

La visibilidad del traductor: las notas al pie de página en las traducciones españolas de la *Grammatica della fantasia* de Gianni Rodari

María Begoña ARBULU BARTUREN
Universidad de Padua

Resumen

El artículo propone un análisis de las notas al pie de página que aparecen en las cinco traducciones españolas de la *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie* (1973) de Gianni Rodari (1920-1980). Se tratará de establecer, por una parte, cuál es el contenido y la función de cada una de las notas insertadas por los traductores, es decir, cuándo y por qué estos toman la palabra y se hacen visibles; y, por otra, su eficacia dentro del texto y su utilidad para el lector meta.

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

Abstract

The present article proposes an analysis of the footnotes that appear in the five Spanish translations of the *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie* (1973) by Gianni Rodari (1920-1980). The aim will be to establish, on the one hand, what the content and function of each of the footnotes inserted by the translators is, in other words, when and why they take the floor and become visible; and, on the other, their effectiveness within the text and their usefulness to the target reader.

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

1. INTRODUCCIÓN

En el presente artículo se propone un análisis de las notas al pie de página que aparecen en las cinco traducciones españolas de la *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie* (1973) de Gianni Rodari (1920-1980).

La función del traductor como mediador entre textos y culturas se desarrolla normalmente en sordina: su oficio consiste en interpretar y trasladar el contenido de un texto a otra lengua y a otra cultura sin que el lector sea consciente de ello, sin que la intervención de quien traduce resulte evidente. Esta invisibilidad del traductor, elogiada por unos y criticada por otros, queda neutralizada cuando este sale del

anonimato para hablar, a través de las llamadas *notas del traductor*, a un lector que en realidad es lector del autor original.

No se entrará en el debate¹ sobre si las notas del traductor significan su derrota, como considera Eco (2003)², u obedecen al deber de explicar la diferencia entre las lenguas, como sostienen Ortega y Gasset (1937), García Yebra (1994), Venuti (1995) u Osimo (2011)³; no discutiremos si la información que el traductor querría añadir debe aparecer dentro del texto para que la traducción sea fluida y no parezca una traducción, como recomiendan Newmark (1987: 130-131) o Mayoral y Muñoz (1997: 150-151), o si, por el contrario, como afirma Osimo (2011), esta información adicional debe añadirse en notas al pie de página para que no sea interpretada como parte del texto original y este no sufra una manipulación.

En estas páginas trataremos de establecer, por una parte, cuál es el contenido y la función de cada una de las notas insertadas por los traductores, es decir, cuándo y por qué estos toman la palabra y se hacen visibles; y, por otra, su eficacia dentro del texto y su utilidad para el lector meta. Lo haremos caso por caso, pues la indefinición que sufren las notas del traductor impide llevar a cabo un análisis global y genérico (Toledano, 2010: 641).

El primer apartado introduce algunas reflexiones sobre el uso de las notas del traductor y sus repercusiones en la visibilidad de este en el texto meta; en el siguiente

¹ No lo haremos, en parte, porque la polémica suele afectar sobre todo al texto literario (cfr. Peña, 1997: 45). La *Grammatica* de Rodari es un ensayo de pedagogía que está escrito como tal en su mayor parte, aunque incluya, al mismo tiempo, pasajes literarios con rimas, juegos de palabras o narraciones breves; por lo tanto, se presenta como un texto mixto.

² Eco (2003: 95): “Ci sono delle perdite che potremmo definire assolute. Sono i casi in cui non è possibile tradurre, e se casi del genere intervengono, poniamo, nel corso di un romanzo, il traduttore ricorre *all'ultima ratio*, quella di porre una nota a piè di pagina – e la nota a piè di pagina ratifica la sua sconfitta”. Se cita con frecuencia, en otros autores, la frase que –no sin cierta ironía y confirmando una opinión general– escribe Dominique Aury en el prefacio a *Le problèmes théoriques de la traduction* de Mounin (1963: X-XI) calificando las notas al pie de página como la “vergüenza” del traductor: “La note en bas de page est la honte du traducteur...”.

³ Ortega y Gasset (1937, cit. a través de Vega, 2004: 331) imagina “una forma de traducción que sea fea, como lo es siempre la ciencia, que no pretenda garbo literario, que no sea fácil de leer, pero sí que sea muy clara, aunque esta claridad reclame gran copia de notas al pie de página”. García Yebra (1994: 226) afirma: “Hay que convencerse de que apenas podrá haber alguna traducción, por diligente y cuidadosa que sea, que pueda prescindir de notas y advertencias, con las cuales se reparan en cierto modo el vicio y la pobreza de la traducción”. Y unas páginas más adelante (García Yebra, 1994: 335): “Se ha dicho que las notas son la vergüenza del traductor. Yo pienso, por el contrario, que a veces no sólo son lícitas sino imprescindibles. Cuando la lengua de la traducción no permite reproducir la ambigüedad, se debe dar en el texto el sentido que mejor cuadre con el contexto y con la situación, y señalar en nota el otro o los otros”. Osimo (2011: 137), de acuerdo con los postulados de Nabokov (1955), escribe: “Le note, considerate da moltissimi editori come il fumo negli occhi, sono in vece considerate qui come quel dispositivo metatestuale che permette al traduttore di scrivere liberamente anche frasi a prima vista poco comprensibili per la cultura ricevente, che però, con l’ausilio delle spiegazioni metatestuali, vengono comprese a un livello molto più profondo di come accadrebbe con una traduzione scorrevole senza note.”

se proponen algunas clasificaciones tipológicas de las notas del traductor; le seguirá una breve presentación del original, de las cinco traducciones y de los traductores; a continuación, se expone el análisis de las notas al pie de página en estas traducciones; y, por último, se dedica un apartado a las conclusiones del análisis.

2. LA VISIBILIDAD DEL TRADUCTOR: SU PRESENCIA A TRAVÉS DE LAS NOTAS AL PIE DE PÁGINA

La cuestión de las notas del traductor está ligada a otros dos asuntos importantes de la teoría y la práctica de la traducción: por un lado, la debatida cuestión de la visibilidad y la invisibilidad del traductor; y, por otro, la cuestión práctica de la domesticación del texto o su extranjerización.

Por lo que se refiere a la visibilidad, las notas son aquel espacio, generalmente breve aunque haya excepciones, donde el traductor rompe su pacto de silencio, cobra protagonismo y se dirige al lector para tratar de reconstruir la información que el texto traducido no puede transmitir: su voluntad suele ser la de completar, enriquecer, aclarar el contenido del original desde presupuestos académicos o explicativos, estilísticos o poéticos e incluso morales y políticos, que hacen que el traductor tenga que definir en cada caso el criterio y el tono de su intervención (Toledano, 2010: 641). Por este motivo, las notas proporcionan informaciones relevantes: por una lado, ofrecen información sobre el traductor, ya que a través de ellas es posible reconocer su “personalidad”, sus creencias, sus ideas o valores éticos y morales, y observar hasta qué punto este se mantiene “fiel” al original a pesar de ellos (Kamal Zaghoul, 2011: 20)⁴; por otra parte, nos permiten conocer cuál es la norma traductológica de cada periodo histórico (Toledano, 2010: 642): cuándo los traductores se hacen completamente invisibles, convirtiéndose en muchos casos en *traduttori traditori*, como en la Francia del XVII con sus *belles infidèles*, y cuándo les está permitido cobrar visibilidad y traicionar, no el original, sino esa peligrosa “virtud” que en traducción resulta el anonimato del traductor, y convertirse así en el “terzo incomodo” definido por Osimo (2011: 103); por último, nos facilitan datos puramente prácticos desde el punto de vista traductológico, pues marcan el espacio de lo intraducible, de lo que resulta “opaco” (Donaire, 1991: 79) y, en estos casos, las notas tratan de llenar ese vacío de lo que no se puede verter a la otra lengua, aquellas palabras, expresiones o frases que no tienen un equivalente en la lengua de llegada, en definitiva, vacíos referenciales de naturaleza lingüística o cultural.

La disyuntiva de elegir un método traductor que esté enfocado a la domesticación –*omologazione* para Salmon (2003: 202)– del texto original o, por el

⁴ Sáenz (1997: 409-410) afirma que las traducciones reflejan la personalidad o falta de personalidad del traductor; Hermans (2004: 193–194) considera que la voz del traductor está siempre en su traducción, aunque algunos prefieran o exijan que su voz no se manifieste; véase también el concepto de *self-oriented translation* de Salmon (2003: 26): el traductor cede siempre a ciertos condicionamientos externos que suelen ser realmente sus propios condicionamientos.

contrario, a la extranjerización está directamente relacionada con el asunto de la visibilidad del traductor y, como consecuencia, con el uso de las notas del traductor. Venuti (1995) denuncia en la cultura angloamericana –pero el problema se extiende a otras– esta tendencia a hacer invisible la labor del traductor, pues se persigue una fluidez en el texto meta que impide observar que entre este y el texto de origen existe un intermediario. Esta forma de traducir es resultado de un método que se basa en la *apropiación* del texto original, que es presentado al lector meta como si fuera un texto escrito originalmente en su lengua, provocando un efecto de transparencia: “an ethnocentric reduction of the foreign text to target language cultural values, bringing the author back home” (Venuti, 1995: 20). El autor defiende el método opuesto, la *extranjerización*: “an ethnodeviant pressure on those (cultural) values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad” (Venuti, 1995: 20). Considera que no hay que encubrir la verdadera equivalencia semántica entre el texto de partida y el texto meta a través de un método que presente solo una interpretación parcial del original según los valores y la cultura de llegada, sino que la traducción debe ser distinta del original, debe resaltar las diferencias entre las culturas y promover la diversidad cultural. Se encontrarán ciertamente zonas de opacidad, pero será el traductor el encargado de desvelarlas y aclararlas y, de este modo, hacerse visible a su lector y cobrar el protagonismo que le es debido como intermediario entre los dos textos, como agente único e indispensable del acto traductor. Ya Schleiermacher (1813) había definido estas dos formas de traducir y se había decantado por la extranjerización: “O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor” (cit. a través de Vega, 2004: 251). En España, Ortega y Gasset (1937, cit. a través de Vega, 2004: 331) es de la misma opinión al defender una traducción que, incluso siendo “fea”, sea clara –aunque esta claridad exija notas al pie de página (cfr. nota 3)– y que haga salir al lector de su propia lengua y encaminarse hacia la ajena:

Es preciso que el lector sepa de antemano que al leer una traducción no va a leer un libro literariamente bello, sino que va a usar un aparato bastante enojoso, pero que le va a hacer de verdad transmigrar dentro del pobre hombre Platón que hace veinticuatro siglos se esforzó a su modo para sostenerse en el haz de la vida.

[...] Es preciso renovar el prestigio de esta labor y encarecerla como un trabajo intelectual de primer orden. [...] Lo decisivo es que, al traducir, procuremos salir de nuestra lengua a las ajenas y no al revés, que es lo que suele hacerse.

