

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

María Begoña ARBULU BARTUREN
Universidad de Padua

Resumen

Este artículo presenta el análisis de algunos pasajes de la versión española que Mario Merlino realizó de la obra de Gianni Rodari *Il libro degli errori* (1964), publicada en 1989: el estudio se centra en aquellas composiciones en rima relativas a los llamados “errores en azul”. Después de una breve introducción, se dedica un apartado a la revisión de los temas relacionados con este tipo de errores, temas nuevos en la literatura infantil que resultan del compromiso político y social del autor; a continuación, se presenta brevemente la concepción de Mario Merlino sobre la actividad traductora; por último, se propone el análisis de las intervenciones del traductor en los pasajes que ofrecen dificultades en el paso de una lengua a otra.

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

Abstract

This article presents the analysis of some passages of the Spanish version that Mario Merlino made of the work of Gianni Rodari *Il libro degli errori* (1964), published in 1989: this study focuses on those nursery rhymes related to the so-called “errors in blue”. After a brief introduction, a section is devoted to the review of topics related to this type of errors, new topics in children’s literature resulting from the political and social commitment of the author; the following is a brief presentation of Mario Merlino’s conception of translation; finally, the analysis of the translator’s interventions in the parts that offer difficulties in the passage from one language to another is proposed.

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

1. INTRODUCCIÓN

En 1989 se publicó la *versión* en español que Mario Merlino realizó del *Il libro degli errori* de Gianni Rodari (1964)¹, una obra que surge de la convicción de que, de un error, puede nacer una historia, como el mismo autor afirmará más adelante en su *Grammatica della fantasia* (1973: 34). En una carta a Giulio Bollati, de la editorial Einaudi, el autor perfila su idea de este libro:

¹ Por expreso deseo de Merlino, el texto en lengua española fue publicado como *versión*, con la finalidad de “destacar el esfuerzo personal” del traductor en la creación del mismo (cfr. “Traducir a Rodari”, *Educación y biblioteca*, Año nº 2, Nº 5, 1990 (https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/113445/EB02_N005_P54-55.pdf?sequence=1&isAllowed=y))

“filastrocche e racconti alternati e variamente raggruppati, tutti sugli errori di ortografia. Cioè, l'errore è la materia: l'obiettivo è, di volta in volta, svelare l'errore ideologico dietro quello ortografico (es. I-ta-glia! I-ta-glia!, dei giovinastri fascisti, con la g); o svelare una realtà sbagliata da correggere; o mostrare – anche – la produttività fantastica e vitale dell'errore (la *necessità* della disubbidienza alle regole, se si vuole cambiare il mondo).

Come vedi un libro molto «impegnato», spregiudicato e divertente. [...] Una *Italia sbaliata*, da ricostruire continuamente (cit. a tavés de Argilli: 1990: 91).

La propuesta de Rodari será una obra llena de historias que nacen de errores que, como se verá, no siempre están provocados por los niños (1964: 7) y no siempre son de ortografía o gramática.

La obra está dividida en tres partes: “Errori in rosso”, “Errori in blu” y “Trovate l'errore” (“Errores en rojo”, “Errores en azul” y “Encontrad el error”), a las que se añade una última composición del título “Il paese senza errori” (“El país sin errores”). Los títulos de las dos primeras se inspiran en la antigua forma de corregir los errores escritos de los niños en la escuela elemental italiana: se corregían en rojo los errores menos graves y en azul, los errores graves o muy graves. Esta distinción se mantiene en el libro: en la primera parte, el autor nos presenta breves historias divertidas, a menudo en rima, cuyo hilo conductor son los errores en rojo, esto es, errores de ortografía, pronunciación o gramática que pueden cometer los niños; la segunda contiene una serie de historias — algunas de ellas también en rima — a partir de los llamados errores en azul, que el autor atribuye a los adultos: se trata de errores graves, que no son de lengua sino que derivan de una concepción equivocada de la realidad, tienen una impronta social y son de difícil solución, por lo que se transforman en un instrumento válido para demostrar que los errores no suelen estar en las palabras sino en las cosas. La tercera parte, “Trovate l'errore”, contiene una serie de historias en las que, a veces, las reglas son ignoradas o mal interpretadas; otras veces, sin embargo, los errores están provocados por una desobediencia deliberada a las “reglas”, con el objetivo de provocar un cambio.

Asor Rosa (1993: 17-18) considera que la técnica del error es cardinal en el pensamiento de nuestro autor y el haber dedicado un libro completo a esta cuestión lo confirmaría: “Rodari si propone insomma di dimostrare che è possibile perseguire la verità per mezzo e per via dell'errore”. Por su parte, Ceccatelli (2021: 27-28) afirma:

Il libro degli errori è forse l'opera di Rodari che rivela con più profondità e immediatezza il nucleo centrale del suo lavoro: la rivalutazione dell'errore come chiave di lettura del mondo reale, del rapporto fra adulti e bambini, fra ultimi e primi, fra sé e gli altri, perfino come modalità di valutazione della stessa «bellezza». E lo fa con la consueta leggerezza, creando favole e filastrocche che rovesciano il senso di *sbagliare* e ne svelano le imprevedute potenzialità, suscitando il sorriso e usando direttamente la logica dei bambini per correggere quella (sbagliata davvero) degli adulti.

En Arbulu (2021) se analizó la traducción de diferentes composiciones relativas a los “errores en rojo”. Los textos elegidos, todos en verso, planteaban dos dificultades evidentes: por un lado, la adaptación del error de lengua al idioma de destino respetando la historia y, por otro, la necesidad de reproducir en la medida de lo posible la métrica de las composiciones. En las páginas que siguen se examinará la traducción de algunos

de los “errores en azul”: aquí, el escollo de los errores de lengua desaparece pero hemos elegido también composiciones en verso, pues requieren del traductor un esfuerzo mayor; será igualmente necesario identificar los errores en azul, a veces “escondidos”, para poder reproducir, de manera correcta, el contenido de cada composición respetando también la historia.

En primer lugar, se dedicará un apartado a la revisión de los temas a los que se refieren los errores que están en las cosas y no en las palabras: son temas nuevos dentro de la literatura infantil y resultan del compromiso político y social del autor; a continuación, se presentará brevemente la concepción que Mario Merlino posee de la actividad traductora; seguidamente, se llevará a cabo el análisis de la traducción de los pasajes referidos a los “errores en azul”; por último, se dedicará un apartado a las conclusiones.

2. LOS ERRORES QUE ESTÁN EN LAS COSAS Y NO EN LAS PALABRAS

Il libro degli errori refleja, por un lado, la concepción pedagógica del autor: Rodari considera el error necesario y útil (1964: 7). Los errores sirven para aprender: todos los cometemos, pero la forma en la que se reacciona al error puede cambiar nuestra perspectiva, asumiendo un aspecto negativo o positivo. También sirven para inventar: “Sbagliando s’impara, è vecchio proverbio. Il nuovo potrebbe dire che sbagliando s’inventa”, afirma el autor en su *Grammatica* (1973: 36). Esta concepción creativa del error permite al niño aprender divirtiéndose, inventando historias e imaginando —por qué no— un futuro mejor, un mundo sin errores.

Por otro lado, la obra recoge muchos de los problemas que el autor observaba en la sociedad y que se alejan del mero error de lengua de los niños para adentrarse en el comportamiento del adulto, con frecuencia lejano a cualquier tipo de ética: “Dall’ortografia, il discorso, durante il lavoro, si andò sempre più allargando, fino a comprendere altre famiglie di errori: pregiudizi, opinioni correnti da combattere, sviste ideali, comportamenti sbagliati”². Argilli (1982: 25) afirma que, hasta 1966, Rodari propone “nella sfera della fantasia, la società del dopoguerra profondamente mutata (e da mutare), e, nella realtà, una inedita e necessaria interazione infanzia-società”. Abandonando conformismos y viejos moralismos, el autor introduce temas como el hambre en el mundo, la pobreza, la paz y la guerra, la libertad, los peligros de ser ignorante, la ciencia y los científicos, el respeto por la naturaleza, la corrupción, la ética del trabajo bien hecho, la injusticia social y muchos de los problemas de la sociedad de su tiempo. No teme hablar de todo a los niños ni “apparire di parte”. Actitud que Rotondo (1982: 55) resume del siguiente modo: “Dunque: trasgressione e ribellione contro l’obbedienza cieca, scuola piacevole contro il sacrificio ingiustificato, piacere del lavoro contro l’etica del lavoro come sofferenza e condanna”.

Estas cuestiones “nuevas” en la literatura para niños están presentes con más o menos intensidad en las tres partes de la obra. Veamos algunos ejemplos.

² “Come è nato *Il libro degli errori*”, *Noi donne* 45, 14/11/1964.

En la primera parte, las historias nacen, como hemos dicho más arriba, por un error de lengua. Por ejemplo, partiendo de un error de ortografía cometido por unos emigrantes que utilizan mal los verbos *essere* y *avere* (“Essere e avere”, 1964: 14-15), descubrimos la tristeza y la injusticia de la emigración, que implica dejar la propia casa y la familia para buscar trabajo en otro país. Cuando el profesor Grammaticus oye en el tren la frase “Io ho andato in Germania” y corrige el error – “[...] si dice: «sono andato»” –, sus compañeros de vagón le responden que, aunque el verbo *essere* sea intransitivo o un verbo importante, para ellos es siempre un verbo triste:

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

La reflexión final de Rodari en las palabras del profesor se refiere a esos errores que están en las cosas, en la sociedad, en el comportamiento del hombre:

— Stupido! Stupido che non sono altro. Vado a cercare gli errori nei verbi... Ma gli errori piú³ grossi sono nelle cose!

También en esta primera parte aparece la cuestión de las armas de destrucción masiva y el antimilitarismo: en “Il professore e la bomba” (1964: 17), se recomienda borrar con una goma la letra *g* sobrante de la palabra *idrogeno* y con la misma goma borrar todas las bombas de la tierra:

Poi con la stessa gomma,
sa che cosa faremo?
Tutte quante le bombe acca
dalla terra cancelleremo.

La cuestión del respeto por la naturaleza está presente en “Domenica nei bosci” (1964: 20): el bosque con un error de ortografía es un bosque sin poesía, invadido por excursionistas molestos con radios estridentes y lleno de basura, como si se tratara de un mercado. Rodari concluye:

Di boschi con l'acca, ormai, non ce ne sono piú.

Igualmente, en la primera parte, aparece una crítica social a la falta de ética en el trabajo: el ladrón de erres (“Il ladro di «erre»”, 1964: 25) provoca la caída de un puente pues el cemento que ha utilizado no es *armato* sino *amato* y, por ello, de baja calidad.

³ Se ha respetado el tipo de acento elegido por la edición de Einaudi, de manera que algunos acentos son agudos (´) y no graves (`); del mismo modo, se ha mantenido la colocación de los acentos de la edición española, que no está actualizada según las reglas de la última *Ortografía de la lengua española* publicada en 2010 por la RAE. Las llamadas de las notas al pie de página del texto de Merlino se indicarán con números romanos para diferenciarlas de las llamadas con números árabes de las notas de la autora.

In conclusione, il ponte
 è colato a picco,
 e il ladro di «erre»
 è diventato ricco:
 passeggia per la città,
 va al mare d'estate,
 e in tasca gli tintinnano
 le «erre» rubate.

Rodari critica aquí a quien, de manera irresponsable y para enriquecerse, no hace bien su trabajo, pone en peligro la seguridad de los demás y ocasiona un daño a la colectividad.

Otro ejemplo, antes de pasar a los errores en azul, sería “In Sardegna” (1964: 51-52): se trata de la historia de un pastor al que se le rebelan las ovejas porque las llama *péccore*, con una *c* de más. En su ayuda llega el profesor Grammaticus, que borra una de las ces y dice al pastor que, llamándolas así, alzan las orejas, se creen más importantes y se rebelan. La reflexión final de Rodari expresa la necesidad de una cierta dosis de inconformismo para rebelarse y cambiar las cosas:

–Eh, se bastasse chiamare «péccore», con due «c», certi uomini che non conoscono la loro forza, per convincerli ad alzare la testa!

Centrándonos ahora en la parte titulada “Errori in blu”, se observa que las historias ya no parten de un error de lengua, sino que contienen esos errores que hemos considerado derivados de una concepción equivocada de la realidad. Esta parte empieza con una composición en rima del título “Armi della allegria” (1964:77). El autor afirma que le gustan solo las armas que no tienen la capacidad de herir o matar como, por ejemplo, las pistolas de los tebeos, mientras que las “otras” tienen que desaparecer:

Le altre, per piacere,
 ma buttatele tutte via!

La cuestión de las armas o de la guerra aparece también en “La torta in cielo” (1964: 112), ligada al tema del hambre en el mundo: Rodari dice soñar una torta gigante que llegue del espacio y pueda dar de comer a todos los que tengan hambre. La composición termina con una referencia a la bomba atómica:

Poi se verrà a sapere
 (e la cosa sarà piú comica)
 che qualcuno s'era provato
 a buttare una bomba atomica

ma invece del solito fungo
 la esplosione ha provocato
 (per ora nel mio sogno)
 una torta di cioccolato.

El tema del hambre aparece también en “L’asino volante” (1964: 113-14): la familia protagonista de la historia es tan pobre que, cada día, al menos uno tiene que quedarse sin comer. Los niños preguntan al abuelo cuándo serán ricos y este responde que cuando los burros vuelen. Después de un aluvión, el burro de la familia es salvado con un helicóptero y, como los niños lo ven “volar”, creen que entonces son ricos y se ponen a dar saltos de alegría. La frase final de Rodari se enlaza con otro tema: el de la juventud y la esperanza en el futuro, aspectos más importantes que el dinero.

