



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale
Classe LM-38

Tesi di Laurea

Traducción de literatura infantil en su contexto intercultural: una propuesta de traducción al italiano de "El Cartero de los Sueños"

Relatrice
Prof.ssa María Begoña Arbulu
Barturen

Laureanda
Sara Menegazzo
n° matr. 1202794 / LMLCC

Anno Accademico 2019 / 2020

“El que lee mucho y anda mucho, ve mucho y sabe mucho”.

El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha,

Miguel de Cervantes Saavedra.

A voi, che avete saputo insegnarmi e,

soprattutto, trasmettermi tanto.

Índice

Introducción	3
Capítulo 1: Traducir literatura infantil y juvenil	5
1.1 <i>Introducción a la traducción literaria</i>	5
1.2 <i>La literatura infantil y juvenil: una 'literatura menor'</i>	6
1.3 <i>Problemas y dificultades en la traducción de literatura infantil y juvenil</i>	7
Capítulo 2: <i>El Cartero de los Sueños</i>, de Laura Gallego García. Una propuesta de traducción al italiano	13
2.1 <i>Introducción al relato y sinopsis</i>	13
2.2 <i>Aspectos extratextuales y lingüísticos de la obra</i>	14
2.3 <i>El método traductor</i>	15
2.4 <i>Una propuesta de traducción al italiano</i>	16
Dedicatoria	18
1. Un Cartero muy especial	18
2. Repartiendo sueños	22
3. El Cartero de las Pesadillas	26
4. Marta se despierta	32
5. ¿Quién envía los sueños?	36
6. ¿Y las pesadillas?	40
7. Unas vacaciones	44
8. En busca del fabricante de sueños	48
9. El Señor del Bosque	52
10. El Hada de los Sueños y la Bruja de las Pesadillas	56
11. El palacio de cristal	62
12. Fabricando sueños	68
13. Un pájaro de cristal	72
14. Un sueño dentro de un sueño	76
Actividades Inteligentes	82
Capítulo 3: Análisis de la propuesta de traducción al italiano de <i>El Cartero de los Sueños</i>	87
3.1 <i>Técnicas de traducción</i>	87

<i>3.1.1 Técnicas de traducción para modismos y expresiones idiomáticas</i>	108
<i>3.2 Técnicas y estrategias utilizadas en la traducción de las perífrasis españolas</i>	111
<i>3.3 Otros problemas y estrategias de traducción: un estudio contrastivo español-italiano</i>	119
<i>3.3.1 Los marcadores discursivos</i>	120
<i>3.3.2 Las onomatopeyas</i>	125
<i>3.3.3 Los adjetivos posesivos</i>	127
<i>3.3.4 Las preposiciones</i>	130
<i>3.3.5 Las partículas italianas “ci”, “vi” y “ne”</i>	131
<i>3.3.6 La organización sintáctica y de la información del discurso</i>	136
<i>3.3.7 La construcción ‘poder + infinitivo’</i>	139
<i>3.3.8 La traducción de “seguramente” en los capítulos 1 y 3 del relato</i>	141
<i>3.3.9 Un problema de referencia en el capítulo 12 del relato</i>	142
<i>3.3.10 Repartir y ‘consegnare’ sueños</i>	143
Conclusiones	145
Bibliografía	153
Fuentes electrónicas	155
Resumen en italiano	161

Introducción

En este trabajo se presenta la propuesta de traducción al italiano de uno de los relatos de la escritora valenciana Laura Gallego García: *El Cartero de los Sueños*.¹ Además, se analizan las principales técnicas y estrategias que solucionan las dificultades y los problemas encontrados durante el proceso de traducción.

