

Las notas del traductor en la versión española de Mario Merlino de *Il libro degli errori* de Gianni Rodari

María Begoña ARBULU BARTUREN
Universidad de Padua

Resumen

El artículo propone un análisis de las notas del traductor que aparecen en la versión española que Mario Merlino realizó en 1989 de la obra de Gianni Rodari *Il libro degli errori* (1964). El objetivo principal es describir el contenido y la función de las notas en esta obra de literatura infantil, por lo tanto, se tratará de establecer cuándo y por qué Merlino toma la palabra para dirigirse a sus lectores, así como determinar su posible eficacia dentro del texto y su utilidad para el destinatario de la traducción.

Palabras clave: traductología, análisis de traducciones, notas del traductor, traducción italiano-español, Rodari.

Abstract

The present article proposes an analysis of the translator's notes that appear in the Spanish version of the work of Gianni Rodari *Il libro degli errori* (1964) that Mario Merlino published in 1989. The aim will be to describe the content and function of the footnotes inserted by the translator in this work of children's literature, therefore to establish when and why Merlino takes the floor to address his readers and determine its possible effectiveness within the text and its usefulness to the addressee of the translation.

Keywords: translation, translation analysis, translator's notes, Italian-Spanish translation, Rodari.

1. INTRODUCCIÓN

En Arbulu (2020) se llevó a cabo un análisis de las notas del traductor en las cinco traducciones españolas de la *Grammatica della fantasia* de Gianni Rodari. Se observó que las notas más interesantes desde un punto de vista traductivo eran algunas de las que aparecen en la traducción de Mario Merlino de 1989: estas obedecían claramente a su forma de entender la traducción y, al mismo tiempo, a su voluntad de seguir el juego fantástico del autor italiano.

En este estudio presentamos el análisis de las notas del traductor en la versión¹ española de otra obra de Rodari, *Il libro degli errori* (1964), también realizada por Merlino

¹ En la portada aparece el término *versión* por expreso deseo de Merlino, quien en una entrevista concedida en 1990 afirmaba que con esta palabra pretendía “destacar el esfuerzo” realizado: el lector debe

y publicada en el mismo año de 1989². Nos encontramos, por lo tanto, en el ámbito de las notas del traductor en la traducción de la literatura infantil y juvenil (LIJ).

Las notas del traductor y la visibilidad de este en el texto traducido es una cuestión que ha animado durante décadas la discusión entre traductores y traductólogos³, oponiendo a quienes las consideran necesarias y plenamente justificadas, y a quienes las interpretan como la derrota del traductor o como una molestia para el destinatario del texto de llegada.

Este último aspecto –el efecto de distracción que las notas pueden ejercer en el lector pues entorpecen la lectura y cortan el ritmo narrativo–, unido a la posibilidad de que el lector joven no las lea o ni siquiera advierta su existencia, son quizá los factores que más han influido para que los traductores y, sobre todo, los editores eviten este recurso paratextual⁴ en los libros destinados a niños y jóvenes, y que opten por una adaptación a la lengua y a la cultura de llegada de aquellos elementos que podrían resultar demasiado ajenos al destinatario o difíciles de comprender.

En la versión de Merlino encontramos, sin embargo, doce notas del traductor y el objetivo de este estudio será analizar la función que desempeñan dentro del texto y determinar su posible eficacia y utilidad para el destinatario de la traducción. El primer apartado se centrará en una revisión de la tipología de las notas del traductor según diferentes clasificaciones; en el segundo, se proponen algunas reflexiones sobre la oportunidad de las notas en la traducción de la LIJ; el tercero comprende una breve presentación del original, del traductor y de su versión; en el cuarto, se analizará cada una de las notas que Mario Merlino dirige a su lector; el último apartado estará destinado a las conclusiones finales del análisis.

comprender que el texto traducido que está leyendo es una obra de “otro” (“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]).

² Hasta 2020 no contamos con otra traducción al español de esta obra: pertenece a Carlos Mayor y ha sido publicada por la editorial Juventud de Barcelona con ilustraciones de Chiara Armellini. Esta traducción, a diferencia de la de Merlino, no presenta notas del traductor.

³ Entre otros, Ortega y Gasset (1937, en Vega: 2004: 323-332), Newmark (1987), García Yebra (1994), Venuti (1995), Mayoral y Muñoz (1997), Osimo (1998, ³2011), Cantera (1999), Eco (2003), Salmon (2017), etc.

⁴ Partimos del concepto de *paratexto* definido por Genette en *Seuils* (1987, 2001: 10), que comprende dos categorías según su ubicación: el *peritexto*, formado por todos los elementos que se encuentran alrededor del texto y están circunscritos al espacio del volumen (título de la obra, colección a la que podría pertenecer, prólogo, epílogo, notas al pie de página, glosarios, etc.); el *epitexto*, que recoge aquellos elementos que no están incorporados en el texto, sino que circulan libremente en un espacio físico y social prácticamente ilimitado, y pueden darse en un soporte mediático (entrevistas, coloquios, debates, etc.) o como forma de comunicación privada (correspondencia, diarios íntimos, etc.).

2. ALGUNAS CLASIFICACIONES TIPOLÓGICAS DE LAS NOTAS DEL TRADUCTOR

Los estudios sobre las notas del traductor suelen centrarse en la traducción literaria para adultos. En este apartado veremos por orden cronológico algunas de las clasificaciones que proponen diferentes teóricos y que están centradas en el contenido y la función de las notas, con el fin de que nos ayuden a identificar la función y utilidad de este recurso usado por Merlino en su versión.

Newmark (1987, ²1999: 129-130), al referirse a la información adicional que puede aparecer en un texto traducido, distingue tres tipos: *información cultural*, de la que el traductor se sirve para poder aclarar las diferencias existentes entre la cultura de partida y la de llegada; *información técnica*, cuya finalidad es explicar o precisar cuestiones relativas al tema de la traducción; *información lingüística*, que tiene como objetivo explicar el uso irregular o especial de determinados vocablos.

Donaire (1991: 79-91) parte del análisis de las notas del traductor utilizadas en traducciones literarias y considera que este puede intervenir en el texto desempeñando dos papeles diferentes: el de lector del original y el de autor de la traducción. Como lector, proporciona al destinatario la interpretación del texto original, partiendo de la idea de que su receptor desconoce la lengua original, el texto y las referencias culturales que aparecen en él. Las notas, en este caso, ofrecen claves de lectura de diferente naturaleza (Donaire, 1991: 83-88): *intervenciones eruditas*; *connotaciones culturales o lingüísticas que se suponen no interpretables por el lector del texto traducido*; y *connotaciones culturales y lingüísticas que se pierden en la traducción*, motivadas estas últimas por aparecer en el espacio de la opacidad lingüística y de la idiosincrasia cultural, pues no existe una correspondencia exacta entre las lenguas. Como autor, sin embargo, el traductor facilita claves de traducción (Donaire, 1991: 88-90), afirmándose como autor de otro texto y responsabilizándose de sus propias decisiones traductivas. Estas notas están originadas por dos razones diferentes: por un lado, las *pérdidas de connotación*, ya que suelen explicar o aclarar términos y expresiones opacos o intraducibles, o también justificar supresiones y añadidos; y, por otro, la *interpretación del original*, pues informan al lector de determinadas decisiones de traducción derivadas de una interpretación personal del original, manifestando de manera explícita su responsabilidad.

Peña y Hernández (1994: 37-38, en Mata, 2006: 209-218), partiendo también del texto literario, presentan las siguientes categorías: *notas situacionales*, que proporcionan el entorno mínimo de referencias espacio-temporales; *notas etnográficas*, con informaciones relativas a aspectos de la vida cotidiana de la comunidad de partida que el traductor considera necesarias para la comprensión del texto por parte del destinatario; *notas enciclopédicas*, que ofrecen datos sobre referencias a hechos del mundo exterior a las que el lector tiene acceso a través de procedimientos académicos, de los medios de comunicación, etc.; *notas institucionales*, que suministran información sobre todas las convenciones e instituciones establecidas en la comunidad de salida, especialmente si carecen de equivalentes en la lengua de llegada; *notas metalingüísticas*, con las que el traductor aclara aspectos de la formulación del mensaje o dificultades de comprensión originadas porque el mensaje se elabora sobre la materia formal del código; *notas intertextuales*, si es necesario indicar la dependencia de un fragmento traducido con otros

precedentes en la lengua original; *notas textológicas*, es decir, las que suelen acompañar a las traducciones filológicas de textos clásicos.

Cantera (1999: 31-50) establece una amplia casuística en la que considera conveniente utilizar las notas del traductor. La información que vehicularían estas podría clasificarse según las etiquetas de Newmark. Ofrecen información de tipo *lingüístico* las notas que sirven para explicar un término o una expresión, una terminología específica, un nombre propio, una denominación, un refrán o una locución, un taco o una expresión argótica, una sigla, expresiones o palabras intraducibles, un chiste o un juego de palabras, o las que sirven para corregir o rectificar un desliz en el texto original. Suministran información de tipo *cultural*, sin embargo, las notas utilizadas para dar noticia de un movimiento cultural, para explicar una alusión a un hecho histórico o de civilización, o para precisar una cita. Por último, proporcionan una información *técnica* las notas que explican una diferencia de términos entre una expresión o una locución en lengua original y su traducción o correspondencia en otra lengua, las que ponen de manifiesto una aparente anomalía en una expresión, ya sea del texto original ya sea de la traducción o incluso de uno y otra, y las que justifican una traducción o una interpretación cuestionable⁵.

Marrero (2001: 69-86), también en el ámbito de la traducción literaria, establece una serie de causas que pueden justificar la información que el traductor añade al texto en notas y después presenta su clasificación de las mismas: “Los tipos de notas varían según las necesidades que se van presentando en el propio texto y según la intencionalidad del autor, y, además, se conforman de acuerdo con exigencias determinadas, derivadas de factores diversos” (2001: 85). Las razones que las originan, según este autor, son cuatro: 1) las condiciones del receptor a quien se dirige el texto: una de estas condiciones es, sin duda, la edad del receptor; 2) la cultura o distancia espacial; 3) la distancia temporal; y 4) la propia naturaleza de la información, donde se incluyen esas zonas de opacidad indicadas por Donaire (1991). Respecto a la clasificación de las notas del traductor, distingue siete categorías: *notas que contienen referencias geográficas*, es decir, que proporcionan aclaraciones sobre lugares, ciudades, regiones, etc.; *notas que contienen referencias históricas*, como hechos, acontecimientos o episodios mencionados y/o aludidos; *notas que contienen referencias culturales*, esto es, costumbres, tradiciones, etc.; *notas que contienen referencias de personajes* que se mencionan en el texto de partida y que, sin ser suficientemente conocidos, son relevantes por algún motivo; *notas que contienen referencias intertextuales*, que con frecuencia implican la reproducción de citas de otras obras o simples alusiones; *notas que contienen referencias intratextuales* con las que se aclara o precisa algún dato que guarda relación con el propio original; *notas que contienen referencias metatextuales*, que el autor considera las más abundantes y que derivan de dos problemas: “lo intraducible” y “lo interpretable”.

⁵ Queremos precisar que algunas de las notas con información lingüística podrían presentar, al mismo tiempo, información de tipo cultural: los refranes, los chistes y los juegos de palabras no pueden desligarse de su cultura de origen.

Toledano (2010: 637-662) propone una clasificación de las notas del traductor partiendo también del análisis de notas en traducciones de textos literarios. Guiándose por la teoría de Genette sobre los paratextos, analiza las características espaciales, temporales y pragmáticas de las mismas. Dentro de los aspectos pragmáticos, clasifica las notas en dos categorías según sus *características funcionales*: notas descriptivas y notas discursivas. Las notas *descriptivas* funcionan como *suplemento* y suministran la información necesaria para la comprensión del texto original en su totalidad, pero no añaden nada que no esté ya implícito en el contexto del original, de modo que no nos desvían del flujo natural del discurso, por lo que la autora las denomina también *textuales*, pues podrían insertarse dentro del texto entre comas, guiones o paréntesis; en ocasiones, no amplían necesariamente el mensaje sino que cumplen una función sustitutiva si se da una pérdida de información originada por un cambio cultural o lingüístico; son de naturaleza erudita o traductológica pues proporcionan aclaraciones históricas o filológicas, definiciones o explicaciones de términos, acepciones específicas, restricciones de significado, etc.; a veces incluyen fuentes, referencias intertextuales, citas, comentarios a problemas de equivalencia, etc., así como razonamientos, testimonios, datos o referencias a autoridades para legitimar una decisión traductológica. Podemos concluir que este tipo de notas desempeña una función documental, descriptiva o constativa, es decir de naturaleza informativa, explicativa o representativa (Toledano, 2010: 655-658). Las notas discursivas, sin embargo, funcionan como *comentario* y contienen comentarios al margen de la voluntad del autor original: a través de ellas, el traductor ‘hace algo’ como aconsejar, prevenir, tranquilizar, prometer, etc.; para ello, se sirve de juicios o consideraciones acerca de aspectos de la obra que se permite comentar, valorar, corregir o contestar abiertamente; en algunos casos, llegan a ser digresiones que rompen el flujo natural del discurso, por lo que la autora las llama también *extratextuales*. Estas notas cumplen una función “realizativa” o discursiva que puede ser imperativa, compromisoria, expresiva o declarativa (Toledano, 2010: 658-660).