–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.

La pobreza, que veíamos más arriba, ligada a la injusticia social, aparece también en “Bambini e bambole” (1964: 78), referida en este caso a los niños. Rodari describe todo lo que tiene la muñeca de su hija: la cama, el cochecito, la cocinita con muebles y vajilla, un armario con vestidos, un automóvil y hasta otras muñecas más pequeñas. Los versos terminan del siguiente modo:

ci sono bambole che hanno tutto
e bambini che non hanno niente.

El tema de la injusticia social, unido a la explotación del hombre, se encuentra en “Il monumento” (1964: 89), donde el autor cuenta que se ha levantado un monumento a los autores del *rickshaw*, medio de transporte de personas originario de Asia, formado por un carro con dos ruedas que se mueve por tracción humana. Obviamente, el autor no ve con buenos ojos que sea un hombre y no un animal quien haga el esfuerzo de transportar a otras personas:

Era il caso di fare un monumento agli scaltri
che hanno inventato la fatica degli altri?

In conclusione io trovo, dopo averci ben pensato,
che certi monumenti sono marmo sprecato.

En la misma línea de la frase final de “L’asino volante” sobre la oportunidad de ser jóvenes y tener la vida por delante, se encuentra la recomendación del autor al niño protagonista de “A un bambino pittore” (1964: 96). El niño ha dibujado un hombre pequeño y asustado en la esquina de la hoja (“un uomo piccolo piccolo, / forse un po’ spaventato”) y Rodari le exhorta a no tener miedo y afrontar la vida con coraje como si fuera una bella aventura:

Disegna figure grandi,
forti, senza paura,

pronte a partire per
una bella avventura.

Un paso más allá se da en “Tonino l’Obediente” (1964: 92): aquí Rodari exhorta a la rebelión contra la obediencia ciega de la que hablaba Rotondo (1982: 55). Es la historia de Tonino, que obedece a todo lo que se le ordena porque el médico le ha extirpado el verbo “querer” en lugar de las amígdalas. La última estrofa de Rodari advierte al protagonista de que, antes de obedecer, hay que reflexionar:

Ah, Tonino, Tonino!
Quando la vuoi capire
che bisogna pensare
prima di obbedire?

Está también presente el antimonarquismo del autor en “Un re di legno” (1964: 100), donde se declara el carácter obsoleto e inútil de esta institución:

Era così vecchia, la statua di quel re,
che il re di quella statua
era già morto, sepolto e consumato
in fondo al tempo passato,
dove vanno i re veri
con tutto il loro regno
e dove non vanno
le statue di legno.

Como último ejemplo para esta segunda parte, nos referimos a “Il funerale della volpe” (1964: 115), donde se comprende la necesidad de la memoria histórica para no repetir los errores del pasado. En esta historia la zorra se hace la muerta, las gallinas le hacen el funeral pero, antes de que la puedan enterrar, esta se las come. La noticia vuela de un gallinero a otro, pero el episodio se repite. La noticia vuelve a propagarse pero la zorra sigue poniendo en práctica su estrategia con éxito porque las gallinas tienen mala memoria. El pasaje final de la obra recoge la advertencia del autor:

La notizia volò di pollaio in pollaio e fece versare molte lagrime. Ne parlò anche la televisione, ma la volpe non si prese paura per nulla. Essa sapeva che le galline hanno poca memoria e campò tutta la vita facendo la morta. E chi farà come quelle galline vuol dire che non ha capito la storia.

Llegamos así a la tercera parte “Trovate l’errore”: algunos errores implican una desobediencia deliberada a las “reglas”, con el objetivo de provocar un cambio. “La sirena di Palermo” (1964: 123-125) narra la historia de una sirenita que se ha perdido de su madre y queda atrapada en las redes de un pescador. Esta le pide hospitalidad, pero el pescador es muy pobre y tiene ya cinco hijos. Aún así, la acoge en su casa pero, para evitar las habladurías del barrio, deciden sentarla en una silla de ruedas y cubrirle con un manta la cola de sirena. Poco a poco, todo el barrio se queda prendado de la niña (sirena) y de las historias que cuenta. Los temas principales del relato son la pobreza, la inclusión —que era una cuestión muy importante para Rodari—, los valores compartidos, la fe en

la palabra y el encanto de la narración; pero de la historia se aprende también que, así como el pescador y su familia inventan el remedio para un error, también los lectores pueden idear soluciones a otros errores de la sociedad (Rodler, 2021: 3): siempre, la esperanza en un mundo mejor, en esa “*Itaglia sbaliata* da ricostruire continuamente”.

En “La bora e il ragioniere” (1964: 126-128) Rodari narra la historia del contable Franza: desde niño era tan ligero que cuando soplabla la *bora*, viento intenso propio de Trieste, se lo llevaba por los aires. Para evitar esta situación, su madre le metía un ladrillo en la cartera de la escuela, truco que Franza seguirá usando de adulto. Cada vez que el ladrillo del protagonista cae de la cartera, este empieza a volar, ante las reacciones de incredulidad, incompreensión y, sobre todo, sospecha de los presentes. Franza, con gran resignación y paciencia, decide mantener su secreto bien guardado: cuando sopla la *bora*, se ata con una cuerda a un árbol y suelta el ladrillo para así elevarse y volar hasta que el viento deja de soplar. El error de este relato se desvela en la frase final, donde el autor 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.

Se incluye en esta tercera parte una composición en verso, “Il cielo è di tutti” (1964: 141), que se cierra con una estrofa que hace referencia a cuestión de las fronteras entre los países. El error escondido es el de las injusticias y la discriminación que estas fronteras con frecuencia provocan:

Spiegate mi voi dunque,
in prosa od in versetti,
perché il cielo è uno solo
e la terra è tutta a pezzetti.

“Guidoberto e gli Etruschi” (1964: 142-144) narra la historia del profesor Guidoberto Domiziani, que se traslada a Perugia para estudiar la civilización y la lengua etruscas. Aunque el profesor consigue aprender las diferentes lenguas de todos sus alumnos de la Universidad para extranjeros de la ciudad –doscientas catorce lenguas y dialectos–, fracasa en su intento de descifrar la lengua de los etruscos. Por eso, cuando alguien alaba su cultura, Guidoberto rechaza el cumplido: se considera un ignorante por no haber conseguido aprender el etrusco. Rodari termina la historia con una frase que advierte que siempre es más importante lo que no se sabe que lo que se sabe:

Quello che non si sa ancora è sempre più importante di quello che si sa.

El protagonista de “Incontro con i maghi” (1964: 138-140) es un representante de comercio que suele recoger autoestopistas porque le hacen el viaje más agradable. Un día, dirigiéndose a Turín, recoge a dos jóvenes mecánicos turineses –Berto y Giulio– que vuelven a casa después de unas vacaciones. De repente, el coche se queda sin

gasolina y Berto llena el depósito introduciéndole una amapola a través de un tubo. El conductor, trastornado por lo que ha visto, está a punto de estrellarse contra la barrera de un paso a nivel: entonces, Giulio alarga el pie, pisa el acelerador y el coche se eleva por los aires. El representante no da crédito a lo que está ocurriendo, pero la historia continúa y, aunque el coche no tiene radio, Giulio acciona el mando del parabrisas y empieza a oírse una música alegre. Por último, se les pincha una rueda y también Giulio hincha la rueda con un lápiz. A una de las expresiones de sorpresa del representante, el mecánico le dice:

—Ah! Non ricominciamo, neh? Non le va proprio bene niente, a lei. Si metta bene in testa questo: che non c'è niente d'impossibile per un bravo meccanico torinese. Ha capito?

La frase “non c'è niente d'impossibile” vuelve a la cuestión de la esperanza en el futuro y a la idea de que las cosas se pueden cambiar si se desea hacerlo.

Terminamos con la historia titulada “Pigmalione” (1964: 146-148), que parte de una interpretación incorrecta de las “reglas” o de la realidad para después corregir el error. Rodari narra la antigua leyenda de un escultor que vivía en Chipre, de nombre Pigmalione. Este adoraba su arte: un día imagina una chica preciosa y decide esculpirla. Se enamora de la estatua hasta tal punto que la trata como si fuera una mujer de verdad. Deja de esculpir y se aleja de la familia y amigos, comportándose como un niño que no quiere crecer. Pero hay algo dentro de él, la parte sana de su cerebro, que le impide ser feliz. Pigmalione le reza a Venus, la diosa del amor, y esta convierte la escultura en una mujer de verdad. Rodari rectifica el final corrigiendo el error derivado de una interpretación incorrecta de la realidad:

Le cose, però, non sono andate così.

È vero che egli andò al tempio di Venere in pellegrinaggio. La leggenda non dice però che, mentre tornava a casa, incontrò una fanciulla che era stata, molti anni prima, sua compagna di giochi. Da un pezzo egli non la vedeva, e se la ricordava ancora bambina: ma ora era cresciuta ed era diventata una donna assai bella.

Essa gli rivolse la parola e gli disse soltanto: — Ciao, Pigmalione.

Ma mentre glielo diceva lo guardò con i suoi occhi neri e ridenti. E dopo aver guardato dentro quegli occhi vivi Pigmalione cessò improvvisamente di desiderare che gli occhi di marmo della sua statua rispondessero. Si innamorò della fanciulla vera e la sposò, e fece delle bellissime statue che però non rappresentavano più i suoi sogni ma sua moglie, i suoi figli, gli amici e la vita che lo aveva riassorbito nel suo fiume dalle onde robuste e serene.

Los ejemplos que hemos examinado muestran, de forma evidente, que para Rodari, el problema de la sociedad no eran los errores de los niños y así lo afirma en el prólogo: “Questo libro è pieno di errori, e non solo di ortografia. Alcuni sono visibili a occhio nudo, altri sono nascosti come indovinelli. Alcuni sono in versi, altri in prosa. Non tutti sono errori infantili, e questo risponde assolutamente al vero: il mondo sarebbe bellissimo, se ci fossero solo i bambini a sbagliare” (1964: 7). Los errores que

hemos visto en este apartado pertenecen a los adultos y están en las cosas, no en las palabras. Estos temas “nuevos” en la literatura infantil ponen de manifiesto los problemas de la sociedad y Rodari los trata exhortando a su lector a no conformarse, a pensar antes de actuar y a armarse de valor para cambiar el mundo, porque el futuro le está esperando.

3. LA ACTIVIDAD TRADUCTORA SEGÚN MARIO MERLINO

Antes de pasar al análisis de los ejemplos elegidos, ofrecemos una visión sintética de las ideas de Mario Merlino sobre el oficio del traductor. Son fundamentales dos testimonios: una entrevista de 1990 en la que habla precisamente de lo que comporta traducir a Rodari⁴ y el prólogo de su versión de *Il libro degli errori*, titulado “Soñar no cuesta nada” (1989: 9-10).

Mario Merlino (Coronel Pringles, Argentina, 1948 - Madrid, 2009) ha sido un escritor y traductor literario de gran relieve, tanto en la Península Ibérica como en Hispanoamérica, sin olvidar su estrecha relación con el teatro y con el ámbito de la crítica literaria. Ha traducido desde diferentes lenguas, como el portugués, el italiano, el inglés, el francés y el catalán. Se ha ocupado también de la traducción de otras dos obras de Rodari: la *Grammatica della fantasia* y *Chi sono io? I primi giochi di fantasia*⁵.

Merlino entiende la traducción como *recreación*, proceso que exige del traductor un conocimiento adecuado de la obra del autor original: ese conocimiento del otro requiere “con-fusión”, “ser un poco como el otro”. De este modo, el traductor se mezcla con el autor y recrea la obra original: el texto traducido será ya otro texto, por lo que el papel del traductor no queda reducido al de exclusivo transmisor de las palabras del autor.

Il libro degli errori es una obra que se presta perfectamente a esta recreación: el hecho de que muchas de las historias nazcan de errores de lengua que no son siempre transferibles al idioma de llegada, obliga al traductor, en muchos casos, a un proceso de adaptación que implica una reelaboración de la historia con el fin de reproducir su significado y su efecto en el lector. Merlino reconoce este aspecto de *Il libro degli errori* cuando afirma en el prólogo que esta obra de Rodari es una provocación, pues “incita a superar el error muriéndose de risa; atiza el fuego de la pregunta; nos tienta a comernos las palabras averiguando lo que significan, a consultar el atlas de las dicciones que es el diccionario, a jugar descubriendo sentidos y matices insospechados” (1989: 10).

Precisamente es esta labor que la obra en análisis requiere del traductor lo que empuja a Merlino a considerarla una *versión* (cfr. nota 1): con ello pretende reconocer la autoría de un texto meta que resulta de la necesidad de intervenir en el original para

⁴ “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)

⁵ *Gramática de la fantasía* y *¿Quién soy yo? Primeros juegos de fantasía*, publicadas ambas obras en 1989 por la Editorial Aliorna de Barcelona.

establecer un puente y provocar el encuentro entre el autor original y el lector meta, proporcionando así a este último un texto en español que reproduzca el juego rodariano, tanto en el plano de la forma como en el del contenido. Esa intervención del traductor que hace de puente implica la “con-fusión” a la que se hacía referencia más arriba y que Merlino considera una “placentera mezcla de voces” (1989: 10).

4. LA TRADUCCIÓN DE ALGUNOS “ERRORES EN AZUL”

El objetivo de este apartado será analizar la traducción de las historias que nacen de un “error en azul”: hemos elegido un total de diez ejemplos, todos ellos en rima, lo que implica una dificultad añadida a la hora de ser traducidos. En todos los casos, se iniciará con el análisis de la métrica de las composiciones para después examinar las intervenciones del traductor en el paso de una lengua a otra, tanto en el plano de la forma del texto como en el del contenido: será fundamental establecer si el mensaje del autor sobre el “error” llega al destinatario de la traducción.