En el primer capítulo se delinean las características más importantes de la literatura para niños, que el traductor tiene que considerar a la hora de traducir una obra literaria destinada a un público infantil. En particular, se pone la atención sobre la traducción literaria, que pertenece a la tipología de traducción no especializada, y sobre las habilidades que un traductor literario debe tener, como la creatividad,² y una competencia literaria que le permita solucionar los problemas derivados por la componente estética del lenguaje literario.³ Se sigue después analizando algunas características peculiares de la literatura infantil y juvenil. Esta categoría de literatura tiene una tradición popular y oral y, muy a menudo, ha sido considerada como una subliteratura,⁴ que produce ‘clásicos menores’,⁵ a pesar de su aportación a la producción literaria del país del que procede. Por lo que se refiere a los problemas y las dificultades en la traducción de obras infantiles y juveniles, hay un elemento esencial: el público de los lectores, es decir, los niños. A partir de aquí y del concepto de niñez, se plantean una serie de cuestiones de importancia fundamental para esta literatura y su traducción, como la función pedagógica de los libros para niños, la adaptación y, a veces, la censura a la que se someten estas obras literarias, y la función de las ilustraciones, analizando cómo todas estas características influyen en la traducción de la literatura infantil y juvenil.

¹ Gallego García, Laura (2007): *El Cartero de los Sueños* (ilustraciones de Marta Arnau Navarro). Editorial Brief, Valencia.

² Moreno Hernández, cito a través de Gonzalo García y García Yebra (2005:24).

³ Hurtado Albir (2007:63).

⁴ Soriano (1975:16), cito a través de Massart (1976:194).

⁵ Calvino (1982:11).

El segundo capítulo consiste en la propuesta concreta de traducción al italiano del relato de Laura Gallego García. Primero, se presentan la obra y su historia, sus elementos lingüísticos y extralingüísticos, y el método traductor utilizado durante la traducción. Este método es el interpretativo-comunicativo,⁶ gracias al cual se ha alcanzado la naturalidad de traducción en la lengua de llegada y, solo en cierta medida, se ha podido también traducir de manera más literal.

En segundo lugar, en este capítulo se podrán leer el texto original y su traducción al italiano.

En cambio, el tercero y último capítulo abarca todo lo que se refiere a los problemas de traducción. Se examinarán las soluciones utilizadas, ya sean técnicas o estrategias de traducción, bajo una óptica contrastiva español-italiano.

⁶ Hurtado Albir (2007:252).

Capítulo 1:

Traducir literatura infantil y juvenil

1.1 Introducción a la traducción literaria

La traducción de literatura infantil, como todo tipo de traducción literaria, forma parte de la categoría de traducción no especializada. Sin embargo, también esta tipología de traducción tiene sus peculiaridades, dificultades y problemas. Por supuesto, merece la pena subrayar la labor del traductor literario, no porque difiere de la del traductor no literario, sino porque la traducción literaria tiene elementos que pueden crear aún más problemas al traductor. De hecho, “no hay ninguna diferencia esencial entre un traductor literario y un traductor técnico, un traductor documental o cualquier otra clase de traductor. Los principios básicos de la traducción son los mismos [...]” (Sáenz, 1996-97, cito a través de Morillas y Arias, 1997:405).

En general, el traductor literario “debe tener un gusto estético o artístico, cuando no una facultad creadora, sobresaliente” (Moreno Hernández, cito a través de Gonzalo García y García Yebra, 2005:24). Por supuesto, en los textos literarios, ya sean novelas, cuentos infantiles, historias de aventuras u otros, está presente una parte consistente de creatividad del autor; de hecho, se pueden encontrar neologismos, y a veces se utiliza también el lenguaje poético. Por consiguiente, muchos autores, entre los cuales Octavio Paz, han comparado el proceso de traducción al de creación, lo suficientemente como para considerarlas operaciones gemelas.⁷ Por supuesto, “los textos literarios se caracterizan por una sobrecarga estética” (Borillo, Verdegel Cerezo y Hurtado Albir, 1999:167, cito a través de Hurtado Albir, 2007:63), y lo que crea problemas al traductor es exactamente el lenguaje literario. Este lenguaje “podría definirse como todo lenguaje marcado con recursos literarios, es decir, con recursos cuyo objetivo es complacerse en el uso estético de la lengua y en transmitir emociones al lector” (Borillo, Verdegel Cerezo y Hurtado

⁷ Octavio Paz (1975:54).