3. LAS NOTAS DEL TRADUCTOR EN LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

Los estudios sobre las notas del traductor no son muy numerosos, menos todavía en el ámbito de la literatura infantil y juvenil. Planteamos aquí la debatida cuestión de las notas del traductor en un área donde habrá que sopesar aún más, si cabe, su oportunidad, utilidad y validez, dado que las características propias del destinatario final condicionan de forma categórica las estrategias y las técnicas traductivas que se han de utilizar.

En cualquier texto, las notas ponen de manifiesto la voluntad explícita del traductor de colmar los vacíos referenciales de tipo lingüístico o cultural que se dan en el trasvase del enunciado a otra lengua y, por ello, a otra comunidad lingüística y a otra cultura (Donaire, 1991: 90-91). Cuando el traductor encuentra zonas de opacidad, puede hacerse visible a su lector como intermediario entre los dos textos a través de las notas y, así, despejar y aclarar esas zonas en su papel de agente único e indispensable del acto

traductivo. Al igual que Ortega y Gasset (1937, en Vega 2004: 231), Chiurazzi (2014) parte de la idea de que las traducciones deben ser leídas como textos que nacen en otra lengua y considera esta visibilidad del traductor como un deber ético: el traductor debe salvaguardar la diversidad entre las lenguas y lo hará a través de las notas que dirige a su destinatario, que no son síntoma de debilidad, falta de pericia o derrota (cfr. Eco, 2003: 95; Salmon, 2017: 215-216), sino un indicador de esa diversidad. Efectivamente, como señala Marrero (2001: 84-85), este recurso paratextual establece una “dimensión pragmática reparadora de las dificultades de entendimiento y de cooperación de receptores de otras lenguas y culturas, al operar éstos en entornos cognitivos diferentes”. En la misma línea, Osimo (³2011) entiende las notas como el dispositivo metatextual que permite al traductor escribir libremente frases a primera vista poco comprensibles para la cultura de llegada pero que, con el auxilio de explicaciones metatextuales, se comprenden de una forma más profunda que si se presentara una traducción fluida sin notas. Al mismo tiempo, dicha labor de intermediación a través de este recurso tiene la capacidad de orientar la recepción del texto de partida (cfr. Elefante, 2012: 11, 30).

Estando de acuerdo con las consideraciones de estos autores, cabe preguntarse si esta visibilidad es útil y necesaria en la literatura infantil y juvenil. Hemos hecho referencia más arriba al efecto de distracción que las notas pueden ejercer sobre el destinatario, dado su poder de ruptura de la linealidad y consecuencialidad del texto: afirma Elefante (2012: 112) que “[...] il richiamo consente alla nota un atto audace, vale a dire quello di intromettersi nella linearità sintattica del testo, consentendo l’irruzione di un testo secondo che acquisisce, per il tempo della lettura, una priorità almeno relativa”. Hemos llamado la atención también sobre esta “prioridad relativa”, recordando la falta de interés que muestran algunos lectores cuando encuentran las notas o incluso la posibilidad de que ni siquiera las adviertan⁶. Es, además, frecuente que este tipo de adiciones extratextuales tengan el efecto contrario al buscado y distraigan al niño, interrumpiendo el ritmo de lectura y la concentración necesaria (Ruzicka y Lorenzo, 2007: 115-116). Se añade el hecho de que, tradicionalmente, se ha considerado que una traducción para niños es buena, no solo si es equivalente, fiel y cumple la misma función que el original, sino también si el traductor es invisible (Cfr. Oittinen, 2005: 27), característica igualmente apreciada desde siempre en las traducciones para adultos. Por último, pueden ser consideradas en algunos casos, como una de las manifestaciones de lo que Lorenzo (2014: 36) llama “paternalismo” del traductor:

Entendemos que un traductor actúa de forma paternal al elaborar el texto meta (TM) cuando incluye elementos que el autor había dejado implícitos en el TO, explica (mediante paráfrasis intratextuales, notas a pie, etc.) ciertos referentes o alusiones que considera difíciles de entender por los jóvenes receptores o cuando va aún más allá y elimina de manera intencional referencias o alusiones a aspectos que considera dañinos para el joven lector (censuras temáticas e ideológico-

⁶ Morales (2009: 97) considera que lo más probable es que el destinatario infantil y juvenil no lea las notas al pie de página o que, ante la aparición recurrente de las mismas, abandone la lectura del texto: “[...] tras preguntar a una clase de alumnos de secundaria que había tenido que leer el libro obligatoriamente para su asignatura de lengua española, cuántos de ellos habían leído las notas a pie de página del libro, el 90% respondió que las había obviado y más del 50% ni siquiera se había percatado de su presencia.”

políticas). [...] podríamos añadir también aquellas domesticaciones cuya introducción obedece expresamente al deseo de facilitar la comprensión de elementos ajenos a la cultura receptora.

La autora distingue dos tipos de paternalismos: los omisores y los explicativos, categoría esta última a la que pertenecerían las notas del traductor.

Por todos los motivos expuestos más arriba, los traductores y, especialmente, los editores han evitado y evitan las notas del traductor en el ámbito de la LIJ⁷. Y es que, por lo que se refiere al paratexto, y más específicamente a los elementos peritextuales, el proceso traductivo pone en juego al menos cuatro figuras: el autor, el editor, el traductor y el lector. Es preciso insistir en que el traductor no es el único responsable de la traducción. Pedarzoli (2012: 165) sostiene que, máxime en la literatura para la infancia, el proceso traductor da lugar siempre a obras polifónicas que contienen ecos de varias voces: además de las voces del autor y del traductor, se advierte también la del editor y la del complejo proceso de edición. Y todas ellas están, al mismo tiempo, sujetas a las sugerencias de los actores que giran en torno a este tipo de literatura, tanto en ámbito literario como pedagógico. Y aunque sea el traductor quien firme el nuevo texto, su obra refleja una pluralidad de voces que pueden entrar en conflicto.

Frente a los aspectos negativos del uso de las notas del traductor en la LIJ indicados hasta ahora, es preciso quizá equilibrar un poco la balanza. Consideramos las notas como un recurso más de la traducción que sirve para resolver los problemas de “intraducibilidad”, que es una realidad ineludible en la actividad de trasvase de una lengua a otra, pero la decisión de servirse de ellas o no tiene que ser tomada de forma muy ponderada, en función de su verdadera necesidad y utilidad, para evitar los riesgos que ya hemos indicado: las notas pueden ser “útiles, inútiles o, incluso, perjudiciales, en función de la información explícita que contengan en cada caso y en función de los múltiples y complejos factores lingüísticos y pragmáticos que justifiquen o desaconsejen su utilización” (Morales, 2009: 93).

Su uso, desafortunadamente, no ha estado siempre guiado por esta lógica, como demuestran los dos ejemplos siguientes. El estudio de Morales sobre un corpus práctico extraído de la traducción al español de la novela *O meu pé de laranja lima* de José Mauro de Vasconcelos⁸ identifica 21 notas y pone de manifiesto que 19 de ellas podrían haberse evitado mediante otras técnicas como la incorporación de la información dentro del

⁷ En la tesis doctoral de Garavani (2014) se llevó a cabo un análisis de las traducciones del finlandés al italiano de los álbumes ilustrados de Mauri Kunnas, escritor y dibujante nacido en Finlandia. La autora realizó dos entrevistas a la traductora Camilla Storskog –que ha traducido las versiones de la editorial Il gioco di leggere– y, ante la pregunta sobre si había considerado la posibilidad de introducir notas con explicaciones que pudieran aclarar aspectos complejos de las obras, afirmó que la idea se le había pasado por la cabeza pero que la editorial quería evitar las notas y otros elementos paratextuales extraños al texto de partida porque habrían recargado demasiado un libro destinado a niños y habrían desincentivado a los posibles compradores adultos. Por el mismo motivo –explicó la traductora– se habían reducido al mínimo los pies de algunas de las ilustraciones (Garavani, 2014: 323).

⁸ *Las notas al pie de página en la literatura infantil y juvenil*, Suficiencia Investigadora dirigida por Isabel Pascua Febles, presentada en 2005 en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y cuya síntesis se publica en el artículo ya citado de 2009: “Conveniencia y utilidad de los recursos traslativos de adición extratextuales en las traducción de la LIJ: las notas al pie de página”.

relato, la ampliación, la omisión, la sustitución por un referente, la compensación, etc. (Morales, 2005: 118), técnicas que, sin embargo, sí han sido utilizadas en las traducciones alemana y turca. También el estudio de Ruzicka y Lorenzo (2007: 97-121) sobre la traducción infantil y juvenil en las comunidades autónomas de España describe un uso inapropiado de las notas para explicar elementos culturales: se trata, a veces, de explicaciones con un estilo de “diccionario” que pueden resultar opacas al destinatario; en otros casos, son notas redundantes y no aclaratorias.

Concluimos resumiendo con Elefante (2012: 114-115) algunos aspectos de la reflexión traductológica ligada a las notas del traductor y que nos servirán también de guía para analizar las notas utilizadas por Merlino: 1) la jerarquización que se establece entre el texto del autor y el peritexto del traductor: a pesar de que no faltan argumentos para otorgar al traductor una posición más paritaria respecto al autor del original, no hay unanimidad sobre la legitimidad de la misma; 2) la consideración de las notas por parte de algunas voces como una forma de justificación del traductor respecto a una visión prescriptiva del proceso traductivo; 3) la interrupción de la linealidad de la lectura y las consecuencias que de ella se derivan, así como la dificultad reconocida por los mismos traductores de ser sintéticos en sus explicaciones; 4. el papel de los editores a la hora de consentir o no las notas del traductor; 5. los límites lábiles entre traducción y comentario dentro de las notas (cfr. Sardin, 2007 y Toledano, 2010).

A continuación, presentaremos brevemente *Il libro degli errori*, la versión española y la figura del traductor, para después, en § 5 analizar la necesidad y utilidad de las notas de Mario Merlino .

4. EL ORIGINAL, EL TRADUCTOR Y SU VERSIÓN

Il libro degli errori se publicó en 1964, en la considerada segunda etapa de Rodari (Argilli, 1982: 13-15), cuando este empieza a prestar cada vez más atención a los problemas de la escuela y, como consecuencia, a intensificar su actividad en el ámbito pedagógico. La obra recoge una serie de rimas y relatos breves que Rodari crea a partir de los errores de ortografía o gramática que suelen cometer los niños. Desarrolla en esta obra su concepción creativa del error como factor que permite al niño aprender y, al mismo tiempo, divertirse y crear. De un lapsus –afirmará años más tarde en su *Grammatica della fantasia* (1973: 34 y ss.)– puede nacer una historia: para el autor, a partir de los errores, no solo se aprende sino que también se crea, se inventa.

Además de representar sus ideas sobre pedagogía, este libro se hace eco también del compromiso político de Rodari, presente en casi todas sus obras: su voluntad de hacer una llamada a la conciencia social. 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”). Los dos primeros títulos resultan de la antigua costumbre italiana de corregir los errores escritos cometidos por los niños de la escuela primaria con estos dos colores: el rojo, reservado a los errores de poca importancia, y el azul, para los graves. Efectivamente, la primera parte de la obra recoge algunos errores, especialmente de ortografía, que dan origen a breves historias, tanto en rima como en prosa, que

provocan la sonrisa del lector; en la segunda, sin embargo, Rodari usa el error para evocar la realidad y hacer comprender al niño que con frecuencia los errores no están en las palabras sino en las cosas⁹, por este motivo, crea historias que presentan, sobre todo, los errores de los adultos, con serias consecuencias en la sociedad y que aluden a la injusticia social, a la pobreza, a la intolerancia, al uso de las armas, etc.

Il libro degli errori es un libro difícil de traducir ya que las historias parten de errores de lengua y estos no siempre pueden transferirse a otro idioma, aunque este sea afín al de origen, como sucede con el español y el italiano: los errores de lengua están siempre ligados a las dificultades que esta presenta para sus usuarios y, por ello, se encuentran estrechamente ligados a esa lengua y a su cultura. Los errores, además, tienen una función bien precisa en el texto rodariano: dan lugar a historias a veces divertidas, otras veces sorprendentes o incluso absurdas y, con frecuencia, nos mueven a la reflexión. Estos efectos que el texto provoca en el lector original, deberán alcanzar también al lector meta y es aquí donde radica la complejidad de traducir los errores.