4.1. EJEMPLO 1: “ARMI DELL’ALLEGRIA”

El primer ejemplo, como hemos visto en § 2, pone de manifiesto la actitud contraria de Rodari frente a las armas: en el texto se expresa la preferencia por las “armas de la alegría”, es decir, las armas de juguete que no pueden herir a nadie ni causar la muerte. Las otras, las armas de verdad, deben ser eliminadas. La traducción del título es literal: “Armas de la alegría”.

“Armi dell’allegria” (p. 77)	“Armas de la alegría” (p. 113-114)
Eccole qua le armi che piacciono a me: la pistola che fa solo <i>pum</i> (o <i>bang</i>, se ha letto qualche fumetto) ma buchi non ne fa... il cannoncino che spara senza fare tremare nemmeno il tavolino... il fuciletto ad aria che talvolta per sbaglio colpisce il bersaglio ma non farebbe male né a una mosca né a un caporale... Armi dell’allegria! Le altre, per piacere, ma buttatele tutte via!	Éstas son las armas que me gustan a mí: la pistola que sólo hace <i>pum</i> (o <i>bang</i>, si estás leyendo una historia en un tebeo) pero que a nadie acribilla..., el cañoncito que dispara sin hacer temblar siquiera una mesilla..., la escopeta del viento que a veces por descuido da en el blanco pero no haría daño ni a una mosca ni a un beduino... ¡Armas de la alegría! Contra la otras un grito: ¡Abajo su tiranía!

El texto original presenta diecisiete versos de diferente medida –entre cinco y diez sílabas–, sin división en estrofas y con rima irregular: se da una sucesión de versos libres interrumpidos por algunos versos pareados en rima consonante, como los versos 4-5, 11-12 y 13-14; riman también entre sí, los versos 1-6 y 15-17 en asonancia. La traducción

de Merlino respeta el número de versos pero con predominio de heptasílabos y octosílabos. La rima alterna versos libres con otros que riman entre sí: son versos pareados con rima asonante 4-5 y 12-13; riman entre sí 6-9 con rima consonante, 11-14 y 15-17 con rima asonante.

El texto español se ajusta al original y esto se observa en diferentes aspectos. En primer lugar, está respetada la enumeración de las armas de juguete: *pistola*, *cannoncino* y *fulciletto* se han traducido con *pistola*, *cañoncito* y *escopeta*, respectivamente. En segundo lugar, las dos onomatopeyas –*pum* y *bang*– se han mantenido, pues coinciden en ambas lenguas y la distinción que introduce Rodari referida al *fumetto* (esp. *tebeo*) también se da en español. Hemos observado que la rima interna es un poco más frecuente en Merlino que en Rodari y esto le lleva a la elección de determinadas palabras en favor de la misma. Así, para reproducir la rima del original, traduce el participio *letto* a través de una trasposición –cambio de la categoría gramatical⁶–: el gerundio *leyendo* le permite la asonancia con *tebeo* (it. *fumetto*); observamos, además, un cambio de persona: en el texto italiano el sujeto de *ha letto* es la pistola, mientras que en Merlino el sujeto de *estás leyendo* es el lector, al que naturalmente tutea. Más adelante, *acribilla* expresa perfectamente la acción de *fare buchi* (en este contexto, ‘hacer un orificio en la carne con una bala’) y le permite la rima con *mesilla*, que utiliza para traducir *tavolino* a través de una particularización, ya que *tavolino* puede ser cualquier ‘mesa de pequeñas dimensiones para usos diferentes’. A continuación, Rodari introduce dos pareados de rima consonante –*sbaglio-bersaglio* y *male-caporale*–; Merlino traduce el primer sustantivo con *descuido*, después presenta un pareado con rima asonante –*blanco-daño*– y traduce el último sustantivo con *beduino* para mantener la rima asonante con *descuido*. Por último, también el mensaje final de la composición está traducido de manera adecuada: Rodari contrapone las “armas de la alegría” con las “otras”, las de verdad, y afirma que hay que tirarlas (*buttare via*); Merlino, para reproducir la rima original entre *arme dell’alegria* y *buttare via*, modifica los dos últimos versos y traduce: “Contra las otras un grito: / ¡Abajo su tiranía!”, manteniendo así la rima y, al mismo tiempo, el mensaje del autor.

4.2. EJEMPLO 2: “BAMBINI E BAMBOLE”

La composición “Bambini e bambole” contrapone una realidad perfecta –la de los juguetes, en este caso, muñecas que tienen de todo– y una realidad dramática –la de algunos niños que no tienen nada–. Este “error” presente en la sociedad nos lleva a reflexionar sobre la pobreza y la injusticia social, más dramática si está sufrida por los niños. La traducción del título es literal: “Niños y muñecas”.

“Bambini e bambole” (p. 78)	“Niños y muñecas” (p. 115-116)
La mia bambina ha una bambola, e la sua bambola ha tutto: il letto, la carrozzina,	Mi niña tiene una muñeca y la muñeca tiene de todo: La cama y el cochecito,

⁶ Para la identificación de las técnicas de traducción, seguiremos la clasificación de Amparo Hurtado Albir (2001, ²2004).

i mobili di cucina, e chicchere, e posate, e scodelle, e un armadio con i vestiti sulle stampelle, in folla, e un'automobile a molla con la quale passeggia per il corridoio quando le scarpe le fanno male. La mia bambina ha una bambola, e la sua bambola ha tutto, perfino altre bamboline più piccoline, anche loro con le loro scodellini, chicchierine, posatine eccetera. E questa è una storiella divertente ma solo un poco, perché ci sono bambole che hanno tutto e bambini che non hanno niente.	la cocina con sus muebles, tazas, cubiertos, tazones, un armario con vestidos bien colgados de las perchas y un automóvil a cuerda donde pasea a su antojo cuando andar le sienta mal. Mi niña tiene una muñeca y la muñeca tiene de todo, incluso otras muñecas pequeñas y regalonas, también ellas con sus ropas, tazas, cubiertos, teteras, y un dormitorio lujoso. Poco donaire tiene esta historia si hay muñecas en la gloria y niños que viven del aire.
---	---

El texto original consta de dos estrofas. La primera tiene once versos de entre cuatro y diez sílabas con rima irregular: observamos una sucesión de versos libres interrumpidos por versos pareados en rima consonante en 3-4 y 7-8; además, riman entre sí en asonancia los versos 9-11. La segunda estrofa es de diez versos de entre cinco y doce sílabas, también con rima irregular: los versos libres están interrumpidos por versos pareados con rima consonante en 3-4 y hay rima consonante en los versos 7-10. Merlino mantiene las dos estrofas del original pero intercambia el número de versos. La primera estrofa contiene diez, de los cuales ocho son octosílabos: encontramos asonancia en los versos 3-6 y en los versos pareados 7-8. La segunda estrofa es de once versos de diferentes medidas, aunque cinco son octosílabos: la rima alterna versos libres con otros que riman entre sí, como 1-3 y 4-5 en asonancia, y 8-11 y 9-10 en rima consonante.

Merlino se sujeta perfectamente al original en la traducción de los ocho primeros versos de la composición y la rima se consigue entre otros versos que no son los del original: así, la rima *carrozzina-cucina* se sustituye con la de *cochecito-vestidos* y la de *folla-molla* con la de *perchas-cuerda*, pero observamos que están presentes todos los objetos que posee la muñeca y el efecto es el mismo. Los tres últimos versos de esta primera estrofa, sin embargo, se han reducido a dos: en la traducción de la frase de relativo “con la quale / passeggia per il corridoio” se elimina *corridoio* y se generaliza con “donde pasea a su antojo”, quizá para anticipar la rima de *todo* y *lujoso* de la estrofa siguiente; igualmente, identificamos una generalización en la traducción de la subordinada temporal “quando le scarpe le fanno male” con “cuando andar le sienta mal”, traducción que no se justifica por la rima.

La segunda estrofa repite los dos primeros versos de la primera y Merlino respeta la decisión del autor pues esta repetición está dirigida a insistir en el hecho de que la muñeca tiene de todo. Rodari explica que la muñeca tiene incluso otras muñecas,

también ellas con todas sus cosas. Veamos las intervenciones del traductor. En el cuarto verso se amplifica el texto con el adjetivo *regalonas*, que no está en el original: este adjetivo significa que ‘que se cría con regalo’ (DRAE), por lo tanto, Merlino reitera el mimo con el que se trata a estas muñecas y lo hace con un octosílabo. Es posible que la elección de este adjetivo esté subordinada a la intervención llevada a cabo en el verso siguiente, donde se sustituye *scodellini* –que se traducirá en el sexto verso, eliminando *eccetera*– con *ropas*: probablemente, la ampliación referida a los vestidos de las muñecas sirva para crear un paralelismo con los elementos indicados en la primera estrofa y Merlino haya añadido el adjetivo *regalonas* para establecer la rima asonante con *ropas*. La estrofa está amplificada también con el verso “y un dormitorio lujoso”, que no aparece en el original: *lujoso* le permite la rima con *todo* del segundo verso, pero el añadido de este adjetivo referido al dormitorio de unas muñecas, va más allá en la reflexión sobre la injusticia, pues contrapone las comodidades de estas muñecas a las incomodidades de los niños que no tienen nada, sobre todo, que no tienen un hogar o un lugar adecuado dónde dormir. Se hace referencia aquí al sueño de los niños –que debería estar protegido por los adultos– y a la importancia de tener un lugar seguro y acogedor donde descansar. Los últimos versos de Rodari tienen como elemento principal el pronombre indefinido *niente*, que se contrapone a *tutto*, repetido en la composición: la rima consonante se consigue con *divertente*. Merlino se aleja aquí de la contraposición que en español se establecería con los pronombres indefinidos *todo* y *nada*, y reproduce el contraste a través de dos modismos: *estar en la gloria*, es decir, ‘muy a gusto, cómodamente’ y *vivir del aire*, esto es, ‘vivir sin recursos conocidos y seguros’. Si en el texto italiano *niente* guía la rima, en el texto español lo hará *aire*, de modo que Merlino elige *donaire* para conseguirla: “Poco donaire / tiene esta historia” corresponde a “E questa è una storiella divertente / ma solo un poco”. También en este caso, el traductor interviene de modo que el mensaje del Rodari llegue a los pequeños lectores.

4.3. EJEMPLO 3: “L’ULTIMO MERLO”

El error que Rodari señala en “L’ultimo merlo” es el poco respeto que el hombre suele mostrar por la naturaleza y que aparecía también en “Domenica nei bosci” (1964: 20) de la primera parte (cfr. § 2). La traducción del título es literal: “El último mirlo”.

“L’ultimo merlo” (p. 87)	“El último mirlo” (p. 129-130)
C’era una volta un paese di là dal mare dove si sentiva un merlo cantare. Non è favola, è verità: il merlo era vero, cantava davvero, fischiava e zufolava il giorno intero, allegro e giocondo. Però era l’ultimo merlo rimasto al mondo. E la gente venne a sapere	Allende el mar había un país donde se oía a un mirlo cantar. Lo que os digo no es un cuento, es la pura verdad. El mirlo era sencillo, su canto verdadero. Alegre y jocundo, trínaba el día entero. Pero era el último mirlo

che in un paese così e così c'era un merlo da qui fin qui, eccetera eccetera. Immantimente cominciarono ad arrivare da tutte le parti in treno, in bicicletta, in automobile, in corriera e in motoretta, rombando e strombettando, per essere i primi a sentirlo quel magico merlo. Naturalmente, con tutto quel chiasso non sentirono un bel niente. Stanchi e scontenti infine si ritirarono. Ma il merlo, spaventato, era fuggito e non è più tornato. E adesso al mondo non c'è più un paese dove si possa ascoltare un merlo cantare.	que restaba en el mundo. Cuando todos supieron que en un país así que así había un mirlo de aquí a allí, comenzaron a llegar de todas partes y en seguida, en tren, en coche, en bicicleta, en bus, en patín, en autocar, entre zumbidos y bocinas, para ser los primeros en oír a aquel precioso mirlo mago. Con tanta batahola, escucharon apenas una nota sola. Así que se marcharon tristones y cansados. Con gran espanto ese mirlo en rauda vuelo ha huido. Le hemos perdido el rumbo: ya no hay ningún mirlo que cante en el mundo.
--	--

En este ejemplo, el texto original presenta cinco estrofas con un número diferente de versos: la primera, cuarta y quinta tienen cuatro; la segunda, cinco, y la tercera, once. El número de sílabas de los versos oscila entre seis y trece. Como en los casos anteriores, la rima no sigue, en general, un esquema preciso sino que encontramos, sobre todo, rimas internas: se observa rima consonante en los versos 1-3 de la primera estrofa; en la segunda, los versos 1-2 son pareados y hay rima interna en 3-5, ambos casos con rima consonante; la tercera estrofa presenta solo una caso de versos pareados con rima asonante en 2-3; la cuarta repite el esquema de la primera con rima consonante en los versos 1-3, y en la quinta son versos pareados 1-2 y 4-5, con rima consonante. Merlino ha respetado el número de estrofas pero no el número de versos en cada una: ha añadido un verso en la primera estrofa, en la segunda y en la cuarta, y ha eliminado un verso en la tercera. Frente a la irregularidad del número de sílabas y de rima del texto italiano, la versión española presenta una mayor regularidad: se da un predominio de heptasílabos, seguidos de eneasílabos, octosílabos y hexasílabos. Igualmente encontramos un número más elevado de rimas: la primera estrofa presenta pareados en asonancia los versos 1-2 y rima interna asonante en 3-5; en la segunda estrofa, las rimas internas se dan en 1-5 en asonancia y en 2-4 y 3-6 con rima consonante; la tercera presenta pareados los versos 2-3 con rima asonante y rimas internas en 4-7, consonante, y en 5-8, asonante; la cuarta estrofa tiene rima interna consonante en 1-3 y los pareados 4-5 en rima asonante; la quinta presenta rima interna en 1-2-4, tanto consonante (*mirlo-mirlo*) como asonante (*mirlo-huido-mirlo*), y en 3-5, consonante.

