la traducción de algunas de las historias originadas por los llamados “errori in rosso”.

⁹ Cfr. Bajtín (1982) y Ducrot (1986) para una teoría polifónica de la enunciación y Tabakowska (1990), Tricás (1991) o Zaslavsky (1998), entre otros, para un análisis de la traducción desde la perspectiva polifónica.

Hemos seleccionado un total de diez ejemplos, todos ellos en verso —cuatro de los cuales tienen como protagonista al profesor Grammaticus—, en los que partiremos del análisis de la forma métrica para después pasar al análisis de las intervenciones de Merlino, dirigidas a traducir los errores italianos en errores frecuentes en el uso de la lengua española y respetar, al mismo tiempo, la composición en verso y la historia que cuenta el original.

4.1. EJEMPLO 1: “UN INCIDENTE”

En el primer ejemplo, protagonizado por el profesor Grammaticus, Rodari nos presenta un error de ortografía —*bensina* por *benzina* (esp. *gasolina*)—, que en la traducción española se convierte en un error de pronunciación —*gasolio* por *gasóleo*—:

“Un incidente” (p. 16)	“Un contratiempo” (p. 22-23)
<p>Al professor Grammaticus disse una signorina: – Ieri la nostra macchina restò senza <i>bensina</i>.</p> <p>Noi si dovette spingerla fino in cima alla salita e se ne andò in sudore il gusto della gita.</p> <p>Rispose il professore: – La cosa non mi stupisce. La <i>bensina</i> senza zeta è così¹⁰ che vi tradisce.</p> <p>Quand’anche aveste avuto il serbatoio pieno, poca strada facevate, con quella zeta in meno...</p> <p>La gente non riflette, tira avanti in allegria: ma gli errori non perdonano e vi lasciano a mezza via.</p>	<p>Al profesor Grammaticus le dijo un señor muy sobrio: —Ayer nuestro coche nuevo se nos quedó sin <i>gasolio</i>.</p> <p>Tuvimos pues que empujarlo por la Cuesta del Correo y se nos fue en el sudor el gusto de ir de paseo.</p> <p>Respondió el gran profesor: —Lo que decís no me asombra. El <i>gasolio</i> con la <i>i</i> es así como os traiciona.</p> <p>Aun cuando hubieseis tenido vuestro depósito lleno, poco camino habríais hecho con una sílaba menos¹...</p> <p>La gente es poco prudente, sigue adelante sin tino: mas el error no perdona y os deja a medio camino.</p> <p>¹ Ga-só-le-o es palabra esdrújula de cuatro sílabas, puesto que las vocales fuertes <i>e</i> y <i>o</i> no forman diptongo. Sí lo</p>

¹⁰ Hemos respetado el tipo de acento elegido por la edición de Einaudi, de manera que algunos acentos son agudos (´) y no graves (`); igualmente, hemos mantenido la colocación de los acentos de la edición española, que no está actualizada según las reglas de la última *Ortografía de la lengua española* publicada en 2010 por la RAE. Las llamadas de las notas al pie de página de Merlino se indicarán con números romanos para diferenciarlas de las llamadas con números árabes de las notas de la autora.

	<p>forman una débil (<i>i</i>) y una fuerte (<i>o</i>). Al pronunciar «ga-so-li», la palabra pierde una sílaba. No deja de ser un ataque físico; quiero decir: al cuerpo de la palabra. (<i>N. del T.</i>)</p>
--	--

Por lo que se refiere a la métrica, el texto original presenta cinco estrofas de cuatro versos de siete y ocho sílabas con rima consonante *-a-a*. El texto español mantiene las cinco estrofas de cuatro versos: estos serán octosílabos —excepto el primero, que traduce palabra por palabra el verso original— con rima asonante *-a-a*.

Veamos ahora las intervenciones de traductor. En este caso, la traducción literal de *bensina* con *gasolina* no podía dar lugar a un error de ortografía en español estándar¹¹, mientras que otro tipo de combustible como el *gasóleo* podía sufrir un error frecuente en una pronunciación poco cuidada (*gasolio*), que además será explicado en nota por el traductor.

Después de observar una traducción correcta del título, procedemos con las estrofas. La elección de *gasolio* comporta una modificación de la primera estrofa para respetar la rima: el personaje femenino se convierte en un *señor muy sobrio* que permite la rima con *gasolio*. Además, se amplía el tercer verso con *nuevo* para respetar el octosílabo, dado que el artículo *la* no puede aparecer en español junto al posesivo y *coche* tiene una sílaba menos que *macchina*.

También observamos una intervención del traductor en la segunda estrofa: la secuencia *cima alla salita* viene particularizada en el nombre de una cuesta española, la *Cuesta del Correo*, que da nombre a una calle de Adra en Almería. Merlino introduce aquí un topónimo español que le permite la rima con *paseo* y, al mismo tiempo, acerca el texto a su lector.

La tercera estrofa presenta el añadido de *gran* en el primer verso para llegar al octosílabo; la rima con *traiciona*, que es el verbo fundamental en la estrofa y debe ser mantenido, se consigue a través de *asombra*; como en el texto italiano, se especifica el error en el tercer verso: *gasolio con la i*.

La cuarta estrofa se sujeta al original hasta llegar al error en el último verso: *zeta* se sustituye con *sílaba*, donde Merlino ha considerado oportuno incluir una nota al pie de página para explicar el error en español. La nota termina, además, con un comentario o aclaración: “No deja de ser un ataque físico; quiero decir: al cuerpo de la palabra”. Se pone de manifiesto aquí el gusto de este traductor por intervenir en sus textos con notas y comentarios dirigidos a su lector, como ya se vio en Arbulu (2020)¹².

¹¹ En zonas ceceantes del español, quizá se habría podido encontrar *gasolina* con un error ortográfico que reprodujera esta pronunciación: la sustitución de la sibilante alveolar fricativa sorda [s] con la interdental fricativa sorda [θ], representada con la grafía *z* en *gazolina*.

¹² En este estudio se examinó la visibilidad de los traductores a través de las notas al pie de página en las traducciones españolas de la *Grammatica della fantasia*. Partiendo de las clasificaciones de las notas del

Las modificaciones de la última estrofa obedecen también a la necesidad de mantener la rima: *a mezza via* se traduce con *a medio camino*, por lo tanto, *in allegria* debe ser sustituido en el texto meta con una palabra que rime en *-ino*. La elección de *sin tino* es adecuada ya que *tino* puede indicar ‘juicio y cordura’ (DRAE) y su ausencia (*sin*) representa la idea del texto original de falta de reflexión (*non riflette*) que también aparece en *poco prudente*.

4.2. EJEMPLO 2: “IL PROFESSORE E LA BOMBA”

En el segundo ejemplo, también protagonizado por el profesor Grammaticus, encontramos un error de ortografía en el texto original —*idroggeno* por *idrogeno*— que en el texto meta se convierte en un error ortográfico diferente pero en el mismo sustantivo —*idrógeno* por *hidrógeno*—:

“Il professore e la bomba” (p. 19)	“El profesor y la bomba” (p. 26-27)
Il professor Grammaticus sentí dire da un tale: – Questa bomba all’ <i>idroggeno</i> chissà poi se fa male!	El profesor Grammaticus leyó este mensaje extraño: «No, con la bomba de <i>idrógeno</i> no nos vendrá ningún daño.»
Il bravo professore lo rimbeccò all’istante: – La bomba, signore caro, è già tanto pesante,	El celoso profesor replicó con una carta: «La bomba, muy señor mío, es demasiado pesada;
con tutti i suoi megatoni è già tremenda così, non aggravì il pericolo raddoppiando la «g»!	con todos sus megatones es tremendo cachivache: ¡no le abra usted la puerta quitando la muda hache!»
Rispose sghignazzando quel re degli ignoranti: – Sono in contravvenzione	Respondió a los pocos días el rey de los ignorantes: «Me acusáis de infracción

traductor de Donaire (1991) y Toledano (2010), se establecieron cuatro categorías de notas: 1. notas enciclopédicas o eruditas; 2. notas lingüístico-culturales con información que se pierde en la traducción; 3. notas lingüístico-culturales con información no interpretable por el lector de la traducción; y 4. notas traductológicas. El análisis puso de manifiesto que las notas más interesantes y sorprendentes fueron las notas traductológicas de Merlino. Obviamente, con ellas el traductor proporciona a su lector una información cuya finalidad es la de legitimar o justificar sus decisiones traductivas, pero al mismo tiempo va más allá: se trata de digresiones que rompen el flujo natural del discurso, en las que el traductor no solo reivindica su capacidad como autor ampliando las asociaciones que sugerían las palabras de Rodari sino que también rinde homenaje a Cervantes e incluso invita al lector a crear historias jugando con las posibilidades que ofrece la lengua. Se encuadran en la categoría de *notas comentario* o *discursivas* en la terminología de Toledano (2010: 658-660). El aspecto interesante es que “lejos de suponer una emancipación del texto original y de su autor, las notas de Merlino son también una forma de fidelidad, de lealtad, de homenaje a Rodari y a su obra, a sus intenciones y a su modo de proceder en la creación fantástica” (Arbulu, 2020: 569-570).

<p>per eccesso di consonanti? – No, signore, non scherzi con tali materie: l'ortografia e la chimica sono cose assai serie.</p> <p>Al vecchio gas <i>idrogeno</i> chieda subito scusa, cancelli dal suo nome la lettera intrusa.</p> <p>Poi con la stessa gomma, sa che cosa faremo? Tutte quante le bombe acca dalla terra cancelleremo.</p>	<p>por falta de consonantes?» «No, señor, no tome a broma tan importantes materias: la ortografía y la química son cosas bastante serias.</p> <p>Al antiguo gas <i>hidrógeno</i> pídale disculpas y devuélvale a su nombre la letra que quedó exclusa.</p> <p>Y con la goma en la mano, le diré ahora qué haremos: las llamadas bombas hache de la tierra borraremos.»</p>
---	--

El texto original consta de siete estrofas de cuatro versos que van de seis a nueve sílabas, aunque con predominio del heptasílabo, y con rima consonante *–a–a*. El texto español mantiene las siete estrofas de cuatro versos, que serán en su mayoría octosílabos, con rima consonante *–a–a*, excepto la segunda estrofa y la sexta, que tienen rima asonante.

Por lo que se refiere a la traducción del error, observamos errores de ortografía diferentes para cada texto pero que afectan a la misma palabra: así, *idrogeno* con doble *g* se convierte en *idrógeno*, sin la *b* inicial, representando uno de los errores más frecuentes en español por tratarse de una letra muda.

Como en el ejemplo anterior, la traducción del título es literal. La primera estrofa presenta dos palabras fundamentales: *idrogeno*, que muestra el error, y *male*, que es la consecuencia natural de cualquier bomba. Adaptado el error a la lengua española, la traducción de *male* se realiza a través de *daño*, que impone una modificación del segundo verso para mantener la rima: la frase española que comprende el tercer y cuarto verso no está pronunciada por alguien sino que es un *mensaje extraño* — escrito— que aparecerá entonces entrecomillado y no con la raya de diálogo. Como consecuencia, es necesaria una intervención al inicio del segundo verso: *sentí* es traducido con *leyó*; se da, así, un paso de la modalidad oral a la escrita que implicará la necesidad de operar otras modificaciones en las estrofas siguientes.