Albir, 1999:167, cito a través de Hurtado Albir, 2007:63). Y para transmitir estas mismas emociones al lector de la traducción y resolver “los problemas derivados de la sobrecarga estética (de estilo, connotaciones, metáforas, etc.)” (Hurtado Albir, 2007:63), el traductor de textos literarios debe emplear sus mejores conocimientos, ya que “al igual que el traductor de textos especializados, el traductor literario necesita de unas competencias específicas (una competencia literaria)” (Hurtado Albir, 2007:63).

Además, “otra característica fundamental es el hecho de que los textos literarios suelen estar anclados en la cultura y en la tradición literaria de la cultura de partida, presentando, pues, múltiples referencias culturales” (Borillo, Verdegel Cerezo y Hurtado Albir, 1999, cito a través de Hurtado Albir, 2007:63).

Veamos ahora, más en detalle, la literatura infantil y juvenil y su traducción.

1.2 La literatura infantil y juvenil: una ‘literatura menor’

Los clásicos literarios para niños y jóvenes pueden ser definidos “como aquellos textos de los que todo el mundo tiene noticias, pero que casi nadie ha leído” (Carranza, 2012). Esta característica se debe, en parte, al hecho de que se trata de textos que tienen orígenes en la literatura popular, transmitida de manera oral.⁸ No obstante, es una tipología de literatura que no goza del mismo estatus que cualquier literatura tradicional. Por supuesto, se habla de literaturas marginales,⁹ de una subliteratura,¹⁰ y de paraliteratura (entre la cual se inserta la literatura infantil y juvenil).¹¹

Por consiguiente, el problema del que sufre la literatura infantil y juvenil es que, aunque se formen grandes clásicos, estas obras siempre se consideran ‘menores’ en importancia, como una categoría aparte de clásicos, que, siendo lecturas para niños, no se deben mezclar con los para adultos.¹² A este respecto, en 1982, Italo

⁸ Díaz Rönner, cito a través de Carranza (2012).

⁹ Massart (1976:194).

¹⁰ Soriano (1975), cito a través de Massart (1976:194).

¹¹ Massart (1976:196).

¹² Calvino (1982:11).

Calvino escribe sobre la grande obra del escritor italiano Carlo Collodi, *Las aventuras de Pinocho*, afirmando que:

[...] el lugar que en cien años Pinocho se ha ganado en la historia literaria es, ciertamente, el de un clásico, pero el de un clásico menor, mientras es hora de decir que debe considerársele entre los grandes libros de la literatura italiana, algunos de cuyos componentes necesarios, sin Pinocho, faltarían.¹³

Por lo tanto, es fundamental reconocer tanto la importancia que esta literatura tiene para los niños y jóvenes, así como su aportación a la producción literaria del país de procedencia. De hecho, “la literatura infantil (y la juvenil) podría muy bien ser ennoblecida en un futuro próximo” (Massart, 1976:194), ya que siempre ha sido “mantenida fuera de la "Literatura-con-L-mayúscula"” (Massart, 1976:194).

En el próximo apartado se analizarán las características más importantes de la literatura para niños, y se verá cómo estos elementos que la caracterizan son los mismos que presentan problemas a la hora de traducirla.

1.3 Problemas y dificultades en la traducción de literatura infantil y juvenil

Junto a los problemas de traducción típicos de todos los géneros literarios, y a las competencias que un traductor literario debe tener, se añaden los problemas procedentes de las características de la traducción de literatura infantil. Primero, hay que destacar que las dificultades del proceso de traducción de literatura infantil y juvenil se basan principalmente en un factor esencial de esta categoría, es decir, su público. Por supuesto, son justamente los niños y los jóvenes los elementos a partir de los cuales se plantean una serie de cuestiones y problemas relacionados con la traducción de las obras destinadas a ellos. Por consiguiente, adquiere particular importancia la noción de niñez. De hecho, hay que considerar que el concepto de infancia se forma solo recientemente¹⁴ y que, entre los siglos XVIII y XIX,

¹³ Calvino (1982:11).