La traducción que analizaremos pertenece a Mario Merlino (1948 - 2009), escritor y traductor literario argentino de gran fama y muy apreciado, tanto en España como en Hispanoamérica. Son varias sus traducciones de obras italianas pertenecientes a autores como Natalia Ginzburg, Dacia Maraini y Gianni Rodari. Sin duda, en su forma de traducir influye el hecho de que él mismo haya sido autor. Merlino concibe la traducción como *recreación* y el texto traducido como otro texto, de ahí que quiera llamar *versión* a esta traducción de *Il libro degli errori*, como una forma de reivindicar su autoría. Pero para poder recrear el original, es necesario que el traductor conozca perfectamente al autor y su obra: según sus propias palabras¹⁰, la traducción es una forma de conocimiento del otro, de modo que se hace necesario lo que él llama “con-fusión”, esto es, “ser un poco como el otro”. Merlino conocía bien a Rodari, de quien tuvo noticia en Argentina cuando él mismo utilizaba una serie de técnicas similares –propias de las vanguardias literarias, sobre todo surrealistas¹¹– para despertar la fantasía y la capacidad creadora de los alumnos de sus talleres literarios para adultos.

Merlino afronta el texto con plena conciencia de las dificultades que deberá superar y, precisamente por ello, se hará visible a su lector a través de dos elementos paratextuales –más específicamente, *peritextuales*–: un prólogo titulado “Soñar no cuesta nada” (1989:9-10), en el que explica su idea de la actividad traductora como puente y encuentro; y doce notas al pie de página, que le permitirán en algunos casos aclarar a su lector cuestiones de tipo cultural, pero en otros, los más interesantes, justificarle algunas de sus decisiones traductivas e incluso sugerirle otras vías para recrear el texto y respetar

⁹ Cfr. “Come è nato *Il libro degli errori*”, *Noi donne*, 45, 14/11/1964.

¹⁰ “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)

¹¹ En el “Antefatto” de la *Grammatica della fantasia* (1973: 3-6), Rodari explica que las técnicas que usaba para estimular la fantasía y el “arte de inventar” en los niños partían, sobre todo, de los surrealistas franceses, que había conocido a través de la revista *Prospettive*.

las intenciones de autor original. Precisamente en el prólogo, Merlino habla de la complejidad de la traducción de los errores y explica cómo los ha afrontado:

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. Dejé nombres italianos donde resultaba forzado el cambio; introduje nombres de ciudades españolas y alguna que otra hispanoamericana, donde creí conveniente. 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).

5. ANÁLISIS DE LAS NOTAS DE MARIO MERLINO

Como hemos señalado más arriba, la versión de Merlino propone doce notas del traductor: las cuatro primeras pertenecen a “Errori in rosso”, las tres siguientes a “Errori in blu” y las cinco restantes a “Trova te l’errore”. En un primer análisis, hemos advertido el carácter mixto de varias de ellas: con frecuencia resulta imposible encuadrarlas en una única categoría, por lo que, en vez de llevar a cabo un análisis por categorías, procederemos nota por nota y en el apartado dedicado a las conclusiones trataremos de identificar puntos en común.

5.1. La primera nota del traductor se encuentra en la traducción de “Aiuto!” (1964: 12), composición en verso que Merlino titula con el equivalente “¡Socorro!” (1989: 16-17). En esta composición desaparece la letra *q* de la palabra italiana *acqua* (esp. *agua*): el *acqua* de la que nos habla Rodari es un agua “incorrecta”, defectuosa, pues no permite navegar ni hacer la colada ni girar las ruedas de los molinos. En la versión española se mantiene la palabra *agua* pero en el diminutivo *aguíta*, de manera que Merlino adapta el error italiano a un posible error en español: la falta de la diéresis (“Sin diéresis la aguíta se ha quedado”), que da lugar a *aguíta*, con los mismos defectos que presenta *acqua*. La historia sigue y Rodari añade que no es ni siquiera potable, es incluso un agua seca (*asciutta*). En este pasaje Merlino se independiza del original, se deja guiar por el error que ha elegido para su versión y añade una característica derivada de un juego de palabras: “La aguíta no es dierética ni potable”. Es aquí donde considera necesaria una nota para su lector¹²:

“Aiuto!” (p. 12)

[...]

La cosa piú¹³ lagrimabile
è che l’acqua sin la «q» non è potabile.
La volete saper tutta?
Si tratta di un’acqua asciutta.

“¡Socorro!” (p. 16-17)

[...]

Y lo más lamentable:
La aguíta no es dierética¹ ni potable.
¿Queréis saber otra nonada?
Es una aguíta estancada.

¹² Las llamadas de las notas del traductor se indicarán con números romanos para diferenciarlas de las llamadas con números árabes de la autora.

¹³ Se ha respetado el tipo de acento elegido por la edición de Einaudi: algunos acentos son agudos (´) y no graves (`); se ha mantenido también la colocación de los acentos de la edición española, publicada dos décadas antes de la última *Ortografía de la lengua española* (2010) de la RAE.

[...]

[...]

¹ Lo cierto es que no existen *dieréticos* ni medicinas conocidas para provocar la diéresis. Por otra parte, a nadie se le ocurriría pensar que dos humildes puntos horizontales, útiles para pronunciar la *u* en las sílabas *gue* y *gui* y hasta para romper diptongos («mundanal rüido»), sean capaces de aumentar las ganas de hacer aguas menores. Ese acto se llama *diuresis*, o sea que la diferencia es nada menos que una vocal (*u* en lugar de *e*) y la posición del acento. Habráse visto. (N. del T.)

Como se observa, Merlino afirma que la *agnita* no es *dierética*, palabra que inventa a partir de *diéresis* y que le permite el juego de palabras con *diurética*, característica propia del agua. En su nota, se deja llevar, no sin cierta ironía, por el juego entre ambos términos —no existen medicinas para provocar la *diéresis* ni los dos puntos de la *diéresis* pueden tener un efecto *diurético*—, lo que le permite explicar el error español. Incluye, además, una referencia intertextual con el «mundanal rüido» de la famosa primera oda de Fray Luis de León, “Vida retirada”: “¡Qué descansada vida/ la del que huye del mundanal rüido, / y sigue la escondida / senda, por donde han ido / los pocos sabios que en el mundo han sido; [...]”. La nota explica, además, el juego de palabras, haciendo referencia a la diferencia de las vocales *e* (*diéresis*) y *u* (*diuresis*) y a la diferente posición del acento. Termina con la expresión “Habrás visto”, que suele indicar asombro, indignación o reproche ante algo abusivo, excesivo o injusto¹⁴, pero que en este contexto expresa una especie de asombro lleno de ironía.

Esta nota nos muestra a Merlino en su papel de traductor, es decir, de autor del texto de llegada. La considera necesaria al insertar un error más, independizándose en cierto modo del original pero siendo, al mismo tiempo, fiel a las intenciones del autor y a la función del texto de partida: jugar con los errores de lengua y crear historias a partir de ellos. Es frecuente que este traductor vaya más allá en el juego fantástico de Rodari y, en algunos casos, tiende a explicarlo en nota¹⁵.

Sin mencionar el texto original, como sin embargo ocurre en otros casos, la nota suministra diferentes tipos de información que van a justificar el error elegido por Merlino: por una lado, una información de tipo lingüístico y metalingüístico sobre la lengua de llegada pues explica o aclara al lector lo que es la *diéresis* y lo que comporta su falta, explica el error añadido a través de *dierética* y ofrece una definición de *diuresis*; por otro lado, una información intertextual, con la referencia a la oda de Fray Luis de León. Pero, además de estas informaciones, en cierto modo propias de la nota *suplemento*, algunas de las partes de la misma —como “[...] a nadie se le ocurriría pensar [...]” y

¹⁴ Cfr. *DRAE* y Seco, M., O. Andrés y G. Ramos (2004).

¹⁵ Cfr. Arbulu (2020).

“Habrás visto” – la acercan a la nota *comentario*, pues se alejan completamente del discurso y de lo expresado por Rodari.

Si nos preguntamos sobre la necesidad y utilidad de esta nota en un libro para niños, la respuesta es más bien negativa. Respecto al primer error, *agnita*, un niño que lee un libro de estas características sabe lo que es la diéresis pues, perteneciendo a la ortografía de la lengua española, es algo que se aprende con la lectura y la escritura. Respecto al segundo, *dierética*, no todos los niños entenderían quizá el juego con *diurética*, palabra ajena al léxico infantil, pero creemos que podrían interpretar el adjetivo como un derivado inventado por el autor/traductor a partir del sustantivo *diéresis* con la intención de jugar con las palabras. Tampoco vemos la utilidad de la referencia intertextual pues, dependiendo de la edad del lector, podría no reconocerse.

Como veremos también en otros casos, la nota resulta más interesante para un lector adulto que para un lector infantil, que verá interrumpida su lectura y no apreciará quizá esta intervención del traductor.

5.2. La segunda nota pertenece a la traducción de “Un incidente” (1964: 16), título que ha sido traducido con “Un contratiempo” (1989: 22-23). La historia de esta composición en verso, protagonizada por el profesor Grammaticus, está creada a partir de un error de ortografía –*bensina* por *benzina* (esp. *gasolina*)–, que en la traducción de Merlino se convierte en un error de pronunciación –*gasolio* por *gasóleo*–. Una traducción literal de *bensina* con *gasolina* no permite un error de ortografía en español estándar¹⁶, por ello, el traductor ha elegido otro tipo de combustible, *gasóleo*, que le consiente introducir un error posible en una pronunciación poco cuidada (*gasolio*). En ambos casos, el combustible con un error de ortografía no es un combustible “correcto” y, por ello, no hace funcionar el coche. La nota se encuentra en el pasaje donde se hace referencia al error:

“Un incidente” (p. 16)

[...]
Rispose il professore:
–La cosa non mi stupisce.
La *bensina* senza zeta
è così che vi tradisce.

Quand’anche aveste avuto
il serbatoio pieno,
poca strada facevate,
con quella zeta in meno...

[...]

“Un contratiempo” (p. 22-23)

[...]
Respondió el gran profesor:
–Lo que decís no me asombra.
El *gasolio* con la *i*
es así como os traiciona.

Aun cuando hubieseis tenido
vuestro depósito lleno,
poco camino habríais hecho
con una sílaba menos¹...

[...]

¹ Ga-só-le-o es palabra esdrújula de cuatro sílabas, puesto que las vocales fuertes *e* y *o* no forman diptongo. Sí lo forman una débil (*i*) y una fuerte (*o*). Al pronunciar «ga-so-li-o», la palabra pierde una

¹⁶ En zonas ceceantes y seseantes, quizá podría darse un error de ortografía: *gazolina* por *gasolina*.

sílaba. No deja de ser un ataque físico; quiero decir: al cuerpo de la palabra. (*N. del T.*)

Sin mencionar el error original, Merlino explica en nota a su lector en qué consiste el error español y justifica de este modo su traducción. La nota termina con lo que parece ser una observación o un intento de aclaración por parte del traductor: “No deja de ser un ataque físico; quiero decir: al cuerpo de la palabra”.

También en esta nota, Merlino opera en calidad de traductor y nos ofrece una información lingüística y metalingüística sobre el error que ha elegido para adaptar al español el error italiano. La nota se hace necesaria si pensamos que quizá no todos los niños son capaces de identificar este error, ya que *gasóleo* puede ser un término no muy utilizado en las lecturas y en la práctica escrita de los niños: sería posible que no supieran determinar el número de sílabas de la palabra y que la aclaración dentro del texto “una sílaba menos” no fuera suficiente. Aquí el problema se plantea por el tipo de error que Merlino ha elegido al tratar de mantener como elemento “incorrecto” el combustible. El error aparece en el texto de Rodari en el cuarto verso: “Al professor Grammaticus / disse una signorina: / Ieri la nostra macchina / restò senza *bensina*”, estrofa que Merlino traduce con: “Al profesor Grammaticus / le dijo un señor muy sobrio: / Ayer nuestro coche nuevo / se nos quedó sin *gasolio*”. Quizá se podría haber insertado un error en otra palabra de la historia que resultara más cercano al lector infantil y que no necesitara una explicación: por ejemplo, se podía haber elegido *nuebo* con *b* y no con *v*, pero el error *b/v* aparece después en “Domingo en los *vosques*” (1989: 28), traducción de “Domenica nei *bosci*” (1964: 20), y quizá Merlino haya preferido no repetirlo. La solución de Mayor (2020: 15) en la otra traducción española nos parece perfecta: “El profesor Gramáticus / vio una carta que decía: / Me fui de *escursión* en coche / y sufrí una avería. / [...] Esa *escursión* sin equis / acabó mal, y se entiende.” Aquí, la función del texto de partida es proponer un error frecuente que pueda dar lugar a una historia y Mayor introduce el error en la traducción de otra palabra, *gita*, que aparece en el octavo verso de Rodari y que él adelanta al tercero: el error de *escursión* es perfectamente reconocible por un niño, sin necesidad de aclaraciones que vayan más allá de “sin equis”. Esta estrategia permite que el texto sea comprensible y fluido sin la exigencia de una nota que interrumpa la lectura y distraiga al niño.