Ortega y Gasset defiende el uso de las notas al pie de página y, al mismo tiempo, defiende la labor del traductor como “un trabajo intelectual de primer orden”, idea respaldada también por Venuti (1995: 9), quien considera que el traductor no está suficientemente reconocido ni desde el punto de vista del trabajo realizado ni desde el punto de vista económico, por ello, es necesario hacer visibles a los traductores tanto en las traducciones como en la sociedad. La extranjerización podría ser el método

adecuado, un método que permite al traductor hacerse visible, por ejemplo, a través de las notas. También sobre las notas, Osimo (³2011: 125) afirma:

Sarebbe auspicabile commercializzare traduzioni che, a differenza di quelle che si prefiggono come obiettivo principale di non “affaticare” il lettore con note e introduzioni, avessero quel tanto di impostazione didascalica (nell’apparato) da poter essere lette e apprezzate anche dal lettore non specialista, consentendo nello stesso tempo al traduttore la massima adesione all’originale.

De este modo, las notas pueden ser interpretadas casi como una forma de lealtad al texto original, pues ayudan al lector a superar la distancia entre las dos culturas. Osimo (³2011: 18) las incluye entre todas las acciones que están enfocadas a que no se pierda el contacto entre emisor y receptor, aunque sea la menos apreciada por los editores. En la línea de García Yebra (1994: 335, cfr. nota 3) y contrariamente a la opinión de Eco (2003: 95, cfr. nota 2), afirma:

A me sembra che non si possa affermare che una nota del traduttore sia necessariamente segno di sconfitta. Del resto, non vedo in che modo in linea di principio le note del traduttore si differenzino da quelle del curatore o dell’autore. Del resto, le note di un autore o di un curatore non sono certo momenti che segnalano la sua incapacità o resa (Osimo, ³2011: 122-123).

3. ALGUNAS CLASIFICACIONES TIPOLOGICAS DE LAS NOTAS AL PIE DE PÁGINA

Casi todas las clasificaciones suelen basarse en el contenido de las notas, es decir, en el tipo de información que estas vehiculan (cfr. Newmark, 1987: 129-130 y Peña y Hernández, 1994: 37-38). Para nuestro análisis, nos hemos guiado sobre todo por las clasificaciones de Donaire (1991) y Toledano (2010).

Donaire parte del análisis de algunos ejemplos de notas en traducciones literarias y afirma que el traductor puede intervenir en el texto de dos maneras: como lector del original, proporcionando claves de lectura, o como autor de la traducción, proporcionando claves de traducción. Como *lector* cualificado, ofrece la interpretación del texto original, situándose a un nivel superior a su lector⁵, pues generalmente se parte del supuesto de que este desconoce la lengua del original, el texto y las referencias culturales que aparecen en él. Las notas facilitarían claves de lectura de tres tipos (Donaire, 1991: 83-88): 1. *intervenciones eruditas*; 2. *connotaciones culturales o lingüísticas que se suponen no interpretables por el lector del texto traducido pero que lo son para el lector original*; 3. *connotaciones culturales y lingüísticas que se pierden en la traducción*. Estas últimas reconstruyen la información que el original no es capaz de transmitir: se dan en el espacio de la opacidad lingüística y de la idiosincrasia cultural, pues no existe una correspondencia exacta entre las lenguas. Como *autor*, sin embargo, el traductor ofrece

⁵ Esta superioridad del traductor como lector cualificado del texto original que trata de “enseñar” a su lector es señalada también por otros autores como Morillas (2005) y El-Madkouri (2001: 159).

claves de traducción (Donaire, 1991: 88-90): con las notas se afirma como autor de un texto diferente y se hace responsable de sus propias decisiones, marcando la distancia con el texto original. En ellas ofrece soluciones que suelen tener que ver, por un lado, con las *pérdidas de connotación*: en nota se explican los términos y expresiones intraducibles u opacos, se justifican supresiones y añadidos, etc.; por otro, con la *interpretación del original*: en nota se informa al lector de determinadas decisiones de traducción que suponen una interpretación personal del original.

Toledano, siguiendo la teoría de Genette (1997) sobre los paratextos y después de haber analizado varios ejemplos de notas en traducciones literarias, ofrece una clasificación según tres criterios diferentes: espacial, temporal y pragmático. Para nuestro análisis, nos interesa especialmente, dentro del criterio pragmático, la clasificación de las notas según sus *características funcionales*. La autora distingue dos tipos de notas: las que funcionan como suplemento y las que funcionan como comentario. Las notas como *suplemento* o *descriptivas* cumplen una función documental, descriptiva o constativa (informativa, explicativa, representativa) (Toledano, 2010: 655-658): incluyen información para que el texto original sea comprendido en su totalidad, pero no añaden nada que no estuviera ya implícito en el contexto del original, por lo tanto, no nos desvían del flujo natural del discurso, de hecho, a veces, podrían insertarse entre comas, guiones o paréntesis, por eso las podemos considerar *textuales*; en algunos casos, no amplían el texto sino que tienen una función sustitutiva si el traductor observa una pérdida de información debida al cambio cultural o lingüístico; suelen tener carácter erudito o traductológico pues facilitan aclaraciones históricas o filológicas, definiciones o explicaciones de términos, acepciones específicas, restricciones de significado, etc.; pueden proporcionar fuentes, referencias intertextuales, citas, comentarios a problemas de equivalencia, etc.; y pueden asimismo incluir razonamientos, testimonios, datos o referencias a autoridades para legitimar una decisión traductológica. Las notas como *comentario* o *discursivas*, en cambio, desempeñan una función “realizativa” o discursiva (imperativa, compromisorio, expresiva o declarativa) (Toledano, 2010: 658-660): introducen comentarios que responden a la intención del traductor de ‘hacer algo’ independientemente del autor, como aconsejar, prevenir, tranquilizar, prometer, etc., generalmente, a través de juicios o consideraciones acerca de aspectos de la obra que el traductor se permite comentar, valorar, corregir o contestar abiertamente; en algunas ocasiones, estas notas se convierten en verdaderas digresiones que rompen el flujo natural del discurso, por eso se pueden considerar *extratextuales*.

4. EL ORIGINAL Y SUS TRADUCCIONES

La Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie fue publicada en 1973 en Turín para la “Piccola Biblioteca Einaudi”. Es una obra de carácter pedagógico en la que el autor presenta una serie de técnicas interesantes, productivas y divertidas para activar la creación fantástica en los niños. Estas técnicas se basan en un uso lúdico del lenguaje a través de asociaciones tanto en el plano fonético como

semántico, por este motivo, junto a pasajes propios de una obra pedagógica, encontramos otros de corte literario, con rimas, narraciones breves, juegos de palabras e incluso la explotación de errores lingüísticos, aspectos que dificultarán considerablemente la tarea de los traductores.

Las traducciones cuyas notas analizaremos son las cinco traducciones españolas de la obra de Rodari: la primera se publica en 1976 como volumen 14 de la “Serie pedagogía” de la editorial Avance de Barcelona y los traductores son Carlos Alonso y Adela Alós; la segunda aparece en 1983 en la editorial Argos Vergara de Barcelona y fue realizada por Joan Grove Álvarez; la tercera pertenece a Mario Merlino y fue publicada en 1989 por la editorial Aliorna de Barcelona, pero para el análisis se seguirá la edición de 1996 de Ediciones del Bronce en Barcelona; la cuarta pertenece a Roberto Vicente Raschella y se publicó en 1993 en Edizioni E. Elli de Trieste y como “coedición” en Buenos Aires en Ediciones Colihue / Biblioser, ejemplar elegido para el análisis; la última aparece en 1999 en Panamericana Editorial de Santafé de Bogotá y la traductora es Alessandra Merlo.

La traducción de Alonso y Alós (1976) es la primera en el tiempo y a ella han recurrido en ocasiones otros traductores. Es una traducción que se ajusta en términos generales al texto original, aunque se observan intervenciones en la sintaxis, la supresión de algún término o segmento breve, y pequeños errores o imprecisiones. Es la traducción que presenta más ampliaciones a través de notas al pie de página con un total de 25 y resulta la menos cuidada desde el punto de vista tipográfico.

La versión de Grove (1983) es la más alejada de las otras por presentar con frecuencia soluciones diferentes: sus intervenciones consisten en pequeñas ampliaciones lingüísticas, modificaciones de la sintaxis y la supresión de algunas secuencias. Encontramos algunos errores de interferencia o imprecisiones que, sin embargo, no afectan al sentido global del pasaje donde se encuentran. Solo presenta una nota al pie de página.

La traducción de Merlino (1989/1996) es la que demuestra de manera más evidente la voluntad de seguir a Rodari en su juego fantástico: el traductor propone soluciones ingeniosas que a menudo se alejan de la cultura de partida y se apropian del original para conducirlo a la cultura de llegada. A veces, esto se lleva a cabo con una invisibilidad absoluta, pues el lenguaje de Merlino –lleno de modismos, locuciones y expresiones coloquiales– resulta tan natural que olvidamos que estamos leyendo una traducción; otras veces, sin embargo, esta apropiación viene justificada y explicada en notas que reflejan una presencia fuerte de la personalidad del traductor y de su oficio de escritor. Contiene 9 notas al pie de página.

La traducción de Raschella (1993) es prácticamente una versión corregida en algunas secuencias de la de Alonso y Alós (1976) pero se aleja de esta, con buenos resultados, en los pasajes especialmente complejos. Se caracteriza por el uso de vocablos pertenecientes a la variante argentina, nacionalidad del traductor. Se observan algunos errores tipográficos y errores en la composición de determinados párrafos. Las notas de esta traducción son 14: algunas están tomadas de la versión de 1976.

La traducción de Merlo (1999) es un texto cuidado tipográficamente y equilibrado desde un punto de vista traductivo: Merlo reduce sus intervenciones a aquellos pasajes más complejos, donde logra el equilibrio justo entre invisibilidad y presencia a través de algunas notas con informaciones necesarias. En algunos casos, parece servirse del texto de 1976 y del de 1996. Presenta algún error de interferencia del italiano, su lengua materna, pero también americanismos pertenecientes sobre todo a la variedad del país donde vive, Colombia. El texto contiene 14 notas.

5. ANÁLISIS DE LOS EJEMPLOS

A continuación, se presenta el análisis de las 63 notas al pie de página que aparecen en estas traducciones. Han sido clasificadas según su contenido para determinar su función y eficacia dentro del texto e identificar la motivación y los criterios que han llevado a los traductores a intervenir en el mismo. Distinguimos cuatro categorías similares a las identificadas por Donaire (1991), aunque en el análisis se han establecido también relaciones con las indicadas por Toledano (2010): 1. notas que proporcionan datos enciclopédicos o eruditos; 2. notas con información lingüístico-cultural que se pierde en el proceso de traducción; 3. notas con información lingüístico-cultural no interpretable por el lector del texto traducido; 4. notas traductológicas.

5.1. NOTAS ENCICLOPÉDICAS O ERUDITAS

Se han identificado notas de tipo *enciclopédico* o *erudito* en todos los traductores, menos en Grove (1983). Tenemos un total de 21 notas: todas, excepto una, aportan información sobre autores y obras pertenecientes a la literatura italiana, a la filosofía y a la pedagogía. Como se verá y como suele ser lo normal en esta categoría, no proporcionan datos absolutamente necesarios para la comprensión de texto (Donaire, 1991: 84), sino que se ajustan a un tipo de nota *suplemento* o *descriptiva* –en términos de Toledano (2010: 654 y ss.)– que cumple una función documental de tipo informativo.