La traducción de la segunda estrofa inicia con una particularización en el adjetivo dedicado a *profesor*: *bravo*, término muy usual y general del italiano, se traduce con *celoso*, en su sentido de ‘cuidadoso’, ‘cumplidor’, ‘diligente’¹³, que se adapta perfectamente a las cualidades del profesor Grammaticus en su defensa de la corrección en el uso de la lengua italiana. A continuación, se debe mantener la modalidad escrita: se responde al *mensaje* con una *carta*, que permite la rima asonante

¹³ Persona que se comporta con *celo* en su acepción de ‘Cuidado, diligencia, esmero que alguien pone al hacer algo’ (DRAE).

con *pesada*, y *signore caro* se transforma de manera coherente en *muy señor mío*, fórmula utilizada en las cartas formales.

La primera intervención que se observa en la tercera estrofa está motivada, sin embargo, por la rima: *cosí* rima con el nombre de la letra italiana *g* (*gò*) y *cabivache* lo hace con el de *h* (*hache*). La otra intervención aparece en el tercer verso: en el texto italiano la duplicación de la *g* (*radoppiando la «g»*) hace la bomba más pesada y, por lo tanto, más peligrosa; en el texto español, la eliminación de la *h* (*quitando la muda h*) abre la *puerta* de la bomba, como si se abriera la espita para que salga su contenido, lo que resultaría también peligroso. Notamos, además, cómo Merlino explica la causa del error con el añadido del adjetivo *muda*.

La traducción de la cuarta estrofa se sujeta al original con alguna pequeña intervención: se justifica *a los pocos días* ya que la respuesta llega también por carta, no es inmediata y, no siendo oral, tampoco se puede saber si la persona se carcajea (*sgghignazzando*); lógicamente, la infracción no será por exceso (*eccesso*) de consonantes, como en el original, sino por la *falta* de una.

Observamos que la quinta estrofa se mantiene de forma literal en el texto de llegada: la rima entre *materie* y *serie* se puede reproducir perfectamente en la traducción al español con *materias* y *serias*.

La sexta estrofa de Merlino se aleja del italiano en el momento de adaptar el error a la lengua de llegada: *cancelli dal suo nome / la lettera intrusa* se transforma en *devuélvale a su nombre / la letra que quedó exclusiva*. De todos modos, se mantiene la rima, aunque se pasa de una rima consonante entre *scusa* e *intrusa* a una asonante entre *disculpas* y *exclusa*.

La última estrofa experimenta algunos cambios en el plano formal. A pesar de que la rima entre las formas verbales del italiano (*faremo – cancelleremo*) se reproduce en las españolas (*haremos – borraremos*), observamos que la secuencia *en la mano* no se encuentra en el original y sirve para sustituir a *stessa*, que no tendría sentido en el texto español ya que en la estrofa anterior el verbo no era *borrar* sino *devolver*; desaparece la interrogativa retórica introducida por *sa* y se sustituye con una enunciativa introducida por *diré*; y *tutte quante le* está traducido con *las llamadas*. Hay, sin embargo, una fidelidad absoluta en el plano del contenido: estos versos representan el antimilitarismo de Rodari y Merlino ha respetado su mensaje.

4.3. EJEMPLO 3: “DOMENICA NEI BOSCI”

El profesor Grammaticus se encuentra, en este caso, ante un error ortográfico de uno de sus alumnos —*bosci* por *boschi*—, traducido con un error ortográfico diferente pero también en la misma palabra —*vosques* por *bosques*—:

“Domenica nei <i>bosci</i> ” (p. 20)	“Domingo en los <i>vosques</i> ” (p. 28)
Scrive l’alunno Dolcetti, che con l’acca non se la dice: «Sono andato nei <i>bosci</i> , ero tanto felice...»	Escribe un alumno sin revisar lo que dice: «Cuando paseo en el <i>vosque</i> , me siento muy libre...»
Il professor Grammaticus, leggendo, ha un sospiro:	El profesor, al leer, se pone como un poseso:

<p>— Poveri <i>bosci</i> senz'acca... Immagino: senza un lampone, boschi senza poesia, affollati di gitanti, seminati di cartacce, di radioline gradicanti...</p> <p>boschi della domenica, più chiassosi del mercato di piazza Vittorio o di piazza San Cosimato.</p> <p>Eppure lo scolarotto: «ero felice», dichiara, dimenticando anche l'acca, a me tanto cara.</p> <p>Ha corso, si è arrampicato, ha mangiato sull'erba, si è punto un braccio per cogliere una povera mora acerba.</p> <p>Non guasterò la sua gioia con la matita blu. Di boschi con l'acca, ormai, non ce ne sono più.</p>	<p>— Pobres <i>vosques</i> con uve...: sin un solo frambueso, bosques sin poesía, poblados de imprudentes, ahogados de papeles, con radios estridentes...</p> <p>Bosques de domingo, más ruidosos que el mercado de la plaza Mayor o de las calles del Rastro.</p> <p>Pero el alumno: «me siento muy libre», declara, cambiando la <i>b</i> por la <i>v</i>: qué costumbre tan rara.</p> <p>Corrió, trepó a los árboles, comió sobre el césped, se hirió el brazo al coger una pobre mora verde.</p> <p>No le aguaré la fiesta con un lápiz azul. Se mueren ya los bosques, sin brillo ni abedul.</p>
---	---

Como podemos observar, Rodari ha elegido aquí una sucesión de siete pareados que combinan versos más largos y de diferentes medidas —entre las trece y las diecisiete sílabas— con rima consonante *aa*. Merlino mantiene esta estructura de siete pareados pero con una predominancia de versos de catorce sílabas y con alternancia entre rima asonante y consonante *aa*.

En este ejemplo, el error de ortografía es la supresión de la *b* en la palabra *boschi*, lo que implica la sustitución del sonido velar oclusivo sordo [k], representado por la grafía *cb+i*, con la fricativa postalveolar sorda [j], representada por *sc+i* de *bosci*. El error de la versión española se mantiene en el sustantivo *bosque* y es la sustitución de la *b* con la *v* (*vosque*), error frecuente en los niños españoles porque son dos letras que comparten el mismo sonido bilabial sonoro sin una regla ortográfica que permita establecer cuándo una palabra se escribe con *b* o con *v*: solo nos puede ayudar la memoria o el conocimiento de la etimología.

Como veremos a continuación, las intervenciones del traductor son más frecuentes en esta composición, aunque la traducción del título es literal. El primer pareado del texto original presenta el error del alumno *Dolcetti*, quien desaparece en la versión española a través de la generalización *un alumno*. La segunda parte del primer verso, *che con l'acca non se la dice*, presenta el modismo *dirselo con qualcuno o qualcosa*, que significa 'estar de acuerdo'¹⁴: en este caso, Merlino ha operado una modificación al traducir *sin revisar lo que dice*, donde mantiene solo el verbo; de todos modos, creemos que por sentido se inserta perfectamente en el contexto. A continuación, ante la necesidad de reproducir la rima del original entre *dice* y *felice*, la versión española propone una rima asonante entre *dice* y *libre*, adjetivo que puede representar también el estado de ánimo del niño cuando pasea por el bosque.

Desaparece igualmente en el segundo pareado el profesor *Grammaticus*, que es sustituido por un profesor cualquiera, es decir, se opera aquí otra generalización. Tanto el error —*vosques con uve*— como la reacción del profesor al verlo están adaptados: *sospirone* rima con *lampone*, una de las frutas que sin duda falta en los *bosci*; en

¹⁴ Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/dire/>

este caso, Merlino ha traducido la fruta italiana con la planta española, *frambueso*, y para obtener la rima se sirve del adjetivo *poseso*, que revela la reacción del profesor, en este caso, más exagerada que la del original.

Los dos siguientes pareados siguen describiendo estos *bosci* poco acogedores: una primera intervención se encuentra en la sustitución de *gitanti* (esp. *excursionistas*) con *imprudentes* para conseguir la rima con *estridentes*, traducción correcta de *gracidanti*, que es el adjetivo que hay que mantener pues hace referencia al aspecto quizá más molesto en un bosque (*radios estridentes*); la segunda intervención consiste en la naturalización del texto al sustituir las referencias de lugar *piazza Vittorio* y *piazza San Cosimo* de la capital italiana con otras de la capital española: *plaza Mayor* y *calles del Rastro*.

El quinto pareado vuelve sobre el estado de ánimo del niño: *felice* en el texto italiano y *libre* en el texto español. La intervención en el segundo verso está motivada por la rima: la rima consonante entre *cara* y el verbo principal *dichiara*, que se mantiene en el texto meta con *declara*, se obtiene a través del adjetivo *rara*.

El pareado siguiente permite una traducción literal en la que tanto el significado como la rima entre *erba* y *acerba* se reproducen sin problemas con *césped* y *verde*.

En el último aparece el lápiz azul con el que se corrigen los errores graves y Merlino debe mantener esta referencia, por ello, modifica el verso final y establece la rima entre *azul* y *abedul*, que siendo otro árbol se inserta perfectamente en el contexto.

Esta composición de Rodari contiene dos temas importantes que aparecen entrelazados. El primero es el respeto por la naturaleza: el error del alumno Dolcetti da pie al autor para describir el comportamiento irrespetuoso del hombre con la naturaleza, en este caso con el bosque, que aparece lleno de gente, de suciedad y de ruido. El segundo es la distinción entre los errores en rojo, menos graves porque son propios de los niños, y los azules, que representan los errores graves del adulto: Rodari no quiere “aguar” con un lápiz azul la fiesta del niño, que disfruta con toda su inocencia, porque esta falta de respeto por el bosque no es un error que hay que atribuir a los niños sino a los adultos. Merlino identifica perfectamente la intención de su autor y se sujeta al original en el tratamiento de estos temas.

4.4. EJEMPLO 4: “IL POVERO ANE”

El cuarto ejemplo nos muestra intervenciones contundentes en la versión española ya desde el título. En este caso, Rodari escribe una historia a partir de lo que en italiano se denomina la *gorgia toscana*, un fenómeno fonético de los dialectos toscanos que consiste en el debilitamiento y aspiración de las consonantes oclusivas sordas /p, t, k/ y, en menor medida, sus correspondientes sonoras /b, d, g/ y las africadas postalveolares /dʒ, tʃ/. El autor elige el caso más evidente, el de la /k/, que incluso llega a perderse, como en el ejemplo: *cane* se transforma en *ane*. Merlino retoma la pérdida de algunos sonidos y naturaliza el texto en la pronunciación del andaluz, que tiende a perder los sonidos en posición final de palabra: así, la fruta denominada *granada* se transforma en *graná*.