Concluimos señalando que la frase final de la nota, referida al ataque físico al cuerpo de la palabra, es una aclaración que consideramos innecesaria y que alarga inútilmente la nota.

5.3. “Il povero *ane*” (1964: 23) presenta la nota del traductor en el título español, “Frutas del aire” (1989: 31-32), que nada tiene que ver con el original. El texto de Rodari narra en verso una historia a partir del fenómeno fonético denominado *gorgia toscana*, propio de los dialectos toscanos y que comporta el debilitamiento y aspiración de las consonantes oclusivas sordas /p, t, k/ y, en menor medida, de las sonoras /b, d, g/ y las africadas postalveolares /dʒ, tʃ/. En este caso, *cane* se transforma en *ane*: la palabra pierde la velar inicial /k/ y el referente, “perro”, se queda sin cabeza, dando lugar a una

historia en la que no se sabe cómo el animal puede ladrar o comer. La versión española presenta también la pérdida de sonidos pero en la variante andaluza del español, que se da en posición final de palabra: la fruta llamada *granada* se convierte en *graná*, por lo que Merlino modifica completamente el título y añade una nota:

“Il povero *ane*” (p. 23)

Se andrete a Firenze
vedrete certamente
quel povero *ane*
di cui parla la gente.
[...]

“Frutas del aire” (p. 31-32)

Si viajáis a Andalucía,
veréis con seguridad
las diminutas *graná*
de que hablan todo el día.
[...]

¹ En realidad, Rodari habla de la costumbre de decir «ane» en lugar de *cane* (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: «¡amos ya!» El «vamos» sin cabeza se confunde –en rica ambigüedad– con el plural del sustantivo «amo». Os dejo solo la sugerencia. (*N. del T.*)

Merlino interviene, de nuevo, en su papel de autor del texto de llegada. A través de esta nota técnica o traductológica, ofrece información lingüística a su lector sobre el rasgo fonético toscano y explica que, ante la falta de un rasgo equivalente en la lengua de llegada, elige traducir con el error en su forma contraria: la pérdida del final de palabra y no del inicio, propia del andaluz. Pero nuestro traductor va más allá e indica otra traducción posible, sugerida por su amiga Estrella Espada¹⁷: inventar una historia diferente a partir de la homonimia entre la forma verbal *amos*, resultante de la pérdida de la bilabial inicial representada por *v* de la expresión «¡vamos ya!» (> «¡amos ya!») y el plural del sustantivo *amo*. El traductor concluye su nota con una frase en la que trata de tú a sus lectores: “Os dejo solo la sugerencia”.

En las primeras líneas de la nota, identificamos una información lingüística y metalingüística que interesa a las dos lenguas en juego y una información técnica en la que se justifica la propia traducción. Los versos de Merlino son completamente autónomos respecto a la forma y el contenido de la composición de Rodari, pero no lo son respecto a la finalidad del original: si Rodari propone a su lector historias que parten de un error, Merlino presenta a sus lectores otra vía para replicar el juego rodariano. En la segunda parte de la nota incluso parece autocorregirse cuando afirma que quizá “habría que” pensar en un texto con la solución indicada por Estrella Espada, como si

¹⁷ Estrella Espada, mujer de Antonio Martín Martínez –historiador y editor de historietas–, colaboró con la revista española *Bang*, una revista sobre la historieta cuyos editores fueron su marido y Antonio Lara, unos de los primeros teóricos del cómic.

fuera más apropiada que la suya. En la parte final de la nota anima a los niños –“Os dejo la sugerencia”– a imaginar y crear, que es en definitiva el objetivo del autor italiano y de su pedagogía, convencido de que el error nos puede llevar a inventar historias fantásticas. Por lo tanto, según se avanza en la lectura de la nota, vamos identificando rasgos propios de una nota *comentario*, pues queda totalmente fuera del texto y en ella el autor “hace” algo –“sugerir”– que no está formalmente en el original. Decimos “formalmente” porque, sin embargo, no se aleja de la voluntad y de la intención del autor, que es animar a los niños para que busquen nuevos caminos que les ayuden a inventar sus propias historias.

En términos de necesidad, esta nota puede considerarse superflua ya que la adaptación del error que ha llevado a cabo Merlino funciona perfectamente sin necesidad de explicaciones. Sin embargo, en términos de utilidad, podría considerarse provechosa o beneficiosa para el lector: quizá podemos justificar aquí la interrupción de la lectura en favor de ofrecer al niño una información sobre uno de los dialectos de Italia, partiendo de la idea de que la lectura sirve para aprender y las traducciones pueden acercar a los niños a las culturas de los textos originales. Debemos tener en cuenta también que, tratándose de una composición breve, el lector podría decidir leer la nota al final sin interrumpir la lectura, algo que resulta más complicado si se trata de un texto en prosa.

5.4. Encontramos otra nota del traductor en la traducción del relato titulado “La strada sbagliata” (1964: 56-57), que Merlino titula “La calle de los errores” (1989: 85-87). En esta historia, cuando el profesor Grammaticus está volviendo a casa, se confunde de camino y llega a una “strada sbagliata” donde los letreros de las tiendas presentan todo tipo de errores: *cugine* (esp. *primas*) por *cucine* (esp. *cocinas*), *orologi* por *orologi* (esp. *relojes*), *calse* por *calze* (esp. *medias*), *nano* (esp. *enano*) por *mano* (esp. *mano*), *basta* (esp. *bastá*) por *pasta* (esp. *pasta*), *panca* (esp. *banco* para sentarse) por *banca* (esp. *banco* para operaciones financieras) y *nobili* (esp. *nobles*) por *mobili* (esp. *muebles*). La nota de Merlino aparece en el título pues avisa a su lector de que, no existiendo errores equivalentes en español, ha decidido servirse de algunos de los letreros con errores que Pío Baroja había reunido en *Vitrina pintoresca* (1935), concretamente en el capítulo titulado «Epigrafía callejera»:

“La strada sbagliata” (p. 56-57)

Il professor Grammaticus, nel rincasare, sbagliò strada. Venne perciò a trovarsi in una strada sbagliata. Difatti, dopo pochi passi, notò l'insegna di un negozio sui cui si leggeva:

CUGINE ECONOMICHE

[...]
Poco più avanti, in una vetrinetta, un cartello scritto a mano diceva:

“La calle de los errores” (p. 85-87)

El profesor Grammaticus, de vuelta a su casa, tomó por un camino equivocado. Fue a parar, pues, a la calle de los errores. En efecto dio unos pocos pasos y vio la muestra de una tienda en la que se leía:

TRAJES DE PUNTO
PARA NIÑOS DE ALGODÓN

[...]
Un poco más adelante, en un pequeño escaparate, un cartel escrito a mano decía:

SI RIPARANO OROLOGGI

[...]

Continuando la sua passeggiata, il professore poté registrare un negozio in cui si vendevano «CALSE»

[...].

Una strana strada davvero, ma ve l'ho detto: era una strada sbagliata. Per il resto aveva tutto: una calzolaio che vantava le sue «SCARPE FATTE A NANO», un fornaio che vendeva «PANE E BASTA», e una splendida, modernissima «PANCA».

[...]

L'ultimo negozio della via annunciava una vendita straordinaria di «NOBILI PER UFFICIO».

[...]

SE COLOCAN QERDAS DE GITARA

[...]

Continuando su paseo, el profesor descubrió una tahona en la que muy diligentes anunciaban:

SE CUEZE EL PAN Y LO QUE BENGA

[...]

Una extraña calle, por cierto, pero ya os lo he dicho: era la calle de los errores. Y los había de todas clases: un carpintero que se vanagloriaba de sus CAJAS PARA ATAHUD BUENAS; una posada en la que SE GISA DE COMERA LA PERFEXION; y una casquería muy culta que vendía IDIOMAS Y TALENTOS, es decir, lenguas y sesos.

[...]

La última calle anunciaba una venta extraordinaria de MUELLES PARA OFICINA.

[...]

¹A falta de equivalencia exacta en castellano (y por no ir más lejos investigando por mi cuenta), he optado por utilizar algunos de los textos que recoge Pío Baroja en su ensayo *Vitrina pintoresca*, del año 1935, bajo el subtítulo «Epigrafía callejera» (en *Obras completas*, V, 2ª ed., Madrid, Biblioteca Nueva, 1976, págs. 808-812). (*N. del T.*)

También aquí Merlino interviene en calidad de autor del nuevo texto y añade una nota técnica o traductológica para justificar sus soluciones. La nota presenta también una información intertextual pues incluye la cita bibliográfica de su fuente entre paréntesis: “(*Obras completas*, V, 2ª ed., Madrid, Biblioteca Nueva, 1976, págs. 808-812)”. La primera edición, de 1935, fue publicada por Espasa-Calpe en Madrid y «Epigrafía callejera» ocupa las páginas 184-192. Esta estrategia traductora que lleva a Merlino a echar mano de su vasta cultura y servirse de la obra de Baroja, le permite adaptar el texto a la lengua y a la cultura españolas, ofreciendo una versión que, en este caso, podríamos considerar perfecta¹⁸.

Esta nota no es realmente necesaria para la comprensión del texto traducido, pero es un deber citar las fuentes de las que uno se sirve. Además, como la nota anterior, también esta aporta una información de tipo cultural que puede enriquecer al niño: saber de una obra de un autor de la propia cultura.

5.5. La siguiente nota se encuentra en la traducción de la composición titulada “El monumento”(1964: 89) –“El monumento” (1989: 133-134) en la versión española–perteneciente a la segunda parte, que está dedicada a los errores en azul. La historia

¹⁸ Solo la traducción de uno de los errores es invención de Merlino: *nobili per officio* en vez de *mobili per officio* aparece unas páginas antes en la composición titulada “Canzoni per sbaglio” (1964: 24) y Merlino reproduce el error con *muelles de oficina* por *muebles de oficina* (1989: 33-34) (Cfr. Arbulu, 2021).

cuenta de un monumento que en Japón se ha erigido en honor de los inventores del *rickshan*¹⁹. El error que aquí presenta Rodari no es de ortografía o gramática, sino que pertenece a esa categoría de errores en azul, errores graves, cometidos por los adultos: en este caso, la crítica del autor se centra en el hecho de que este medio de transporte se mueva con el esfuerzo humano y no con el de un animal (“c’è tra le stanghe, al posto del cavallo o del somarello / un uomo, un uomo vero, e questo non è bello”). Como se ve en el ejemplo, Rodari emplea la forma etimológica japonesa *fin-riki-sha*²⁰ y su adaptación al italiano (*riksciò*)²¹ a partir del inglés (*rickshan*). Merlino toma la forma etimológica japonesa y luego incluye el término en inglés porque el español no tiene una forma adaptada, sino que usa el préstamo, pero vemos que también introduce una nota en la que da más información a su lector sobre este término, compuesto de tres palabras:

“El monumento” (p. 89)

[...]

È dedicato, dicono, a tre bravi signori
che del *fin-riki-sha* furono gli inventori.

Questo *fin-riki-sha* sarebbe poi il *riksciò*.
Ne sapete come prima? Ve lo descriverò:

[...]

“El monumento” (p. 133-134)

[...]

Está dedicado, dicen, a tres grandes señores
que del *jirikisha*¹ fueron los inventores.

Este *jirikisha* dio lugar al *riksban*.
¿Sabéis cómo era? Voy a describirlo ya:

[...]

¹ Término de origen japonés: *jiri* es hombre; *riki*, poder; *sha*, carruaje. (*N. del T.*)

Aquí Merlino interviene como lector del texto original a través de una nota *suplemento* que amplía el texto con una información de carácter erudito –enciclopédica o de diccionario– en la que se explica el origen del término y las palabras de las que está compuesto, por lo tanto, también con información lingüística. Teniendo en cuenta que

¹⁹ Medio de transporte que se mueve por tracción humana, a pie o a pedales, formado por un carro con dos ruedas en el que se pueden sentar una o dos personas; se utiliza especialmente en Asia pero su uso se ha extendido en todo el mundo, con frecuencia como reclamo turístico o como servicio de “bicitaxi”.