Al final del cuarto capítulo⁶, “El binomio fantástico”, Rodari hace referencia a Leopardi y su obra *Zibaldone dei pensieri*. Serán Alonso y Alós y Raschella, que sigue con frecuencia la traducción de 1976⁷, los que se sirvan de una nota para informar al lector:

RODARI (1973: 21): Ne sapeva qualcosa Giacomo Leopardi quando scriveva nel suo **Zibaldone**, alla data del 1° agosto 1823 [...].

⁶ La edición de la obra original que hemos tomado como referencia para los ejemplos es la primera edición, publicada en 1973 en Turín: se han modernizado los acentos del original, de manera que los acentos agudos de algunas palabras (´) (*più*) aparecen como graves (`) (*più*). Para la presentación de los ejemplos, se seguirá el orden de los capítulos.

⁷ Cfr. Arbulu (2018: 85, 89, 107, 110, 119, 122, 125 y 232), donde se pueden ver varios ejemplos de cómo la traducción de 1993 sigue de manera evidente la de 1976.

ALONSO Y ALÓS (1976: 25): *Zibaldone di Leopardi* obra póstuma del poeta. En general reciben este nombre los libros de anotaciones, los apuntes, etc. (N. del T.).

RASCHELLA (1993: 21): Obra póstuma del poeta, miscelánea de memorias, reflexiones y apuntes.

No sucede lo mismo con Carducci en el capítulo 11, titulado “Utilità di Giosuè Carducci”, donde todos los traductores han intervenido con una nota al pie de página en el título. La más larga y completa es la de la primera traducción y se puede observar que la de Raschella parece una reelaboración de esta. Se diferencia de las otras notas la de Merlino, ya que este traductor no explica quién fue Carducci sino que informa al lector, de manera bastante espontánea –con el verbo *estrujar*–, de que ha sustituido los versos del autor italiano con los del autor español Espronceda: como hemos señalado en la presentación de las traducciones, este es uno de los casos en los que Merlino naturaliza el texto de Rodari, pero no lo hace de forma invisible sino avisando a su lector en nota.

ALONSO Y ALÓS (1976: 49): Escritor y poeta que marcó el último período del siglo XIX. Intentó dar pautas de comportamiento moral, político, social, para la burguesía de la época. Luchó contra el sentimentalismo romántico y en favor de los principios de libertad y justicia del “Resurgimiento”. Es uno de los pilares del realismo italiano y, en la actualidad, uno de los autores más estudiados en las escuelas; de aquí que Rodari elija sus versos para este capítulo. (N. del T.)

MERLINO (1989/1996: 43): En el original, Rodari utiliza versos del poeta italiano Giosuè Carducci. Nos permitimos la licencia de estrujar a Espronceda (N. del T.)

RASCHELLA (1993: 41): Poeta y crítico literario. Sostiene la necesidad del compromiso del escritor y refutó el sentimentalismo tardío del romanticismo, luchando a favor de los principios de libertad y justicia del “Resurgimiento”. En la actualidad uno de los autores más estudiados en las escuelas italianas.

MERLO (1999: 55): Premio Nobel en 1906, Carducci es considerado como uno de los pilares del realismo italiano. Su poesía refleja el espíritu político y filosófico de finales del siglo XIX. (N. de la T.)

En el capítulo 24, “Fiave in «chiave obbligata»”, Rodari explica que propuso a los alumnos de una escuela media escribir *I promessi Sposi* en clave moderna. Son de nuevo Alonso y Alós y Raschella quienes intervienen con notas al pie de página:

RODARI (1973: 84): In una scuola media alquanto rattristata dall'incontro burocratico con *I Promessi Sposi* (riassunti, analisi del periodo, interrogazioni, temi) i ragazzi avevano accolto sulle prime con scarso entusiasmo la mia proposta di tentare una trascrizione del romanzo in chiave moderna.

ALONSO Y ALÓS (1976: 99): *I Promessi Sposi* (*Los Novios*) se considera como la mejor obra de Manzoni, principal representante del Romanticismo italiano. En ella hace una crónica muy detallada de las costumbres de los siglos XVII y XVIII italianos. (N. del T.)

RASCHELLA (1993: 81): Alejandro Manzoni (1785-1873) significó un cambio en el desarrollo de la narrativa italiana en el sentido realístico y antirretórico. Su mejor obra fue *I Promessi Sposi* (*Los Novios*); en ella relata de forma muy detallada las costumbres de los siglos XVII y XVIII italianos. (N. del T.)

Rodari añade después que los alumnos se interesaron por la actividad al descubrir un paralelismo entre los *lanzichenecchi* de Manzoni, soldados mercenarios al servicio de la casa de Austria, y los nazis. Todas las traducciones optan por el correspondiente español *lansquenetas* (Alonso y Alós, 1976: 99; Grove, 1983: 84; Merlino, 1989/1996: 80; Raschella, 1993: 82; Merlo, 1999: 103), pero Merlo aclara el término en la única nota enciclopédica que no hace referencia a un autor u obra, sino a un concepto que tiene su equivalente en el diccionario español pero que, probablemente, la traductora considera poco accesible para un lector medio.

RODARI (1973: 84): Scoperte le possibilità del gioco, attraverso un'improvvisa identificazione corale tra i **lanzichenecchi** manzoniani e i nazisti, essi vi si impegnarono molto seriamente.

MERLO (1999: 103): Cruels y rudos soldados mercenarios al servicio de la casa de Austria, probable origen de la peste de Milán de 1629, narrada en la novela de Manzoni. (*N. de la T.*)

Cuando unas líneas después el autor hace referencia a uno de los protagonistas de la obra, *L'Innominato*, Raschella introduce una nota en la que explica lo que significa este nombre, nota que consideramos innecesaria para un lector hispanohablante:

RODARI (1973: 85): *L'Innominato* era un grande industriale della zona, già sostenitore del regime, che durante l'occupazione ospitava nella sua villa sfollati e sinistrati...

RASCHELLA (1993: 82): *L'Innominato*: El que no tiene nombre. (*N. del T.*)

Llegamos al capítulo 36, "Storie per ridere", donde Rodari afirma que un simple error puede ser explotado para inventar una historia. En el pasaje se hace referencia a Monaldo Leopardi, padre de Giacomo, y a Camillo Sbarbaro, autor de una bellísima poesía titulada *A mio padre*. Alonso y Alós insertan en la misma nota información sobre Giacomo Leopardi, a partir del nombre de su padre, y luego información sobre Sbarbaro; Raschella se refiere en nota solo a Sbarbaro; y Merlo ofrece información en una única nota: en primer lugar, sobre lo que Giacomo Leopardi decía de su padre y, en segundo lugar, sobre Sbarbaro.

RODARI (1973: 130): Papà si mette le scarpe alle mani. Si mette le scarpe in testa. Vuol mangiare la minestra col martello... Ah, se il signor padre **Monaldo Leopardi** avesse fatto un po' il pagliaccio a uso e consumo del suo piccolo Giacomo, là, nel natio borgo selvaggio: forse, da grande, il poeta lo avrebbe addirittura compensato scrivendo una poesia su di lui. E invece bisogna arrivare a **Camillo Sbarbaro**, per vedere in poesia un padre in carne ed ossa...

ALONSO Y ALÓS (1976: 149): Padre de Giacomo Leopardi (1789⁸-1837) que fue uno de los mayores poetas románticos de Italia. Sus obras más conocidas son: *Le opere morali*, *I Canti* y *Zibaldone* (cuaderno de apuntes) que Rodari cita en este libro en alguna ocasión. Sbarbaro forma parte de la generación de poetas contemporáneos que, encabezados por Papini, llevaron a cabo una intensa agitación de la literatura italiana en busca de nuevas formas durante los primeros años de este siglo. (*N. del T.*)

⁸ Aquí hay un error porque el año en el que nace Leopardi es 1798.

RASCHELLA (1993: 124): Poeta e prosista, una de las personalidades más interesantes de la llamada “escuela ligura”, que retoma la poética de fragmento y anticipó muchos aspectos del hermetismo.

MERLO (1999: 154): Giacomo Leopardi (1798-1837) nos habla, más bien, del despotismo del padre, el conde Monaldo. Camilo Sbarbaro, (1888-1967) es un poeta genovés. (N. de la T.)

En el mismo capítulo, el autor toma la expresión *vedere le stelle* como punto de partida para el desarrollo de una historia en la que se hace referencia al escritor Massimo Bontempelli. De nuevo, ofrecen información en nota la traducción de 1976 y la de 1993:

RODARI (1973: 132): L’astronomo fugge in un paese lontano. Il re, forse ispirato da **Massimo Bontempelli**, decide di seguire le stelle nel loro corso [...].

ALONSO Y ALÓS (1976: 151): Uno de los pocos escritores contemporáneos que ha escrito narraciones fantásticas sin que por ello estén exentas de un gran realismo. (N. del T.)

RASCHELLA (1993: 126): Fundó con C. Malaparte la revista 900 (1926-29), en ella elaboró la poética del realismo mágico, que lo llevó a descubrir la magia de la realidad cotidiana expresada en sus obras.

El capítulo 44, “Immaginazione, creatività, scuola” es el penúltimo y en él Rodari presenta una serie de reflexiones pedagógicas con interesantes indicaciones bibliográficas. La traducción de Merlino ofrece información en nota sobre Giuseppe Giusti y una de sus obras:

RODARI (1973: 167): Non c’è poi da meravigliarsi se [...]; se ascoltare pazientemente e ricordare scrupolosamente costituiscano tuttora le caratteristiche dello scolaro modello; che è poi il più comodo e malleabile. Lo Scolaro Travicello, caro **Giusti**.

MERLINO (1989/1996: 153): Giuseppe Giusti (1809-1850) fue un poeta y prosista toscano, autor de sátiras, a una de las cuales alude Rodari: *Il Re Travicello*, el Rey Viga, representación de la falta de autoridad (N. del T.)

Y un poco más adelante, también sobre el filósofo Antonio Rosmini:

RODARI (1973: 169): A poco, purtroppo, serve la lettura del dialogo *Della invenzione*, di Alessandro Manzoni. Il titolo promette bene, ma dentro è tutta una cosa alla **Rosmini**, dove non si trova un periodo da tenere a mente.

MERLINO (1989/1996: 155): Antonio Rosmini (1797-1855), filósofo católico di Rovereto (Trento), fundador de la congregación de la *Providencia*; los clérigos que la integran se llaman, precisamente «rosminianos» (N. del T.)

Unas páginas después el autor hace referencia a los *Quaderni di Corea* y serán Alonso y Alós los que ofrezcan una aclaración al lector:

RODARI (1973: 172): (E qui bisogna ricordare assolutamente che la stessa cosa dice il mio amico professor Vittorio Checcucci, dell’Università di Pisa, nel suo opuscolo *Creatività e matematica*,

edito da Alfredo Nesi nei suoi «**Quaderni di Corea**»; la dice e la dimostra, con fior di sperimentazioni sui giochi matematici a mezzo di calcolatori elettronici).