Centrándonos en la traducción, observamos ya una primera intervención en el verso inicial. Merlino reduce el número de palabras a través de la técnica de la

compresión lingüística: *c'era una volta* y *di là* se traducen, respectivamente, con *había* y *allende*, unidades que además aparecen invertidas en cuanto al orden para establecer la rima con *oía* del verso siguiente (it. *sentiva*). Se elimina, así, parte del comienzo tradicional de cualquier cuento infantil –*Había una vez*–, que sí está en Rodari –*C'era una volta*–. La reducción de este primer verso se ve favorecida también por el paso de *un país*⁷ al segundo verso. Por el contrario, la intervención que sigue implica una ampliación con *Lo que os digo*: de este modo, Merlino dedica un verso para la secuencia italiana *non è favola* y destina otro a *é verità*, secuencia que está ampliada con el adjetivo *pura*, dando lugar al uso de la colocación *pura verdad*.

En la traducción de la segunda estrofa, se divide el primer verso en dos y el adjetivo *vero* está traducido con *sencillo* para evitar la repetición *vero-darvero*, con toda seguridad, deseada por Rodari. Después, está invertido el orden del segundo y tercer verso del original: el segundo será el cuarto en el texto español, que sufre además una compresión lingüística al traducirse *fischia* y *zuffolava* solo con *trinaba*; y el tercero, traducido literalmente, queda en tercera posición, pues Merlino había creado dos versos a partir del primer verso italiano. La afinidad entre las dos lenguas en juego permite reproducir la rima entre *giocondo* y *mondo* con *jocundo* y *mundo*.

La tercera estrofa de Rodari presenta rima solo en los versos pareados 2-3. Los primeros versos están traducidos de manera literal y reproducen esta rima: *così e così* se traduce con *así que así* y *da qui fin qui* con *de aquí a allí*. El cuarto verso, sin embargo, desaparece: es posible que Merlino considerara carente de interés para la historia la repetición de *eccetera*, mientras que coloca más abajo el adverbio *immanentemente*, ampliando su quinto verso con *y en seguida*. La enumeración de los medios de transporte sufre también alguna modificación: en primer lugar, se altera el orden de los elementos del séptimo verso –“in treno, in bicicletta, in automobile” se traduce “en tren, en coche, en bicicleta”– quizá para reproducir el *crescendo* del número de sílabas de los medios de transporte en Rodari o simplemente por gusto personal; en segundo lugar, se amplía el octavo verso –“in corriera, in motoretta” se traduce “en bus, en patín, en autocar”– de manera que *autocar* rime con *llegar* del cuarto verso. El noveno verso de la composición italiana está traducido a través de la técnica de la trasposición, pues los gerundios *rombando* y *strombettando* se han traducido con los sustantivos *zumbidos* y *bocinas*, rimando este último con *en seguida* del quinto verso español. Merlino cierra la traducción de esta estrofa con tres intervenciones en el último verso. Por una lado, añade el adjetivo *precioso*; por otro, altera el orden de la secuencia *magico merlo* que traduce con *mirlo mago*, y, por último, ofrece una connotación diferente al usar el sustantivo *magico* como adjetivo: el it. *magico* aquí significaría ‘maravilloso, estupendo’ mientras que *magico* es ‘quien practica la magia’, de modo que proporciona un matiz diferente.

⁷ Observamos que el sustantivo italiano *paese* ha sido traducido en Merlino con *país*, mientras que en la traducción de Carlos Mayor, publicada en 2020 por la Editorial Juventud de Barcelona, se ha traducido con *pueblo*. Efectivamente el it. *paese* puede tener estos dos significados en español y, dado que no hay nada en el contexto de la narración que empuje a elegir una acepción en favor de la otra, ambas traducciones son válidas.

La cuarta estrofa de Merlino posee un verso más: el traductor reordena el texto italiano en cinco versos —cuatro heptasílabos y un hexasílabo—. El adverbio *naturalmente* es eliminado en favor de la traducción del segundo verso italiano como primero en español: “Con tanta batahola”. El tercer verso italiano está traducido en dos versos: “escucharon apenas / una nota sola”, donde *sola* rima con *batahola*. El último verso de Rodari, de trece sílabas, se traduce en dos versos pareados de siete sílabas con rima asonante: *marcharon-cansados*.

La traducción del primer verso de la quinta estrofa presenta la inversión del orden de los elementos: el sujeto pasa a la segunda posición y al principio se coloca la traducción por trasposición del participio *spaventato* con el complemento de modo *con gran espanto*, que implica también una ampliación lingüística. Se observa una modificación también en el segundo verso: se elimina *non è più tornato* y se sustituye con el complemento de modo *en rauda vuelo*; además, el verbo *ha huido* pasa al final de la frase. Los tres últimos versos se alejan del original desde el punto de vista sintáctico: se podría haber mantenido la rima *ascoltare-cantare* con una traducción literal; Merlino, sin embargo, reelabora el texto y, para establecer la rima elige *mundo*, presente en el original, que hará rimar con *rumbo*, proponiendo así una frase que no está en el texto de Rodari.

A pesar de todas las intervenciones que hemos observado en la traducción de esta historia, el mensaje relativo al error está respetado.

4.4. EJEMPLO 4: “IL MONUMENTO”

Como hemos visto más arriba, en “Il monumento” (1964: 89), el autor italiano realiza una crítica directa a la explotación del hombre practicada por otros hombres: Rodari cuenta que ha sabido que en un monasterio de Tokio se ha construido un monumento a los inventores del *rickshaw* y expresa su desacuerdo: no es justo que, en lugar de un animal, sea un hombre quien haga el esfuerzo de transportar a otros hombres. La traducción del título es literal: “El monumento”.

“Il monumento” (p. 89)	“El monumento” (p. 133-134)
Ho saputo che a Tokio in un vecchio monastero hanno messo un monumento, ma strano per davvero.	He sabido que en Tokio, en un viejo monasterio han alzado un monumento con extraño criterio.
È dedicato, dicono, a tre bravi signori che del <i>fin-riki-sha</i> furono gli inventori.	Está dedicado, dicen, a tres grandes señores que del <i>jinrikisha</i> ¹ fueron los inventores.
Questo <i>fin-riki-sha</i> sarebbe poi il <i>rikschiò</i> . Ne sapete come prima? Ve lo descriverò:	Este <i>jinrikisha</i> dio lugar al <i>rickshaw</i> . ¿Sabéis cómo era? Voy a describirlo ya:
È una specie di carrozzino che porta a spasso la gente, per andare va svelto, è comodo, solamente...	Parecido a una litera, allí pasea la gente; Es rápido, confortable, diferente...
c'è tra le stanghe, al posto del cavallo o del somarello, un uomo, un uomo vero, e questo non è bello.	Entre las limoneras, en vez de caballo o burro, va un hombre de carne y hueso y eso es injusto.

Era il caso di fare un monumento agli scaltri che hanno inventato la fatica degli altri? In conclusione io trovo, dopo averci ben pensato, che certi monumenti sono marmo sprecato.	¿Tiene sentido un monumento a los señores que inventaron sin pudor fatigas y sudores? Acabo por convencerme, después de mucho pensarlo; hay monumentos que son puro mármol malgastado. ¹ Término de origen japonés: <i>jin</i> es hombre; <i>riki</i>, poder; <i>sha</i>, carruaje. (N. del T.)
---	---

La composición consta de siete pareados de rima consonante (*aa*), excepto el tercero que presenta rima asonante. El número de sílabas de los versos oscila entre 13 y 17. La traducción de Merlino reproduce solo seis pareados: el primero, el segundo, el cuarto y el sexto con rima consonante, y el quinto y el séptimo con rima asonante. Los versos 5-6, sin embargo, no riman entre sí. El número de sílabas de los versos españoles fluctúa entre 12 y 16.

El primer pareado está traducido de forma literal hasta la última secuencia, *strano per davvero*, que Merlino traduce con *extraño criterio*, decisión que le permite conseguir la rima con *monasterio* y respetar la observación del autor.

El segundo pareado presenta la forma etimológica japonesa *jin-riki-sha*⁸. Merlino también toma la forma etimológica japonesa pero amplía su texto a través de una nota al pie de página que ofrece, por un lado, una información de carácter erudito – enciclopédica o de diccionario – en la que se explica el origen del término y, por otro, una información lingüística, pues indica también las palabras de las que está compuesto. En Arbulu (2022: 301-302), se consideró esta nota innecesaria en un texto destinado a un público infantil porque Rodari describe el objeto y Merlino traduce esta descripción sujetándose perfectamente al original. Volviendo a la traducción, la rima entre los plurales *signori-inventori* se reproduce sin problemas en español con *señores-inventores*.

En los dos versos siguientes se repite la forma etimológica japonesa y se incluye su adaptación al italiano (*riks-ciò*)⁹ a partir del inglés (*rickshaw*). Merlino sigue el original al repetir la forma japonesa, pero luego usa el término inglés ya que la lengua española no tiene una forma adaptada, sino que usa el préstamo. Después se traduce de manera correcta *sarebbe poi con dio lugar*. La pregunta de Rodari *Ne sapete come prima?* pierde su

⁸ Como ya se señaló en Arbulu (2022, nota 20), la forma de diccionario de este término es con la *j* y no con la *f*, como aparece en el texto de Rodari (cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/jinrikisha/>). Desde el principio se descartó que esta forma con *f* inicial fuera uno de los “errores” del libro o un error de imprenta, ya que Rodari era extremadamente atento 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>): si se examinan con atención, se observa que la grafía es siempre la *j* cuando se trata de minúscula cursiva y cuando la palabra aparece en mayúscula cursiva, presenta una grafía muy similar a la de *f*. Es posible que el autor encontrara esta palabra en mayúscula y cursiva en algún periódico de la época y que la grafía le indujera a identificar una *f* en lugar de una *j*.

⁹ Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/ricscio/>

ironía en la versión española, pero *¿Sabéis cómo era?* es una pregunta correcta que da pie a la descripción que sigue y respeta el diálogo con el lector. La parte menos conseguida es la secuencia final: la traducción es literal pero no se respeta la rima. Nos parece adecuada la solución elegida por Carlos Mayor en su traducción para la Editorial Juventud de 2020: “Ese *jin-riki-sha* sería el *rickshaw* actual. / Os lo explico por si os habéis quedado igual” (2020: 133), que, además del sentido y la ironía, mantiene la rima consonante y la interacción con el lector.

El cuarto pareado sigue el original excepto por el adverbio *solamente*, que en Rodari pertenece a la frase del quinto pareado: “solamente... c’è tra le stanghe [...]”. Merlino lo ha sustituido con *diferente*: añade así un adjetivo al medio de transporte que le permite la rima con *gente* y después concluye la frase.

También la traducción del quinto pareado está conseguida: la primera intervención elimina la repetición de *un uomo* y traduce el adjetivo *vero* con la locución adjetiva *de carne y hueso*; la segunda intervención sirve para conseguir la rima con *burro*, de manera que el adjetivo italiano *bello* se sustituye con el adjetivo *injusto*, que implica además una particularización con referencia directa al concepto de “injusticia”, que es lo que denuncia la historia.

El sexto pareado presenta una intervención al final de cada verso: en el original *scaltri* rima con *altri*; Merlino establece la rima eliminando el adjetivo que se sustituye con el sustantivo *señores* y la rima se consigue con el añadido de *sudores*.

El séptimo pareado reproduce el significado de los versos originales pero también con alguna modificación. Observamos una intervención en la primera parte del primer verso, donde *In conclusione io trovo* está sustituido con *Acabo por convencerme*: quizá era posible una traducción más literal pero el sentido de las palabras del original está respetado. La palabra clave del pareado italiano es *sprecato*, que Merlino traduce correctamente con *malgastado*; este participio podría estar en rima consonante con el participio *pensado*, que sería una traducción literal del original *pensato*, sin embargo, el traductor lleva a cabo una trasposición: el infinitivo con el pronombre átono permite la rima, pero solo asonante.

Como hemos visto en los otros ejemplos analizados, las intervenciones del traductor respetan también en este el contenido y el mensaje de la historia.

4.5. EJEMPLO 5: “TONINO, L’OBBEDIENTE”

La siguiente composición, “Tonino, l’Obediente”, critica a quien obedece de manera ciega, sin reflexionar sobre el sentido y las consecuencias de sus acciones.

“Tonino, l’Obbediente” (p. 92-93)	“Toño, el Obediente” (p. 140-141)
E questa è la canzone di Tonino l’Obbediente. Tanto bravo, però di sua testa non fa niente. Se gli dicono, Cammina, lui balza in piedi e va.	Y aquí empieza la canción de un tal Toño el Obediente. Aunque muy bueno el muchacho, pensar no ha sido su fuerte. Si alguien le dice: «Camina», se pone de pie y avanza.