²⁰ La forma de diccionario de este término es con la *j* y no con la *f*, como aparece, sin embargo, en el texto de Rodari (cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/jirikisha/>). Desde el principio descartamos que esta forma con *f* inicial fuera uno de los “errores” del libro. Después de haber consultado a expertos en literatura infantil italiana, como Walter Fochesato y Donatella Lombello, se barajó la posibilidad de una decisión dictada por las convenciones ortográficas de la época; ambos excluían un error de imprenta pues Rodari era extremadamente atento a lo que escribía, a las fuentes utilizadas y a la corrección de las pruebas. Google reconoce el término con *f* en la obra de Rodari y también en otros documentos (<https://www.google.it/search?tbm=bks&hl=it&q=finrikisha>), sin embargo, examinando estos uno por uno, observamos que la grafía es siempre la *j* cuando se trata de minúscula cursiva, por el contrario, cuando la palabra aparece escrita en mayúscula cursiva, presenta una grafía muy similar a la de la una *f*. Creemos que esta supuesta *f* es en realidad una *j* y que todo depende del tipo de fuente utilizado por la imprenta (los lectores ópticos de documentos no son precisos al cien por cien y han identificado una *fj*). De igual manera, creemos que es posible que Rodari encontrara esta palabra en mayúscula y cursiva en algún periódico de la época y que la grafía le indujera a una interpretación errónea de la *j* como una *f*.

²¹ Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/rikscio/>

Rodari describe el objeto en las líneas siguientes y que Merlino traduce dicha descripción sujetándose perfectamente al original, creemos que esta nota resulta innecesaria para un público infantil.

5.6. Volvemos a encontrar una nota en el título español: la historia en verso de “Gli uomini di vetro” (1964: 111) ha sido traducida como “Los hombres de cristal” (1989: 169-170). El protagonista es Giovannino Perdigiorno, que aparece tres veces en esta obra: en “Gli uomini a motore” (1964: 90), en “Teste vuote” (1964: 108) y en la composición que estamos analizando. Giovannino es uno de los personajes más conocidos de Rodari pues será protagonista unos años después de *I viaggi di Giovannino Perdigiorno*, publicado en 1973: se trata de un niño con ganas de viajar, explorar y descubrir otros países que se presentan como extraordinarios pues, entre otros, llega al país de los hombres de azúcar, al de los hombres de jabón, de hielo, de goma, de papel, de tabaco, etc.²² En este caso, se encuentra en el país de los hombres de cristal de Murano, que se rompen con facilidad, pero a quienes se les puede leer en el pensamiento y en el corazón por ser transparentes. En esta composición, también perteneciente a los errores en azul, no encontramos un error de lengua sino la reflexión sobre la sinceridad y la fragilidad, que Merlino retoma en su nota:

“Gli uomini di vetro” (p. 111)	“Los hombres de cristal” (p. 169-170)
Giovannino Perdigiorno, viaggiando avanti e indietro, capitò nel Paese degli uomini di vetro.	Juanelillo Vagamundo, que anda de aquí para allá, fue a parar a aquel País de los hombres de cristal.
Era vetro di Murano, di prima qualità, soffiato a regola d’arte da egregi artisti... ma	Era cristal de Murano, de primera calidad, soplado con gran esmero por artistas de verdad,
bastava una stretta di mano a far succedere un guaio. «Crik», si sentiva. E subito: – Chiamatemi il vetraio –.	pero cualquier apretón podía ser traicionero. «Cric», se oía. Y enseguida: – Llamad ya mismo al vidriero.
In compenso quegli uomini erano trasparenti. Con loro, nessun pericolo di bugie e tradimenti. [...]	El mérito de esos hombres era el de ser transparentes. Con ellos, ningún peligro de mentiras insolentes. [...]

²² La obra comienza con “La canzone di Giovannino Perdigiorno” (1973, 2012: 7): “Giovannino Perdigiorno / è un grande viaggiatore, / viaggia in automobile, / in moto, in ascensore, / viaggia in monopattino, / a piedi, in aeroplano, / viaggia in dirigibile, / col carrettino a mano / con il treno diretto / e con l’accelerato, / ma un paese perfetto / non l’ha ancora trovato...”. La traducción española fue realizada por Angelina Gatell y publicada en 1988 con el título *Los viajes de Juanito Pierdedías*.

¹No puedo dejar pasar la referencia al *Licenciado Vidriera* de Miguel de Cervantes: buen pretexto para denunciar la fragilidad y la supuesta cordura del mundo. Aunque el vidrio es sólo un instrumento, merece la pena recordar a Cyrano de Bergerac, quien se ata alrededor del cuerpo varios frascos llenos de rocío para que el calor del sol los atraiga y, así, le permita elevarse. Una vez llegado a su destino, los salvajes se asombran porque nunca han visto a nadie «vestido de botellas» (*El otro mundo o Los estados e imperios de la luna*) (N. del T.)

Esta nota no tiene un contenido relacionado con la traducción, sino que se trata de una nota erudita con información intertextual que se deriva de las asociaciones que el traductor establece con las palabras *vetro* y *fragilità* del original. Merlino relaciona el tema de la fragilidad con el de la “supuesta cordura del mundo”. Para ello, cita la obra de Cervantes *El licenciado Vidriera* (1613), cuyo protagonista enloquece a causa de un hechizo, llega a creerse de vidrio y, por miedo a romperse, no deja que nadie se le acerque. Además, *vetro* le lleva a otra asociación: el comportamiento de Cyrano de Bergerac, protagonista en primera persona de su novela fantástica *El otro mundo o Los estados e imperios de la luna* (1655), donde se ata al cuerpo frascos llenos de rocío para poder volar.

Si atendemos al título, encontramos el término *crystal*, que es la traducción que Merlino propone para *vetro*: creemos que la elección de este término obedece al destinatario, el público infantil, que quizá no habría encontrado tan usual el literal *vidrio*, que sin embargo será la opción de Merlino en su traducción de la *Grammatica della fantasia*, obra de corte pedagógico y, por tanto, para adultos. En el capítulo 26 de la obra, titulado “L’omino di vetro”, Rodari propone presentar a los niños un personaje real o imaginario para que le inventen aventuras dependiendo de sus características físicas: por ejemplo, un hombre de cristal. Como se vio en Arbulu (2020: 566), Merlino inserta en su título, “El hombre de vidrio”, una nota traductológica que deriva en erudita:

MERLINO (1989/1996: 85): A la hora de traducir *vetro* dudé entre «cristal» (más generalizado) y «vidrio» (correcto, pero menos usado). Opté por el segundo término para hacer más «textual» el homenaje a Miguel de Cervantes Saavedra, ya preocupado con la verdad –transparencia y locura– y la fragilidad humana en *El licenciado vidriera*: «... 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». Habría que crear historias, además, a partir de frases hechas como aquella de «pagar los vidrios rotos» o, hablando de personajes, retratar al «hombre de la mirada vidriosa». La base de la fantasía, en definitiva, está en aquello de que «todo depende del cristal con que se mira». (N. del T.)

En esta nota Merlino justifica su decisión de usar *vidrio*, no porque sea el mejor equivalente en la lengua de llegada sino como “homenaje” a Cervantes. Retoma la cuestión de la fragilidad e incluye una cita de *El licenciado vidriero*. Esta nota, inicialmente, técnica o traductológica y después también erudita con referencia intertextual, encaja en el esquema de las notas *comentario*, que obedecen al deseo del traductor de ‘hacer algo’: en primer lugar, rinde homenaje al autor español; en segundo, se dirige a su lector invitándolo (“habría que”) a imaginar historias a partir de una serie de frases hechas que él mismo propone. Este desviarse de texto original con una digresión de varias líneas que interrumpe el discurso, podría quizá ser entendido “como una forma de fidelidad a la función del texto original y al deseo del autor italiano: ayudar a inventar historias jugando con todas las posibilidades de la lengua” (Arbulu, 2020: 566-567).

Volviendo a la nota de “Los hombres de cristal”, creemos que es innecesaria para la comprensión de la historia y no vemos su utilidad en un texto para un público infantil. Nos preguntamos en qué medida Merlino tiene en cuenta en esta intervención que su público está formado por niños y no por adultos. En primer lugar, la frase “buen pretexto para denunciar la fragilidad y la supuesta cordura del mundo” nos parece, en cierto modo, inapropiada para este destinatario: Rodari ya ha introducido el tema de las mentiras y la traición (*bugie e tradimenti*), por lo tanto, no creemos necesario insistir en posibles aspectos negativos del mundo con una frase como la que usa Merlino; en segundo lugar, el traductor da por hecho que saben la historia del licenciado Vidriero – cosa bastante improbable –, que queda simplemente mencionada, mientras que explica mejor la de Cyrano de Bergerac, desconocida probablemente también para muchos adultos. Creemos que Merlino se ha dejado llevar por su erudición sin valorar de manera adecuada la necesidad y utilidad de esta nota para su destinatario.

5.7. La nota que veremos a continuación se encuentra en la traducción de “L’asino volante” (1964: 113-114); en la versión española, “El burro volador” (1989: 173-176). Como en otras composiciones que ya hemos examinado, tampoco en esta encontramos un error de lengua pues se encuentra también en la parte dedicada a los errores en azul. Nos presenta la historia de una familia sin medios económicos en la que los niños preguntan al abuelo cuándo serán ricos y este responde que cuando los burros vuelen. Después de un aluvión, el burro de casa es salvado con un helicóptero: como los niños lo ven “volar”, están convencidos de ser ricos. La frase final de Rodari hace referencia al error: la verdadera riqueza de estos niños es la juventud y el futuro, no el dinero. La nota de Merlino se encuentra al final:

“L’asino volante” (p. 113-114)

In riva al fiume, in una casupola di sassi, viveva una povera famiglia. Erano tanto poveri che non c’era da mangiare per tutti, e almeno uno doveva restare senza. I bambini domandavano al nonno:
– Perché non siamo ricchi? Quando diventeremo ricchi anche noi?
Il nonno rispondeva:

“El burro volador” (p. 173-176)

En la ribera del río, en una casucha de piedras, vivía una familia muy pobre. Eran tan pobres que no había nunca de comer para todos, y al menos uno debía quedarse en ayunas. Los niños le preguntaban al abuelo:
–¿Por qué no somos ricos? ¿Cuándo nos haremos ricos también nosotros?

– Quando l'asino volerà.

I bambini ridevano ma un pochino ci credevano. Ogni tanto andavano nella stalla, dove l'asino masticava la sua paglia, le accarezzavano la pelle e gli dicevano:

– Speriamo che tu ti decida presto a volare.

[...]

E quei bambini, accampati sull'argine come soldati in guerra, videro arrivare il loro asino per via del cielo.

[...]

– Il nostro asino vola! – gridavano i bambini. – Ora siamo ricchi.

Qualcuno scuoteva la testa, ma molti sorridevano come se sulla distesa grigia dell'alluvione fosse spuntato il sole, e dicevano:

– Avete tanta vita davanti che poveri non siete di sicuro.

El abuelo respondía:

–Cuando el burro vuela.

Los niños se reían. Pero algo creían. De vez en cuando iban al establo, donde el burro masticaba su paja, le acariciaban el lomo y le decían:

–Esperamos que no tardes mucho en decidirte a volar.

[...]

Y aquellos niños, acampados sobre el dique como soldados en guerra, vieron llegar a su burro a través del cielo.

[...]

–¡Nuestro burro vuela! –gritaban los niños–. Ahora somos ricos.

Algunos sacudían la cabeza, pero muchos sonreían como si sobre la llanura gris de la inundación hubiese asomado el sol, y decían:

–Tenéis tanta vida por delante que no sois pobres para nada¹.

¹ Os sugiero que vosotros también construyáis relatos partiendo de otros *impossibilia* (imposibles) semejantes: «Cuando la rana tuviera pelo seréis vos bueno» o «cuando meen las gallinas». Este último aparece en el refrán que dice: «La mujer ha de hablar cuando la gallina quiera mear» (o sea, nunca). Poned el refrán en entredicho: ¿sólo las mujeres son charlatanas? Manos a la obra. (N. del T.)

Merlino sugiere a sus lectores que inventen otras historias a través de otros *impossibilia*, término latino que traduce entre paréntesis, y propone algunos ejemplos donde aparecen refranes españoles; incluso indica a los niños que cuestionen uno de ellos, referido a la mujer: “Poned el refrán en entredicho [...]”. Este refrán suele ser aplicado también a los niños, para indicar que no deberían participar en una conversación de adultos o interrumpirla. Termina la nota con la expresión “Manos a la obra” que utilizamos para animarnos a empezar o retomar un trabajo o labor. Nos encontramos aquí ante una nota *comentario*: se trata de una digresión que no tiene que ver con aspectos lingüísticos, culturales o traductológicos, por lo tanto, no es necesaria para la comprensión del texto. Sin embargo, aunque nos aleja del hilo conductor de la historia, al mismo tiempo, prolonga el juego fantástico de Rodari y de aquí su utilidad. Merlino quiere que los niños lean a Rodari pero también que aprendan a crear con él, y esta nota viene en su auxilio: el traductor da pistas a sus lectores para inventar, por lo que las intenciones de Rodari son plenamente respetadas.