“Il povero <i>ané</i> ” (p. 23)	“Frutas del aire” ¹ (p. 31-32)
<p>Se andrete a Firenze vedrete certamente quel povero <i>ane</i> di cui parla la gente.</p> <p>È un cane senza testa, povera bestia. Davvero non si sa ad abbaiare come fa.</p> <p>La testa, si dice, gliel'hanno mangiata... (La «c» per i fiorentini è pietanza prelibata).</p> <p>Ma lui non si lamenta, è un caro cucciolone, scodinzola e fa festa a tutte le persone.</p> <p>Come mangia? Signori non stiamo ad indagare: ci sono tante maniere di tirare a campare.</p> <p>Vivere senza testa non è il peggio dei guai: tanta gente ce l'ha ma non l'adopera mai.</p>	<p>Si viajáis a Andalucía, veréis con seguridad las diminutas <i>graná</i> de que hablan todo el día.</p> <p>De un granado nacen pocas y es árbol que poco <i>da</i>, no sabemos si son rojas de apocopadas que están.</p> <p>Hay también una ciudad que es tocaya de la fruta; no cae ni se derrumba por más que pierda un pilar.</p> <p>¿No será <i>Graná</i> la forma de una ciudad, de una piedra, de la luna que vio Lorca «ahogada entre yedras»?</p> <p>Granada es grana y es nada, y es grande el placer que da: si hasta la nada no existe cuando se convierte en <i>ná</i>.</p> <p>El final de una palabra se diluye en el aliento; está hecha nuestra vida de voces que lleva el viento.</p> <p>¹ En realidad, Rodari habla de la costumbre de decir «ane» en lugar de <i>cane</i> (perro) en Florencia: es un perro sin cabeza. Por falta de un caso equivalente en castellano, he optado por el «error» contrario: eliminar el final de la palabra. Tal vez, según me indicaba Estrella Espada, habría que pensar en un texto con la expresión, común en Cuenca: «<i>amos</i> ya!» El «<i>amos</i>» sin cabeza se confunde —en rica ambigüedad— con el plural del sustantivo «<i>amo</i>». Os dejo solo la sugerencia. (N. del T.)</p>

En este ejemplo, el texto original presenta seis estrofas de cuatro versos de entre cinco y ocho sílabas con predominio de rima consonante *-a-a*: la segunda estrofa rima en *aabb* y la cuarta, en *abab*. Merlino mantiene las seis estrofas de cuatro versos, casi

todos octosílabos, con rima asonante: la primera y la tercera riman en *abba*; la segunda y la cuarta en *abab*; y la tercera, quinta y sexta en *-a-a*.

Como hemos indicado más arriba, la primera intervención se encuentra en el título, donde *Il proverbio cane* se traduce con *Frutas del aire*, título que presenta una nota al pie de página. De nuevo, Merlino se hace visible en su texto a través de una nota, en este caso traductológica, donde explica la forma de pronunciar florentina y argumenta que, ante la falta de un rasgo fonético equivalente en la lengua española, elige la tendencia andaluza a eliminar, no el inicio de palabra, sino el final. Observamos, además, que en la nota se propone otra forma posible de traducir el original, sugerida por una amiga del traductor, Estrella Espada¹⁵, y se deja abierta la posibilidad de desarrollar otra historia a partir de la ambigüedad entre la forma verbal *amos*, con pérdida de la bilabial inicial representada por *v* («*vamos* ya!» > «*amos* ya!») y el sustantivo *amos*, plural de *amo*. La nota termina con una frase en la que Merlino se dirige a sus lectores: “Os dejo solo la sugerencia”. Como veremos, el título encuentra una justificación solo en la última estrofa.

La primera sitúa geográficamente el error italiano (*Firenze*) y lo mismo sucede en la versión española, donde se introduce *Andalucía* en el primer verso y se obtiene la rima con *todo el día*; se presenta también aquí el rasgo fonético del andaluz: *graná*, con pérdida de los sonidos de la última sílaba.

A partir de este momento, el texto español se aleja del italiano para poder desarrollar la historia de esta palabra, pero Merlino activa una serie de asociaciones de estilo rodariano. La primera se encuentra en la segunda estrofa, donde se juega con la parte que falta a la palabra *granada* y su homonimia con la forma verbal de tercera persona *da*. Al mismo tiempo, se reproduce el efecto del acortamiento de la palabra indicado en el original: el perro no tiene cabeza y las granadas pueden haber perdido el color, de manera que *Davvero non si sa / ad abbaiare come fa* es sustituido por *no sabemos si son rojas / de apocopadas que están*. Observamos, además, que Merlino se sirve de la denominación correcta de este error en el ámbito de la fonética: *apócope* significa la supresión de algún sonido al final de un vocablo. Es posible que un niño no conozca este tecnicismo, pero sabemos que la lectura sirve también para aprender cosas nuevas y Merlino es consciente de ello.

En la tercera estrofa se verifica otra asociación: la homonimia entre la fruta *granada* y la ciudad de *Granada* (*tocaya de la fruta*)¹⁶, la cual no sufre los efectos de la

¹⁵ Estrella Espada es mujer de Antonio Martín Martínez, historiador y editor de historietas. Espada colaboró con la que fue la revista *Bang*, revista española de información y estudios sobre la historieta, cuyos editores eran precisamente su marido y Antonio Lara, catedrático español perteneciente a los primeros teóricos del cómic.

¹⁶ El origen del nombre de esta ciudad andaluza es incierto: hay diferentes teorías que se apoyan en escritos y hechos históricos y otras que nacen de leyendas e historias transmitidas de generación en generación. Las principales son dos: algunos estudiosos identifican su origen en la ciudad zirí de Medina Garnata, que proviene del árabe *Gar-anat* ('colina de peregrinos'); otros, sin embargo, establecen la etimología desde el latín *granatum* ('granado').

pérdida de la parte final, ni en el nombre ni en su referente, que es la ciudad (*no cae ni se derrumba / por más que pierda un pilar*).

La cuarta estrofa presenta una referencia intertextual que nos conduce a una atmósfera netamente andaluza: se introduce «*ahogada entre yedras*», cita del verso de García Lorca “granada era una luna / ahogada entre las yedras” del poema “Gacela de amor que no se deja ver” del *Diván del Tamarit*¹⁷. Las referencias intertextuales son frecuentes en Merlino: por ejemplo, su traducción de la *Grammatica della fantasia* presenta varias¹⁸ y, como podemos ver, tampoco faltan aquí.

Las asociaciones siguen y en la quinta estrofa se juega con la palabra *Granada*, que se divide en *grana* y *nada*, tomando respectivamente las dos primas sílabas, primero, y las dos últimas, después. Esta última palabra sufre también la pérdida de la parte final: *ná*. Observamos, pues, que se ve afectada no solo la palabra eje sobre la que gira la construcción poética sino también otra.

El original termina con una observación crítica por parte de Rodari: se retoma la idea de la segunda estrofa de que el *cane* sin la primera consonante es una perro sin cabeza y luego se critica a quien tiene cabeza pero no la usa. Esta especie de moral, presente en muchas de las composiciones del autor italiano —no olvidemos que los errores de los niños dan pie al autor para criticar los de los adultos—, desaparece en la versión española, que termina con una estrofa de carácter eminentemente poético: los dos primeros versos representan el error a través de una metáfora —*El final de una palabra / se diluye en el aliento*— y los dos segundos establecen un paralelismo entre lo que sucede a las palabras y nuestra vida —*está hecha nuestra vida / de voces que se lleva el viento*—. Los términos *aliento* y *viento* justifican la elección del título “Frutas del aire”.

¹⁷ *Diván del Tamarit* es el último libro del poeta: se trata de una colección (*diwan*, en persa) inspirada en la tradición árabe-andaluza que contiene once *gacelas* (poemas breves de amor) y nueve *casidas* (poemas de muerte).

¹⁸ En el capítulo dos, “Il sasso nello stagno”, traduce *sasso* con *china*, en su acepción de ‘piedra pequeña y a veces redondeada’, y en nota (1989/1996: 17) amplía las asociaciones que esta palabra puede provocar, entre ellas, la de una mujer de origen chino, que le lleva a otra asociación con China Iron, mujer del protagonista en *El gaucho Martín Fierro*, poema épico de José Hernández, y cita parte de dos versos originales referidos a ella: “mientras su china *dormía / tapadita con su poncho*”. En el capítulo 11, “Utilità di Giosuè Carducci”, sustituye al poeta italiano con José Espronceda y los versos del primero con los del segundo: Merlino propone “Quisiera un cementerio de muertos bien relleno” (1989/1996: 43), donde parece citar de memoria los versos del autor español “Me agrada un cementerio / de muertos bien relleno”, pertenecientes al poema *La desesperación*. En esa misma página, afirma en nota: “Nos permitimos la licencia de estrujar a Espronceda”. Igualmente, en el capítulo 26, “L’omino di vetro”, justifica en nota (1989/1996: 85) la traducción del título del capítulo como “El hombrecillo de vidrio”: como se vio en Arbulu (2020: 566), se trata de una nota traductológica que deriva en erudita, en la que se cita un pasaje de *El licenciado vidriero* de Cervantes: “... cuando alguno se llegaba a él, daba terribles voces pidiendo y suplicando con palabras y razones concertadas que no se le acercasen, porque le quebrarían: que real y verdaderamente él no era como los otros hombres: que todo era de vidrio, de pies a cabeza”.

Quizá el último verso, *de voces que se lleva el viento*, podría traernos a la memoria el refrán español “Las palabras se las lleva el viento”.

Si bien Merlino ha seguido el juego del autor, pues desarrolla su historia a través de las asociaciones posibles que la palabra elegida le facilita, su tono es diferente. La composición de Rodari resulta más cercana al niño —el protagonista es un perro, uno de sus animales preferidos—, más ligera y más absurda, pues el perro no tiene cabeza y, aun así, ladra, mueve la cola y *fa festa*; al mismo tiempo, no falta la ironía, como se observa en *La «o» per i fiorentini / è pietanza prelibata* o en *Come mangia? Signori / non stiamo ad indagare: / ci sono tante maniere / di tirare a campare*. Podemos decir que el texto italiano presenta la dimensión lúdica propia de Rodari, mientras que el de Merlino resulta más serio y se desarrolla en un plano más poético y más culto a partir de la cita de Lorca. De igual modo, la reflexión final de Rodari es sumamente directa y el niño la comprende de manera inmediata, mientras que la de Merlino requiere del lector una atención diferente.

4.5. EJEMPLO 5: “CANZONI PER SBAGLIO”

En esta composición los errores son tres —*quore* por *cuore*, *siniore* por *signore* y *nobili* por *mobili*— y serán traducidos con errores diferentes pero respetando los sustantivos en los que aparecen —*conrazón* por *corazón*, *senior* por *señor* y *muelles* por *muebles*—:

“Canzoni per sbaglio” (p. 24)	“Canciones por equivocación” (p. 33-34)
Signore e signori, mettete un gettone se volete ascoltare qualche bella canzone.	Señoras y señores, preparad una ficha si queréis escuchar una canción bien dicha.
Ne so una che parla di un <i>quore</i> malato: era un <i>quore</i> con la «q» ma adesso l'hanno operato.	Conozco una que habla de un <i>conrazón</i> enfermo: perdió su razón de ser pero ya está en tratamiento.
Ne so un'altra di un <i>siniore</i> pieno di soldi fin qui: ma non è un vero signore perché gli manca la «g».	Conozco otra de un <i>senior</i> con dinero hasta el empeine: no era de verdad un «señor» porque se quedó sin «eñe».
So quella di un negozio in via del Dentifricio che vende per errore «nobili per ufficio»;	Sé aquella de una tienda en la calle de la Encina que vende por error « <i>muelles</i> de oficina»;
il conte tavolino, la duchessa scrivania, il principe scaffale, utile in libreria.	un escritorio elástico, una mesa a resorte, librería en espiral sin libros ni soporte.
Insomma ne so un sacco	Sé canciones a granel,

e via di questo passo. Mettete un gettone, sentirete che chiasso.	todas del mismo carácter. Preparad una ficha, oiréis un gran disparate.
Chi vuole dormire cerchi un altro suonatore: a me la gente piace sveglia e di buon umore.	Quien se quiera dormir, que busque otro cantor: a mí la gente me gusta despierta y de buen humor.

Rodari nos presenta siete estrofas de cuatro versos de entre seis y ocho sílabas con rima consonante *-a-a*, excepto la tercera estrofa, que rima *abab*. Merlino respeta las siete estrofas de cuatro versos, que serán también de entre seis y ocho sílabas con un ligero predominio de la rima consonante *-a-a*: la tercera estrofa rima *abab* y la segunda y la sexta tienen rima asonante.