ALONSO Y ALÓS (1976: 194): Colección de pedagogía que recoge las experiencias de los movimientos más avanzados en Italia. Toma el nombre de una famosa escuela de Livorno donde se está llevando a cabo una experiencia educativa nueva. (*N. del T.*)

Estos mismos traductores añaden una nota en el último capítulo, “Schede”, dedicado a profundizar algunas cuestiones tratadas de forma somera en los capítulos anteriores. Aparece en la ficha *Un verbo per giocare* donde Rodari habla del imperfecto lúdico o de fantasía, y los traductores con su nota aclaran por qué el autor introduce la figura de un conde jorobado:

RODARI (1973: 189): E pensare che forse, in quel «lieto romore», c’era anche la voce di un ragazzino che suggeriva un gioco cattivo: «Io ero il gobbo, dàì, il **contino gobbo...**»

ALONSO Y ALÓS (1976: 213): Giacomo Leopardi era jorobado y conde (*N. del T.*)

Cerramos este apartado con dos notas que se encuentran en la traducción de Merlino: hacen referencia a las versiones españolas de dos obras citadas por Rodari. La primera se encuentra en el capítulo 4, “El binomio fantástico”, donde el autor incluye una cita de una obra de Henry Wallon y Merlino inserta el texto de una versión española que citará en nota, en este caso con un asterisco:

RODARI (1973: 17): Ha scritto Henry Wallon, nel suo libro *Le origini del pensiero nel bambino*, che il pensiero si forma per coppie. L’idea di «molle» non si forma prima, o dopo l’idea di «duro», ma contemporaneamente, in uno scontro che è generazione: «L’elemento fondamentale del pensiero è questa struttura binaria, non i singoli elementi che la componono. La coppia, il paio sono anteriori all’elemento isolato».

MERLINO (1989/1996: 21): Ha escrito Henry Wallon, en su libro *Los orígenes del pensamiento en el niño**, que el pensamiento se forma por parejas. La idea de «blando» no se forma ni antes ni después de la idea de «duro», sino simultáneamente en un choque que es génesis: «El elemento del pensamiento es esta estructura binaria, no los elementos que la constituyen. La cupla (*sic*)⁹ o el par, son anteriores al elemento aislado.» (Tomo I, p. 58).

*Traducción de Dora Douthat, Élida Daró y Hugo Acevedo, Buenos Aires, Lautaro, 1965.

La segunda se encuentra en el capítulo 40, “La capra del signor Séguin”, e indica la edición española del segundo libro citado por el autor, pero no aparece con asterisco, sino con número:

RODARI (1973: 150): Si leggano i due straordinari libri di Mario Lodi: *C’è speranza se questo accade al Vbo* e *Il paese sbagliato*.

⁹ El traductor indica con (*sic*) que la forma *cupla* aparece así en la traducción de la que se sirve: efectivamente, se denomina *cupla* o *par de fuerças* a un sistema formado por dos fuerzas paralelas de igual intensidad y de sentido contrario.

MERLINO (1989/1996: 139): Léanse los dos extraordinarios libros de Mario Lodi: *Hay esperanza si esto ocurre en el Vbo* y *El país errado*.¹

¹ Versión de María Dolores Badía, Barcelona, Laia, 1973.

5.2. NOTAS LINGÜÍSTICO-CULTURALES CON INFORMACIÓN QUE SE PIERDE EN EL PROCESO DE TRADUCCIÓN

Las notas de esta categoría son 9 y hacen referencia a términos que no tienen un correspondiente en la lengua de llegada o vehiculan elementos culturales que se perderían en el paso de una lengua a otra sin una explicación o aclaración por parte del traductor. Nos movemos aquí en el espacio de la opacidad lingüística y de la idiosincrasia cultural señalado por Donaire (1991: 86-87): no siempre es posible establecer entre las lenguas correspondencias exactas, por lo que el traductor interviene con notas, también *suplemento* o *descriptivas*, para facilitar definiciones, explicaciones de términos, acepciones específicas, restricciones de significado, etc. (Toledano, 2010: 656).

El primer ejemplo se refiere a un culturema que aparece en un pasaje del primer capítulo, “Antefatto”, en el que Rodari cuenta que el director de la Biblioteca de Varese, el “Cavalier Romussi”, le permitía consultar cualquier libro. Con *cavalier(e)* se hace referencia aquí a quien ostenta el título de *Cavaliere del lavoro* porque le ha sido conferido por el estado y se corresponde en España a la *Medalla al Mérito en el Trabajo*. En español, la palabra *caballero* no tiene esta acepción, por lo tanto, las opciones de los traductores son dos. Una es traducir el término con una generalización que no necesite aclaración en nota: Grove (1983: 9), Merlino (1989/1996: 10) y Merlo (1999: 14) coinciden en la elección del término “señor”; la otra opción es mantener la forma italiana y explicarla en nota, como han hecho Alonso y Alós (1976) y Raschella:

RODARI (1973: 4): [...] avevo in mente di tutto, dalla linguistica indo-europea al marxismo (il **cavalier** Romussi, direttore della Biblioteca civica di Varese, benché il ritratto del **duce** fosse bene in vista sopra la sua scrivania, mi consegnò sempre senza batter ciglio qualsiasi libro di cui gli avessi fatto regolare richiesta) [...].

ALONSO Y ALÓS (1976: 6): Cavalier: título honorífico italiano, en la actualidad en desuso, que durante la época del fascismo tuvo mucha difusión (*N. del T.*)

RASCHELLA (1993: 5): *Cavalier*: título honorífico italiano, en la actualidad en desuso.

No ha representado ningún problema, sin embargo, el otro culturema que aparece en el pasaje: *duce*. Excepto Merlo (1999: 14), que lo ha sustituido por el apellido “Mussolini”, todos los traductores han mantenido el culturema sin explicación en nota por tratarse de un término reconocible por el lector medio que aborda esta traducción (Alonso y Alós, 1976: 6; Grove, 1983: 10; Merlino, 1989/1996: 10 y Raschella, 1993: 6).

Aparecen dos culturemas también en el capítulo 2, titulado “Il sasso nello stagno”: la palabra *sasso* (esp. *pedra, canto, guijarro, china*) lleva a Rodari a recordar cuando iba con su amigo Amedeo al santuario de Santa Caterina del Sasso en el Lago

Mayor. Rodari explica que conoció a Amedeo cuando los dos eran estudiantes y que este murió después en la guerra:

RODARI (1973: 8): Ci trovavamo anche in treno, eravamo entrambi studenti **pendolari**. [...] Amedeo andò negli **alpini** e morì in Russia.

Solo una de las traducciones presenta notas al pie de página para explicar estos términos de la lengua italiana y es la de 1976. El término *pendolari* se refiere a las ‘personas que todos los días se desplazan, generalmente en tren, para trabajar o estudiar en otra localidad’. No existe un correspondiente en la lengua española y en este caso se ha optado por adaptar la palabra a la morfología del español (“pendulares”) y luego explicarla en nota:

ALONSO Y ALÓS (1976: 11): Se llama «pendulares» a quienes deben desplazarse a diario desde donde viven a otro lugar. Generalmente los «pendulares» son habitantes de pequeños núcleos urbanos que van a trabajar a las grandes ciudades de las zonas industriales, y estudiantes de los pueblos o pequeñas ciudades que acuden a los institutos y universidades de las capitales (*N. del T.*)

Los otros traductores renuncian a la nota al pie de página: en Grove (1983: 14) leemos “estudiantes de música”, con una explicitación que no está en el original pero que se deduce de las palabras del autor unas líneas después; en Merlino (1989/1996: 14) y Merlo (1999: 19), “estudiantes de fuera”, que expresa correctamente el sentido original; y Raschella (1993: 10) naturaliza el culturema con el término golondrina: “estudiantes golondrinas” designa en Argentina a los estudiantes que se desplazan a estudiar a otra ciudad.

Respecto al segundo culturema, Alonso y Alós mantienen en italiano el término *alpini*, las tropas de montaña del ejército italiano internacionalmente conocidas, y añaden una nota. Los demás traductores –Grove (1983: 14), Merlino (1989/1996: 14), Raschella (1993: 10) y Merlo (1999: 19)– han naturalizado el préstamo en “alpinos” sin considerar necesaria una nota.

ALONSO Y ALÓS (1976: 12): Cuerpo de montaña del ejército italiano (*N. del T.*)

El capítulo 25, “Analisi della Befana” (1973: 86), presenta otro culturema: la *Befana*. Dado que el autor la convierte en protagonista de una historia, los traductores se han visto obligados a mantenerla y todos han considerado oportuno explicar en nota, con más o menos detalle, esta figura del folklore italiano propia de la Navidad:

ALONSO Y ALÓS (1976: 100): En Italia la noche de la Epifanía no son los Reyes Magos quienes llevan los regalos a los niños, sino una bruja montada sobre una escoba que se llama *Befana*. (*N. del T.*)

GROVE (1993: 86): La Befana es un personaje típico de la mitología infantil italiana. Es una bruja muy fea, siempre a caballo de su escoba, que en la noche de Reyes desciende por las chimeneas de las casas, para dejar regalos a los niños.

MERLINO (1989/1996: 82): *Befana* (derivado de «befanía», deformación de *Epifanía*) es la mujer con aspecto de bruja que, según los niños italianos, entra por la chimenea de las casas para dejar los regalos en la noche de Reyes o de Epifanía (*N. del T.*)

RASCHELLA (1993: 83): Figura mítica de vieja y benéfica bruja, montada en una escoba, en ocasión de cuyo paso por la tierra (1-6 de enero), se verifican acontecimientos prodigiosos y estas mismas creencias populares incorporadas en el cuerpo del Cristianismo a través de la fiesta de Epifanía, hace que en Italia los Reyes Magos son reemplazados por la Befana en los repartos de juguetes¹⁰.

MERLO (1999: 104): En Italia, además de Santa Lucía, Papá Noel y el Niño Dios, también la Befana trae regalos a los niños, la noche de la Epifanía que precede al 6 de enero: es vieja, fea, llega volando sobre una escoba, y deja los regalos al lado de la chimenea, en una media. (*N. de la T.*)

5.3. NOTAS LINGÜÍSTICO-CULTURALES CON INFORMACIÓN NO INTERPRETABLE POR EL LECTOR DEL TEXTO TRADUCIDO

En este apartado se recogen 16 notas con información sobre connotaciones lingüísticas o culturales que son fácilmente detectables por el lector original pero no lo son, sin embargo, para el lector del texto meta (Donaire, 1991: 85). Son igualmente notas *suplemento* o *descriptivas* que ofrecen información necesaria al lector para contextualizar las palabras del original y comprender sus connotaciones: no añaden nada que no esté implícito en el texto original y funcionan como las adiciones que podría llevar a cabo mentalmente el lector del texto de partida (Toledano, 2010: 655).

En el capítulo 6, titulado “Cosa succederebbe se...”, se aprecia una serie de elementos culturales que pertenecen a la televisión italiana de aquel período: el popular concurso de televisión *Rischiatutto*; su famoso presentador Mike Buongiorno; su ayudante, la “valletta” Sabina; y el uso metonímico de “Viale Mazzini”, la calle de Roma donde se encuentran los estudios de televisión de la RAI.