5.8. La siguiente nota pertenece a la traducción de “La bora y el ragioniere” (1964: 126-128), título traducido por Merlino como “El cierzo y el contable” (1989: 193-198). El relato se encuentra en la tercera parte del libro, “Trovate l'errore”. No encontraremos

tampoco aquí un error de lengua sino un comportamiento incorrecto por parte de algunos de los personajes que aparecen en la narración. Rodari nos cuenta las peripecias del contable Franza, que ya desde niño era tan ligero que cuando soplabla la *bora*, viento impetuoso de Trieste, se lo llevaba por los aires. Para evitarlo, su madre le metía un ladrillo en la cartera de la escuela, costumbre que Franza mantendrá también de adulto por seguir sufriendo del mismo problema. Cada vez que el ladrillo del protagonista cae de su cartera, este sale volando, ante las reacciones de sospecha e incompreensión de los presentes, que no creen en la explicación del protagonista. Franza, sin embargo, se arma de paciencia y, ante la incredulidad del mundo, decide mantener su secreto bien guardado: cuando sopla la *bora*, se ata con una cuerda a un árbol y suelta el ladrillo; entonces se eleva y vuela hasta que el viento deja de soplar. El error que quiere representar aquí Rodari será corregido a través de la frase final, donde recomienda no juzgar nunca a las personas por su aspecto, su profesión o la ropa que llevan: “Non giudicate mai gli uomini dal loro aspetto, dalla loro professione, dallo stato della loro giacca. Ogni uomo può fare cose straordinarie: molti non le fanno soltanto perché non sanno di poterle fare, o perché non sanno liberarsi in tempo del loro mattone” (1964: 128). Pero veamos dónde considera necesaria Merlino una nota del traductor:

“La bora e il ragioniere” (p. 126-128)

È facile incontrare a Trieste, negli uffici delle compagnie di navigazione, certi signori piccoli e secchi che passano la vita a incolonnare cifre [...]. Forse li pensiamo così perché ci ricordiamo del ragioniere Francesco Giuseppe Franza, il famoso ragioniere Franza, che la bora – quando soffiava più forte – se lo portava via.

[...] Nei giorni di bora, prima di mandarlo in giro nel vasto mondo, la mamma gli faceva mille raccomandazioni e gli metteva un mattone nella cartella, perché il vento non se lo portasse via, chissà dove.

Una mattina del 1915 lo scolaro più leggero di Trieste se ne andava per l'appunto a scuola, carico di libri e di mattoni, quando un gendarme austriaco gli imputò addosso un dito minaccioso, accusandolo di manifestazione sovversiva. Francesco Giuseppe aveva indosso un cappotto verde, una sciarpa rossa e un berretto di lana bianca, e se ne andava per la strada, come una bandiera italiana scappata da un assetto per turbare l'ordine pubblico dell'Impero Austro-Ungarico.

“El cierzio y el contable” (p. 193-198)

Es fácil encontrar en Trieste, en las oficinas de las compañías marítimas, a ciertos señores pequeños y secos que se pasan la vida encolumnando cifras [...]. Tal vez los imaginamos así porque nos acordamos del contable Francisco José Frenza [sic], a quien el cierzio –cuando soplabla con mucha fuerza– se lo llevaba consigo.

[...] En los días cierzio, antes de dejarle irse por el vasto mundo, la madre le hacía mil recomendaciones y le ponía un ladrillo en la cartera, para que el viento no se le llevase consigo, quién sabe adónde.

Una mañana de 1915, el alumno más ligero de Trieste se dirigía precisamente al colegio, cargado de libros y de ladrillos, cuando un gendarme austriaco le apuntó un dedo amenazante, acusándole de manifestación subversiva¹. Francisco José llevaba un abrigo verde, una bufanda roja y un gorro de lana blanca, e iba por la calle, solo, como una bandera italiana escapada de un cajón para perturbar el orden público del imperio austrohúngaro.

¹ El texto se refiere a la lucha entre Italia y las potencias centrales del imperio austrohúngaro por la posesión de ciudades como Trieste y Trento. El año del levantamiento italiano fue,

precisamente, 1915. La reivindicación de esas ciudades por parte de Italia sólo llegó a hacer efectiva después de la segunda guerra mundial.
(N. del T.)

El traductor inserta esta nota *suplemento* en calidad de lector del texto original: la nota pertenece a la categoría de notas eruditas o culturales, en este caso, con un contenido de carácter histórico-político que explica al lector el motivo por el que un gendarme austriaco puede considerar sospechoso a alguien que va vestido con los colores de la bandera italiana (*il tricolore*): abrigo verde, bufanda roja y gorro de lana blanca.

Si se opta por una traducción literal, la nota resulta necesaria y útil: aunque es obvio que distrae al lector e interrumpe su lectura, sin ella el niño no entendería la referencia al imperio austrohúngaro, referencia que quizá tampoco entendieron todos los niños destinatarios del texto original. Si se quisiera evitar la nota, sin embargo, se podría seguir la estrategia adoptada por Mayor (2020: 192), que amplía el texto brevísimamente para aclarar la cuestión, ofreciendo, al mismo tiempo, una traducción perfectamente sujeta al original: “[...] como una bandera italiana en miniatura sacada de un cajón para perturbar el orden público de la ciudad, por entonces dominada por el Imperio Austrohúngaro”.

5.9. La nota siguiente se encuentra en el texto español correspondiente al “Il tenore proibito” (1964: 129-132), título traducido en español con “El tenor prohibido” (1989: 199-204). El narrador cuenta que un día fue a sentarse en el anfiteatro de la ciudad de Verona, conocido como la “Arena di Verona”, y que, de repente, oyó que alguien lloraba unas gradas más arriba: se trataba de Aristófanes Lanzadeoro, el mejor tenor del mundo, condenado al silencio por poseer una voz tan potente que sus vibraciones destruían todo lo que estaba alrededor. Esta nota aparece al inicio del relato:

“Il tenore proibito” (p. 129-132)

Un giorno, a Verona, andai a sedermi sulle gradinate dell’Arena romana. [...] Tutta l’Arena era per me. Venti secoli di storia mi giravano intorno. Tendendo l’orecchio sentivo quasi scalpitare il cavallo di Teodorico. Quello della poesia di Giosuè Carducci:

*Teodorico di Verona
dove vai tanto di fretta?
Tornerem, sacra corona,
alla casa che ci aspetta?...*

Tendendo meglio l’orecchio, udii qualcosa di mezzo tra un sospiro e un singhiozzo alle mie spalle.

[...]

–Permette? Aristofane Lanciadoro, tenore proibito.

“El tenor prohibido” (p. 199- 204)

Un día, en Verona, fui a sentarme en las gradas del anfiteatro romano. [...] Todo el anfiteatro era para mí. Veinte siglos de historia giraban a mi alrededor. Aguzando el oído, podía percibir casi los cascos pifantes del caballo de Teodorico. Aquel de la poesía de Giosuè Carducci!:

*Teodorico de Verona
¿a dónde vas de carrera?
¿Volvemos, sacra corona,
a la casa que te espera?...*

Aguzando más el oído, alcancé a percibir una mezcla de suspiro y sollozo a mis espaldas.

[...]

–Permítame que me presente: Aristófanes Lanzadeoro, tenor prohibido.

[...]
 – [...] Lei deve sapere che la natura mi ha dotato di una voce meravigliosa, ma troppo forte.
 [...]

[...]
 –[...] Usted debe saber que la naturaleza me ha dotado de una voz maravillosa, pero demasiado fuerte.

[...]
¹ Poeta italiano (1835-1907), representante de la lucha contra los ideales románticos. Autor de *Rimas*, *Primaveras belénicas* y *Odas bárbaras*, entre otras obras. (N. del T.)

Habiendo citado Rodari una poesía de Giosuè Carducci, Merlino ofrece una somera información sobre el autor italiano y menciona algunas de sus obras, por lo tanto, se trata de una nota *suplemento* de tipo erudito, cultural o enciclopédico. Creemos que esta información añadida es innecesaria para un público infantil y, por tanto, poco útil, visto que dentro del texto queda claro que Carducci es un poeta.

5.10. Unas páginas más adelante, en el mismo relato, encontramos otra nota del traductor en la que Merlino traduce al español los dos primeros versos de la mundialmente conocida aria “La dona è mobile” de *Rigoletto* (1851), la célebre ópera de Giuseppe Verdi, que dentro del texto ha preferido mantener en italiano:

“Il tenore proibito” (p. 129-132)

[...]
 – Adottando infinite cautele, – egli proseguí – riuscii a cantare alla Scala di Milano. Una sola volta, però. E per pochissimi minuti. Conosce il *Rigoletto* di Giuseppe Verdi? Facevo la parte del Duca di Mantova. Quando attaccai la famosissima aria che fa: «La donna è mobile – qual piuma al vento...» si udí un sinistro scricchiolio...
 [...]

“El tenor prohibido” (p. 199- 204)

[...]
 –Adoptando infinitas precauciones –prosiguió–, llegué a cantar en la Escuela de Milán. Pero sólo una vez. Y poquísimos minutos. ¿Conoce el *Rigoletto* de Giuseppe Verdi? Me tocaba la parte del duque de Mantua. Cuando comencé a interpretar la famosísima aria que dice: «*La donna è mobile / qual piuma al vento...*»¹ se oyó un crujido siniestro...

[...]
¹ La mujer es mudable / como pluma al viento... (N. del T.)

Nos parece adecuada la decisión de mantener el texto en lengua original dentro de la traducción: no habría tenido sentido traducirlo porque no se canta en español y es correcto que el lector hispanohablante conozca o reconozca el texto italiano. La decisión de traducirlo en nota nos parece innecesaria tratándose de un público infantil; no sabemos cuánto útil podría resultar la nota en caso de que el niño la leyera pues su contenido no afecta a la comprensión de la historia.

5.11. La penúltima nota aparece en la traducción de “Incontro sul ponte” (1964: 134-137), titulado en español “Encuentro en el puente” (1989: 207-213). En esta historia, el narrador cuenta que una noche encontró en el puente de la ciudad de Pavía a un turista francés vestido con ropajes del siglo XVI. Al preguntarle dónde vivía, este contestó que

en su casa y el narrador le dice que su respuesta es algo *lapalissiano*, es decir, obvio. Como se lee en el texto italiano, el origen de este adjetivo viene de una antigua cancioncilla popular francesa: *Monsieur de La Palisse est mort, / il est mort devant Pavie: / un quart d'eure avant sa mort / il était encore en vie* (1964: 135), en la que se afirma que el señor de La Palisse, quince minutos antes de morir, estaba todavía en vida. Los dos personajes se ven envueltos en un diálogo lleno de ironía en el que cada frase es sumamente obvia, siguiendo una perfecta lógica *lapalissiana*, hasta que se descubre que el turista no es sino el fantasma del señor de La Palisse—Jaques II de La Palisse—, mariscal de Francia muerto en la batalla de Pavía en 1525. La nota del traductor se refiere al adjetivo *lapalissiano*:

“Incontro sul ponte” (p. 134-137)

Una notte a Pavía, mi capitò di attraversare il ponte coperto, e fu giusto a metà ponte che incontrai quello straordinario turista. [...]

[...]

– Dove abitate? – gli domandai. (Come sapete in francese si dà del «voi» e si ha sempre l'impressione di rivolgere le domande a una folla).

– A casa mia, – mi rispose con un moto di stizza, evidentemente perché voleva essere lui a fare le domande.

– Questo è lapalissiano, – osservai.

[...]

– Mi sapreste dire perché si dice «lapalissiano»?

[...]

“Encuentro en el puente” (p. 207-213)

Una noche en Pavía tuve que atravesar el puente cubierto, y fue justo a mitad del puente donde encontré a aquel extraordinario turista. [...]

[...]

–¿Dónde habitáis? –le pregunté. (Como sabéis, en francés se usa mucho el «vos» y siempre se tiene la impresión de dirigir las preguntas a un grupo.)

–En mi casa –me respondió con un movimiento de enfado, evidentemente porque quería ser él quien hiciese las preguntas.

–Eso es *lapalizada*¹ –observé.

[...]

–¿Me sabrías explicar por qué se dice «lapaliciano»?

[...]

¹ En italiano, *verità lapalissiana*: en francés, *lapalissade* o *verité de Lapalisse*, equivalen a nuestra «verdad de Perogrullo» o «perogrullada». El origen de la expresión queda explicada en el propio relato de Rodari. Usando otra forma registrada en francés (*La Palice*), he optado por usar *ç* o *z* para transcribir la expresión en castellano. (N. del T.)