Se gli dicono, Alt, si ferma e fermo sta. Guardate, si è fermato. E ora che fa? Riposa? Ora aspetta che qualcuno gli comandi qualcosa. Se nessuno gli comanda non sa che fare e che dire. Se non gli dicono: Dormi, non riesce neanche a dormire. È colpa di un dottore, anche lui bello stolto, invece delle tonsille, sapete cosa gli ha tolto? Gli ha tolto il verbo «volere» con la magra scusa che l'erba voglio non cresce nemmeno nell'orto del re. Ora attenzione, faremo un piccolo esperimento. Tonino, per piacere, avvicinati un momento: obbedisci a questi signori, buttati giù dal tetto! Visto? Ma presto, correte, salvate quel poveretto! Senza dire buongiorno stava per fare un tuffo. Per fortuna sono qua io, per i capelli lo acciuffo... Ah, Tonino, Tonino! Quando la vuoi capire che bisogna pensare prima di obbedire?	Si alguien le dice «Detente», con no moverse le basta. Miradlo, ahora está quieto. ¿Qué es lo que hace? ¿Reposa? Sólo espera que haya alguien que le ordene alguna cosa. Si nadie le da una orden, no sabe hacer ni decir. Si no le dicen que duerma, no logra nunca dormir. La culpa es de un doctor, también él bastante ganso; en lugar de las amígdalas, ¿sabéis qué le ha recetado? Cortarse el verbo «querer», con una excusa muy débil: la hierba «quiero» no crece ni aun en el huerto del rey. Atención, que ahora haremos un pequeño experimento. Toñito, ven, por favor, acércate aquí un momento. ¡Obedece a estos señores, tírate ya del tejado! ¡A él, deprisa, correte, salvad a ese condenado! Sin decir una palabra, estaba para dar un salto. Menos mal que aquí estoy yo, por los cabellos lo atrapo... ¡Ay, Toño, mi buen amigo! ¿Cuándo vas a comprender que te hace falta pensar mucho antes de obedecer?
--	--

La métrica del texto italiano presenta diez estrofas de cuatro versos de siete u ocho sílabas con rima consonante *-a-a*. Solo el primer verso de la octava estrofa tiene nueve sílabas. El texto español mantiene las diez estrofas de cuatro versos: estos serán sobre todo octosílabos, aunque hay varios heptasílabos y un eneasílabo. La rima, *-a-a*, es consonante en cinco estrofas: tercera, cuarta, séptima, octava y décima; asonante en cuatro: primera, segunda, quinta y novena. La sexta estrofa no sigue esta rima.

El primer aspecto que se observa en el paso del italiano al español es el nombre del protagonista que ya aparece en el título. *Tonino* es el hipocorístico de *Antonino*, variante de *Antonio*. Merlino naturaliza el nombre con *Toño*, que es el hipocorístico de

Antonio en español. También existe en esta lengua el nombre *Antonino* pero es menos frecuente.

La primera estrofa reproduce de manera correcta el original, pero observamos algunas intervenciones necesarias para alcanzar las ocho sílabas de los versos: en el primero, se añade el verbo *empieza* y, en el segundo, se amplía la frase con *un tal*. Observamos también una modificación de la sintaxis pues la oración adversativa de los dos últimos versos se transforma en concesiva; en el cuarto, la intervención del traductor está encaminada a conseguir la rima asonante con *Obediente* a través del sustantivo *fuerte*, que significa ‘actividad a que alguien tiene más afición o en que más sobresale’ (DRAE).

La segunda estrofa sigue el texto original con alguna pequeña intervención: la forma impersonal plural italiana del primer verso está especificada en la versión española con el sujeto *alguien*; la forma *va* del segundo verso se ha traducido con *avanza* para llegar al octosílabo, y el verso final está modificado también para conseguir la rima: la traducción literal de *sta* con *está*, forma tónica, impediría la rima con *avanza*. Si Merlino no hubiera privilegiado el octosílabo, la traducción del segundo y cuarto verso habría podido ser más literal, presentando las formas españolas *va* y *está*, correspondientes a las italianas *va* y *sta*.

La traducción de la tercera estrofa es bastante literal: cabe mencionar la trasposición en el primer verso donde la forma verbal *si è fermato* está sustituida con un verbo + adjetivo: *está quieto*. La rima se reproduce de manera literal por la afinidad entre las lenguas, que comparten el verbo *reposar* y el sustantivo *cosa*, que en el texto italiano aparece en la forma pronominal indefinida *qualcosa*.

La cuarta estrofa de Merlino presenta una ampliación lingüística en el primer verso, donde *comanda* está traducido con *da una orden*, también con una trasposición, y el estilo directo del tercer verso italiano se transforma en estilo indirecto.

La quinta estrofa presenta en italiano el adjetivo *stolto* en rima con el participio *tolto*. Este adjetivo referido al doctor es importante pues lo califica: el médico, demostrando la poca inteligencia y sensatez a la que hace referencia el adjetivo, ha extirpado a Tonino, en lugar de las amígdalas, el verbo “querer”. Merlino debe encontrar un adjetivo del mismo significado que rime con un participio: elige *ganso* en su sentido de ‘persona torpe o incapaz’ (DRAE), que rima en asonancia con el participio *recetado*. La rima está conseguida pero quizá el verbo *recetar* no es el más adecuado aquí: se recetan medicamentos no operaciones y, usando este verbo, la secuencia *las amígdalas* queda muy lejos del verbo que le corresponde (*cortar*), lo que provoca un cierto extrañamiento ya que, en una primera lectura, *las amígdalas* pueden interpretarse como complemento de *recetar*. Creemos que, en este caso, una traducción literal del último verso de la quinta estrofa y el primero de la sexta habría permitido un texto más aceptable en la lengua de llegada, jugando con los sinónimos *extirpar* y *quitar*, si el traductor quería evitar la repetición de *tolto* del original: “en lugar de las amígdalas, / ¿sabéis qué le ha quitado/extirpado? / Le ha quitado/extirpado el verbo «querer»”. El resto de la sexta estrofa presenta una traducción literal.

Las intervenciones en la séptima estrofa son algunos añadidos que sirven para alargar el verso, como *que* en el primero, *ven* y el nombre en diminutivo –*Toñito*– en el tercero y *aquí* en el cuarto.

La octava estrofa en español reproduce de forma bastante literal los dos primeros versos, mientras que el tercero y el cuarto presentan alguna intervención: se suprime la interrogativa *Visto?* y se sustituye con el complemento de persona *a él*, que intensifica la frase conativa que exhorta a los presentes a salvar a Tonino; *poveretto* ha sido sustituido, a través de la técnica de la particularización, con *condenado*, término que indica mejor que, sin ayuda, Tonino no tiene salvación.

La traducción de la novena estrofa presenta una generalización en el primer verso: *buongiorno* se traduce con *una palabra*, término que reduce el carácter “tragicómico” de la escena: alguien que da los buenos días antes de lanzarse al vacío; el resto de los versos están traducidos de manera literal y mantienen la rima, aunque sea solo asonante.

La última estrofa sufre una intervención en el primer verso: se elimina la repetición del vocativo y se sustituye con la secuencia *mi buen amigo*, que alarga el verso hasta llegar a las ocho sílabas; igualmente, las ampliaciones lingüísticas del tercer y cuarto verso sirven para conseguir el octosílabo. La rima se mantiene con la traducción literal de los infinitivos *comprender-obedecer*. La parte fundamental de la composición, que sería la pregunta que ocupa los tres últimos versos, está traducida de manera correcta, con lo que se respeta el mensaje del autor.

4.6. EJEMPLO 6: “A UN BAMBINO PITTORE”

Este ejemplo, titulado “A un bambino pittore”, reflexiona sobre los miedos que atenazan al hombre: el niño protagonista ha dibujado en una esquina de un folio grande a un hombre pequeño que parece asustado. Rodari anima a este “niño pintor” a dibujar la próxima vez a un hombre grande, a no tener miedo y a afrontar la vida con coraje como si fuera una “bella aventura”. La traducción del título es literal: “A un niño pintor”.

“A un bambino pittore” (p. 96)	“A un niño pintor” (p. 145-146)
Appeso a una parete ho visto il tuo disegno: su un foglio grande grande c’era un uomo in un angolino, un uomo piccolo piccolo, forse anche un po’ spaventato da quel deserto bianco in cui era capitato, e se ne stava in disparte non osando farsi avanti come un povero nano nel paese dei giganti.	Colgado de una pared, descubrí un dibujo tuyo: sobre un papel muy grandote un hombre muy delgaducho. Era un hombre muy menudito, tal vez un poco asustado por aquel desierto blanco donde lo habías pintado. Y se mantenía aparte sin atreverse a avanzar como enano temeroso en un país de gigantes.

Tu l'avevi colorato con vera passione: ricordo il suo magnifico cappello arancione. Ma la prossima volta, ti prego di cuore, disegna un uomo più grande, amico pittore. Perché quell'uomo sei tu, tu in persona, ed io voglio che tu conquisti il mondo: prendi, intanto, tutto il foglio! Disegna figure grandi, forti, senza paura, pronte a partire per una bella avventura.	Tú lo habías coloreado con verdadera pasión. Me acuerdo de su magnífico cabello verde limón. Pero la próxima vez, te lo pido cordialmente, dibuja un hombre muy grande, pon en él lo que tu sientes. Porque ese hombre eres tú, y con lápiz o pincel quiero que abarques el mundo: ¡usa ya todo el papel! Dibuja figuras grandes, hazlas sin miedo y seguras, dispuestas siempre a partir hacia una nueva aventura.
---	---

En este caso, el original consta de siete estrofas de cuatro versos prevalentemente octosílabos, pero con una fuerte presencia de heptasílabos y hexasílabos, todos con rima consonante *-a-a*. Merlino mantiene las siete estrofas de cuatro versos: todos octosílabos, excepto dos. La rima, *-a-a*, es consonante en la segunda estrofa, en la cuarta y en la sexta, y asonante en la primera, la quinta y la séptima: en estas dos últimas, sin llegar a la rima perfecta, coinciden también algunas consonantes. Por último, la tercera estrofa tiene rima asonante en los versos 1-3.

La traducción de la primera estrofa presenta alguna intervención encaminada a conseguir el octosílabo y la rima. El error que se encuentra en la historia es que el niño ha dibujado a un hombre muy pequeño. Merlino da prioridad a este detalle ya en la primera estrofa, donde Rodari no lo hace todavía. Suprime el complemento de lugar *in un angolino* para sustituirlo con el adjetivo *delgaducho*, que representa perfectamente la idea del original; y utiliza el pronombre pospuesto *tuyo* para conseguir la rima. El uso del aumentativo *grandote*, referido al papel, le permite llegar a las ocho sílabas. Los dos adjetivos sufijados *-grandote*, propio del lenguaje de los niños, y *delgaducho* reproducen de forma eficaz el contraste entre el folio grande y el hombre pequeño.

En la segunda estrofa, Rodari describe al hombre con la repetición *piccolo, piccolo*; Merlino la evita con la secuencia *muy menudito*: utiliza el diminutivo para el adjetivo y lo acompaña con el adverbio *muy*, que subraya el alto grado de la propiedad mencionada. El segundo y tercer verso siguen de manera literal el texto italiano, pero en el cuarto observamos una modulación: el hombre no es el sujeto de la acción sino el complemento directo. Una traducción, más o menos literal, con *ir a parar* (it. *capitare*) no habría permitido la rima con *asustado*, por lo que creemos que la decisión de Merlino es correcta.

Como hemos visto más arriba, la tercera estrofa no sigue la rima *-a-a*. La traducción es literal y esto hace que en español la rima asonante esté entre el primer verso y el último: *aparte-gigantes*. La única intervención que se aprecia es una

particularización al traducir el adjetivo antepuesto *povero* con el adjetivo pospuesto *temeroso*, que reitera el significado de *spaventato* de la estrofa anterior.

La cuarta estrofa presenta un error: *cappello* (esp. *sombrero*) ha sido traducido con *cabello* (it. *capello*). Probablemente el error ha sido provocado por una lectura poco atenta del original, dada la similitud ortográfica entre *cappello* y *capello*. Se observa, además, una intervención encaminada a conseguir la rima: Rodari hace rimar *passione* con *arancione*, mientras que Merlino necesita un color que rime con *pasión* y elige *verde limón*.

En la quinta estrofa, el traductor interviene no solo en la forma, sino también en el contenido del mensaje. El último verso del original es un vocativo con el que el autor se dirige al niño, “amico pittore”, que rima con el segundo verso terminado en *di cuore*. Merlino elimina este vocativo y lo sustituye con el verso “pon en él lo que tú sientes”: esta modificación implica que la traducción dice algo que no dice el original. Es frecuente que Merlino añada algo suyo en las traducciones de Rodari dirigidas a los niños, a veces incluso en una nota al pie de página: es entonces cuando escuchamos la otra voz, la del traductor, pero esta respeta siempre las intenciones del autor original (cfr. Arbulu, 2021, 2022). En este caso, interpretamos las palabras del traductor como parte de la exhortación de Rodari: el niño debe “soñar en grande” y plasmar en el papel, sin ningún temor, sus anhelos. La rima de la estrofa se establece traduciendo *di cuore* a través de una trasposición con *cordialmente*, que asegura las ocho sílabas en el segundo verso.

Las intervenciones de la penúltima estrofa están también encaminadas a conseguir la rima y el octosílabo. Rodari anima al niño a ocupar con su dibujo todo el *foglio*, palabra que hace rimar con la forma verbal *voglio*. Merlino traduce *foglio* con *papel* y, para conseguir la rima modifica el segundo verso: se elimina *tu in persona* del original, el verbo *quiere* (*voglio*) pasa al verso siguiente y se crea un verso nuevo “y con lápiz o pincel”. De este modo, la rima es consonante y se mantienen las ocho sílabas en todos los versos. Este añadido se integra perfectamente en el texto desde un punto de vista semántico.