¹⁴ Carranza (2012).

“muchos cuentos hoy considerados infantiles, provenientes de la cultura popular, no fueron pensados específicamente para los niños porque, entre otras cuestiones, en aquellos tiempos el concepto de infancia aún no existía entre los adultos” (Carranza, 2012). Este concepto se ha desarrollado a lo largo del tiempo, y, de hecho, la concepción de niño de hoy es muy diferente a la de hace un par de siglos.¹⁵ Por supuesto, “hasta el siglo XVIII raras veces se escribieron libros específicamente para niños, y toda la industria de los libros para niños sólo comenzó a florecer en la segunda mitad del siglo XIX” (Shavit, 1991, cito a través de Carranza, 2012). Exactamente durante este siglo se escriben unas de las más famosas e importantes obras para niños. Baste con pensar en los hermanos Grimm y a sus cuentos de importancia histórica, como *Cenicienta*, *Blancanieves*, *Hansel y Gretel*, *Caperucita roja* etc.; en los cuentos de hadas de Hans Christian Andersen, entre los cuales *El patito feo*, *La Sirenita*, *La niña de los fósforos*, y muchos más. “Por lo tanto, el concepto de infancia es un fenómeno histórico y cultural relativamente reciente en términos históricos, que se vincula directamente al surgimiento del sistema de libros para niños” (Carranza, 2012). En particular, la concepción de infancia y, por consiguiente, la producción literaria destinada a este público, empieza a formarse cuando se desarrolla también la idea de educación de los niños, considerados, finalmente, como individuos en formación, todavía no adultos.¹⁶ Así que “se desarrolló un nuevo concepto de la niñez, el concepto ‘instructivo’. Este nuevo concepto difería del anterior en la importancia que le atribuía al sistema educacional y a los libros como las principales herramientas educacionales de tal sistema” (Shavit, 1991, cito a través de Carranza, 2012). Como consecuencia, a partir del siglo XIX la función pedagógica y formativa empieza a tener un papel fundamental dentro de la literatura infantil y juvenil.¹⁷ De hecho, el concepto de niñez, “se instalaba estrechamente unido al desarrollo del sistema escolar [...] que condicionaba y condiciona hasta la actualidad la producción de los libros para niños” (Carranza,

¹⁵ Shavit (1991), cito a través de Carranza (2012).

¹⁶ Carranza (2012).

¹⁷ Carranza (2012).

2012). Por supuesto, la literatura infantil y juvenil siempre ha sido considerada como un instrumento importante para la educación de los niños, formando de esta manera los futuros adultos.¹⁸ A este respecto, Carranza afirma que:

esta función pedagógica exigida a los relatos para niños los diferenció de una literatura popular de la que los lectores infantiles eran asiduos consumidores, instalando en la sociedad la discusión sobre qué clase de libros podían ser leídos por los niños. Una discusión que continúa en vigencia.¹⁹

Paralelamente, justamente en virtud de esta función didáctica y pedagógica, se establece también la idea de que los libros para niños tenían y todavía tienen que ser escritos bajo la supervisión de los adultos.²⁰

Una de las características de la literatura infantil es que se dirige a dos grupos de destinatarios: por un lado los niños, y por otro los adultos que compran los libros a sus hijos.²¹ Por supuesto, “la literatura infantil y juvenil se concibe simultáneamente para dos grupos receptores prototípicos” (Alvstad y Johnsen, 2014:12). Lo que muchas veces falta, en la consideración sobre el concepto de niñez y literatura para este público de lectores, es que, en realidad, los niños saben más de lo que los adultos pensamos, y “todo lo que los grandes hacemos en torno de la literatura infantil [...] tiene que ver no tanto con los chicos como con la idea que nosotros —los grandes— tenemos de los chicos, con nuestra imagen ideal de la infancia” (Montes, 1990:12, cito a través de Carranza, 2012).