Como se ha indicado al presentar el ejemplo, los errores que aparecen en el texto italiano son tres. El primero afecta a la palabra *cuore*, que aparece con la letra *q*: *quore*. En español no se puede reproducir este error de ortografía, de manera que Merlino recurre a un error poco probable, *conrazón*¹⁹, pero que, como veremos más abajo, le sirve para el juego semántico con la palabra *razón*. El segundo error hace referencia a la posible falta de identificación de la grafía italiana *gn* de *signore* con su pronunciación nasal palatal sonora [ɲ]: el error consiste en sustituir esta grafía con la secuencia *ni* de *siniore*, que se acerca a la pronunciación correcta. El traductor reproduce literalmente el error italiano en el plano fonético: *señor*, con nasal palatal sonora y grafía *ñ*, se convierte en *senior*. El tercero se encuentra en la palabra *mobili*, cuya *m* es sustituida por una *n* en *nobili*. La traducción literal del error italiano en español con *nobles* no funciona de la misma manera que en el original, de modo que Merlino introduce el error en otra parte de la palabra: la *b* de *muebles* es sustituida por otra *l* en *muelles*, dando lugar al sonido palatal lateral sonoro [ʎ] representado por la grafía *ll*.

Observamos que la traducción del título es literal y son pocas las intervenciones en la primera estrofa: *mettete* se traduce por *preparad* y no por *meted*, pero esto no implica ningún cambio sustancial en el significado; y *qualche bella canzone* se traduce con *una canción bien dicha*: se modifica la posición del adjetivo, que se traduce por ampliación con un adverbio y un participio, *bien dicha*, para conseguir la rima con *ficha*, palabra correspondiente en español a *gettone*.

En la segunda estrofa, los dos primeros versos reproducen el original de manera literal, excepto en el error; los dos últimos, sin embargo, presentan una clara intervención de Merlino. Su *conrazón* no será operado, sino que ha perdido la *razón de ser* y *ya está en tratamiento*: observamos el juego de palabras entre *conrazón* y *perdió su razón*, que trata de reproducir no solo las asociaciones semánticas propias de Rodari sino también su tendencia a veces al sinsentido: un *conrazón* sin *razón de ser*.

¹⁹ Se podría haber eliminado el acento (*corazon*), por ejemplo: sería un error muy probable entre los niños que todavía no dominan las reglas de acentuación.

Consideramos, sin embargo, más interesante la explicación de este error en su traducción de la *Grammatica della fantasia*:

RODARI (1973: 36): Ciò risulta chiaro dall'esempio «cuore» e «quore»: il «quore» è senz'ombra di dubbio un «cuore malato». Ha bisogno di vitamina C.

MERLINO (1989/1996: 39): Esto resulta claro en el ejemplo de «corazón» y «conrazón»: el «conrazón» es sin lugar a dudas un «corazón» enfermo de racionalismo. Le hace falta algún estimulante de la pasión.

La tercera estrofa presenta las modificaciones necesarias para la adaptación del error: la letra que falta en italiano es la *g* (it. *gi*), que rima con *qui*; en español falta la *ñ* (esp. *eñe*), que rima con *empeine*. Es interesante ver que el *qui* de Rodari deja indeterminada la “altura” a la que llega el dinero del protagonista y, por lo tanto, también la cantidad; la versión de Merlino resulta más irónica pues se particulariza en *empeine*, cuya posición es baja y, por lo tanto, hace suponer que la cantidad de dinero que poseía el protagonista es poca, quizás porque *no era de verdad un señor* al haber perdido la *ñ*.

Las estrofas más interesantes son la cuarta y la quinta en las que se cuenta la historia de los *nobili per ufficio*. La cuarta empieza con la presentación del error, que se da en una tienda situada en *via del Dentifricio*, calle inventada por el autor para conseguir la rima con *ufficio*. Merlino traduce esta estrofa interviniendo en la referencia a la calle, que se convierte en *calle de la Encina* —naturalizando de nuevo el texto—, y en lo que respecta al error, que traduce con *muelles de oficina*. En la quinta estrofa, Rodari desarrolla la historia con una serie de muebles a los que otorga títulos nobiliarios: *conte tavolino*, *duchessa scrivania* y *principe scaffale*. El traductor español ha traducido el error con *muelles de oficina*, por lo que su historia se desarrolla dentro del campo semántico del *muelle* y sus características: *escritorio elástico*, *mesa a resorte* y *librería en espiral*. Observamos que se mantienen, de todos modos, sustantivos como *tavolino (mesa)*, *scrivania (escritorio)* y *librería (librería)* y, al mismo tiempo, se consigue la rima con *resorte* a través de *soporte*.

Las dos últimas estrofas se traducen de manera bastante literal: en la sexta, *sacco* está traducido con *a granel*, que conserva fielmente el significado del término original, y la rima entre *passo* y *chiasso* se reproduce a través de *carácter* y *disparate* sin interferir en el significado; por último, la afinidad entre la lengua de origen y la lengua meta permite una traducción literal de la séptima estrofa manteniendo la rima: *suonatore – umore > cantor – humor*.

4.6. EJEMPLO 6: “LADRO DI «ERRE»”

Este ejemplo parte de un posible error de interpretación en italiano —*amato* por *armato*—; en la versión española se convierte en un error de ortografía —*armao* por *armado*— que reproduce la caída de la *-d-* intervocálica en la pronunciación de la terminación del participio en *-ado*:

“Ladro di «erre»” (p. 25)	“El ladrón de «des»” (p. 35-36)
<p>C'è, c'è chi dà la colpa alle piene di primavera, al peso di un grassone che viaggiava in autocorriera:</p> <p>io non mi meraviglio che il ponte sia crollato, perché l'avevano fatto di cemento «amato».</p> <p>Invece doveva essere «armato», s'intende, ma la <i>erre</i> c'è sempre qualcuno che se la prende.</p> <p>Il cemento senza <i>erre</i> (oppure con l'<i>erre</i> moscia) fa il pilone deboluccio e l'arcata troppo floscia.</p> <p>In conclusione, il ponte è colato a picco, e il ladro di «erre» è diventato ricco:</p> <p>passeggia per la città, va al mare d'estate, e in tasca gli tintinnano le «erre» rubate.</p>	<p>Hay quien le echa la culpa a las mil aguas de abril, al peso de un gordinflón que transportaba un barril.</p> <p>A mí nada me sorprende que este puente se derrumbe, sabiendo que está ligado con puro cemento <i>armao</i>.</p> <p>En cambio debía ser armado, se sobreentiende, pero con la <i>de</i> acontece que alguien se la lleva siempre.</p> <p>El cemento sin la <i>de</i> (o bien con <i>de</i> escondida) hace el pilar debilucho y la arcada resentida.</p> <p>En conclusión este puente se nos ha venido abajo, y el pillo ladrón de des se enriqueció sin trabajo:</p> <p>pasea por la ciudad, se va al mar cuando es verano, y en sus bolsillos resuenan, todas las des que ha robado.</p>

La composición presenta seis estrofas de cuatro versos de entre cinco y nueve sílabas con rima consonante *-a-a*. En la versión española se respetan la seis estrofas de cuatro versos con un claro predominio del octosílabo frente a los heptasílabos; se alterna, sin embargo, la rima asonante con la consonante en *-a-a*, excepto en la segunda estrofa que rima *-aa*.

Hemos dicho más arriba que esta historia nace de un posible error de interpretación en italiano: *amato* por *armato*. La falta de la *r* se atribuye al robo de un “Ladro di «erre»” que aparece ya en el título. El error podría haber sido plasmado de manera idéntica en español (*amado*), pero Merlino ha preferido naturalizar el texto y presentar un error de ortografía —*armao* por *armado*— que reproduce la caída generalizada de la *-d-* intervocálica del participio en *-ado* en el español oral. Esto implica la modificación del título en “El ladrón de «des»”.

La primera estrofa presenta la traducción literal del primer verso y del tercero, mientras que el segundo y el cuarto han sido modificados. Las grandes lluvias de primavera (*le piene di primavera*) del segundo verso se naturalizan en la referencia al refrán español “Abril, aguas mil”, que constata que, sobre todo en la España seca, es

frecuente que este mes sea especialmente lluvioso. Este refrán tiene una variante, “Abril, aguas mil, y todas en un barril”²⁰, que contradice el tópico indicando que ha llovido poco pues toda el aguan caída puede contenerse en un barril. Es posible que Merlino haya querido hacer referencia a esta variante, menos conocida, con el cuarto verso: *que trasportaba un barril*, reproduciendo la misma rima del refrán.

Como veremos, en las demás estrofas, la versión española se sujeta al original de manera regular con alguna pequeña modificación para adaptarse al error y conseguir la rima.

En la segunda, se interviene sobre el error y se usa el participio *ligado*, que, sin modificar el significado del original, permite la asonancia con *armao*.

En la tercera, *erre* se sustituye con *de* y el adverbio *siempre* pasa del tercer al cuarto verso para conseguir la rima con *sobreentiende*.

En la cuarta se adapta el error y la referencia a la *erre moscia*. Este es un fenómeno de rotacismo que en italiano indica una pronunciación de la *erre* diferente al uso común: se trata de una pronunciación velar y no alveolar, por ello, se conoce también como “erre alla francese”. En este caso, Merlino adapta su texto con *de escondida*, haciendo referencia a la desaparición de la *-d-* intervocálica en la pronunciación del participio de los verbos en *-ar*; para obtener la rima, traduce *floscia* con *resentida*, que mantiene el significado del original.

La quinta estrofa presenta un modismo, *colare a picco*, que se traduce de manera correcta con *se nos ha venido abajo*; observamos, de nuevo, la adaptación del error en el tercer verso con el añadido del adjetivo *pillo*, que permite llegar al octosílabo; por último, para establecer la rima con *abajo*, la secuencia original *è diventato ricco* se traduce con *se enriqueció sin trabajo*.

La última estrofa no sufre ninguna intervención: se da el caso de que la rima entre *estate* y *rubate* se mantiene en la traducción literal de estos términos con *verano* y *robado*, aunque se pase de rima consonante a asonante.

Se percibe aquí una crítica social de Rodari a la falta de ética en el trabajo: es uno de esos errores “escondidos” —“nascosti come indovinelli” (1964: 7)—. El ladrón de erres ocasiona la caída del puente pues el cemento no es de calidad, no es *cemento armato*. Por lo tanto, se critica a quien, de manera irresponsable y para enriquecerse, no hace bien su trabajo y ahorra en aspectos, por ejemplo, ligados a la calidad de los materiales con consecuencias terribles para la seguridad de las personas y ocasiona, así, un daño a toda la colectividad. Merlino, aun modificando el error, mantiene la palabra fundamental *armado* y la crítica del texto de origen está presente con todos sus matices en la versión española.