Por último, la séptima estrofa presenta también alguna ligera intervención para conseguir la rima y la medida del verso. El elemento clave de la estrofa es *bella avventura*, y Rodari establece la rima con otro aspecto fundamental: no tener miedo, esto es, *senza paura*. Merlino sustituye el adjetivo *bella* con *nueva*, pero mantiene el sustantivo *avventura*. Para respetar la rima y llegar a las ocho sílabas, interviene en el segundo verso: traduce *forti* con *seguras*, que coloca al final del verso para que rime con *avventura*, y añade el imperativo *hazlas* para llegar al octosílabo.

También en este caso, las intervenciones del traductor encaminadas a conseguir el verso y la rima, respetan el contenido y el mensaje de la historia.

4.7. EJEMPLO 7: “PROVERBI”

A través de esta composición, titulada “Proverbi”, Rodari presenta los valores de la amistad y la solidaridad entre los seres humanos, frente al individualismo egoísta. El autor lo hace magistralmente a través de la contraposición entre refranes que defienden las ventajas de estar o hacer las cosas solos y otros, que él inventa, en los que defiende

la belleza de estar y hacer cosas con los demás. La traducción del título es literal: “Refranes”.

“Proverbi” (p. 98)	“Refranes” (p. 148)
Dice un proverbio dei tempi andati: «Meglio soli che male accompagnati». Io ne so uno piú bello assai: «In compagnia lontano vai».	Dice un refrán de los tiempos de antaño: «Más vale solo que mal acompañado.» Y hay otro mucho mejor: «Más ven cuatro ojos que dos.»
Dice un proverbio, chissà perché: «Chi fa da sé fa per tre». Da quest’orecchio io non ci sento: «Chi ha cento amici fa per cento».	Dice un refrán, no sé si os parece oportuno: «Amigo de muchos, amigo de ninguno.» Y habrá quien siga esta clave: «El buey suelto bien se lame.»
Dice un proverbio con la muffa: «Chi sta solo non fa baruffa». Questa, io dico, è una bugia: «Se siamo in tanti, si fa allegria».	Dice un refrán con dejo maloliente: «Antes son mis dientes que mis parientes.» Y éste, creo yo, es una mentira: «Más caga un buey que cien golondrinas.»

El texto de Rodari presenta tres estrofas de cuatro versos con la llamada *rima baciata*, es decir, *aabb*, en rima consonante. Los versos oscilan entre las ocho y las once sílabas. Merlino propone también tres estrofas de cuatro versos, reproduciendo la rima del original. En algunos de sus versos se llega a las 13 sílabas, pero esto depende del refrán elegido, y la rima es unas veces asonante y otras, consonante.

Como decíamos más arriba, la composición se estructura alrededor de una serie de refranes contrapuestos: por un lado, refranes existentes en la lengua italiana a favor del individualismo (excepto el tercero, también inventado) y, por otro, los refranes inventados por Rodari a favor de la amistad y la solidaridad humana. Cada estrofa empieza con una frase que presenta el refrán italiano y cuyo inicio es *Dice un proverbio*. La versión de Merlino reproduce el comienzo en todas las estrofas con *Dice un refrán*.

El refrán de la primera estrofa está introducido por una frase que nos dice que es antiguo –*dei tempi andati*– y Merlino traduce de forma correcta con *de los tiempos de antaño*. El refrán es «Meglio soli che male accompagnati», traducido con su correspondiente español «Más vale solo que mal acompañado», que además rima con *antaño*. En la misma estrofa, Rodari propondrá el suyo, que considera *piú bello assai*: «In compagnia lontano vai». Merlino presenta uno *mucho mejor* y que no es inventado, sino que existe en español: «Más ven cuatro ojos que dos». Este refrán respeta la rima asonante y reproduce, en cierto modo, el sentido del refrán inventado por el autor pues indica que es mejor actuar consultándose con otras personas que hacerlo basándose en una sola opinión¹⁰.

La segunda estrofa comienza también con la frase introductoria del refrán y termina con *chissà perché* para conseguir la rima con el refrán italiano «Chi fa da sé fa per tre», es decir, que quien se las arregla solo, lo hace mejor y más rápido que si se tiene que poner de acuerdo con otras personas. El traductor adapta el texto con un refrán español que, sin significar lo mismo, se encuentra en la misma línea: «Amigo de muchos,

¹⁰ <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=59080&Lng=0>

amigo de ninguno»¹¹ significa que no es posible complacer y ser fiel a todos, porque de esa forma se acaba siendo desleal a alguno, por lo tanto, parece más recomendable tener pocos amigos. Para mantener la rima, en este caso consonante, interviene en la frase introductoria, que termina con *no sé si os parece oportuno*. El cuarto verso italiano contiene el segundo refrán inventado por Rodari, que juega con las palabras del anterior: «Chi ha cento amici fa per cento». Este *cento* exige la rima del tercer verso: “Da questo orecchio non ci sento”. Merlino tampoco inventa el segundo refrán de esta estrofa sino que se sirve de un refrán español pero que, contrariamente a lo que ocurre en el original, defiende el individualismo: «El buey suelto bien se lame», cuyo significado indica que el buey, si no está atado al yugo, puede lamerse por todas partes, de modo que quien no tiene ataduras, es libre de hacer lo que quiere¹². La rima con *lame* se consigue en el tercer verso, que anticipa el refrán con el mismo significado que el anterior: “Y habrá quien siga esta clave”.

En la última estrofa, Rodari inventa ambos refranes. El primero dice que es un refrán *con la muffa*, esto es, ‘con moho’: «Chi sta solo non fa baruffa» significa que quien está solo, no pelea con nadie. El refrán de Merlino tiene rima consonante con su descripción, *con deho maloliente*: «Antes son mis dientes que mis parientes», es decir, que primero se deben atender a las propias necesidades y luego a las de los demás, aunque sean de la familia¹³, por lo que representa perfectamente el egoísmo de ser individualista. Rodari termina la composición afirmando que el refrán anterior es una mentira —è *una bugia*— y concluye con su refrán en favor de la unidad: «Se siamo in tanti, si fa allegria». Merlino traduce correctamente *bugia* con *mentira* pero interpreta que esta se refiere al refrán siguiente pues coloca dos puntos: su refrán es «Más caga un buey que cien golondrinas», sentencia que se utiliza para ensalzar la facultad de alguien para hacer algo frente a otro más débil¹⁴.

Si tenemos que valorar la traducción del contenido de esta composición, parece que Merlino no ha comprendido el juego de contrastes que establece Rodari para representar el error en azul. De otro modo, habría inventado o buscado refranes positivos que representaran la importancia de la amistad y de la unión entre los seres humanos, como por ejemplo, «La unión hace la fuerza».

¹¹ <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58203&Lng=0>

¹² <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58584&Lng=0>

¹³ <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58235&Lng=0>

¹⁴ La versión recogida en el refranero multilingüe del Centro Virtual Cervantes es con “golondrinos” <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=59019&Lng=0#:~:text=Significado%3A%20Quien%20>. De todos modos, hay otras interpretaciones para este refrán: por ejemplo, que una sola acción o medida, por su dimensión, vale más que muchas otras de menor relevancia individual; o que conviene más acercarse a los poderosos que a los que no lo son tanto, aunque sean más en número, puesto que su ayuda nos será mucho más útil.

4.8. EJEMPLO 8: “UN RE DI LEGNO”

En esta composición, Rodari trata la cuestión de la monarquía, que aparece también en otras composiciones y en otras obras¹⁵. Sus ideas republicanas lo colocaban en una posición contraria a la institución: en estos versos, se hace referencia al carácter obsoleto de la misma, algo propio del pasado (*morto, sepolto e consumato*), que no existe en Italia desde 1946, año en que nació la *Repubblica Italiana*. La traducción del título es literal: “Un rey de madera”.

“Un re di legno” (p. 100)	“Un rey de madera” (p. 151)
C’era una volta un re di legno. La testa di legno, la corona di legno, era tutto di legno, perché era soltanto la statua di un re. I tarli gli sforacciavano il manto. I ragni tessavano la tela tra il naso e l’orecchio. Era di legno, ed era anche assai vecchio. Era così vecchia, la statua di quel re, che il re di quella statua era già morto, sepolto e consumato in fondo al tempo passato, dove vanno i re veri con tutto il loro regno e dove non vanno le statue di legno.	Había una vez un rey de madera. La cabeza de madera, la corona de madera, era todo de madera, porque era sólo la estatua de un rey. La carcoma le comía el manto. Las arañas tejían su tela entre la nariz y la oreja. Era de madera y también era muy viejo. Tan vieja era la estatua de aquel rey que el rey de aquella estatua estaba ya muerto, sepultado y consumido en la noche de los tiempos, adonde van los reyes de verdad con todo su reino auestas y adonde no van nunca las estatuas de madera.

La composición original comprende una sucesión de diecisiete versos de diferente medida –entre seis y doce sílabas–, sin división en estrofas y con rima irregular: los tres primeros versos presentan rima consonante pues terminan todos con la misma palabra, *legno*; son versos pareados 4-5 en rima asonante, 8-9 y 12-13 en rima consonante, y riman en consonante los versos 15-17. Merlino respeta el número de versos, cuya medida está entre siete y catorce sílabas, pero la rima es mucho menor que en Rodari: presentan rima consonante los tres primeros versos porque, como en el original, terminan en la misma palabra –*madera*–, son versos pareados 7-8 en asonancia y riman en asonancia los versos 15-17.

Por lo que se refiere a la traducción, los cinco primeros versos presentan una traducción prácticamente literal. Se mantiene la rima consonante de los tres primeros pues, como acabamos de decir, Rodari repite la palabra *legno* y Merlino, su equivalente

¹⁵ Cfr. “A toccare il naso del re” o “Il re che doveva morire” en *Favole al telefono* (1962), “Re Federico” en *Le filastrocche del cavallo parlante* (1970) y, sobre todo, *Il romanzo di Cipollino* (1951), publicado a partir de 1959 con el título *Le avventure di Cipollino*.

en español, *madera*. Sin embargo los versos 4-5, pareados en Rodari, no riman en español: la conjunción causal italiana *perché* tiene el acento en la misma posición que *re* y, terminando en la misma vocal, la rima está conseguida; la conjunción española tiene acentuación llana y las vocales de *rey* forman un diptongo.

Los cuatro versos siguientes están también traducidos de forma perfectamente sujeta al original: en Rodari, la rima se establece con los versos pareados 8-9, que riman *orecchio-vecchio*; en Merlino, sin embargo, la traducción literal provoca la rima asonante entre los versos 7-8, que riman *tela-oreja*.

Veamos ahora la traducción de los versos que siguen. Los versos 10, 11 y 12 españoles siguen de forma precisa el original, que presenta rima consonante en 13-14: *consumato-passato*. Merlino traduce el verso 14 con “en la noche de los tiempos” –quizá con un estilo más poético–, de modo que no rima con *consumido*. En los cuatro versos restantes Rodari establece la rima en 15-17: *regno-legno*. Merlino ha querido mantener también como última palabra del texto *madera*, de modo que para reproducir la rima ha añadido en el verso 15 la locución adverbial *a cuestras* que, además, desde un punto de vista semántico, funciona perfectamente.

4.9. EJEMPLO 9: “TESTE VUOTE”

“Teste vuote” nos presenta a Giovannino Perdigiorno, uno de los personajes más célebres de Rodari, protagonista, años más tarde, de *I viaggi di Giovannino Perdigiorno* (1973)¹⁶. En esta composición, Giovannino se encuentra en el país de las Cabezas Ligeras (it. *Teste Leggere*), donde sus habitantes tienen las *cabezas huecas* (*teste vuote*). Este es uno de los “errores” más graves para Rodari, quien pretende que los niños (y también los adultos) tengan la cabeza llena de sueños que hacer realidad y sean capaces de pensar, de reflexionar y también de imaginar un futuro mejor, como el que describirá en “Il paese senza errori”, en cuyos versos finales leemos que, cuando se quiere, los sueños se hacen realidad: “I sogni, quando si vuole, /diventano realtà” (*I viaggi di ...*, 2012: 83). La traducción del título con “Cabezas huecas” presenta un equivalente acuñado pues la locución nominal española *cabeza hueca* se corresponde perfectamente con la italiana *testa vuota*¹⁷.

¹⁶ En esta obra, Rodari cuenta las aventuras de Giovannino, un niño lleno de curiosidad y ansia de aventuras que viaja por el mundo en diferentes medios de transporte y llega a países extraordinarios. Ninguno le convence demasiado de modo que, después de una breve escala, emprende de nuevo el viaje a la búsqueda del “país sin errores”. Es un recorrido por el mundo de nuestros defectos, donde se pasa por el país de los hombres de azúcar, tan dulces que no tienen *un po' di sale nella zucca*, es decir, tienen *poca sal en la mollera*; por el país de los hombres de jabón, cuyas palabras son burbujas que explotan y después no queda nada; por el país de los hombres de hielo, que han eliminado el corazón porque calentaba demasiado y podían derretirse, o por el país de los hombres de goma, cuya cabeza está llena de aire para poder rebotar pero vacía de cualquier idea. Algunas de las aventuras de Giovannino aparecen ya en *Farole al telefono* (1962), como por ejemplo, “Il paese con l'esse davanti” o “Gli uomini di burro” y otras las encontramos en *Il libro degli errori* (1964), como “Teste vuote”, “Gli uomini di vetro” o “Gli uomini a motore”.