Una característica relevante de esta tipología literaria es la adaptación a la que las obras están sometidas, no solo a la hora de traducir, sino también a la hora de producir una historia para niños. Según Marc Soriano, adaptar un texto para su público de niños y jóvenes significa “someterlo a una cantidad de modificaciones —por lo general, cortes y cercenamientos— que lo conviertan en un producto que

¹⁸ Alvstad y Johnsen (2014:12).

¹⁹ Carranza (2012).

²⁰ Shavit (1991), cito a través de Carranza (2012).

²¹ Alvstad y Johnsen (2014:12).

se corresponda con los intereses y el grado de comprensión de los menores, es decir, que lo vuelva asequible a este público nuevo” (Soriano, 1999:35, cito a través de Carranza, 2012). La adaptación puede darse en un libro que originariamente estaba destinado a los adultos y ha sido adaptado a un público infantil, o puede ocurrir también en un libro originariamente pensado para niños. Además, en el proceso de adaptación puede haber censura de algunas temáticas, sobre todo en esas obras de literatura infantil adaptadas de libros originariamente pensados para adultos. En cambio, se habla de adaptación cultural cuándo en una obra aparecen costumbres típicas de un país que son diferentes y adaptadas a otras naciones.

El proceso de adaptación se refiere tanto al lenguaje utilizado por el autor o traductor, que tiene que ser simplificado a través del uso de palabras sencillas según la edad de su público, como a la adaptación de las temáticas al país receptor. En este último caso se habla también de ‘dimensión manipuladora’ de la literatura infantil, que es un elemento que no está presente en otras literaturas.²² De hecho, muy a menudo se adaptan algunas temáticas en los cuentos infantiles, según la época y la cultura.²³ Por supuesto, hay temáticas que son tabúes en los relatos para niños, temáticas que no solo dependen de la época sino también de la cultura nacional.²⁴ De hecho, según Alvstad y Johnsen, la modulación que se hace en la literatura infantil depende de las culturas y sociedades, y de cómo conciben la idea de infancia, ya que “diferentes sociedades esperan diferentes tipos de conocimientos de sus niños y jóvenes, y está claro que cultivan diferentes aspectos del desarrollo social, emocional y cognitivo de sus niños y jóvenes” (Alvstad y Johnsen, 2014:13). Además, a este respecto las autoras afirman que:

hay una serie de cuestiones delicadas como el sexo, la reproducción humana, la religión, el ateísmo, elementos racistas, elementos sexistas, las

²² Carranza (2012).

²³ Carranza (2012).

²⁴ Carranza (2012).

enfermedades, padres encarcelados, la muerte natural, el suicidio, la violencia, el abuso o el incesto que pueden o no aparecer en la literatura infantil y juvenil.²⁵

Además, el proceso de adaptación procede del concepto de niñez, porque todas las modificaciones que se aportan a una obra de literatura infantil se hacen teniendo en cuenta su público receptor, es decir, los niños. Sin embargo, es importante subrayar que “este receptor no es un sujeto concreto y real, sino una representación, una idea o concepto de “niño” (Carranza, 2012), y, como se ha escrito poco antes, este concepto abstracto de niñez es subjetivo e idealizado, ya que los niños saben y entienden mucho más de lo que creemos.²⁶

Otras herramientas utilizadas en la literatura destinada a los niños son las ilustraciones. Por supuesto, las imágenes se utilizan “para aproximar los textos, en algunos casos provenientes de la literatura “cultura”, al pueblo. Es decir que desde siempre la imagen ha cumplido un papel fundamental en la adaptación de textos para un público popular primero, y para un público infantil después” (Carranza, 2012). De hecho, según Carranza, también utilizar ilustraciones puede ser considerado una adaptación de los cuentos infantiles, y “la ilustración lejos de limitarse a “ilustrar” o acompañar los textos, realiza sobre ellos verdaderas adaptaciones” (Carranza, 2012). Incluso, se puede llegar a cambiar completamente la historia de un cuento, modificando, por ejemplo, el tiempo y el lugar en los que se desarrolla la acción.²⁷

Como consecuencia directa, considerando que la adaptación afecta a la mayoría de los cuentos infantiles, este fenómeno se refleja en la traducción que, a veces, resulta ser una adaptación de una adaptación (la obra original, ya adaptada por su creador). De hecho, un proceso tan fuerte en la literatura infantil y juvenil como la

²⁵ Alvstad y Johnsen (2014:12).