RODARI (1973: 28): Di recente, in una scuola media, abbiamo formulato insieme, io e i ragazzi, questa domanda: *Che cosa succederebbe se un coccodrillo si presentasse a «Rischiatutto»?*

Essa si è rivelata molto produttiva. E' stato come scoprire un nuovo punto di vista per guardare la TV e per giudicare la propria esperienza della televisione. Ne sono saltate fuori delle buone, a cominciare dal colloquio tra il coccodrillo che chiede di essere ammesso al quiz come specialista in ittiologia e gli sbalorditi funzionari **di viale Mazzini**. Nelle gare propriamente dette il coccodrillo si è rivelato imbattibile. Ad ogni raddoppio si mangiava un concorrente, senza nemmeno ricordarsi poi di piangere. Alla fine si mangiava anche **Mike Bongiorno**, ma era divorzato a sua volta dalla **valletta Sabina**, di cui quei ragazzi erano ferventi ammiratori, e dunque la volevano vittoriosa ad ogni costo.

¹⁰ El texto de Raschella presenta algunos errores: el paso de la Befana indicado entre el 1 y el 6 de enero y no entre el 5 y el 6; la forma verbal *hace* debería ir en plural pues el sujeto es *estas mismas creencias*; y la forma verbal *son* debería ir en presente de subjuntivo porque *hacer que* rige este modo.

Todos los traductores han considerado necesario amplificar el texto con alguna aclaración a los lectores. La traducción de 1976 presenta una nota referida al concurso, cuyo nombre deja en lengua original:

ALONSO Y ALÓS (1976: 33): Concurso televisivo (similar al «Un, dos, tres» de la televisión española), en el que a medida que se van acertando las preguntas de un tema determinado va aumentando la cantidad de dinero que gana el concursante, pero si falla una sólo [sic] vez lo pierde todo. De ahí el nombre: «arriesga todo» (*N. del T*)

Inserta una nota sobre la calle donde se encuentran los estudios de televisión, en la que además propone el correspondiente cultural en España:

ALONSO Y ALÓS (1976: 33): Calle donde están los estudios de televisión de Roma. Es similar a decir en España «Prado del Rey». (*N. del T.*)

Y otra para referirse al presentador italiano:

ALONSO Y ALÓS (1976: 33): Popular presentador de televisión (*N. del T*)

La traducción de Grove no se sirve de notas al pie de página, sino que sus explicitaciones se encuentran entre paréntesis dentro del pasaje y se refieren al presentador y a la azafata, ya que el nombre del concurso es sustituido con la generalización en “un concurso de televisión”:

GROVE (1983: 32): Acaba comiéndose al **presentador Mike Buongiorno (popular locutor italiano)**, pero era a su vez devorado por **Sabina (su ayudante no menos popular)**, a quien todos los chicos admiraban y querían que saliera victoriosa a toda costa.

Merlino, como ya se vio en Arbulu (2018) y como se podrá apreciar más adelante, es el traductor que sigue con más audacia la voluntad lúdica de Rodari en el uso de la lengua y, en este caso, sustituye el nombre del concurso italiano con una forma inventada en español, *Juégateatope*, con la locución adverbial coloquial *a tope*. Pero, además, añade una nota con una explicación sobre el concurso italiano y con la clave de lectura del nombre que ha inventado: *Juégate / te juegas*. Creemos que quizá el traductor podría haber sido consecuente con su decisión de mantener los nombres de los protagonistas italianos y dejar el nombre original del concurso, visto que después aparece la aclaración en nota. Aquí se hace patente el gusto creador de Merlino que se observa en diversos pasajes de la traducción.

MERLINO (1989/1996: 30): Programa de televisión italiana. El nombre original «Rischiatutto» (literalmente «arriesga todo») alude al procedimiento tan común en varios programas de la televisión española: el todo o nada; juegas y *te juegas* a ganarlo o perderlo. (*N. del T.*)

Raschella traduce literalmente el nombre del concurso: *Arriesgatodo* y añade una nota, idéntica a la de Alonso y Alós (1976), para identificar a Mike Buongiorno:

RASCHELLA (1993: 29): Popular presentador de televisión (*N. del T.*)

La traducción de Merlo mantiene el nombre del concurso con una traducción y explicación en nota:

MERLO (1999: 41): *Rischiatutto*: «Arriésgalo todo». Es un célebre juego de concurso de la televisión italiana, en el que los participantes tienen la oportunidad de ganarlo o perderlo todo, con cada pregunta. (*Nota de la traductora*)

También en el capítulo 32, “*Marionette e burattini*”, donde Rodari propone aprovechar los materiales ofrecidos por la televisión, se mencionan otros dos elementos culturales relativos a la televisión y la cultura italianas: el *Festival de Sanremo* y el *Zecchino d’Oro*.

RODARI (1973: 114): Oppure basterà l’accostamento tra i personaggi del teleschermo e un personaggio incongruo: Pinocchio al Telegiornale, la strega allo **Zecchino d’Oro**, il diavolo al **Festival di Sanremo**.

El *Festival de Sanremo* no ha ofrecido problemas a los traductores porque es un festival conocido internacionalmente ya que se retransmite en directo por Eurovisión, pero el *Zecchino d’Oro*, el Festival Internacional de la Canción del Niño, es prácticamente desconocido en el mundo hispanohablante. Los traductores se han comportado de manera diferente: Alonso y Alós (1976: 131) lo han sustituido con el famoso concurso español *Un, dos, tres... responde otra vez*; Grove (1983: 113) se ha servido de la generalización “programa infantil”; Merlino (1989/1996: 108) lo ha reemplazado con el popular concurso español *El precio justo*; y Raschella (1993: 111) ha traducido de manera literal el nombre del concurso italiano, *La moneda de oro*¹¹; sin embargo, Merlo ha mantenido el nombre italiano con una explicación en nota:

MERLO (1999: 136): *Zecchino d’Oro* es un concurso anual de canción cuyos participantes son niños. (*N. de la T.*)

El texto de Rodari presenta asimismo una serie de referencias al sistema escolar italiano en secuencias como “*scuole per l’infanzia (ex materne), elementari e medie*” (1973: 5), “*scuola materna*” (1973: 22), “*scuola media*” (1973: 28) “*sia di scuola materna che di scuola elementare e media*” (1973: 119), etc. El sistema educativo italiano no coincide con el español y es frecuente, además, que la organización y nomenclatura varíe en el tiempo dependiendo de las diferentes reformas educativas de cada país. Esta cuestión no ha presentado graves problemas a los traductores, que en su mayoría se han servido de generalizaciones o adaptaciones a los sistemas de los países de procedencia (España, Argentina y Colombia). Solo Alonso y Alós (1976) han

¹¹ Las soluciones de Alonso Alós, Merlino y Raschella no reproducen la incongruencia que representa la bruja (*strega*) en un programa infantil: los concursos españoles elegidos por los traductores estaban protagonizados por adultos y la traducción literal de Raschella no da ningún indicio al lector hispanohablante de la naturaleza del concurso.

considerado necesario introducir aclaraciones a través de notas al pie de página. Una aparece en el primer capítulo, cuando el autor cuenta de su estancia en Reggio Emilia para un encuentro con maestros:

RODARI (1973: 5): Dal 6 al 10 marzo del 1972 a Reggio Emilia, su invito del comune, ebbi una serie di incontri con una cinquantina di insegnanti delle **scuole per l'infanzia (ex materne), elementari e medie**, e presentai in forma, per così dire, conclusiva e ufficiale, tutti i miei ferri del mestiere.

ALONSO Y ALÓS (1976: 7): Estos tres niveles en Italia forman la escuela obligatoria (abarca desde los 6 años a los 16) y la preescuela (desde los 3 a los 6), que sin tener carácter obligatorio está muy difundida (*N. del T.*)

La otra se encuentra en el capítulo 6, “Cosa succederebbe se...”, en una referencia de Rodari al concurso mencionado más arriba:

RODARI (1973: 28): Di recente, in una **scuola media**, abbiamo formulato insieme, io e i ragazzi, questa domanda: *Che cosa succederebbe se un cocodrillo si presentasse a «Rischiatutto»?*

ALONSO Y ALÓS (1976: 33): Corresponde aproximadamente al Segundo ciclo de EGB (*N. del T.*)

En el capítulo 23, “Franco Passatore mette «le carte in favola»”, se hace referencia a la *Festa dell'Unità* (1973: 82). Mientras que Grove (1989: 82) y Merlino (1989/1996: 78) reproducen sin más el culturema y Raschella (1993: 79) amplía el texto con la palabra *diario* (“fiesta del diario L'Unità”), las otras dos traducciones ofrecen información al lector a través de una nota al pie de página:

RODARI (1973: 82): Ma non sono geloso di Franco Passatore e dei suoi amici. Li ho visti al lavoro a Roma durante una «**Festa dell'Unità**».

ALONSO Y ALÓS (1976: 95): Fiestas que organiza el Partido Comunista Italiano con el fin de recaudar fondos para el sostenimiento de su diario “L'Unità”, de donde toman el nombre. En ellas se realizan actividades de todo tipo: políticas, culturales, recreativas, etc. (*N. del T.*)

MERLO (1999: 99): Festival de debate, espectáculo y cocina organizado a finales del verano por el periódico comunista “L'Unità” en todas las ciudades y pueblos de Italia. (*N. de la T.*)

Será también Merlo quien explique lo que son los huevos de Pascua, que Rodari menciona en el capítulo 26 titulado “L'omino di vetro”. Podría parecer una nota innecesaria, pero debemos tener en cuenta que esta tradición está menos arraigada en países como Colombia, Venezuela, Brasil, Perú o México y que la traducción data de hace más de 20 años. Actualmente, quizá la nota no sería necesaria porque en estas dos últimas décadas, la globalización del mundo por efecto de los medios de comunicación e internet, ha contribuido a popularizar esta tradición en países donde antes no era muy conocida.

RODARI (1973: 91): E non mi si venga a dire che con i vetri è meglio farci le finestre e con il cioccolato **le uova de Pasqua**, anziché le favole: [...].

MERLO (1999: 109): Típicos dulces de Semana Santa, elaborados en forma de huevos con “cáscara” de chocolate. En su interior siempre hay un pequeño regalo. (*N. de la T.*)

Otra nota de Merlo explica la *Resistenza* en el capítulo 40, titulado “La capra del signor Séguin”: esta nota probablemente no sería necesaria en un contexto europeo, pero es posible que la traductora haya considerado que el concepto resulta más opaco en un contexto americano y no solo lo explica, sino que además hace una referencia intertextual a la película *Novecento* de Bertolucci, conocida internacionalmente.

RODARI (1973: 150): I ragazzi sono per lo più figli di salariati agricoli; e siamo in una piccola cascina della Valle Padana, in una zona che ha forti tradizioni di lotte sociali e politiche, che ha dato un suo contributo alla **Resistenza**.

MERLO (1999: 177): La Resistencia fue el movimiento antifascista que se desarrolló al final de la Segunda Guerra Mundial, entre 1943 y 1945. Sobre las luchas sociales de la región Padana, será suficiente recordar la película *Novecento* [sic] de Bernardo Bertolucci. (*N. de la T.*)

Por último, presentamos dos notas que hacen referencia a ciudades de Italia quizá poco conocidas. En el capítulo 34, “Storie «tabù»”, se habla de Tarquinia, localidad de gran importancia histórica, arqueológica y cultural, y por ello encontramos una nota al pie de página en las traducciones de Alonso y Alós y de Raschella, que propone una nota similar a la de 1976:

RODARI (1973: 122): La traccia, se interessa, era all’incirca la seguente: “A **Tarquinia** si verificano incidenti d’ogni genere: [...]”.