¹⁷ Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/testa1/>

“Teste vuote” (p. 108)	“Cabezas huecas” (p. 163-164)
Giovannino Perdigiorno su e giù per le corriere, capitò nel Paese delle Teste Leggere.	Juanelillo Vagamundo, viajando la vida entera, fue a parar a aquel País de las Cabezas Ligeras.
Quei poveretti avevano la testa fatta cosí, che se tirava il vento andava fino a Forlí.	Los desdichados tenían las cabezas de tal modo que cuando soplabla el viento volaban hasta Cascorro.
Per tenerla sul collo mettevano nel cappello chi un sasso, chi un mattone, chi un mortaio col pestello.	Para afirmarla en el cuello, ya una piedra, ya un ladrillo, ya un almirez con su mano, ponían en el sombrero.
Con tutto ciò, però, succedeva ogni pochino che una testa scappava via come un palloncino:	De vez en cuando ocurría, y muy a pesar de todo, que una cabeza escapaba hacia el cielo como un globo.
a metà dell’ascensione per fortuna, la sventata, nei fili del tram rimaneva impigliata.	A mitad de la ascensión, por suerte, la atolondrada, en los hilos del tranvía se mantenía enganchada.
E che tristezza poi veder le teste vuote ruzzolare per la strada senza bisogno di ruote.	Y qué tristeza después ver a las cabezas huecas rodando por una calle sin necesidad de ruedas.
Erano vuote del tutto, salvo pochi pensierini che ci ballavano dentro come dei sassolini.	Estaban huecas del todo, salvo unas pocas ideas que les bailaban por dentro como en un pozo las piedras.

La composición original presenta siete estrofas de cuatro versos: la mayoría de los versos son octosílabos, seguidos por un número considerable heptasílabos y algún hexasílabo, todos con rima consonante *-a-a*. Merlino respeta las siete estrofas de cuatro versos, todos octosílabos en su texto, excepto el decimocuarto que, aunque tiene ocho sílabas en una separación gramatical, es heptasílabo en la silabación poética. Excepto la tercera estrofa, que tiene rima asonante en los versos 1-3, todas siguen el esquema del original *-a-a*: presentan rima consonante la primera y la quinta estrofa, en el resto la rima es asonante.

La primera cuestión interesante, desde un punto de vista traductivo, es el nombre parlante del protagonista, que aparece en el primer verso de la primera estrofa: *Giovannino Perdigiorno*. Merlino traduce con *Juanelillo Vagamundo*: como se vio en Arbulu (2023: 106-107), el traductor mantiene el nombre de pila en diminutivo y sustituye el apellido con un nombre común que hace referencia a la cualidad principal del

protagonista, viajar por el mundo¹⁸. Si pasamos al segundo verso, observamos una intervención pues, para establecer la rima con *Ligeras* –palabra fundamental ya que forma parte del nombre del país que Giovannino visita–, Merlino lo sustituye con “viajando la vida entera”. Los otros dos versos están traducidos correctamente de manera literal.

En la segunda estrofa, la traducción se sujeta perfectamente al original. La única intervención afecta al topónimo *Forlì* –en rima con *così*–, que el traductor adapta a la lengua española: *Cascorro*, localidad cubana, rima con *modo*. Merlino afirmaba en su prólogo (1989: 9) que había introducido algunos nombres de ciudades españolas e hispanoamericanas donde lo creía conveniente

La tercera estrofa es la única que no sigue el esquema –a–a: el primer verso está traducido literalmente y, como el verso italiano, termina en *cuello*; el segundo verso pasa a ser el cuarto en la versión española y, terminando en *sombrero*, como el verso italiano, rima con *cuello*; en medio quedan el tercer y cuarto verso de Rodari –que en el texto español son segundo y tercero– traducidos de forma literal.

También es la rima el factor que provoca la intervención en la cuarta estrofa. Observamos una inversión de los dos primeros versos, de manera que el inicio de la frase principal se encuentra en el primer verso y la secuencia con la locución preposicional *a pesar de (todo)*, traducción de *con tutto ciò*, pasa al segundo; de este modo, *todo* rima con *globo*, con una traducción literal del tercer y cuarto verso.

En la quinta estrofa, Merlino nos propone una traducción literal que además mantiene el esquema de la rima: la traducción de *sventata* con *atolondrada* es perfecta y permite la rima con *enganchada*, que es una traducción adecuada de *impigliata*.

También la sexta estrofa presenta una traducción que funciona perfectamente en cuanto a la forma y en cuanto al sentido: la rima *teste vuote-ruote* se reproduce de manera correcta con *cabezas huecas-ruedas*.

Por último, la traducción de la séptima estrofa se ajusta al original sin ninguna pega: la rima lograda por Rodari a través de los diminutivos masculinos *pensierini-sassolini* se respeta en español con la rima asonante entre *ideas-piedras*.

Observamos, por lo tanto, que las intervenciones llevadas a cabo para adecuarse al verso y a la rima, respetan perfectamente la descripción de este país de las cabezas huecas.

4.10. EJEMPLO 10: “LA TORTA IN CIELO”

La historia de la tarta de chocolate que aparece en el cielo y que encontramos en esta composición nace durante el encuentro de Rodari con una clase de primaria en Roma: el autor desarrollará la historia por entregas y en prosa en el *Corriere dei Piccoli* y

¹⁸ En 1988 se publicó una traducción española de *I viaggi di Giovannino Perdigiorno*, realizada por Angelina Gatell, con el título *Los viajes de Juanito Pierdedías*, donde el nombre fue traducido de manera literal.

en 1966 será publicada en un volumen del título *La torta in cielo*¹⁹. En los versos de esta composición, se mezclan diferentes temas: por una lado, la capacidad de soñar por uno mismo y por los demás; en segundo lugar, el hambre en el mundo; y, por último, las armas de destrucción de masa (la bomba atómica). La traducción del título es literal: “La tarta en el cielo”.

“La torta in cielo” (p. 112)	“La torta en el cielo” (p. 171-172)
Io sono un sognatore, ma non sogno solo per me: sogno una torta in cielo per darne un poco anche a te. Una torta di cioccolato grande come una città, che arrivi dallo spazio a piccola velocità. Sembrerà dapprima una nuvola, si fermerà su una piazza, le daremo un’occhiatina curiosa dalla terrazza... Ma quando scenderà come una dolce cometa ce ne sarà per tutti da fare festa completa. Ognuno ne avrà una fetta più una ciliegia candita, e chi non dirà «buona!», certo dirà «squisita!» Poi si verrà a sapere (e la cosa sarà più comica) che qualcuno s’era provato a buttare una bomba atomica, ma invece del solito fungo l’esplosione ha provocato (per ora nel mio sogno) una torta di cioccolato.	Yo, que soy un soñador no sueño sólo por mí: sueño una tarta en el cielo para darte un poco a ti. La tarta es de chocolate, grande como una ciudad, que hace su aéreo viaje a baja velocidad. Se verá como una nube parada sobre una plaza, la [sic] echaremos un vistazo fugaz desde la terraza. Pero cuando ella descienda como una suave cometa, será por fin para todos el comienzo de la fiesta. Quien quiera tendrá un buen trozo y una cereza escarchada, alguno dirá «¡qué buena!», otro dirá «¡qué gozada!». Luego llegará a saberse (y esa parte será cómica) que alguien había intentado lanzar una bomba atómica, pero en lugar de hongo infame la explosión ha provocado (por lo menos en mi sueño) la tarta de chocolate.

¹⁹ El relato narra cómo aparece en el cielo de Roma un platillo volante. Intervienen los bomberos, la policía y, por último, el ejército, que recomienda a todos permanecer encerrados en casa. Dos niños valientes ignoran las advertencias y revelan el secreto del platillo volante que, por un error durante su construcción, ha resultado ser una torta de chocolate gigante que endulzará el paladar de todos los presentes. La historia termina con la esperanza de que llegue un día en que nadie pase hambre, el día en que se hagan tartas en vez de bombas: “E ce ne sarà per tutti, un giorno o l’altro, quando si faranno le torte al posto delle bombe” (Rodari, 2020: 871). Con el mismo título, en 1972, se estrenó la película dirigida por Lino Del Fra.

El texto italiano consta de siete estrofas de cuatro versos en rima consonante –a–a, con una mayoría de octosílabos que se alternan con heptasílabos y eneasílabos. Merlino mantiene las siete estrofas de cuatro versos, que en su versión serán todos octosílabos. Por lo que se refiere a la rima, las estrofas primera, tercera, cuarta, quinta y sexta siguen el esquema del original –a–a con rima consonante, excepto la cuarta, que presenta rima asonante; la segunda estrofa rima *abab*: los versos 1-3 están en asonancia y 2-4- en rima consonante; la última estrofa tiene rima asonante en los versos 1-3.

Por lo que se refiere a la traducción de la primera estrofa, observamos una intervención en la sintaxis de los dos primeros versos con el fin mantener los octosílabos: la primera oración del original, se convierte en una adjetiva de relativo en el texto español, y la adversativa italiana con *ma* pasa a ser la oración principal del texto meta. El tercer y cuarto verso están traducidos de manera literal, lo que permite la rima *mí-ti*.

En la segunda estrofa italiana, el verbo principal está implícito, mientras que en Merlino, con el fin de alcanzar las ocho sílabas en el primer verso, aparece explícito. Observamos también una intervención en la traducción del tercero: “che arrivi dallo spazio” está traducido con “que hace su aéreo viaje”. La única motivación que encontramos para esta modificación es que se buscara la rima con *chocolate*, palabra clave en la historia.

Merlino interviene también en la traducción de la tercera estrofa y creemos que lo hace para mantener las ocho sílabas en los cuatro versos: el primero presenta una compresión lingüística; en el segundo, se observa una trasposición: la forma verbal *si fermerà* se convierte en el participio con función de adjetivo *parada*; el tercer verso está traducido de manera correcta pero aparece un error de *laísmo*, y en el último, el adjetivo *curiosa*, que en español también tendría tres sílabas, es sustituido por *fugaz*, que con solo dos respeta el octosílabo y, desde un punto de vista semántico, no produce extrañamiento.

La cuarta estrofa presenta, sin embargo, dos errores de traducción. En primer lugar, Rodari compara la torta de chocolate con *una dolce cometa*: en italiano, el sustantivo *cometa* hace referencia al cuerpo celeste que gravita en torno a sol y su género es femenino; Merlino, viendo el artículo femenino, lo confunde con el sustantivo español femenino *cometa*, que en italiano sería el masculino *aquilone*. La traducción correcta habría sido *un ... cometa*. El segundo error está en la traducción de *dolce* con *suave*: interpretando la comparación con *una cometa* (it. *aquilone*) traduce con un adjetivo que parece indicar la forma delicada del vuelo de este objeto; sin embargo, Rodari utiliza *dolce* porque se trata de una tarta de chocolate, por lo tanto, la traducción correcta habría sido *dulce*, que con dos sílabas no alteraba la medida del verso. Las intervenciones del tercer y cuarto verso están encaminadas a respetar el octosílabo: la traducción más o menos literal era posible, pero el número sílabas habría sido diferente.

También en la quinta estrofa identificamos algunas modificaciones que apuntan a conseguir la medida del verso y la rima: observamos una ampliación lingüística en el primer verso al traducir *ognuno* con *quien quiera*; en el tercero, la subordinada de relativo

con función de sujeto que empieza con *chi non* y su oración principal son sustituidas con una distributiva (*alguno...otro*), y *squisita* se traduce con *qué gozada* para conseguir alargar el verso y establecer la rima con *escarchada*.

En la sexta estrofa, encontramos solo una pequeña intervención en el segundo verso: probablemente por una cuestión de estilo, se traduce *e la cosa* con *esa parte* y se suprime *più* para mantener le octosílabo.

Por último, la rima de la séptima estrofa se da en el texto español en los versos 1-4: para establecer la asonancia con *chocolate*, palabra indispensable, se sustituye *solito* (esp. *típico*) con *infame*, que desde un punto de vista semántico particulariza el original pero se inserta perfectamente como adjetivo aplicado a una bomba atómica.

5. CONCLUSIONES

Presentamos en este apartado algunas consideraciones generales que resultan del análisis de los ejemplos.

Por lo que concierne a la métrica, el traductor ha respetado la estructura de las composiciones originales en lo que se refiere al número de estrofas; ha mantenido también el número de versos de las mismas, excepto en los ejemplos 2 y 3: en “Bambini e bambole”, el número está invertido, de modo que la primera estrofa italiana, de once versos, está traducida con una de diez y la segunda, de diez, está traducida con una de once; en “L’ultimo merlo”, se interviene en todas las estrofas, excepto en la última: en la tercera se elimina un verso, mientras que en las demás se añade uno. Como ya se vio en Arbulu (2021), las diferencias más evidentes se encuentran en el metro: los versos de Rodari parecen orientarse, sobre todo, por la musicalidad de las palabras y por las asociaciones fonéticas que el autor establece a través de la rima consonante, por lo que la medida del verso es de menor importancia y los versos presentan cierta irregularidad en el número de sílabas; Merlino, sin embargo, da prioridad a la medida con una clara búsqueda del octosílabo, casi siempre con rima asonante.

Desde un punto de vista traductivo, hemos observado que muchas de las intervenciones de Merlino están encaminadas a conseguir el octosílabo y la rima. En otros casos, obedecen quizá a un estilo personal del traductor que, siendo también autor, poseía una fuerte personalidad literaria.