4.7. EJEMPLO 7: “LA VOCE DELLA «COSCENZA»”

²⁰ Cfr. CVC. *Refranero Multilingüe*. Ficha: Abril, aguas mil (<https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58135&Lng=0>)

El error de este ejemplo —*coscenza* por *coscienza*— consiste en la pérdida en la ortografía de una *i* y se traslada sin problemas a la versión española —*concienza* por *conciencia*—:

“La voce della «coscenza»” (p. 28)	“La voz de la «concienza»” (p. 40-41)
<p>Conosco un signore di Monza o di Cosenza che si vanta di dar retta alla «voce della <i>coscenza</i>».</p>	<p>Conozco a un pobre señor de León o de Plasencia que se jacta de escuchar la «voz de la <i>conciencia</i>».</p>
<p>Il guaio, con questo signore di Busto o di Forlì, è che alla sua «coscenza» manca una piccola «i».</p>	<p>Lo más triste de este hombre de Huesca o Valladolid, es que a su escasa «conciencia» siempre le falta una «i».</p>
<p>Se lui ruba, lei lo loda. Se lui fa il prepotente lei gli manda un telegramma: — Mi congratulo vivamente.</p>	<p>Si él roba, ella lo alienta. Si él se pone arrogante ella le manda un telegrama: — Enhorabuena, gigante.</p>
<p>Lui infila più bugie che aghi su un pino? Lei subito applaude: — Bravo, prendi un bacino.</p>	<p>¿Él ensarta más mentiras que hay agujas en un pino? Ella en seguida lo aplaude: — Muy bien hecho, eres divino.</p>
<p>E dovrete sentire quel tale cosa dice: — Sono in pace con la <i>coscenza</i>, perciò sono felice!</p>	<p>Y debierais escucharle cuando dice sin matiz: — ¡Vivo en paz con mi <i>conciencia</i>, y me siento muy feliz!</p>
<p>Ho provato ad avvertirlo, insomma a fargli capire che una «coscenza» simile è inutile starla a sentire.</p>	<p>He intentado advertirle, incluso hacerle entender que una «conciencia» como ésa no se puede sostener.</p>
<p>Lui però mi ha risposto: — Andiamo! Per una «i»! — quel bravo signore di Bari o di Mondovì.</p>	<p>Pero él me respondió: ¡Tanto lío por una «i»! — ese señor engreído de Segovia o de Madrid.</p>

Como podemos observar, estamos frente a siete estrofas de cuatro versos que oscilan entre las cinco y las ocho sílabas y presentan rima consonante *-a-a*. Las siete estrofas de la versión española mantienen los cuatro versos, que pueden ser de siete, ocho y nueve sílabas, con rima consonante *-a-a*, excepto la segunda estrofa y la séptima, cuya rima es asonante.

El error que provoca esta historia consiste en la pérdida en la ortografía de la palabra *coscienza* de una *i* que realmente no se pronuncia: *coscenza*²¹. La versión española

²¹ Esta *i* no serviría ni siquiera para indicar la pronunciación correcta del grupo *sc* como postalveolar fricativa sorda [ʃ], que ante una *e* se pronuncia igual que ante *i* o *ie* (*scelta*, *scivolare*): la conservación de la

reproduce el mismo error —*concenza* por *conciencia*—, que es frecuente en la pronunciación vulgar si no se percibe la *i* del diptongo en posición prenuclear, es decir, ante la *e*.

Como veremos a continuación, la afinidad entre las dos lenguas en juego permite un desarrollo paralelo de la historia en la versión española, que se inicia con la traducción literal del título. Dejando aparte la naturalización de los topónimos, las pequeñas intervenciones que analizaremos en las estrofas están encaminadas a conseguir la rima o el octosílabo.

La primera estrofa de Rodari presenta un inicio similar al del *limerick*: se trata de una forma poética de origen anglosajón compuesta por cinco versos de tipo anapéstico con un esquema de rima fijo *aabba*; suele tener intención humorística —a veces, incluso obscena— y es frecuente que contenga sinsentidos; aunque los *limericks* aparecieron en los primeros años del siglo XVIII, se hicieron populares gracias a Edward Lear (1812-1888) y su *Book of Nonsense* (1846). El autor italiano trató la construcción de estas composiciones en el capítulo 12 de la *Grammatica della fantasia*, titulado “Costruzione di un «limerick»”, pues había observado que los niños suelen dominarla en poco tiempo con resultados inesperados y divertidos. Como decíamos, la primera estrofa empieza de manera similar a la de estas composiciones, que suelen presentar al protagonista con su lugar de origen: leemos *un signore di Monza o di Cosenza*, que permite la rima con *coscenza* y, al mismo tiempo, incluye el sinsentido de poder ser originario de dos lugares a la vez. La versión española respeta este inicio y las intervenciones parecen justificadas: por una lado, el añadido del adjetivo *pobre* permite alargar el verso y mantener una regularidad mayor en el metro, tendencia que se repite en Merlino frente a Rodari, que es más irregular; por otro, como ya hemos visto en ejemplos anteriores, también aquí se sustituyen las referencias geográficas italianas con otras españolas: se opta por *León o Plasencia*, siendo esta última la que consigue la rima con *concenza*.

La segunda estrofa explica el error y Merlino interviene en varias ocasiones: *guaio* (esp. *lío*, *inconveniente*) se particulariza en *lo más triste*; se vuelven a naturalizar los topónimos, que irónicamente son diferentes a los de la primera estrofa en ambos textos: *Busto* y *Forlì* son sustituidos por *Huesca* y *Valladolid* para mantener la rima con *i*; se añade el adjetivo *escasa* para llegar a las ocho sílabas; y, por último, se prescinde del adjetivo antepuesto *piccola* en favor del adverbio *siempre*.

La tercera estrofa se desarrolla, en la versión española, muy sujeta al original: las intervenciones son dos. Suponemos que la primera ha sido la sustitución del adverbio de modo *vivamente* que acompaña al verbo: en español, la forma más natural de congratularse con alguien es dar la *enhorabuena*, que por ser un sustantivo no puede ir

vocal se debe al prestigio del modelo latino (*conscientiam*) (cfr. “Coscienza o coscenza”, *La grammatica italiana* (2012) en [https://www.treccani.it/enciclopedia/coscienza-o-coscienza_%28La-grammatica-italiana%29/#:~:text=La%20grafia%20corretta%20%C3%A8%20coscienza,lo%20stesso%20suono%20di%20scelta](https://www.treccani.it/enciclopedia/coscienza-o-coscenza_%28La-grammatica-italiana%29/#:~:text=La%20grafia%20corretta%20%C3%A8%20coscienza,lo%20stesso%20suono%20di%20scelta))

acompañado de un adverbio, por lo tanto, Merlino lo presenta con el vocativo *gigante*. Creemos que, posiblemente, esta modificación haya originado la del segundo verso: la traducción por sinonimia de *prepotente* con *arrogante*, que rima con *gigante*.

También la cuarta estrofa está traducida de manera bastante literal, excepto en el último verso: por un lado, el *bravo* del italiano no se usa con este sentido en español y se ha preferido la secuencia *Muy bien hecho*; por otro lado, *pino* rima en italiano con *bacino* (esp. *besito*), pero en español la rima sería solo asonante y en esta composición Merlino busca la rima perfecta, por lo tanto, ha optado por *eres divino*.

Observamos lo mismo para la quinta estrofa: la única intervención del traductor aparece en el segundo verso. La oración subordinada sustantiva del italiano se convierte en una subordinada temporal en el texto español: el motivo es que la traducción literal de *dice* no rima con *feliz* y Merlino reordena la frase para colocar el verbo a mitad del verso y terminar este último con la secuencia *sin matiz*.

La sexta estrofa está aún más sujeta al original pues la única modificación se encuentra en el último verso: para conseguir la rima con *entender*, traducción literal de *capire*, no se traduce literalmente *sentire* (esp. *oír*) sino que se opera una modulación, se cambia el punto de vista y el verbo será *sostener*.

La séptima estrofa presenta una primera intervención en el segundo verso: *Andiamo! Per una «i»!* podría haber sido traducido de manera literal con *¡Vamos! ¡Por una «i»!*, sin embargo, Merlino ha preferido explicitar las palabras del original con *¡Tanto lío por una «i»!* Esta estrofa cierra la composición con un final análogo al de los *limericks*: se elige un epíteto final para el protagonista, con frecuencia extravagante. En este caso, el irónico *bravo* del texto original se ha modificado en *engreído*, con un significado más marcado que no está en el original pero que puede corresponder a la actitud del personaje: Merlino no dice nada que su lector no haya entendido ya. Es frecuente también que se repita la referencia al origen del protagonista y, de nuevo, los topónimos son diferentes a los anteriores: *Bari* y *Mondovì* son sustituidos por *Segovia* y *Madrid*, respetando la rima con la *i*.

El tono ligero y humorístico de la composición de Rodari, mantenido de manera impecable por Merlino, no puede esconder, sin embargo, la importantísima cuestión de la conciencia del hombre: la capacidad de juzgar moralmente los propios actos.

4.8. EJEMPLO 8: “IL GHIRO D’ITALIA”

El error que da pie a esta historia —*ghiro* por *giro*— presenta una solución interesante en la versión española: el error no se opera sobre el correspondiente español de la forma correcta italiana (esp. *vuelta*), sino sobre la traducción de la forma errada *ghiro* (esp. *lirón*) —*mirón* por *lirón*—:

“Il ghiro d’Italia” (p. 32)	“Londo y mirondo” (p. 47)
Cosa state sulla strada come allocchi ad aspettare? Il «Ghiro di’Italia» non lo vedrete passare!	¿Por qué insistís en cambiar las letras de lugar? ¿Pensáis que un <i>mirón</i> duerme más tranquilo? Deliráis.
Il ghiro, miei cari, è una bestia senza fretta:	El mirón es animal que mira mucho:

<p>non va nemmeno in triciclo, figuriamoci in bicicletta.</p> <p>Il ghiro dorme e russa nella tana ben celata: non gli passa per la testa di «disputare la volata».</p> <p>A suo modo, del resto, è un animale giocondo: sovente l'ho veduto ballare il <i>ghirotondo</i>...</p> <p><i>Ghiro, ghirotondo,</i> se non ridete scappo a fare il... <i>ghiro</i> del mondo.</p>	<p>por la ventana, en la calle y sin tapujos.</p> <p>El mirón chismorreá, enreda y apabulla: muy distinto es el lirón, que vive a oscuras.</p> <p>Cierra los ojos y se mira en el sueño, duerme mucho el lirón sin mayores desvelos.</p> <p>Londo y mirondo: poned las cosas en su sitio o haced como el lirón lirondo delirando o como el mirón mirando, mondo y lirondo, el mundo.</p>
---	--

Esta composición consta de cuatro pareados y un terceto: los pareados oscilan entre las catorce y las diecisiete sílabas y presentan rima consonante *aa*; el terceto — con el primer verso de seis sílabas, el segundo de siete y el tercero de ocho— tiene rima consonante *a-a*. Merlino mantiene los cuatro pareados con versos de entre doce y catorce sílabas de rima asonante *aa*, pero cierra la composición con una estrofa de cinco versos de medida irregular con alternancia de rima consonántica en el primer y quinto verso y rima consonante en el tercero y cuarto.

Como hemos visto, el error de esta historia es *ghiro* por *giro*, de manera que la carrera ciclista —*giro d'Italia*— se convierte en un roedor cuyo letargo llega casi a los siete meses, el *ghiro*, que en español es el *lirón*. Merlino no parte de un posible error en la traducción española de *giro*: *vuelta* podría escribirse erróneamente con *b* pero no se podría mantener al personaje de la historia de Rodari, este pequeño roedor conocido por su facilidad para dormir²². Merlino decide mantener al protagonista y que el error en español afecte a esta palabra: así, *lirón* se convierte en *mirón* y, a partir de ahí, se desarrolla otra historia y diferentes juegos de palabras.