Nuestro traductor vuelve a intervenir como autor del texto traducido a través de una nota que tiene informaciones lingüísticas y técnicas. Merlino reconoce que la explicación del término italiano *verità lapalissiana* (en francés, *lapalissade* o *verité de Lapalisse*) no era necesaria porque Rodari ya lo explica en el relato, pero propone a su lector un equivalente en español: «verdad de Perogrullo» o «perogrullada», pues Perogrullo era, según el *DRAE*, un “personaje ficticio a quien se atribuye presentar obviedades de manera sentenciosa”. Sin embargo, dentro del texto traducido opta por naturalizar el término a partir de otra forma registrada en francés: *La Palice*. En su texto aparecerá tanto *lapalizada* como *lapaliciano*: el uso de estos dos términos diferentes en grafía y en sufijación despista al lector, que solo encuentra una aclaración en la nota del traductor.

Antes de valorar esta nota, debemos reflexionar sobre el tipo de traductor que tenemos delante: Merlino estaba dotado de una gran erudición y, a veces, no puede evitar ostentarla. Nos preguntamos si era necesario introducir estas dos palabras diferentes en un texto destinado a un público infantil: reconociendo él mismo que Rodari había explicado claramente el significado del término, bastaba naturalizarlo solo en una de las formas –*lapaliciano*, más próxima al italiano, o *lapalizada*, más cercana al francés– y la nota no hubiera sido necesaria. Consideramos, por ello, más adecuada al tipo de texto que estamos manejando la solución de Mayor (2020: 207): “–Eso es una perogrullada –observé–. Lo que en vuestro país se llama una *lapalissade*. [...] ¿Podrías explicarme por qué se dice *lapalissade*?”. Aquí se ha decidido traducir el término con el equivalente español *perogrullada*, que Merlino cita en su nota, y después añadir, mediante una ampliación, el término originario francés, *lapalissade*, que queda justificado por la nacionalidad del personaje²³.

5.12. Concluimos el análisis con la nota que aparece en la traducción de “Guidoberto e gli Etruschi (1964: 142-144), que Merlino titula “Guidoberto y los etruscos” (1989: 221). En este relato se narra la historia del profesor Guidoberto Domiziani, que habiéndose trasladado a Perugia para estudiar la civilización y la lengua etruscas, aprendió, en los ratos libres, la lengua de todos sus alumnos de la Universidad para extranjeros de esta ciudad italiana, con el fin de hacerse entender bien: un total de doscientas catorce lenguas y dialectos de la tierra. Sin embargo, nunca consiguió descifrar la lengua de los etruscos, lo que le lleva a la conclusión de que siempre es más importante lo que no se sabe que lo que se sabe. Veamos dónde aparece la nota del traductor:

“Guidoberto e gli Etruschi” (p. 142-144)

Tanti e tanti anni fa il professor Guidoberto Domiziani si lasciò crescere una bella barbetta nera e andò in gitta a Perugia. Non voglio insinuare che senza barba non se la sarebbe sentita di compiere quella visita alla città che – come dicono le guide – «fu già una potente lucumonia etrusca». Voglio dire che l’idea della barbetta e l’dea della passeggiata sbocciarono nello stesso anno. E dal quell’anno, anzi, dal giorno in cui Guidoberto passò sotto l’arco etrusco, detto pure Arco di Augusto, la sua barba e la città di Perugia non si divisero mai più.

[...]

“Guidoberto y los etruscos” (p. 221-226)

Muchos años hace que el profesor Guidoberto Domiciani se dejó crecer una graciosa barbilla negra y se fue de paseo a Perugia. No quiero insinuar que sin barba no habría llegado a realizar esa visita a la ciudad que –como dicen las guías– «fue ya una poderosa lucumonia¹ etrusca». Quiero decir que la idea de la barbilla y la idea del viaje coincidieron en el mismo año. Y desde aquel año, inclusive, desde el día que Guidoberto pasó bajo el arco etrusco, llamado también Arco de Augusto, su barba y la ciudad de Perugia no se dividieron jamás.

[...]

¹ Tipo de sociedad regida por los *lucumones*, magistrados de la antigua Etruria, con poder judicial y religioso. (*N. del T.*)

²³ La elección de “verdad de Perogrullo” habría obligado a sustituir un personaje con otro y a modificar completamente la historia para adaptarla a este nuevo protagonista.

De nuevo, Merlino interviene como lector del texto original insertando una nota erudita con información de tipo enciclopédico en la que explica el significado de *lucumonia*, forma que naturaliza a partir del italiano, *lucumonia*, que tiene el acento sobre la /o/²⁴. No sabemos hasta qué punto el destinatario infantil italiano puede comprender este término pero Rodari no ha creído necesario explicarlo. La nota de Merlino no es necesaria para la comprensión de la historia pero, manteniendo el término dentro del texto, puede ser útil como información cultural que se ofrece al lector. Sin embargo, se puede evitar el riesgo de que este se distraiga demasiado o ni siquiera se percate de la nota, si se opta por un procedimiento diferente: Mayor (2020: 220), a través de la técnica de la generalización, propone una solución perfectamente comprensible sin la necesidad de una nota: “[...]según dicen las guías «era ya una ciudad importante en tiempos de los etruscos»”.

6. CONCLUSIONES

En el ámbito de la literatura infantil prevalece la figura del adulto, estableciéndose una relación de asimetría que hace que esta figura esté presente de forma activa en todas las fases de la comunicación literaria: son los adultos quienes deciden qué y cómo escribir, qué obras publicar y publicitar, cuáles vender y comprar, y cuáles premiar y valorar. Lo mismo ocurre con la traducción de obras infantiles:

[...] tutte le varie fasi che si susseguono, a partire dalla selezione delle opere fino alle scelte a livello macro e microlinguistico, sono inevitabilmente soggette alle supposizioni delle case editrici e dei traduttori in merito a ciò che i bambini comprendono, apprezzano, o ciò che è generalmente considerato accettabile in una comunità” (Garavani, 2014: 40).

Al mismo tiempo, el papel del traductor de obras infantiles no es tan neutro e imparcial como podrían hacernos creer los términos “mediador” e “intermediario”, de uso común en las últimas décadas: el traductor, no solo media entre dos textos, dos culturas o dos destinatarios –de origen y de llegada– sino que también forma “l’immagine che i giovani lettori o ascoltatori (a seconda dell’età dei destinatari) avranno dell’opera tradotta e dell’autore originale in quanto, nonostante gli sforzi, le loro scelte, sia macro che micro testuali, non potranno essere totalmente neutrali e oggettive” (Garavani: 2014: 147). Efectivamente, la traducción nace de un acto de interpretación por parte del traductor y el proceso de transferencia a la otra lengua y a la otra cultura que llevará a cabo –no sin afrontar problemas de diversa naturaleza– permitirá a sus destinatarios interpretar, a su vez, los diferentes comportamientos verbales y no verbales de la obra original.

Afirma Oittinen (2005: 45) que quien traduce para niños mantiene una discusión o diálogo con ellos y, por consiguiente, con la historia de la niñez, con la infancia de su época, con el niño que fue y que cada uno lleva dentro, y con sus propios recuerdos infantiles. Por lo tanto, la imagen que el traductor tiene del niño es de suma importancia

²⁴ Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/lucumonia>.

a la hora de afrontar la tarea traductiva, pues de esa imagen dependerán las decisiones de censurar o expresar abiertamente ciertas unidades de traducción y las de añadir u omitir informaciones, aunque no podemos olvidar que la última palabra sobre estas decisiones la tienen casi siempre las editoriales.

En el caso que nos ocupa, la editorial Espasa-Calpe permitió al traductor intervenir en el texto a través de algunas notas con informaciones que, según su criterio, pudieran contribuir a comprender mejor el texto o ayudar a reproducir las intenciones de Rodari y la función de la obra original. Las notas aparecen en las tres partes del libro y se encuentran tanto en las composiciones rimadas como en los relatos en prosa. La particularidad de las notas de Merlino es que muchas de ellas vehiculan diferentes tipos de información y difícilmente se encuadran en tipologías fijas. Recapitulamos brevemente estas informaciones, que en pocos casos justifican realmente una nota del traductor.

Proporcionan información de tipo cultural, de carácter enciclopédico, las notas 5, 8, 9 y 12. La nota 5, con información sobre el término *jinrikisha*, y la 9, relativa a Carducci, resultan innecesarias; mientras que la 8, acerca de la relación entre Italia y el imperio austrohúngaro, y la 12, sobre el término *lucumonía*, podían haberse evitado si se hubieran elegido otros procedimientos de traducción: por ejemplo, la amplificación dentro del texto para 8 y la generalización para 12, técnicas presentes en la otra traducción española de la obra (Mayor, 2020).

En otras notas, hemos identificado referencias intertextuales, como en 1, 4 y 6. La nota 1 incluye «mundanal ruido» de la oda de Fray Luis de León “Vida retirada” y la 6, las referencias a *El licenciado Vidriera* de Cervantes y *El otro mundo o Los estados e imperios de la luna* de Cyrano de Bergerac: consideramos ambas notas innecesarias para la comprensión del contenido del texto e inútiles para el destinatario. Solo la nota 4 tiene una verdadera motivación: indicar la fuente de la que Merlino se sirve –“Epigrafiá callejera” de Baroja– para ilustrar la calle de los errores.

Ofrecen una información de tipo lingüístico y metalingüístico las notas 1, 2, 3, 5 y 11. La nota 1 aporta información sobre los errores elegidos por Rodari: consideramos que la explicación para *aguíta* es innecesaria ya que cualquier niño que sabe leer y escribir en español es capaz de reconocer el error; por lo que se refiere a *dierética*, el niño podría interpretar el adjetivo como un derivado de carácter lúdico inventado a partir de *diéresis*, lo que respetaría la función del texto, sin necesidad de la explicación al pie de página. La nota 2, sin embargo, sobre la pronunciación errónea de *gasolio*, quizá tenga más sentido pues, siendo *gasóleo* un término poco utilizado en el campo léxico de la infancia, es posible que no a todos los lectores les sea suficiente la advertencia de que la palabra tiene una sílaba menos. La nota se podría haber evitado si se hubiera elegido un error de fácil identificación por parte del niño, como hemos visto para la traducción de Mayor (2020). La nota 3 informa al lector sobre el fenómeno dialectal de la *gorgia toscana*: creemos que, siendo una nota innecesaria para la comprensión del texto en español, podría considerarse útil si la interpretamos como un medio para que el niño aprenda algo a través de la lectura. En la nota 5, se explica el origen y formación de la palabra *jinrikisha* pero, como el significado se aclara dentro del texto, resulta de poca utilidad.

En la nota 11 se explica el origen y significado del término *lapalissiano*, aun reconociendo que no era necesario porque ya quedaba aclarado en el original; se precisa, además, la ortografía utilizada por el traductor al naturalizar el término con dos variantes –*lapalizxada* y *lapaliciano*–, decisión que, sin duda, provoca extrañamiento en el lector. Si se hubiera utilizado solo una de ellas, se habría podido prescindir de la nota.

Si en algunas notas Merlino opera en calidad de *lector* del texto original, en otras actúa como *autor* del texto traducido: son notas que proporcionan información técnica o traductológica, como 1, 2, 3, 4, 10 y 11. En las notas 1 y 2 se explican al destinatario los errores de *aguíta*, *dierética* y *gasolio*: pero esta información, que ya hemos definido lingüística y metalingüística, sirve a Merlino también para demostrar a su destinatario cómo su opción traductiva se adecúa a las intenciones del autor original y a la función del texto de partida: jugar con los errores de lengua e inventar a partir de ellos. Hemos dicho ya que se podrían haber excluido ambas. La nota 3 proporciona información técnica al indicar que, por falta de un “error” equivalente a la *gorgia toscana* en español, se ha optado por el fenómeno contrario, la pérdida de sonidos finales de la palabra propia del andaluz. Como hemos afirmado más arriba, aunque es innecesaria para la comprensión del texto, puede resultar útil para ampliar los conocimientos del destinatario. Una aclaración parecida se encuentra también en la nota 4, cuando Merlino reconoce que para no “ir más lejos investigando por mi cuenta”, los errores que presentará en el relato están tomados de Pío Baroja, referencia intertextual obligada. También como autor de la traducción y sin una verdadera necesidad, Merlino inserta en la nota 10, la traducción al español de los dos primeros versos del aria “La donna è mobile” de *Rigoletto*. Por último, la nota 11 proporciona también información técnica al reconocer un posible equivalente en español de *lapalissiano* –“«verdad de Perogrullo» o «perogrullada»”– y al señalar la decisión de utilizar *c* o *ç* para transcribir el término naturalizado en español. Se podría haber prescindido de esta nota si simplemente se hubiera utilizado una única grafía, dado que el concepto quedaba explicado en el desarrollo del relato, o si se hubiera seguido la solución propuesta por Mayor (2020): la traducción del término con *perogrullada* y una amplificación que incluyera el término originario francés *lapalissade*. Independientemente de la necesidad y utilidad de estas notas de tipo técnico, en ellas el traductor está informando al su lector de lo que ha hecho y de por qué lo ha hecho (cfr. Nord, 1991: 95). Cuánto el lector infantil pueda apreciar estas explicaciones es ya otra cuestión.