ALONSO Y ALÓS (1976: 139): Ciudad situada al norte de Roma, que fue la capital de los etruscos y que conserva importantísimos restos arqueológicos, entre ellos, tumbas etruscas en perfecto estado de conservación (*N. del T.*)

RASCHELLA (1993: 117): Tarquinia, ciudad situada al norte de Roma, fue una de las mayores ciudades etruscas, lugar de origen de los Tarquini, que rigieron Roma en los inicios de su historia. Conserva importantes restos arqueológicos (*N. del T.*)

Y en el capítulo 40, “La capra del signor Séguin”, aparece Vho y Raschella añade una nota al pie de página:

RODARI (1973: 148): Conservo il vecchio numero di «Insieme» – il giornalino di classe che da anni i ragazzi di **Vho**, una generazione dopo l’altra, compilano e spediscono ai loro amici – in cui è riportata la discussione che seguì a quella lettura.

RASCHELLA (1993: 141): Pequeña localidad italiana en la provincia de Cremona.

5.4. NOTAS TRADUCTOLÓGICAS

Trataremos a continuación aquellas notas que son relativas a cuestiones traductológicas: hemos identificado 17 notas. En ellas, el traductor adopta el estatuto de autor y no de lector, marcando además la distancia con el texto original. Como indica Donaire (1991: 88), “se afirma como autor de un texto diferente, se

responsabiliza de sus propias opciones”. Efectivamente, con ellas el traductor proporciona una información cuya finalidad es la de legitimar o justificar sus decisiones traductológicas. Toledano (2010: 658) las incluye en la categoría de notas *suplemento* o *descriptivas*, pero afirma que esta variante se aproxima, como veremos en algún ejemplo, a las notas *comentario* o *discursivas*:

Si bien su voluntad sigue siendo la de completar el texto con los elementos que pudieran haberse perdido en su proceso de transferencia provocando extrañamientos ajenos a la voluntad del autor original, los elementos destinados a legitimar determinadas decisiones sin duda aportan ya contenidos discursivos, discretos, pero ajenos al texto original, que nos acercan a la siguiente categoría funcional de nota.

Las notas que hemos recogido en este apartado aparecen generalmente en pasajes donde las asociaciones de las que se sirve Rodari resultan un obstáculo difícil de superar para cualquier traductor: estas asociaciones funcionan en el plano fonético –donde la semejanza de los sonidos conduce a rimas y ritmos que pueden inspirar una historia– y en el plano semántico –donde los significados, por cercanía o por oposición, llevan a la mente de quien inventa personajes, lugares, recuerdos, anécdotas, que se transforman en terreno fértil para la creación fantástica. Es precisamente en este tipo de notas donde veremos las diferentes personalidades de nuestros traductores: desde el que se rinde fácilmente ante la dificultad y recurre a una nota, hasta el que trata de resolver los problemas de traducción en completa invisibilidad, pasando por el que añade en nota reflexiones o comentarios para el lector que se convierten en verdaderas digresiones. Nos referimos en este caso a Merlino, que es el traductor que lleva hasta sus últimas consecuencias el juego fantástico de Rodari también en alguna de sus notas.

La primera nota del traductor que queremos analizar pertenece precisamente a Merlino y, como veremos, más que una aclaración sobre cómo ha traducido es una prolongación de las asociaciones propuestas por el texto original. Se encuentra en el capítulo 2, “Il sasso nello stagno”. Aquí Rodari desarrolla la metáfora de la piedra en el estanque: así como una piedra lanzada en un estanque provoca una serie de ondas concéntricas, una palabra “lanzada” en la mente provoca un efecto análogo, es decir, impulsa una serie de reacciones en cadena que implican sonidos, analogías, imágenes, recuerdos y significados que atañen a la experiencia, a la memoria, a la fantasía y al inconsciente, y pueden ayudarnos a inventar una historia. Al final del capítulo, el autor considera su técnica de la piedra en el estanque como un ejercicio beneficioso para el niño porque le sirve para desarrollar la imaginación. Merlino traduce la palabra it. *sasso* con la esp. *china* y a partir de esta palabra se lanza a una serie de asociaciones en nota:

RODARI (1973: 12): Il gioco del «**sasso** nello stagno» che qui ho brevemente illustrato, invece, si muove nel senso opposto: deve servire ai bambini, non servirsi di loro.

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

¹ Servirá, sin duda, para los «graciosos de siempre» (como diría un maestro/a avinagrado/a), que encontrarán en el estanque a una mujer de ojos rasgados, amarilla para más datos. Y si buscamos

más a fondo, por qué no, también se reflejará en el agua aquella «china» que «dormía / tapadita con su poncho» (José Hernández, *Martín Fierro*), donde china es la media naranja del gaucho. Y las aguas se mancharán de tinta china y, si nos ponemos re-iterativos, oiremos quizá cómo el estanque re-china. Cuando hagamos todo este camino, podremos decir que, al fin, «nos ha tocado la china» (N. del T.)

No hay duda de que aquí Merlino va más allá de su papel de traductor y en esta nota demuestra la utilidad del juego a través de la ampliación de las asociaciones que en español puede tener la palabra *china*, todo ello acercando el texto al lector a través de un lenguaje coloquial, irónico, metafórico, pero, al mismo tiempo, erudito. La nota comienza haciendo referencia de forma coloquial a “los graciosos de siempre”: interpretamos el adjetivo en su sentido irónico, como los alumnos ‘molestos’, pero a ojos de un “maestro /a avinagrado/a”, con un lenguaje inclusivo bastante moderno para la fecha de publicación de la traducción. Por lo tanto, deducimos que Merlino considera que el ejercicio de Rodari será útil precisamente para estos alumnos menos disciplinados pero quizá más imaginativos y, por ello, capaces de poner en marcha las asociaciones que siguen en la nota. En primer lugar, propone la asociación de la *china* en el estanque con una ‘mujer natural de China’: “mujer de ojos rasgados, amarilla para más datos”. Esta asociación le conduce a otra: el reflejo en el agua de China Iron, la mujer del protagonista en *El gaucho Martín Fierro*, poema épico de José Hernández; la califica a través de la metáfora “media naranja”; y cita parte de dos versos originales referidos a ella: “mientras su china *dormía / tapadita con su poncho*”. El estanque y la palabra *china* le llevan a otra asociación: la “tinta china”, que ensucia las aguas del estanque. Una nueva asociación tiene como destino el verbo *rechinar* (“re-china”) y su prefijo es compartido por el adjetivo “re-iterativo”, con otra asociación marcada además con el guion. La última nos lleva al modismo *tocarle a alguien la china*, es decir, ‘cuando por azar nos toca algo desafortunado’ y tiene su origen en la costumbre de echar algo a suertes metiendo en el puño una piedra pequeña (*china*) y presentando las dos manos cerradas a los demás: pierde quien indica la mano en la que se encuentra la piedra y entonces se dice que le ha “tocado la china”.

Observamos, por tanto, el deseo del traductor de seguir el juego de Rodari y de mostrar su capacidad de “crear” otras asociaciones en la lengua de llegada, de demostrar su ingenio e inventiva pues, además de traductor, Mario Merlino ha desarrollado también una carrera como autor. Esta nota es una verdadera reivindicación por parte del traductor de su autoría respecto al texto de llegada. Pertenece, por tanto, a la categoría de notas *comentario* o *discursivas*, que obedecen a la intención del traductor de ‘hacer algo’ y resulta una verdadera digresión que rompe el flujo normal del discurso del autor original. Sin embargo, podríamos preguntarnos si este prolongar el juego de asociaciones propuesto por Rodari, no puede ser otra forma de fidelidad al autor original y a sus intenciones.

Si seguimos adelante, en el capítulo 9, “L’errore ceativo”, Rodari recomienda servirse de los posibles errores ortográficos de los niños para inventar historias con las palabras resultantes del error: *Lamponia* por *Lapponia*, *cerubini* por *cherubini*, *serpente bidone* por *serpente pitone*, etc. Naturalmente la dificultad de los pasajes de este capítulo reside

en el hecho de que los errores que se cometen en una lengua no son siempre transferibles a otra y tampoco producen el mismo efecto de humor, sorpresa o extrañamiento. En el siguiente pasaje, encontramos una nota al pie de página en la traducción de Alonso y Alós y la misma, idéntica, en la de Raschella, que demuestra de nuevo que este traductor se sirve con frecuencia de la versión de 1976. Podemos decir que esta nota refleja claramente la derrota –o quizá preferimos decir la “renuncia”– de estos traductores, traductores “perezosos”, todo hay que decirlo, que se rinden a explicar en nota la asociación de Rodari sin buscar soluciones, como han hecho los otros traductores con resultados además muy interesantes¹²:

RODARI (1973: 34): Se un bambino scrive nel suo quaderno «**L'ago di Garda**», ho la scelta tra correggere l'errore con un segnaccio rosso o blu, o seguirne l'ardito suggerimento e scrivere la storia e la geografia di questo «**ago**» importantissimo, segnato anche nella carta d'Italia. La Luna si spechierà sulla punta o nella cruna? Si pungerà il naso?

ALONSO Y ALÓS (1976: 41): Si el niño escribe «**L'ago di Garda**»¹, puedo escoger entre corregir el error con un trazo rojo o azul, o seguir la atrevida sugerencia y escribir la historia de esta «**aguja**» importantísima, señalada incluso en el mapa de Italia. ¿Se reflejará la luna en la punta o en el ojo de la aguja? ¿Se pinchará la nariz?...

¹ En italiano «el lago» se escribe «il lago». El error en este caso consiste en escribirlo con apóstrofe, con lo que se ha convertido de lago en «**aguja**», a partir de aquí se desarrolla el juego de palabras posterior (*N. del T.*)

RASCHELLA (1993: 35): Si el niño escribe «**L'ago di Garda**»¹, puedo escoger entre corregir el error con un trazo rojo o azul, o seguir la atrevida sugerencia y escribir la historia de esta «**aguja**» importantísima, señalada incluso en el mapa de Italia. ¿Se reflejará la luna en la punta o en el ojo de la aguja? ¿Se pinchará la nariz?...

¹ En italiano «el lago» se escribe «il lago». El error en este caso consiste en escribirlo con apóstrofe, con lo que se ha convertido de lago en «**aguja**», a partir de aquí se desarrolla el juego de palabras posterior (*N. del T.*)

Rodari introduce durante el capítulo otros errores posibles y aquí serán tanto Alonso y Alós como Merlo los traductores que no buscan soluciones en la lengua de llegada, sino que mantienen la referencia a los “diccionarios italianos”, reproducen los errores en esta lengua y luego los explican en nota¹³:

RODARI (1973: 35): Se da tutte le parole del **dizionario italiano** scompare l'acca, che i bambini scrivendo dimenticano tanto spesso, possono verificarsi interessanti situazioni surrealistiche: i «**cherubini**», decaduti a semplici «**cerubini**», precipitano dal cielo; il capostazione di «**Chiusi-Chianciano**» degradato a dirigente di «**Ciusi-Cianciano**», si sente menomato e dà le dimissioni. O ricorre ai sindacati.