Efectivamente ya desde el título —del que hablaremos más abajo—, se observa el discurrir de las historias por vías diferentes, aunque como veremos con aspectos compartidos. Rodari se concentra en describir al *ghiro* por oposición a elementos relacionados con el ciclismo, como *passare, triciclo, bicicletta, volata* (esp. *escapada*): así, sabemos que es un animal sin prisa (*senza fretta*), que duerme y ronca en su madriguera (*dorme e russa nella tana*) y como final divertido para los niños, baila el *ghirotondo* y no el *girotondo* (esp. *corro*), con la repetición del error. El terceto final inicia con el principio de la canción del corro italiano, que contiene de nuevo el error (*Ghiro, ghirotondo*) y termina con la “amenaza” del autor de escaparse a dar la vuelta al mundo (de nuevo *ghiro*), si su público no se ríe. También en el primer y segundo verso de la composición, el autor italiano se dirige a sus pequeños lectores.

La historia de Merlino comienza igualmente con una pregunta del narrador a sus destinatarios: *¿Por qué insistís en cambiar las letras?* Y en el segundo verso se presenta al otro protagonista de la historia española: el *mirón*. A partir de aquí, el traductor opone

²² Ambas lenguas presentan el mismo modismo: esp. *dormir como un lirón* / it. *dormire come un ghiro*.

a los dos personajes explicando sus comportamientos diferentes: el *mirón* mira mucho allí donde se encuentre (*por la ventana, en la calle*), es cotilla y enredador (*chismorrea, enreda y apabulla*), mientras que el *lirón* vive a oscuras y duerme tranquilo (*sin mayores desvelos, como el ghiro en su tana*). Se mantiene, sin duda, el paralelismo en la descripción del comportamiento del protagonista principal, que es el roedor. La estrofa final de Merlino es más compleja que el terceto de Rodari, que consideramos más directo y divertido. El texto español presenta diferentes juegos de palabras en solo cinco versos y resulta recargado: el primer verso juega con el cambio de las mismas letras en la locución adjetiva coloquial *mondo y lirondo* (“limpio, sin añadidura alguna”), que se convierte en *londo y mirondo*, dando título a la composición española; el segundo verso recomienda poner las letras en el lugar correcto y se mantiene también aquí el diálogo con el lector (*poned*), que se alarga al tercer verso (*baced*); siguiendo esta recomendación, los versos siguientes presentan un juego de aliteraciones de estos sonidos en su posición correcta: *lirón, lirondo, delirando, mirón mirando el mundo* y la locución en su forma correcta *mondo y lirondo*. Este es un claro ejemplo de la voluntad de Merlino de seguir el juego de asociaciones de Rodari, pero a veces no sabemos si exagera: no estamos seguros de que este final tenga el mismo efecto en el lector español que el final más cómplice, ligero y, por ello, inmediato de Rodari.

4.9. EJEMPLO 9: “L’INSALATA SBAGLIATA»”

El error ortográfico de esta composición, cuyo protagonista es una vez más el profesor Grammaticus, consiste en añadir una *g* donde no es necesaria —*oglio* por *olio*— y será traducido con un error ortográfico diferente pero en la misma palabra —*azeite* por *aceite*—:

“L’insalata sbagliata” (p. 39)	“La ensalada malograda” (p. 57-58)
<p>Il professor Grammaticus entrò nel ristorante e ordinò al cameriere un’insalata abbondante:</p> <p>— Metteteci l’indivia, la lattuga, la riccetta, il sedano, la cicoria, due foglie di rughetta,</p> <p>un mezzo pomodoro, cipolla se ce n’è: portate l’olio e il sale, la condirò da me.</p> <p>E il bravo professore, con la forchetta in mano, si accingeva a gustare il pranzo vegetariano.</p> <p>Ma tutta la sua delizia</p>	<p>El profesor Grammaticus entró en el restaurante y ordenó al camarero una ensalada abundante:</p> <p>puede ponerle endibias, ajo, apio, achicoria, espinaca, remolacha, dos vistosas zanahorias,</p> <p>la mitad de un tomate, y además le pido a usted: traiga el aceite y la sal, yo mismo la aliñaré.</p> <p>Y el amable profesor, con el tenedor en mano, dispuesto está a saborear su plato vegetariano.</p> <p>Mas con el primer bocado</p>

fin dal primo boccone si mutò in una smorfia di disperazione. Guardò meglio nell'ampolla dell'olio e inorridì: gli avevano servito un «OGLIO» con la «g»! Offeso e disgustato fuggì dalla trattoria: sono un pessimo condimento gli errori d'ortografia.	de este precioso festín de gran desesperación hay en su cara un mohín. Miró mejor en la botella del aceite y su etiqueta: ¡lo que le habían servido era un «AZEITE» con la «z»! Ofendido y disgustado huyó sin probar comida: es horrible condimento un error de ortografía.
--	--

Por lo que se refiere a la métrica, el texto original presenta siete estrofas de cuatro versos con predominio de versos de siete y ocho sílabas con rima consonante –*a*–*a*. El texto español mantiene las siete estrofas de cuatro versos de siete y, sobre todo, ocho sílabas con rima consonante –*a*–*a*, excepto la tercera y séptima estrofa que riman en asonante.

Como se puede observar, el error italiano consiste en añadir un *g* (*oglio*) dando lugar al grupo *gl* ante vocal *i*, lo que provoca una modificación de la pronunciación de la lateral alveolar [l] de *olio*, que se pronunciaría ahora como una lateral palatal [ʎ]. En este caso, no podemos precisar cuánto frecuente o posible es este error en un niño italiano; sin embargo, el error elegido por Merlino —confusión entre *z* y *c* en *azzeite* por *acete*— es uno de los más frecuentes en español cuando estas dos grafías representan el sonido interdental fricativo sordo [θ] ante las vocales *e*, *i*.

A diferencia de lo que ocurría en el ejemplo anterior, la versión de Merlino se sujeta aquí de manera constante al original y las pequeñas intervenciones que analizaremos a continuación están dirigidas, en general, a mantener la rima. Una excepción es la traducción del título, donde la rima interna entre *insalata* y *sbagliata* habría podido mantenerse con la traducción del segundo término con *equivocada*; Merlino, sin embargo, elige *malograda*, que resulta un adjetivo quizá un poco más marcado, en el sentido de que con este término se precisa que la ensalada con este error de ortografía no ha llegado “a su natural desarrollo o perfeccionamiento”, como indica el *DRAE* en su definición.

La primera estrofa está traducida palabra por palabra, ya que la afinidad entre las dos lenguas lo permite: la rima entre *ristorante* y *abbondante* se mantiene en el texto español con los términos correspondientes *restaurant* y *abundante*.

La segunda estrofa nos muestra la intervención del traductor para conseguir la rima, intervención que se desarrolla en dos vías. Por un lado, observamos la elección de un orden diferente en la enumeración de los ingredientes comunes y, por otro, la sustitución de algunos ingredientes con otros: así, la *lattuga* y la *ricetta* del segundo verso desaparecen en favor del *ajo*, ingrediente nuevo, del *apio* y de la *achicoria*, que pasan del tercero al segundo verso; son ingredientes nuevos *espinaca* y *remolacha* del tercer verso y *zanahorias* del cuarto, que establece la rima con el segundo verso (*achicoria*).

Las modificaciones de la tercera estrofa tienen la misma finalidad. El verbo del cuarto verso está colocado al final, *aliniaré*, de modo que es necesario encontrar una secuencia para el segundo verso con la que pueda rimar: la solución de Merlino con *y además le pido a usted* se inserta perfectamente en la acción que se está desarrollando y consigue la rima.

De nuevo, la similitud entre el español y el italiano permite a Merlino una traducción literal de la cuarta estrofa. La única modificación es la traducción del genérico *bravo* del italiano con *amable*, un adjetivo que puede ser un sinónimo en este contexto, mientras que una traducción más literal con *buen* no permitiría llegar a las ocho sílabas.

La quinta estrofa sufre una modificación del orden de palabras en favor del ritmo y de la rima: una de las palabras fundamentales del pasaje es *smorfia*, que puede traducirse con *mueca*, *gesto* o, como en este caso, *mohín*, ligado muchas veces al comportamiento infantil y, por ello, acertado en un texto para niños. Esta palabra, que ha sido movida al cuarto verso, nos impone la rima del segundo, de manera que Merlino ha operado una serie de intervenciones, como el paso de *boccone* al primer verso con su traducción literal *bocado* y el paso de *delizija* al segundo traducido con *festín*, que mantiene la rima con *mohín*; por último, *di disperazione* se mueve al tercer verso, que está traducido a través de una ampliación: *de gran desesperación*.

En la sexta estrofa se presenta el error y el traductor español se aleja del original solo para poder adaptarlo a la lengua de llegada y mantener la rima: *inorridí* rima con la *g* (it. *gi*) intrusa, que es el error; *azzeite* con la *z* (esp. *zeta*) rima en este caso con *etiqueta*: la palabra no está en el original pero se deduce que el profesor se horroriza cuando lee el error en la etiqueta de la botellita de aceite.

La última estrofa se cierra con la huida del profesor del restaurante. La rima del texto original funciona perfectamente entre *trattoria* y *ortografia*: obviamente, aquí la secuencia fundamental que hay que mantener es *errori d'ortografia*. La traducción de *trattoria* no permite la rima en español, de modo que Merlino modifica el segundo verso añadiendo *sin probar comida*, secuencia que no aparece en el original pero que se da por supuesta. El plural *gli errori* se ha traducido con el singular *un error* para mantener el octosílabo. Observamos también que *pessimo* se traduce con *horrible*: la traducción con el correspondiente etimológico español *pésimo* era posible pero creemos que Merlino ha querido retomar el verbo *inorridí*, que no pudo traducir en la estrofa anterior, y el resultado de esta técnica de compensación es el adjetivo *horrible*, que viene a significar lo mismo que *pessimo* en este contexto.

4.10. EJEMPLO 10: “VIAGGIO IN LAMPONIA”

Este último error —*Lamponia* por *Lapponia*— consiste en que el niño comprenda mal la consonante doble del topónimo y la identifique con el grupo *mp* de *lampone* (esp. *frambuesa*); no pudiendo reproducir el error de manera exacta en español, el traductor reproduce la confusión ligada al nombre de una fruta en otro topónimo —*Manzania* por *Tanzania*—:

“Viaggio in Lamponia” (p. 73)	“Viaje a Manzania” (p. 109-110)
<p>Si può viaggiare in treno, in automobile, e in macchina da scrivere perché no?</p> <p>Io ci ho provato. Semplicemente battendo un tasto sbagliato sono arrivato in Lamponia: un paese dolcissimo che sa di marmellata e di sciroppo e somiglia un pochino, ma non troppo, alla Lapponia propriamente detta che se ne sta a rabbrivire lassù alle soglie del Polo.</p> <p>Il popolo dei Lamponi confina con altri popoli buoni e tranquilli: fragole, mirtili, luciole e grilli.</p> <p>Spesso giungono in visita dagli Stati vicini farfalle, api, bambini con il cappellino bianco che presto sarà nero di more...</p> <p>O paese felice, scoperto per errore, Lamponia del mio cuore!</p>	<p>Se puede viajar en tren, en automóvil, y en máquina de escribir, ¿por qué no?</p> <p>Yo lo he probado. Simplemente pulsando una tecla errada he llegado a Manzania: un país dulcísimo que sabe a sidra y mermelada y se parece un poco, no un montón, a la Tanzania propriamente dicha, la del oriente africano, donde siempre alumbra el sol.</p> <p>El pueblo de los manzanos limita con otros pueblos muy buenos y muy lozanos: hay peros y hay camuesos, luciérnagas y cangrejos.</p> <p>Suelen llegar de visita de los estados vecinos mariposas, niños, viejas, para ofrecerle mil flores a la manzana reineta...</p> <p>¡Oh qué país feliz, descubierto por error, Manzania a pleno sol!</p>

El análisis de la métrica del texto italiano nos permite observar una evidente irregularidad en la estructura de las cuatro estrofas, en los versos y en la rima. Las estrofas pueden ser de dos versos (primera estrofa), de tres (última estrofa), de cinco (tercera y cuarta estrofa) y de diez (segunda estrofa); los versos contienen de cinco a doce sílabas, mezclándose entre sí; la rima no sigue un esquema fijo pero cuando se da, es siempre consonante, excepto en el duodécimo verso, que rima en asonancia con el octavo y el noveno. La versión española mantiene esta estructura irregular: las cuatro estrofas de dos, tres, cinco y diez versos; los versos de cinco a doce sílabas; y la rima sin esquema fijo que, en este caso, será asonante, excepto entre los versos cinco y ocho, y entre los versos trece y quince, que presentan rima consonante.