Por último, frente a algunas notas *suplemento*, de carácter descriptivo, son varias las que contienen partes de naturaleza discursiva o *comentario*, como 1, 2, 3, 6 y 7. La nota 1 termina con la frase “Habrás visto”, muestra de asombro irónica ante lo que se explica en las líneas anteriores pero totalmente independiente de lo que dice el original. Lo mismo sucede en la nota 2: “No deja de ser un ataque físico; quiero decir: al cuerpo de la palabra” es un comentario al margen, innecesario, que alarga la nota sin ninguna justificación. Hemos considerado también innecesaria la nota 6 en la que, a partir de *vetro*, se hace referencia al *Licenciado Vidriera* como “buen pretexto para denunciar la fragilidad y la supuesta cordura del mundo” y se cuenta la anécdota de Cyrano de Bergerac con los frascos llenos de rocío atados al cuerpo. Además de la información

intertextual, esta nota sirve a Merlino para mostrar su erudición y compartirla con el lector, pero nada tiene que ver con el texto original. Resultan más interesantes las notas 3 y 7. En la primera, después de haber justificado la traducción de *ame* con *graná*, Merlino sugiere otra vía indicada por Estella Espada. La frase: “Os deixo la sugerencia” corresponde a la voluntad del traductor de ese “hacer algo” indicado por Toledano (2010: 652) que provoque una reacción en el lector. En la nota 7, perteneciente al relato del burro volador, Merlino inserta directamente una sugerencia –“Os sugiero que vosotros también construyáis relatos partiendo de otros *impossibilia* (imposibles)”–, propone algunos refranes y termina con “Poned el refrán en entredicho”. También aquí Merlino busca provocar un efecto en su destinatario. En ambos casos, se trata de digresiones que rompen el flujo del discurso pero que, sin embargo, prolongan el juego rodariano. Como se vio para otra nota de Merlino en su traducción de la *Grammatica della fantasia*²⁵, nos preguntarnos si esta voluntad de seguir los procedimientos de Rodari hasta sus últimas consecuencias no puede entenderse como otra forma de fidelidad o lealtad al autor original y a sus intenciones.

Después de haber examinado las notas de este traductor nos preguntamos por la concepción que Merlino tiene de su destinatario. En algunos casos, sobre todo en aquellos en los que se dirige al lector con el fin de sugerirle otras vías para crear historias, nuestro traductor es consciente de escribir para un niño. En otros casos, sin embargo, la información que proporciona son innecesarias y poco útiles para un público infantil: Merlino parece olvidar que su destinatario es el niño y da la impresión de dirigirse más al adulto, que podrá apreciar mejor su erudición y quizá compartirla. Es lo que sucede, sobre todo, con las referencias intertextuales, que aparecen incluso dentro del texto, como en “Frutas del aire” (1989: 31-32), donde se juega con la homonimia entre *graná*, referido a la fruta, y *Graná* referido a la ciudad de Granada, lo que le lleva a introducir un verso de Federico García Lorca²⁶.

Es importante recordar que, aunque *Il libro degli errori* es una obra pensada para los niños y los errores en rojo, de comprensión inmediata, dan lugar a composiciones y relatos llenos de humor, el prólogo de la obra está destinado a los adultos (“ai padri di familia, e anche alle madri, sin intende, e anche ai maestri di scuola” (1964: 7) y los

²⁵ En Arbulu (2020: 562-563) se analizó la nota de Merlino en la siguiente frase:

MERLINO (1989/1996: 17): [...] El juego de la «china en el estanque» que acabo de ilustrar brevemente, se mueve, en cambio, en el sentido opuesto; debe servir a los niños, **no servirse de ellos**.¹

¹ Servirá, sin duda, para los «graciosos de siempre» (como diría un maestro/a avinagrado/a), que encontrarán en el estanque a una mujer de ojos rasgados, amarilla para más datos. Y si buscamos más a fondo, por qué no, también se reflejará en el agua aquella «china» que «dormía / tapadita con su poncho» (José Hernández, *Martín Fierro*), donde china es la media naranja del gaucho. Y las aguas se mancharán de tinta china y, si nos ponemos re-iterativos, oiremos quizá cómo el estanque rechina. Cuando hagamos todo este camino, podremos decir que, al fin, «nos ha tocado la china» (N. del T.)

²⁶ En la cuarta estrofa leemos: “¿No será *Graná* la forma / de una ciudad, de una piedra, / de la luna que vio Lorca / «ahogada entre yedras»?”. La parte entrecorrida por Merlino es un verso del poeta granadino perteneciente al poema “Gacela de amor que no se deja ver” del *Diván del Tamarit* (1940).

errores en azul no siempre son fáciles de identificar para un niño sin la ayuda de un mayor (“Alcuni sono visibili a occhio nudo, altri sono nascosti come indovinelli” (1964: 7). Quizá Merlino no puede olvidar este doble destinatario expreso en el prólogo y que está presente en toda obra infantil, condicionándola irremediablemente. A esto se añade su concepción de la traducción como “forma de conocimiento, ponerse en el lugar del otro [...] ser un poco como el otro” y del traductor: “no te conviertes en un mero transmisor de lo que ha dicho el autor, sino que recreas y te mezclas con él”²⁷. Las notas de Merlino ponen de relieve dos realidades importantes a las que hace referencia Sardin (2007: 122): por un lado, que el traductor nunca se desvanece detrás del autor original, sino que siempre imprime al texto traducido su propia subjetividad; por otro, que la frontera que separa traducción y comentario es borrosa e inestable.

No podemos olvidar, sin embargo, que en la traducción de textos de literatura infantil y juvenil, se tiende a privilegiar la aceptabilidad del texto de llegada, reivindicando un alto grado de legibilidad y un estilo dinámico y fluido. Creemos que las notas de Merlino, objetivamente interesantes por las informaciones que vehiculan y apreciables pues demuestran el interés y las ganas de aclarar el original y de llevar de la mano a su lector hacia el texto de llegada, interrumpen la lectura y distraen al niño: estas informaciones son prescindibles casi siempre.

Concluimos diciendo que, si bien las notas del traductor deben ser utilizadas en los textos infantiles con extrema prudencia y valorando en cada caso su necesidad y utilidad a fin de evitar la interrupción de la lectura y la distracción del niño, creemos que estas son un instrumento más del que puede servirse el traductor durante el proceso de trasvase de un texto de una lengua y una cultura a otra lengua y otra cultura. Vemos reflejada nuestra concepción de este recurso paratextual (peritextual) en las palabras de Genette (1987, 2001: 7-8):

El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral o –según Borges a propósito de un prefacio–, de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. “Zona indecisa” entre el adentro y el afuera [...]. [...] lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente –más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados.

²⁷ “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).

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.
- (1989): *Il libro de los errores*. Versión castellana de Mario Merlino. Ilustraciones de José María Carmona, Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- (1989): *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*, traducción de Mario Merlino, “Aliorna teoría y práctica”, vol. 6, Barcelona: Aliorna.
- (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: *Vocabulario Treccani*, Treccani.it – Vocabolario Treccani on line, Istituto dell'Enciclopedia Italiana (<https://www.treccani.it/vocabolario/>).
- ARBULU BARTUREN, María Begoña (2020): “La visibilidad del traductor: las notas al pie de página en las traducciones españolas de la *Grammatica della fantasia* de Gianni Rodari”, *Orillas Revista d'Ispanística*, 9, pp. 543-571.
- (2021): “Mario Merlino traduce a Rodari: la traducción de algunos «errores en rojo» de *Il libro degli errori?*”, *Orillas Revista d'Ispanística*, 10, pp. 285-321.
- ARGILI, 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.
- CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús (1999): “Las notas del traductor: reivindicación de su oportunidad y conveniencia”, en Vega Cernuda, Miguel Ángel; Martín-Gaitero, Rafael: *Lengua y cultura: estudios en torno a la traducción: Volumen II de las actas de los VII Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, Madrid: Editorial Complutense, pp. 31-50.
- CHIURAZZI, Gaetano (2014): “La nota del traduttore, spia della diversità. Sull'etica discreta della diversità”, *Rivista Tradurre*, Sezione “Teorie”, 7 (autunno), pp. 1-3. <http://rivistatradurre.it/2014/11/la-nota-del-traduttore-spia-della-diversita>.
- 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.
- ECO, Umberto (2003): *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano: Bompiani.
- ELEFANTE, Chiara (2012): *Traduzione e paratesto*, Bologna: Bononia University Press.

- GARAVANI, Melissa (2014): *La traduzione della letteratura per l'infanzia dal finlandese all'italiano: l'esempio degli albi illustrati di Mauri Kunnas*, Turku: University of Turku. Tesis doctoral [https://www.utupub.fi/bitstream/handle/10024/96476/Annales_B383Garavini.pdf?sequence=2].
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1994): *Traducción: historia y teoría*, Madrid: Gredos.
- GENETTE, Gerard (1987): *Seuils*, Févier: Éditions du Seuil (Traducción española de Susana Lage, *Umbrales*, México: Siglo XXI Editores, 2001).
- LORENZO, Lourdes (2014): "Paternalismo traductor en las traducciones del género infantil y juvenil", *Trans*, 18, pp. 35-48. <https://revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/3244/2994>.
- MARRERO PULIDO, Vicente (2001): "Información añadida en la traducción literaria, ¿dentro o fuera del texto?", en Pascua Febles, Isabel (coord.): *La traducción. Estrategias profesionales*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 69-86.
- MATA PASTOR, Carmen (2006): "La voz del traductor. Algunas formas de intervención en textos jurídicos y administrativos traducidos", en Benelli, Graziano; Tonini, Gianpaolo (edd.): *Studi in ricordo di Carmen Sánchez Montero*, Trieste: EUT Edizioni, pp. 209-218.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto; MUÑOZ MARTÍN, Ricardo (1997): "Estrategias comunicativas en la traducción intercultural", en Fernández Nistal, Purificación; Bravo Gonzalo, José María (eds.): *Aproximaciones a los estudios de traducción*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 143-192.
- MORALES LÓPEZ, Juan Rafael (2009): "Conveniencia y utilidad de los recursos traslativos de adición extratextuales en las traducción de la LIJ: las notas al pie de página", en Pascua Febles, Isabel (coord.): *Mas allá del espejo: estudios culturales sobre traducción y literatura infantil en el nuevo milenio*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 89-104.
- NEWMARK, Peter (1987): *A Textbook of Translation*, Hemel Hempstead: Prentice Hall International (Versión española de Virgilio Moya, *Manual de traducción*, Madrid: Cátedra, 2^a1999).
- NORD, Christiane (1991): "Scopos, Loyalty and Translational Conventions", *Target*, 3, 1, pp. 91-109.
- ORTEGA Y GASSET, José (1970): "Miseria y esplendor de la traducción", en *Obras completas*, V, Madrid: Revista de Occidente, pp. 427-448.
- OSIMO, Bruno (1998, 3^a2011): *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano: Hoepli.
- OITTINEN, Riita (2005): *Traducir para niños*. Traducción de Isabel Pascua Febles y Gisela Marcelo Wirnitzer, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- PEDERZOLI, Roberta (2012): *La traducción de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*, Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.
- PEÑA, Salvador; HERNÁNDEZ, M^a José (1994): *Traductología*, Málaga: Universidad de Málaga.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2015): *Diccionario de la lengua española*. (http://dle.rae.es/?w=diccionario) Sigla: DRAE.
- RUZICKA KENFEL, Veljka; LORENZO GARCÍA, Lourdes (2007): “A tradución de Literatura infantil e xuvenil en España e a súa situación particular nas comunidades autónomas bilingües”, *Boletín galego de literatura*, nº 38 / 2º semestre, pp. 97-121. https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/7581/pg_093-117_bgl38.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- SARDIN, Pascale (2007): “De la note du traducteur comme commentaire: entre texte, paratexte e prétexte”, *Palimpsestes*, 20, pp. 121-136.
- SALMON, Laura (2017): *Teoria della traduzione*, Milano: Franco Angeli.
- SECO, Manuel; ANDRÉS, Olimpia; RAMOS, Gabino (2004): *Diccionario fraseológico documentado del español actual. Locuciones y modismos españoles*, Madrid: Aguilar.
- 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, pp. 637-662.
- VEGA, Migue Ángel (ed.) (2004): *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid: Cátedra.
- VENUTI, Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londres: Routledge.