²⁶ Alvstad y Johnsen (2014:12).

²⁷ Carranza (2012).

adaptación afecta también a la traducción de esta literatura. Por supuesto, según Alvstad y Johnsen, la adaptación se refleja en el proceso traductor,

cuando estudiamos lo que se selecciona para ser traducido en diversos contextos y cuando analizamos lo que caracteriza a traducciones para niños y jóvenes (1) en comparación con las traducciones para adultos, (2) en comparación con lo que se publica como literatura infantil y juvenil original en la cultura meta, (3) en comparación con los textos fuente de las traducciones, así como (4) en comparación con las traducciones realizadas de los mismos textos fuente en otras épocas u a otras lenguas [...].²⁸

Por consiguiente, durante la traducción de una obra de literatura infantil o juvenil, además de las modificaciones que pueden ocurrir por necesidades lingüísticas, por las diferencias entre las lenguas o por cualquier otro problema de traducción, según Alvstad y Johnsen se adapta, modifica, elimina o añade “información para adecuar el texto a los niños lectores meta” (Alvstad y Johnsen, 2014:13).

²⁸ Alvstad y Johnsen (2014:13).

Capítulo 2:

El Cartero de los Sueños, de Laura Gallego García.

Una propuesta de traducción al italiano

2.1 Introducción al relato y sinopsis

*El Cartero de los Sueños*²⁹ es un relato para niños a partir de los ocho años, escrito por Laura Gallego García. La primera edición fue publicada por la Editorial Brief en Valencia, en 2001, con ediciones posteriores en 2006 y 2007.

Por lo que se refiere a la escritora, Laura Gallego se licenció por la Universidad de Valencia en 2000, y actualmente está entre los referentes más importantes de la literatura infantil y juvenil en España y en todo el mundo. Es más conocida por sus numerosas sagas fantásticas y novelas independientes, entre otras: *Guardianes de la Ciudadela*, *Crónicas de la Torre*, *Memorias de Idhún*, *Finis Mundi* (con la que ganó el premio Barco de Vapor en 1998), *Todas las hadas del reino* y *Retorno a la Isla Blanca*.³⁰

El Cartero de los Sueños es un relato infantil de 77 páginas, (que incluyen una dedicatoria, 14 capítulos y unas actividades didácticas), de tipo fantástico. De hecho, su protagonista es un cartero volador que puede hablar con los animales, como pájaros, ratones y hasta criaturas mitológicas como los duendecillos.

Entre sueños y pesadillas, los niños y las niñas que empiezan a leer este relato viven las aventuras de un cartero un poco raro: el Cartero de los Sueños. Este vive tranquilo en una casita cerca de un gran bosque; trabaja por la noche, ya que es un cartero nocturno, y duerme durante el día, repartiendo... sueños. Este es el contenido de las cartas que entrega cada día, volando a las ventanas de los durmientes.

Tras conocer a una niña, a la que lleva cartas-sueños todas las noches, el Cartero descubre algo que en realidad es bastante extraño: él no puede soñar. Y tampoco

²⁹ Gallego García, Laura (2007): *El Cartero de los Sueños* (ilustraciones de Marta Arnau Navarro). Editorial Brief, Valencia.

³⁰ Información sobre la autora y su producción literaria a su página web oficial: <https://www.lauragallego.com/>.

pueden sus compañeros de trabajo. Incluso su peor adversario, el Cartero de las Pesadillas, no puede tener sueños (y tampoco pesadillas), aunque a él no le importe mucho.