En este ejemplo, el juego de Rodari parte de un posible error de comprensión del niño que, en vez de entender la consonante doble *pp* del topónimo *Lapponia*, probablemente por asociación con *lampone* (esp. *frambuesa*), comprende el grupo consonántico *mp* y escribe *Lamponia*, dando lugar a un nuevo país que habrá que descubrir. Merlino sigue el juego del autor italiano y reproduce la tipología del error: una comprensión confusa del topónimo *Tanzania* puede llevar al niño a asociarlo con otra fruta, la *manzana*, y escribir *Manzania*.

El error español obliga a Merlino a llevar a cabo una serie de intervenciones. Mientras el título y la primera estrofa reproducen fielmente el texto italiano, la segunda estrofa, de diez versos, presenta varias modificaciones. En primer lugar, Rodari hace rimar el primer verso y el tercero —*provato* y *sblagliato*—, mientras la primera rima en español se establece entre el tercero y el sexto —*errada* y *mermelada*—: para obtener la rima con *errada*, Merlino coloca al final del sexto verso *mermelada*, que en el original se encuentra al principio, y anticipa la traducción de *scioppo* (esp. *sirope*) con *sidra*, que siendo la bebida resultante de la fermentación del zumo de manzana, se adapta perfectamente a la fruta elegida por el traductor. En segundo lugar, Rodari establece la rima entre *scioppo*, *tropo* (rima consonante) y *Polo* (rima asonante): la referencia geográfica al *Polo* y a *rabbrivire lassù* (esp. “tiritando allá arriba”) es perfecta pues estamos hablando de *Lapponia*. Merlino ha elegido el topónimo *Tanzania*, por lo que su texto presenta otras referencias: *oriente africano* y *donde siempre alumbra el sol*; la rima, asonante, se obtiene entre la forma coloquial *montón*, muy frecuente en el vocabulario de los niños, y *sol*. Se observa, sin embargo, en toda la estrofa la voluntad de sujetarse al original donde es posible, como se demuestra en los tres primeros versos, en el quinto y en el séptimo, con una traducción literal; en el verbo del cuarto verso (*arrivare* > *llegar*) y del sexto (*sa* > *sabe*); y en otras secuencias como *marmelata* o *propriamente detta*, que se mantienen: *mermelada*, *propriamente dicha*.

En la tercera estrofa, el texto de Merlino tiende a reproducir los versos italianos aportando algunas modificaciones para adaptarse al error español. Rodari establece aquí la rima entre *tranquilli* —referido a *altri popoli*—, *mirtilli* —otra fruta (esp. *arándano*)— y *grilli* —un insecto—; en la composición española, sin embargo, *il popolo dei Lamponi* se convierte en *el pueblo de los manzanos* y esto hace que la rima se obtenga a través del adjetivo *lozanos* y que *pueblos* rime en asonante con *camuesos* —una variedad de manzano— y con *cangrejos* —un crustáceo—. Se mantienen del original *buenos* y *luciérnagas*, mientras que *fragole* (esp. *fresas*) se traduce mediante ampliación con *hay peros*.

La cuarta estrofa presenta un paralelismo total en los dos primeros versos. En el tercero, sin embargo, hay una alteración del orden de palabras: *bambini* pasa a segunda posición traducido literalmente con *niños* y *api* se traduce al final del verso con *viejas*, que mantiene la rima con *reinetta* —una variedad de manzana—, adjetivo que se integra perfectamente en el campo semántico del error. En este pasaje se nos plantea una duda en la traducción de *api* con *viejas* y no con *abejas*, que respetaría el sustantivo original y la rima. Nos parece que *viejas* podría desentonar en un libro para niños por ser despectivo y nos preguntamos si la traducción de Merlino habría podido ser el literal *abejas* y que *viejas* resultara de un posible error de interpretación de la caligrafía del traductor en caso de que el texto hubiera sido mecanografiado por otra persona. Es verdad que, como sujeto de *ofrecerle mil flores a la manzana reineta*, puede ser más lógico un sujeto con referente personal, pero si tenemos en cuenta que en la enumeración aparece también *mariposas*, no vemos por qué no habría podido traducirse también *abejas*.

Se termina la composición con la última estrofa cuyos segundo y tercer verso riman con el último de la estrofa anterior: *errore* y *cuore* con *more*. Aquí el término

principal es *errore* y Merlino lo mantiene haciendo rimar *error* en asonancia con *sol*, sustantivo que se repite, pues ya estaba a final de la segunda estrofa, y que constituye uno de los rasgos del topónimo *Tanzania*.

5. CONCLUSIONES

Presentamos a continuación algunas consideraciones generales que se desprenden del análisis de los ejemplos.

Por lo que se refiere a la métrica, el traductor respeta la estructura de las composiciones en lo que concierne al número de estrofas y el número de versos de cada una de ellas, excepto en la última estrofa del ejemplo 8, donde se presentan cinco versos frente a los tres del original. Sin embargo, observamos diferencias en el metro: las composiciones de Rodari parecen estar guiadas por la musicalidad de las palabras y por las asociaciones fonéticas que el autor representa con la rima consonante, de este modo, el metro pasa a un segundo plano y sus versos tienden a ser irregulares en cuanto al número de sílabas; Merlino, en cambio, parece dar más importancia a la medida con una clara propensión a buscar el octosílabo, mientras que la rima se alterna entre consonante y asonante.

En lo que concierne a la traducción del texto, se observa una tendencia necesaria a la naturalización. Hemos dicho que la dificultad principal que presenta la obra de Rodari es que los errores propios de una lengua no siempre son transferibles a otra; menos aún provocan los mismos efectos de humor, sorpresa o extrañamiento. Sin embargo, el buen hacer del traductor ha permitido que los errores del texto italiano hayan encontrado correspondientes válidos en su versión. Obedecen a la intención de Merlino de representar algunos de los errores más frecuentes en la lengua española: efectivamente, lo son *idrógeno*, *vosques* o *azéite*; otros se corresponden con tendencias de pronunciación descuidadas (*gasolio*, *concencia*), coloquiales (*armao*) o regionales (*graná*); y otros, menos probables, se han concebido expresamente para poder desarrollar una historia similar, como ocurre con *seniores*, *conrazón*, *muelles*, *mirón* o *Manzania*.

Esta tendencia a la naturalización está presente también en las referencias geográficas que, como indicaba en el prólogo, Merlino ha sustituido con otras de España: en el primer ejemplo, se particulariza *in cima alla salita* con *la Cuesta del Correo*; en el tercero, *mercato di piazza Vittorio o di piazza San Cosimato* se transforma en *mercado de la plaza mayor o de las calles del Rastro*; la ciudad de *Firenze* del cuarto ejemplo es reemplazada por *Andalucía*; en el quinto, *via del Dentrificio* se convierte en *la calle de la Encina*; y en el séptimo, las ciudades de procedencia del protagonista italiano —*Monza*, *Cosenza*, *Busto*, *Forlì*, *Bari* y *Mondovì*— son sustituidas con otras españolas —*León*, *Plasencia*, *Huesca*, *Valladolid*, *Segovia* y *Madrid*—.

En la mayoría de los casos, la necesidad de adecuar al error español la historia que cuenta cada una de las composiciones, ha comportado una serie de intervenciones por parte del traductor: algunas estaban encaminadas a dar coherencia a la historia, otras estaban orientadas a conseguir el metro y la rima.

Hemos identificado casos en los que el traductor ha añadido alguna palabra para alargar el verso: *gran* en los ejemplos 1 (*el gran profesor*) y 9 (*gran desesperación*), *nuevo* en el ejemplo 1 (*coche nuevo*), *en la mano* en el ejemplo 2 (*goma en la mano*) o *escasa* en el ejemplo 7 (*escasa «conciencia»*). Otras veces Merlino ha modificado el orden de los constituyentes: en el ejemplo 7, la forma verbal *dice* se coloca en medio del verso, en el 9 los ingredientes de la ensalada se distribuyen de manera diferente y en el 10 el sustantivo *niños* aparece a mitad del verso.

En algunos pasajes, el traductor ha operado la técnica de la generalización: en el ejemplo 3, *l'alunno Dolcetti* y *il professor Grammaticus* han sido traducidos eliminando los apellidos con *un alumno* y *el profesor*. En otros, sin embargo, Merlino particulariza o explicita con matices que el original no presenta: en el ejemplo 7, *guaio* está traducido con *lo más triste* y *Andiamo!* con *tanto lío*; *sbagliata* del ejemplo 9 se traduce con *malograda*; en el ejemplo 3, para respetar la rima *dice – felice*, el adjetivo está traducido con *libre*, que se integra perfectamente en el contexto; y *qualche bella canzone* del ejemplo 5 se traduce con *una canción bien dicha* también para mantener la rima; al mismo tiempo, el adjetivo *bravo*, que puede tener diferentes significados según el contexto, ha sido traducido correctamente con *celoso* ('cuidadoso', 'cumplidor', 'diligente') en el ejemplo 2 y con *amable* en el 9, referidos en ambos casos al profesor Grammaticus, y con *engreído* en el ejemplo 7, donde el adjetivo italiano tenía un sentido irónico y Merlino explicita con el adjetivo español un rasgo que puede corresponder al comportamiento del personaje. Se observa, además, un caso de traducción por sinonimia: el adjetivo *prepotente* del ejemplo 7 ha sido traducido con *arrogante*; y otro de modulación en el mismo ejemplo, donde se aprecia un cambio del punto de vista en el paso de *è inutile starla a sentire* a *no se puede sostener*.