¹² Grove (1983: 38): “Laguja di Venecia”, en lugar de “Laguna di Venecia”; Merlino (1989/1996: 37): “es tilo de vida” en vez de “estilo de vida”; Merlo (1999: 48): “la hazaña con tomate” por “lasaña con tomate” (cfr. Arbulu: 2018: 108-112).

¹³ Grove (1983: 39) generaliza en “diccionarios” y adapta los errores: *nesos* por *buesos*, *cocolate* por *chocolate* y *Cincón* por *Chincón*; y Merlino (1989/1996: 38) adapta en “diccionario castellano” y también los errores: *ipócritas* por *hipócritas*, *Uelva* por *Huelva* (Cfr. Arbulu: 2018: 112-116).

ALONSO Y ALÓS (1976: 42): Si de todas las palabras del **diccionario italiano** desapareciese la hache, que los niños olvidan tan a menudo cuando escriben, pueden resultar situaciones surrealistas interesantes: los «**cherubines**»^{II}, degradados a simples «**cerubines**», caen del cielo; el jefe de estación de «**Chiusi-Chianciano**» degradado a autoridad de «**Ciusi-Cianciano**»^{III}, se siente ofendido y presenta la dimisión. O recurre a los sindicatos.

^{II} Nuevamente juega el autor con las diferencias de sonido que se producen al cambiar una letra, [sic]: en italiano el grupo «ch» corresponde a nuestro «qu» mientras que la «c» seguida de «e» o de «i» tiene el mismo sonido que nuestra «ch» (*N. del T.*)

^{III} Al eliminar la «h» convierte el nombre de la ciudad de Chiusi-Chianciano en la Ciusi-Cianciano, que significa palabrería, chismorreos (*N. del T.*)

MERLO (1996: 48-49): Si de todas las palabras del **diccionario italiano** desapareciera la hache, que los niños olvidan tan a menudo cuando escriben, se podrían dar interesantes situaciones surrealistas: los «**cherubini**»^{II} degradados a simples «**cerubini**», caen del cielo; el jefe de estación de «**Chiusi-Chianciano**» degradado a autoridad en «**Ciusi-Cianciano**»^{III}, se siente menospreciado y presenta renuncia. O pide apoyo a los sindicatos.

^{II} Cherubini: Querubines. (*N. del T.*)

^{III} En italiano *Ciusi-Cianciano* significa palabrería, chismorreos. (*N. del T.*)

La explicación de la segunda nota no es del todo precisa en ninguna de las dos traducciones porque solo el segundo término puede resultar despectivo: el verbo italiano *cianciare*, que en español podría traducirse como *parlotear*, *cotillear*, *rajar*; el sustantivo es *ciancia*, de donde viene el español *chanza*. Creemos, además que la primera nota en la traducción de Merlo resulta innecesaria para un lector hispanohablante.

En el capítulo 11, “Utilità di Giosuè Carducci”, Rodari sigue algunas técnicas utilizadas por los surrealistas, como la de explorar todas las posibilidades que nos ofrece el tratamiento de un verso en la cadena sonora. Se servirá de algunos versos de Carducci. Son, de nuevo, Alonso y Alós quienes explican el juego de palabras del original: en este caso, han traducido respetando la rima entre *vez* y *mujer* con una solución, creemos, aceptable pues mantiene además la palabra *viernes*, necesaria más adelante. Quizá esta nota no era imprescindible.

RODARI (1973: 41): Un terzo esempio, ancora con un famoso verso del professor Carducci:

... rinverdi tutto or ora
che ci dà, di primo acchito, uno stupendo:
... venerdi tutto odora...

ALONSO Y ALÓS (1976: 51): Un tercer ejemplo. También con un famoso verso del profesor Carducci:

Todo reverdeció a la vez
que nos da, al primer vistazo, un estupendo:
Todo el viernes olió a la mujer^{II}

^{II} Juego de palabras imposible de traducir. El verso de Carducci, en italiano, *...riverdi tutto or ora*, con pequeñas variaciones se convierte en *...venerdi tutto odora...* que tiene un sonido muy similar. (*N. del T.*)

En el capítulo 23, “Franco Passatore mette «le carte in favola»”, se propone un juego que se llama precisamente “mettiamo le carte in favola”: inventar e ilustrar en grupo una historia a partir de cartas con imágenes o figuras creadas previamente. El

nombre del juego se vale de la simetría fonética entre *favola* y *tavola*, palabra que se encuentra en el modismo *mettere le carte in tavola*: este modismo italiano es equivalente en español a *poner las cartas sobre la mesa*, pero esta lengua no consiente la asociación fonética entre *mesa* y *fábula* o *cuento*. El comportamiento de los traductores ha sido diferente: Raschella (1993: 78) ha traducido correctamente el sentido a través de una modificación de la sintaxis con “recrea las fábulas con cartas”; el resto ha traducido palabra por palabra. Algunos, sin ninguna explicación en nota y con un resultado poco natural y lógico en español (Alonso y Alós (1976: 94): “mete «las cartas en fábulas»”; Grove (1983: 81): “pone «las cartas en la fábula»”; Merlino (1989/1996: 77): “pone «las cartas en cuento»”); Merlo, sin embargo, traduce como Merlino, pero interviene en nota para explicar la asociación fonética del original:

RODARI (1973: 81): Per esemplificare citerò il bellissimo gioco inventato da Franco Passatore e dai suoi amici del «Gruppo Teatro-Gioco-Vita» e che si chiama «**mettiamo le carte in favola**».

MERLO (1999: 98): En italiano el nombre del juego es “mettiamo le carte in *favola*”, que hace referencia al dicho “mettiamo le carte in *tavola*”: “pongamos las cartas sobre la mesa”. (N. de la T.)

El capítulo 26 se titula “L’omino di vetro”. Aquí encontramos una nota en el texto de Merlino, donde este justifica su traducción del título como “El hombrecillo de vidrio”. Se trata de una nota traductológica que deriva en erudita, con cita de Cervantes incluida:

MERLINO (1989/1996: 85): A la hora de traducir *vetro* dudé entre «cristal» (más generalizado) y «vidrio» (correcto, pero menos usado). Opté por el segundo término para hacer más «textual» el homenaje a Miguel de Cervantes Saavedra, ya preocupado con la verdad –transparencia y locura– y la fragilidad humana en *El licenciado vidriera*: «... cuando alguno se llegaba a él, daba terribles voces pidiendo y suplicando con palabras y razones concertadas que no se le acercasen, porque le quebrarían: que real y verdaderamente él no era como los otros hombres: que todo era de vidrio, de pies a cabeza». Habría que crear historias, además, a partir de frases hechas como aquella de «pagar los vidrios rotos» o, hablando de personajes, retratar al «hombre de la mirada vidriosas». La base de la fantasía, en definitiva, está en aquello de que «todo depende del cristal con que se mira». (N. del T.)

En esta nota, el traductor no justifica una solución traductológica porque sea la mejor en el texto de llegada, sino porque le permite hacer un homenaje a Cervantes. Estaríamos, de nuevo, en la categoría de notas *comentario* o *discursivas*, que responden al deseo del traductor de ‘hacer algo’: en este caso, por un lado, homenajear al célebre autor español pero, por otro, hacer algo que va más allá todavía. Merlino se dirige a su lector con la recomendación (“habría que”) de inventar historias “a partir de frases hechas”, es decir, jugando con el lenguaje, como hace Rodari, y propone el modismo “pagar los vidrio rotos” o la frase “todo depende el cristal con que se mire”. En la última frase, además, habla de la fantasía, como lo hace el autor. Nos preguntamos de nuevo si este alejarse del texto de partida con una digresión que evidentemente lo interrumpe, podría ser entendido como una forma de fidelidad a la función del texto

original y al deseo del autor italiano: ayudar a inventar historias jugando con todas las posibilidades de la lengua.

Encontramos notas y ampliaciones de los traductores también en el capítulo 27, titulado “Pianoforte-Bill”, donde Rodari parte de dos personajes –los gemelos Marco y Mirko– y un objeto que los caracteriza –un martillo– para desarrollar una serie de ideas que podrían llevar a la invención de una historia. El primer ejemplo es una nota que explica el significado de la palabra italiana *manganelli* (esp. *porra*), que no se ha traducido ni en Alonso y Alós ni en Raschella:

RODARI (1973: 93): Attenzione: ho scritto «martelli», non «**manganelli**». Non può assolutamente trattarsi di due piccoli neofascisti...

ALONSO Y ALÓS (1976: 107): Las porras que usaban las escuadras fascistas de Mussolini se llamaban «manganelli», y por extensión el término se aplica también a los neofascistas (*N. del T.*)

RASCHELLA (1993: 90): Juego de palabras entre *martelli* (martillos) y *manganelli* (porras que usaban las baudas fascistas de Mussolini) (*N. del T.*)

El segundo ejemplo interesa, sin embargo, a casi todas las traducciones. Rodari explica cómo ha llegado a la palabra *martello*:

RODARI (1973: 93): La parola «martello» – terza arrivata – era evidentemente figlia della sillaba *mar* di Marco, in parte contraddetta, ma in parte anche rafforzata dalla *mir* di Mirko. «Martelli», al plurale, più che per una considerazione logica, si impose per la rima con «gemelli», non pronunciata ma presente.

Los traductores tienen comportamientos diferentes. Merlino propone “mellizos” como traducción posible del término *gemelli* ya que reproduce una rima asonante con “martillos” sin necesidad de una nota explicativa. El resto se conforma con traducir de manera literal a través de “gemelos” sin reproducir la asociación fonética y todos se ven obligados a introducir una nota que, de nuevo, consideramos una renuncia. La de Raschella es exacta a la de Alonso y Alós:

ALONSO Y ALÓS (1976: 108): En italiano martillos (martelli) y gemelos (gemelli) tiene rima consonante (*N. del T.*)

RASCHELLA (1993: 90): En italiano martillos (martelli) y gemelos (gemelli) tiene rima consonante (*N. del T.*)

MERLO (1999: 112): En italiano el juego es entre “gemelli” (gemelos) y “martelli” (martillos). (*N. de la T.*)

Las últimas notas analizadas se encuentran en el capítulo 35, “Pierino y el pongo”, donde se habla de una historia inventada por un niño. La primera pertenece a la traducción de Merlo y aparece en un pasaje en el que Rodari trata de explicar las asociaciones que han podido llevar al niño a introducir en la historia al *diavolo*: en el plano semántico, podría ser por oposición a *prete* (esp. *cura*, *sacerdote*), otro personaje de la historia; en el plano fonético, por asociación con *dia* de *indiano*, palabra que también aparece en la historia.

RODARI (1973: 127): Ma non si può nemmeno escludere – con un occhio all'asse della «selezione verbale» – che sia stata la *dia* di «indiano» a dare la spinta decisiva all'evocazione del «diavolo» sommandosi alla suggestione della coppia.

MERLO (1999: 149): En italiano la «asociación verbal» es más evidente: *indiano* – *diavolo*. (N. de la T.)