Hemos detectado el uso de algunas técnicas de traducción. Son frecuentes los casos de trasposición o cambio de la categoría gramatical: en el ejemplo 1, el participio *letto* está traducido con el gerundio *leyendo*; en el ejemplo 3, los gerundios *rombando* y *strombettando* pasan a ser los sustantivos *zumbidos* y *bocinas*; en 6, *di cuore* se traduce con el adverbio *cordialmente*, etc. Hay también dos trasposiciones que dan lugar a una ampliación lingüística: en 5, *commanda* se traduce con *da una orden* y en 6, *spavenato* aparece como *con gran espanto*. En el ejemplo 10, sin embargo, la trasposición da lugar a un caso de compresión lingüística: el verbo conjugado *si fermerà* se convierte en el participio con función de adjetivo *parada*. Otros casos de compresión lingüística se encuentran en el ejemplo 3, donde *c’era una volta* y *di là* se traducen, respectivamente, con *había* y *allende*, y los verbos *fischia* y *zuffolava* están traducidos solo con *trinaba*.

Se ha identificado igualmente la técnica de la amplificación. En algunos casos, el añadido está justificado para conseguir el verso de ocho sílabas, como en el ejemplo 5, donde el texto se amplifica a través de *que* en el primer verso, *ven* y el nombre propio en diminutivo (*Toñito*) en el tercero y *aquí* en el cuarto. Otras veces sirve para establecer la rima, como en 9, donde el segundo verso de la primera estrofa “su e giú per le corriere” desaparece y, para conseguir la rima con *Ligeras*, se añade “viajando la vida entera”. En otras ocasiones, se trata simplemente de una cuestión de gusto personal que afecta a la forma del texto, pero no al contenido: en 3, Merlino añade *Lo que os digo* y crea dos versos a partir de uno: “Non è favola, è verità:” se traduce con “Lo que os digo no es un cuento, / es la pura verdad”. Hemos encontrado también algún pasaje donde la amplificación afecta al contenido: en 2, se añade “y un dormitorio lujoso” referido a todas las cosas que tienen las muñecas de la niña y, como se ha dicho más arriba, el dormitorio atañe al sueño de los niños que debería estar protegido, con lo que Merlino nos lleva más allá en la reflexión sobre la injusticia de la pobreza infantil; en 6, Merlino elimina el verso original con el vocativo “amico pittore” y añade “pon en él lo que tú sientes”, palabras que pueden interpretarse como coherentes con la exhortación de Rodari para que el niño sueñe en grande y plasme en el papel, sin temor, el futuro que anhela.

En otros casos, la técnica es la elisión: eliminar o no formular elementos de información del texto original. En el ejemplo 3, se elimina el cuarto verso de la tercera estrofa –“eccetera eccetera. Immanentemente”–; el primer verso de la cuarta estrofa –Naturalmente”–, así como *non è più tornato*, que se sustituye con *en rauda vuelo* en el segundo verso de la última estrofa; en 9, como se veía más arriba, elimina el segundo verso de la primera estrofa “su e giú per le corriere”.

Otras técnicas son la generalización y la particularización. En el ejemplo 2, la traducción del *per il corridoio* con *a su antojo* no especifica el lugar por donde pasea la niña; igualmente, es más general la frase española “cuando andar le sienta mal” que la italiana “quando le scarpe le fanno malesolito pues no especifica el motivo que empuja a la niña a moverse con el automóvil; en 5, el *buongiorno* del verso de la novena estrofa “Senza dire buongiorno” está traducido con *una palabra*, término que, como ya hemos dicho, atenúa el matiz “tragicómico” de la escena. Son particularizaciones, sin embargo, la traducción de *tavolino* con *mesilla* del ejemplo 1 y la traducción de varios adjetivos con otros que, proporcionando un matiz más específico, reiteran el mensaje del autor: en el ejemplo 4, *bello* está traducido con *injusto*, que hace referencia a la “injusticia” que la historia denuncia –la explotación del hombre–; en el ejemplo 5, a *poveretto* le corresponde el español *condenado*, que expresa mejor que, sin ayuda, Tonino se tirará del tejado; en 6, *povero* se traduce con *temeroso*, reiterando el significado de *spaventato* de la estrofa anterior, y en 10, se sustituye *solito* con *infame*, que funciona perfectamente como adjetivo aplicado a la bomba atómica.

Además de estas técnicas, se han identificado algunas modificaciones de la sintaxis, como en el ejemplo 5, donde la oración adversativa de la primera estrofa se traduce con una concesiva; en 10, la primera oración del original se convierte en una adjetiva de relativo en el texto meta, y la adversativa italiana con *ma*, en la oración

principal del texto español; en la quinta estrofa del mismo ejemplo, la subordinada de relativo con función de sujeto que empieza con *chi non* y su oración principal han sido sustituidas con una distributiva (*alguno...otro*).

Otras intervenciones suponen modificaciones totales de algunos pasajes: en el ejemplo 1, los versos finales “Le altre, per piacere, / ma buttatele tutte via!” se reproducen en el texto meta con “Contra las otras un grito: / ¡Abajo su tiranía!”, modificación que, sin embargo, respeta perfectamente el mensaje del autor; en el ejemplo 2, también los versos finales “ci sono bambole cha hanno tutto / e bambini che non hanno niente” están traducidos de manera correcta por lo que se refiere al contenido del mensaje, pero con una modificación completa de la forma con “si hay muñecas en la gloria / y niños que viven del aire”; en 4, la traducción de *In conclusione io trovo* del penúltimo verso, está sustituido con *Acabo por convencerme*; en 10, el verso de la tercera estrofa “che arrivi dallo spazio” está traducido con “que hace su aéreo viaje”, posiblemente para establecer la rima con *chocolate*, palabra fundamental en la historia.

Si todas las intervenciones anteriores daban lugar a traducciones correctas que respetaban el sentido del original, se ha observado también la existencia de errores de traducción o traducciones poco conseguidas. La cuarta estrofa del ejemplo 6 presenta un error de distracción: *cappello* (esp. *sombrero*) ha sido traducido con *cabello* (it. *capello*), probablemente debido a una lectura poco atenta del original. La cuarta estrofa del ejemplo 10 presenta dos errores de traducción: la traducción de la secuencia *una dolce cometa*, referida a la tarta de chocolate, con *una suave cometa* es errónea, en primer lugar, porque en italiano, el sustantivo *cometa*, de género femenino, hace referencia al cuerpo celeste y Merlino lo confunde con el sustantivo español femenino *cometa* (it. *aquilone*); en segundo lugar, interpretando la comparación con *una cometa*, traduce *dolce* con *suave*, adjetivo coherente con el vuelo de este objeto, pero Rodari utiliza *dolce* porque la comparación se establece con la tarta de chocolate. La traducción correcta habría sido *un dulce cometa*. En el ejemplo 5, el verbo *recetar* causa cierto extrañamiento desde un punto de vista semántico y su presencia aleja la secuencia *las amígdalas* del verbo que le corresponde (*cortar*). Por último, en el ejemplo 7, no está conseguido el juego de contrastes entre los refranes a favor del individualismo y los refranes que defienden la unión y la solidaridad entre los seres humanos.

De todas las observaciones anteriores, podemos concluir que Merlino es un traductor dispuesto a intervenir en el texto para reproducir tanto los aspectos formales del original como su contenido, consciente de que un traductor debe respetar las intenciones del autor original y provocar en su destinatario el mismo efecto que el original produce en su lector. No obstante, en ciertas ocasiones, interviene para dar prioridad a su gusto personal y a su voluntad de ir más allá en la reflexión del mismo autor, como se ha visto en algunas particularizaciones o en el añadido de algunos versos. Es el momento en el que oímos la otra voz, la del traductor, que funciona como puente y facilita el encuentro entre el autor original y el lector meta. Sin embargo, esta polifonía no es discordante: prevalecen siempre las intenciones del autor al presentarnos los “errores en azul”. Rodari, consciente de que el niño y el adulto comparten una parte de mundo y por ello pueden entenderse, busca la complicidad con él en el mundo de la

fantasía, pero lo hace manteniendo siempre una conexión con la realidad: “Quello che importa è dare ai bambini, con qualunque mezzo, parole “vere”, non suoni superflui da dimenticare immediatamente. E intendo, con parole “vere”, parole pronunciate da un adulto impegnato con la sua totalità in questa creazione. Parole, cioè piene” (Rodari, 1978: 79). Creemos que la versión de Merlino proporciona a su lector estas palabras verdaderas, llenas de contenido, que hablan al niño con la voz del adulto comprometido con lo que narra y con el mundo que le rodea, respetando así las intenciones del “favoloso Gianni”.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- RODARI, GIANNI (1964): *Il libro degli errori*. Disegni di Bruno Munari, Torino: Einaudi.
- (1973): *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Piccola Biblioteca Einaudi, vol. 221, Torino: Einaudi.
- (1982): *El libro de los errores*. Versión castellana de Mario Merlino. Ilustraciones de José María Carmona, Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- (1988): *Los viajes de Juanito Pierdedías*. Traducción de Angelina Gatell. Ilustraciones de Josep Rodés, Barcelona: La Galera.
- (1989): *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*. Traducción de Mario Merlino, “Aliorna teoría y práctica”, vol. 6, Barcelona: Aliorna.
- (1989) *¿Quién soy yo? Primeros juegos de fantasía*, Barcelona: Aliorna.
- (2012) *I viaggi di Giovannino Perdigiorno*, Torino: Einaudi Ragazzi.
- (2020): *Opere*, “I Meridiani”, a cura e con un saggio introduttivo di Daniela Marcheschi, Milano: Mondadori.
- (2020): *El libro de los errores*. Traducción y adaptación del italiano de Carlos Mayor. Ilustraciones de Chiara Armelini, Barcelona: Juventud.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- AAVV (1997): *Refranero multilingüe*, Centro Virtual Cervantes (<https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/>) [Consulta: 10/04/2023]
- AAVV (2012): *Enciclopedia Treccani*, Treccani.it – Enciclopedie on line, Istituto dell'Enciclopedia Italiana (https://www.treccani.it/enciclopedia/coscienza-o-coscienza_%28La-grammatica-italiana%29/#:~:text=La%20grafia%20corretta%20%C3%A8%20coscienza,lo%20stesso%20suono%20di%20scelta) [Consulta: 10/04/2023]
- AAVV: *Vocabolario Treccani*, Treccani.it – Vocabolario Treccani on line, Istituto dell'Enciclopedia Italiana (<https://www.treccani.it/vocabolario/>) [Consulta: 10/04/2023]
- AAVV (2021): *Dizionario italiano*, Milano: Garzanti Linguistica (<https://www.garzantilinguistica.it/>) [10/04/2023]
- ARBULU BARTUREN, María Begoña (2021): “Mario Merlino traduce a Rodari: la traducción de algunos «errores en rojo» de *Il libro degli errori*”, *Orillas Revista*

- d'Ispanistica*, vol. 10, pp. 285-321, ISSN: 2280-4390 (<http://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/40/39>) [Consulta: 10/04/2023]
- (2022): “Las notas del traductor en la versión española de Mario Merlino de *Il libro degli errori*”, *Orillas Rivista d'Ispanistica*, vol. 11, pp. 285-318, ISSN: 2280-4390 (<http://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/467/462>) [Consulta: 10/04/2023]
- (2023): “Los nombres parlantes en las traducciones españolas de *Il libro degli errori* de Gianni Rodari”, en AAVV, *Nosotros somos nos y somos otros. Estudios dedicados a Félix San Vicente*, vol. I, Bologna: Bup, pp. 99-109.
- ARGILLI, Marcello (1982): “Rodari, il diavolo e Don Chisciotte”, en Ghilardi, Franco (ed.): *Il favoloso Gianni. Rodari nella scuola e nella cultura italiana*, Firenze: Nuova Guaraldi Editrice, pp. 12-38.
- (1990): *Gianni Rodari. Una biografia*, Torino: Einaudi.
- ARGILLI, Marcello; DEL CORNÓ, Lucio; DE LUCA, Carmine (eds.) (1993): *Le provocazioni della fantasia. Gianni Rodari scrittore e educatore*, Roma: Editori Riuniti.
- ASOR ROSA, Alberto (1993): “Gianni Rosari e le provocazioni della fantasia”, en Argilli, Marcello; Del Cornó, Lucio; De Luca, Carmine (eds.): *Le provocazioni della fantasia. Gianni Rodari scrittore e educatore*, Roma: Editori Riuniti, pp. 5-21.
- CECCATELLI, Giovanna (a cura di) (2021): *Gianni Rodari. Il bambino sovversivo*, Firenze: Edizioni Clichy.
- GHILARDI, Franco (ed.) (1982): *Il favoloso Gianni. Rodari nella scuola e nella cultura italiana*, Firenze: Nuova Guaraldi Editrice.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2001, ²2004): *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, Madrid: Cátedra.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (²³2015): *Diccionario de la lengua española*. (<http://dle.rae.es/?w=diccionario>) Sigla: *DRAE* [Consulta: 10/04/2023]
- RODARI, Gianni (1978): “I bambini e la poesia”, en Pirodda, Giovanni (ed.), *L'insegnamento della poesia. Scrittori di didattica per la scuola di oggi*, Torino: Paravia, pp. 70-91)
- RODLER, Lucia (2021): “La sirena di Rodari e la fiducia nelle parole”, *Griseldaonline, il portale della letteratura*. (<https://iris.unitn.it/retrieve/handle/11572/304614/448785/Rodler%20-%20Sirena.pdf>) [Consulta: 10/04/2023]
- ROTONDO, Fernando (1982): “Un gatto nella tana dell'orco”, en Ghilardi, Franco (ed.): *Il favoloso Gianni. Rodari nella scuola e nella cultura italiana*, Firenze: Nuova Guaraldi Editrice, pp. 39-58.