Las intervenciones más numerosas son algunas modificaciones que sirven al traductor para mantener la coherencia de la historia: en el ejemplo 1, el personaje femenino se convierte en masculino para respetar la rima con el error y la referencia al error italiano con el sustantivo *zeta* se sustituye en la versión española con *silaba*; en el ejemplo 2, la modalidad oral propuesta por Rodari se transforma en escrita, de manera que aparece la fórmula utilizada en las cartas formales *muy señor mío* y, como consecuencia del error opuesto —una *g* de más en *idrogeno* y una *h* de menos en *idrógeno*—, se observa la traducción a través de antónimos: *raddoppiando* con *quitando*, *eccesso* con *falta*, *intrusa* con *exclusa* y *cancelli* con *devuélvale*; en el ejemplo 3, las intervenciones han sido frecuentes y llamativas: la secuencia que contiene el modismo —*che con l'acca non se la dice*— se ha modificado en *sin revisar lo que dice*; la reacción del profesor al ver el error —*ha un sospirone*— se ha traducido con *se pone como un poseso*; y la traducción del verso final *Di boschi con l'acca, ormai, non ce ne sono più* con *Se mueren ya los bosques, sin brillo ni abedul* se justifica por el respeto a la rima con *lápiç azul*, que es un elemento fundamental en la composición; en el ejemplo 9, es evidente la sustitución de *cipolla se ce n'è* con *y además le pido a usted* y de *fuggí dalla trattoria* con *buyó sin probar comida* para establecer la rima con *aliñaré* y *ortografía*, respectivamente. Las intervenciones más contundentes se han operado en el ejemplo 4, donde el error *ane* se adapta a la pronunciación del andaluz en *graná*; en el ejemplo 8, en el que el error *ghiro* se traduce

como forma correcta, *lirón*, que experimentará el error en la versión española (*mirón*); en el 10, donde la traducción del error con *Manzania* exige una adaptación de gran parte de la historia; y también en las estrofas dedicadas a los *nobili per officio* del ejemplo 5.

En otros casos, sin embargo, la afinidad entre las dos lenguas ha permitido una traducción extremadamente sujeta al original, que no solo respetaba la fidelidad a la historia sino que también aseguraba la rima: *faremo – cancelleremo* traducido con *haremos – borraremos* en el ejemplo 2, *suonatore – umore* con *cantor – humor* en el ejemplo 5, *estate – rubate* con *verano – robado* en el 6 o *ristorante – abbodante* con *restaurante – abundante* en el ejemplo 9.

Hemos oído la voz de Merlino, no solo a través de estas intervenciones, sino también a través de dos notas al pie de página. La primera se encuentra en el ejemplo 1 y explica el error elegido para reproducir el del original (*gasolio* por *gasóleo*). La segunda, en el ejemplo 4, es una nota de tipo traductológico donde el traductor aclara el error italiano (*ane* por *cane*), justifica su traducción (*graná* por *granada*) e, incluso, sugiere otra traducción posible (*amos* por *vamos*). No falta tampoco una referencia intertextual —aspecto frecuente en Merlino (cfr. nota 18)— con la inclusión en el ejemplo 4 de un verso de García Lorca. Igualmente hemos identificado la referencia al refrán español “En abril, aguas mil” y los últimos versos del ejemplo 4 —*está hecha nuestra vida / de voces que se lleva el viento*— podrían traer a la memoria de algún lector otro refrán: “Las palabras se las lleva el viento”.

El trabajo del traductor no consiste solo en sustituir las palabras de una lengua con las de otra. Su labor va más allá: debe atenerse a las intenciones del autor original y reproducir en su lector el mismo efecto que el texto produce en el primer lector. Dentro de la pedagogía de Rodari, uno de los objetivos principales fue despertar y estimular la fantasía en los niños. El instrumento fundamental del que se sirvió el autor italiano fue la lengua y el uso de la misma: la lengua con sus juegos de palabras y sus asociaciones fonéticas y semánticas. Pero el uso lleva, a veces, al error: en este libro es el error el punto de partida para la creación de las historias, que trasladarán al niño desde su realidad ordinaria a una dimensión extraordinaria donde puede ocurrir algo maravilloso y fuera de lo común, algo divertido o absurdo. Como señalaba De Luca (1991: 38-39): “La tendenza di Rodari è sempre quella di applicare le regole del gioco fantastico o ironico, di tenere in esercizio l’intelligenza vivissima, pronta a trovare un varco dove per gli altri c’è un muro, e a passare di là, dove tutto è da inventare”. Merlino nos presenta su *versión*, eligiendo este sustantivo voluntariamente pues pretende que el lector identifique su texto como resultado de un esfuerzo en el que el traductor se manifiesta como puente y da lugar a ese cruce de voces del que habla en su prólogo. En el análisis de los ejemplos, hemos visto que la *versión* de Merlino se atiene a las intenciones de Rodari y produce casi siempre el mismo efecto en el lector español: cuando no lo hace de la misma manera es porque aparece la otra voz, la del traductor. Pero incluso en los casos en los que su texto se aleja de las palabras del texto original prevalece siempre la intención de su autor: el juego fantástico de Rodari es respetado con una fidelidad extrema.

El mismo respeto se observa también por lo que se refiere a sus ideas, algunas muy comprometidas social y políticamente. Se mantiene en el texto español el antimilitarismo, tema recurrente en varias de las obras del autor: en este caso, se expresa en el ejemplo 2 a través de la intención de borrar todas las bombas del mundo. Está presente también la referencia al respeto por la naturaleza cuando en el ejemplo 3 se describe el degrado del bosque. Merlino es fiel también a la crítica de los errores de ortografía: aunque a veces den lugar a historias divertidas —como en el ejemplo 4 con *povero ane*, en el 5 con *nobili per ufficio*, en el 8 con el *ghiro d'Italia* y en el 10 con *viaggio in Lamponia*—, otras veces son un *pessimo condimento* pues tienen consecuencias negativas. Hemos dicho que para Rodari escribir bien significaba entrenarse para hacer bien las cosas (cfr. nota 6) y, si se escribe mal, las cosas no salen bien: así, entre rimas y con humor, el autor italiano nos presenta la *benzina* del ejemplo 1 que nos deja a mitad de camino, la *coscenza* del ejemplo 7 que es inaceptable porque es una conciencia relajada, los *bosci* del ejemplo 3 que sufren el maltrato del hombre y el *cemento amato* del ejemplo 6 donde el *ladro di erre* es el adulto irresponsable que no utiliza los materiales adecuados para la construcción y el puente se viene abajo. En todos los casos, Merlino ha mostrado al lector español los riesgos que conlleva cometer errores. Y se sujeta también al original de Rodari cuando este no quiere “aguar” la fiesta del alumno Dolcetti: tanto el autor como el traductor dejan claro a sus lectores que el verdadero problema no es el error de ortografía de un niño —y por eso no se corrige con el lápiz azul—, sino los errores de los adultos, desde el que no tiene conciencia, hasta el que destruye el bosque, pasando por el que roba y causa daño a la sociedad.

Puente, traslado, encuentro, “con-fusión”: entre dos maneras, entre dos voces, la del “favoloso” Gianni Rodari y la de su traductor, cómplice y apasionado, Mario Merlino.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- RODARI, GIANNI (1964): *Il libro degli errori*. Disegni di Bruno Munari, Torino: Einaudi.
- (1973): *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Piccola Biblioteca Einaudi, vol. 221, Torino: Einaudi.
- (1982): *El libro de los errores*. Versión castellana de Mario Merlino. Ilustraciones de José María Carmona, Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- (1996): *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*. Traducción de Mario Merlino, Barcelona: Ediciones del Bronce.
- (2020): *El libro de los errores*. Traducción y adaptación del italiano de Carlos Mayor. Ilustraciones de Chiara Armelini, Barcelona: Juventud.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- AAVV (1997): *Refranero multilingüe*, Centro Virtual Cervantes (<https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/>) [Consulta: 8/06/2021]
- AAVV (2012): *Enciclopedia Treccani*, Treccani.it – Enciclopedie on line, Istituto dell'Enciclopedia Italiana (https://www.treccani.it/enciclopedia/coscienza-o-coscienza_%28La-grammatica-italiana%29/#:~:text=La%20grafia%20corretta%20%C3%A8%20coscienza,lo%20stesso%20suono%20di%20scelta) [Consulta: 8/06/2021]
- AAVV: *Vocabolario Treccani*, Treccani.it – Vocabolario Treccani on line, Istituto dell'Enciclopedia Italiana (<https://www.treccani.it/vocabolario/>) [Consulta: 8/06/2021]
- AAVV (2021): *Dizionario italiano*, Milano: Garzanti Linguistica (<https://www.garzantilinguistica.it/>) [Consulta: 8/06/2021]
- ARBULU BARTUREN, MARÍA BEGOÑA (2018): *Las traducciones españolas de la Grammatica della fantasia de Gianni Rodari, Sguiribizxi*, Biblioteca d'Ispanistica, vol 8, Padova: Cleup.
- (2020): “La visibilidad del traductor: las notas al pie de página en las traducciones españolas de la *Grammatica della fantasia* de Gianni Rodari”, *Orillas Rivista d'Ispanistica*, vol. 9, pp. 543-571 (http://orillas.cab.unipd.it/orillas/wp-content/uploads/2020/11/2020_11Arbulu_Astilleros.pdf) [Consulta: 8/06/2021]
- ARGILLI, MARCELLO (1982): “Rodari, il diavolo e Don Chisciotte”, en Ghilardi, Franco (ed.): *Il favoloso Gianni. Rodari nella scuola e nella cultura italiana*, Firenze: Nuova Guaraldi Editrice, pp. 12-38.
- BAJTÍN, MIJAÍL (1982): *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova, Mexico: Ed. Siglo XXI.
- BOERO, PINO (1992): *Una storia, tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- DE LUCA, CARMINE (1991): *Gianni Rodari. La gaia scienza della fantasia*, Catanzaro: Abramo.)
- DONAIRE FERNÁNDEZ, M^a LUISA (1991): “(N. del T.): Opacidad lingüística, idiosincrasia cultural”, en Donaire, M^a Luisa; Lafarga, Francisco (eds.): *Traducción y adaptación cultural: España – Francia*, Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, pp. 79-91.
- DUCROT, OSWALD (1986): *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*, Barcelona: Paidós.
- GHILARDI, FRANCO (ed.) (1982): *Il favoloso Gianni. Rodari nella scuola e nella cultura italiana*, Firenze: Nuova Guaraldi Editrice.
- HURTADO ALBIR, AMPARO (2001, ²2004): *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, Madrid: Cátedra.
- TRICÁS PRECKLER, MERCEDES (1991): “Polifonía discursiva y traducción: propuestas de tratamiento de los enunciadores que recuperan otro universo sociolingüístico”, en Donaire, M^a Luisa; Lafarga, Francisco (eds.): *Traducción y*

- adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, pp. 513-528.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2015): *Diccionario de la lengua española*. (<http://dle.rae.es/?w=diccionario>) Sigla: *DRAE* [Consulta: 08/06/2021]
- ROGHI, VANESSA (2020A): *Lezioni di Fantastica. Storia di Gianni Rodari*, Roma: Laterza.
- (2020b) “Per una didattica degli errori. A cento anni dalla nascita di Gianni Rodari”, Sezione “Pensare la didattica”, *Novecento.org (Didattica della storia in rete)*. (<http://www.novecento.org/pensare-la-didattica/per-una-didattica-degli-errori-a-cento-anni-dalla-nascita-di-gianni-rodari-6771/>) [Consulta: 08/06/2021]
- ROSSITTO, MARIAROSA (2011): *Non solo filastrocche. Rodari e la letteratura del Novecento*, Roma: Bulzoni Editore.
- TABAKOWSKA, ELZBIETA (1990): “Linguistic Polyphony as a Problem in Translation”, en Bassnett, Susan; Lefevere, André (eds.): *Translation, History and Culture*, London: Routledge, pp. 71-78.
- TOLEDANO BUENDÍA, CARMEN (2010): “¿Qué hay tras las notas del traductor?”, en Rabadán, Rosa; Guzmán, Trinidad; Fernández, Marisa (eds.): *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo*, León: Universidad de León, Área de Publicaciones, pp. 637-662.
- ZASLAVSKY, DANIELLE (1998): “Traducción y polifonía”, *Acta poética*, 18/19, pp. 343-361.