La segunda se encuentra en el pasaje donde Rodari reproduce la lista de palabras pertenecientes a la historia inventada por el niño; las palabras empiezan en italiano con la letra “p”, pero no lo hacen todos sus equivalentes en español. Alonso y Alós han dejado las palabras en lengua italiana y luego han explicado su significado en nota:

RODARI (1973: 127): Si notti l'attacco in *p* (o addirittura in... *p maggiore*): «**Pierino**», «**pongo**», «**passa**», «**prete**».

ALONSO Y ALÓS (1976: 144): Es de señalar el comienzo en *p* (o incluso en *p mayúscula*) de: «**Pierino**», «**pongo**», «**passa**», «**prete**»¹.

¹ Respectivamente «barro», «pasa», «cura», que, como dice Rodari, todas empiezan con «p». (N. del T.)

Resulta interesante también la solución de Grove, que no incluye una nota sino que amplifica el texto con un paréntesis:

GROVE (1983: 125): Es de notar la predilección por la letra «p» (o incluso por la «p» mayúscula): Pierino, pasa, pregunta, «sacerdote» (**que en el original italiano corresponde a «prete»**).

6. CONCLUSIONES

Las notas del traductor ponen de manifiesto las dificultades de la actividad traductora cuando se afrontan aspectos lingüísticos o culturales del texto de origen que resultan opacos para la comunidad lingüística de la cultura meta; al mismo tiempo, reflejan cómo afrontan los traductores estas dificultades. Las conclusiones que se pueden extraer del análisis atañen a cada una de las categorías en las que hemos clasificado sus notas.

Las notas enciclopédicas o eruditas, las más numerosas (33,3%), hacen referencia sobre todo a autores y obras de literatura, filosofía y pedagogía: como la mayoría de este tipo de notas, estas también vehiculan una información que el traductor desea añadir pues da por descontado que el lector meta no la conoce, pero no es una información necesaria para la comprensión de la obra.

Son útiles y necesarias, sin embargo, las notas del segundo grupo (14,2%), que proporcionan informaciones de carácter lingüístico-cultural que se pierden en el proceso de traducción: términos como *cavaliere* o *Befana* necesitaban una explicación por encontrarse en esa zona de opacidad que depende de la idiosincrasia cultural; las notas referidas, sin embargo, a *pendolari* o *alpini* no eran indispensables: los traductores podían haber buscado una solución que se integrase de forma natural en el texto y la cultura de llegada, como se observa en las otras traducciones.

El tercer grupo engloba las notas con información lingüístico-cultural (25,3%) que no sería interpretable por el lector meta y, en este caso, varias de estas notas eran también necesarias. En algunos pasajes, Rodari se sirve de elementos culturales relacionados con programas de televisión y sus protagonistas para presentar situaciones chocantes que puedan despertar la imaginación del niño. Los traductores tenían dos posibilidades: o buscar correspondientes para todos estos elementos con el mismo efecto en la lengua de llegada, de manera que hubiera una coherencia interna; o explicar los originales a través de notas, como por ejemplo se ha hecho con el presentador *Mike Buongiorno*, los concursos *Rischiatutto* y *Zecchino d'Oro*, etc. Pero también son necesarias otras notas que aparentemente no parecen serlo: se encuentran en el texto de Merlo, publicado en Colombia. La traductora explica a su lector elementos culturales como los *buevos de Pascua*, la *Resistencia* o la fiesta de *L'Unità* porque probablemente los considera lejanos a la cultura para la que traduce. Esta es la traductora que también explica el significado de *lansquenets* y sustituye *duce* con *Mussolini*. Observamos cómo el contexto geográfico-cultural es importante también a la hora de decidir qué puede ser opaco o no para el lector meta: toda traducción es producto de una lectura condicionada por las diferentes circunstancias de recepción.

El grupo más interesante y el segundo en porcentaje (26,9%) es el que comprende las notas traductológicas, que aparecen en la traducción de los pasajes más complicados del texto original. No se trata tanto de dificultades provocadas por las dos lenguas en juego, sino por el uso que Rodari hace de la lengua para ejemplificar sus técnicas, un uso íntimamente ligado a la finalidad de la obra: enseñar a los niños a inventar historias a partir de las palabras y de las asociaciones que estas puedan desencadenar. Estas notas son interesantes porque marcan el espacio de lo que los traductores han considerado intraducible, pero también porque nos permiten descubrir el comportamiento diferente de cada uno de ellos. Los que más se sirven de estas notas son Alonso y Alós (1976), seguidos de Raschella (1993) y Merlo (1999): las notas referidas a *l'ago di Garda*, *cerubines*, *Ciusi-Cianciano*, *gemelli*, *manganelli* o *mettere le carte in tavola* nos indican que los traductores han preferido explicar en una nota *suplemento* o *descriptiva* el problema de traducción, en vez de buscar soluciones que produjeran un efecto parecido en el lector meta; en estos casos, consideramos las notas como una renuncia de los traductores. Un traductor aparentemente invisible es Grove, que interviene con una única nota sobre el culturema *Befana*; pero es un traductor que a veces amplifica el texto con aclaraciones entre paréntesis, como en el caso de *Mike Buongiorno*, su ayudante *Sabina* y el término *prete*. El traductor más sorprendente es, sin duda, Merlino: las dos notas examinadas en esta categoría son claras digresiones que pueden ser definidas como notas *comentario* o *discursivas*. En la primera, el traductor reivindica su capacidad como autor y amplía las asociaciones que provoca la palabra *china*; en la segunda, explica que la elección del término *vidrio* le permite rendir homenaje a Cervantes e invita al lector a crear historias jugando con las posibilidades que ofrece la lengua. Ambas rompen el flujo normal del discurso, pero el aspecto interesante aquí es que, lejos de suponer una emancipación del texto original y de su autor, las notas de Merlino son también una forma de fidelidad, de lealtad, de

homenaje a Rodari y a su obra, a sus intenciones y a su modo de proceder en la creación fantástica. No nos atrevemos a juzgar si Merlino exagera o, simplemente, se contagia del gusto creador del autor y se deja llevar. Desafortunadamente, no podemos saber qué pensaría Rodari.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- RODARI, Gianni (1973): *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Piccola Biblioteca Einaudi, vol. 221, Torino: Einaudi.
- (1976): *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*, traducción de Carlos Alonso y Adela Alós, “Serie pedagogía”, vol. 14, Barcelona: Ed. Avance.
- (1983): *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*, traducción de Joan Grove Álvarez, Barcelona: Ed. Argos Vergara.
- (1989): *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*, traducción de Mario Merlino, “Aliorna teoría y práctica”, vol. 6, Barcelona: Aliorna.
- (1993): *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*, traducción de Roberto Vicente Raschella, Buenos Aires: Ediciones Colihue/Biblioser.
- (1996): *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*, traducción de Mario Merlino, Barcelona: Ediciones del Bronce.
- (1999): *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*, traducción de Alessandra Merlo, Bogotá: Panamericana Editorial.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- ARBULU BARTUREN, María Begoña (2018): *Las traducciones españolas de la Grammatica della fantasia de Gianni Rodari, Sguiribizzi*, Biblioteca d'Ispanistica, vol 8, Padova: Cleup.
- Dizionario italiano*, Milano: Garzanti Linguistica. (<https://www.garzantilinguistica.it/>) [Consulta: 25/04/2020]
- DONAIRE FERNÁNDEZ, M^a Luisa (1991): “(N. del T.): Opacidad lingüística, idiosincrasia cultural”, en Donaire, M^a Luisa; Lafarga, Francisco (eds.): *Traducción y adaptación cultural: España – Francia*, Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, pp. 79-91.
- ECO, Umberto (2003): *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano: Bompiani.
- EL-MADKOURI MAATAOUI, Mohamed (2001): “Traducción y notas a pie de página”, en Barr, Anne; Torres del Rey, Jesús; Martín Ruano, María del Rosario (coords.): *Últimas corrientes teóricas en los estudios de traducción y sus aplicaciones*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 158-170.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1994): *Traducción: historia y teoría*, Madrid: Ed. Gredos.
- GENETTE, Gerard (1997): *Paratexts: Thresholds on Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press.

- HERMANS, Theo (2004): “Sprekend‘n vertaling”, en Naaijken, T. et. al.: *Denken over vertalen. Tekstboek vertaalwetenschap*, Nimega: Vantilt, trad. de C. Koster, p. 191–196.
- KAMAL ZAGHLOUL, Ahmed (2011): “Las notas a pie de página en la traducción del Corán”, *Entreculturas*, 3, pp. 17-36.
- MATA PASTOR, Carmen (2006): “La voz del traductor. Algunas formas de intervención en textos jurídicos y administrativos traducidos”, en Benelli, Graziano; Tonini, Gianpaolo (eds.): *Studi in ricordo di Carmen Sánchez Montero*, Trieste: EUT Edizioni, Università di Trieste, vol. 1, pp. 209-218.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto; MUÑOZ MARTÍN, Ricardo (1997): “Estrategias comunicativas en la traducción intercultural”, en Fernández Nistal, Purificación; Bravo Gonzalo, José María (eds.): *Aproximaciones a los estudios de traducción*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 143-192.
- MOLINER, María (1998): *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos.
- MORILLAS, Esther (2005): “N. de la T.”, en https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/junio_05/30062005.htm [Consulta: 25/04/2020]
- NABOKOV, Vladimir (1955): “Problems of translation: Onegin in English”, *Partisan Review*, n. 22, pp. 496-512.
- ORTEGA Y GASSET, José (1970): “Miseria y esplendor de la traducción”, en *Obras completas*, V, Madrid: Revista de Occidente, pp. 427-448.
- OSIMO, Bruno (2011): *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano: Hoepli.
- PEÑA, Salvador; HERNÁNDEZ, M^a José (1994): *Traductología*, Malaga: Universidad.
- PEÑA, Salvador (1997): “El traductor en su jaula: hacia una pauta de análisis de traducciones”, en Morillas, Esther; Arias, Juan Pablo (eds.): *El papel del traductor*, Salamanca: Ediciones Colegio de España, pp. 19-57.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2015): *Diccionario de la lengua española*. (<http://dle.rae.es/?w=diccionario>) Sigla: *DRAE* [Consulta: 25/04/2020]
- SÁENZ, Miguel (1997): “La traducción literaria”, en Morillas, Esther; Arias, Juan Pablo (eds.): *El papel del traductor*, Salamanca: Ediciones Colegio de España, pp. 405-413.
- SALMON, Laura (2003): *Teoria della traduzione. Storia, scienza, professione*, Milano: Vallardi.
- SCHELEIERMACHER Friedrich (1963): “Über di verschiedenen Methoden des Übersetzens”, en Störig H.J. (ed.): *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 38-70; trad. esp. con comentario por García Yebra, Valentín (1978): “Sobre los diferentes métodos de traducir”, *Filología Moderna*, 63-64, febrero-junio, pp. 343-392.
- TOLEDANO BUENDÍA, Carmen (2010): “¿Qué hay tras las notas del traductor?”, en Rabadán, Rosa; Guzmán, Trinidad; Fernández, Marisa (eds.): *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo*, León: Universidad de León, Área de Publicaciones, pp. 637-662.
- VEGA, Miguel Ángel (ed.) (2004): *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid: Cátedra.
- VENUTI, Lawrence (1995): *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, Londres: Routledge.