Y es así como empieza el gran viaje del Cartero de los Sueños que, entre muchas aventuras y dificultades, lo llevará hasta los confines más lejanos del planeta para intentar descubrir la verdad.

2.2 Aspectos extratextuales y lingüísticos de la obra

Desde el punto de vista de los elementos lingüísticos y extratextuales, primero hay que destacar que el relato está escrito en tercera persona del singular. Por consiguiente, el narrador es externo a la historia, y se supone que es la autora misma. Y, como mencionado poco antes, el texto se dirige a un público infantil (niños/as a partir de los ocho años).

Con respecto al género literario, se trata de un relato de aventuras y fantástico. Además, se caracteriza por la presencia de muchos diálogos en discurso directo y un estilo narrativo simple, desarrollando la historia en el pasado, utilizando tanto el pretérito simple e imperfecto (típicos en la narración de eventos pasados) como el presente (para los diálogos) de indicativo.

Cabe subrayar también la presencia de numerosas ilustraciones, que interrumpen la narración representando la historia: es un recurso típico de la literatura infantil, que ayuda al/a la niño/a durante la lectura del relato, ya que se trata de un público de niños bastante pequeños, que pueden tener dificultades mientras leen. Las ilustraciones sirven también de instrumento con el que la autora evita que el niño se aburra. De hecho, en muchos casos, suscitan la curiosidad de sus lectores representando hechos de la historia que todavía no se han contado hasta ese momento.

El registro lingüístico es informal, con frecuentes referencias al lector, en segunda persona del singular ‘tú’, con las que la autora se dirige directamente a su público. Es otra característica recurrente en los cuentos infantiles, sobre todo cuando se intenta atrapar la atención de los niños. Aunque sea informal, el registro

no es coloquial, a pesar de la presencia de unas interjecciones típicas del lenguaje familiar, en los diálogos entre los personajes (por ejemplo, “¡Vaya!”, “¡Oh!”, “¡Caramba!” y “¡Atiza!”).

En el próximo apartado se analizará una de las nociones más importantes de la traducción, tanto literaria como especializada, es decir, el método traductor. Gracias también a este concepto, se entrará más en detalle en el análisis y traducción del relato *El Cartero de los Sueños*, de Laura Gallego García.

2.3 *El método traductor*

Con referencia a la terminología utilizada por Hurtado Albir, se propone en este apartado el método de traducción adoptado para traducir el relato infantil de Laura Gallego García. Se precisa que la obra de la escritora valenciana es una historia escrita y pensada para niños, y no es una adaptación de un cuento popular transmitido de manera oral, ni un relato adaptado de un cuento infantil de otro escritor.

En la traducción de este relato se ha adoptado principalmente el método interpretativo-comunicativo, un método que consiste en la comprensión del texto original y reexpresión en la lengua de llegada, manteniendo en la traducción la misma finalidad, función y género textual.³¹ Se intenta conservar el sentido del original y recrear el mismo efecto.³² Por supuesto, durante el proceso de traducción de este relato, se ha mantenido el mismo sentido expresado por el texto español y se ha recreado el mismo efecto (poético y narrativo, en este caso). Además, se ha conservado la misma función y finalidad, teniendo en cuenta el público destinatario del relato (niños y niñas de ocho o más años) y, por supuesto, también el mismo género textual. En general, se ha intentado ser lo más fiel posible al sentido y contenido del texto original, sin intervenir demasiado, a excepción de los casos en los que fuera estrictamente necesario.

Hemos visto que el método prevaleciente es el interpretativo y comunicativo, pero, al mismo tiempo, se ha podido traducir de manera más literal, reconvirtiendo

³¹ Hurtado Albir (2007:252).

³² Hurtado Albir (2007:252).

“elementos lingüísticos del texto original, traduciendo palabra por palabra, sintagma por sintagma o frase por frase” (Hurtado Albir, 2007:252), en los casos en los que era posible mantener la misma forma estructural y estilística en la lengua de llegada. Se ha decidido optar por este método porque el relato, como no presentaba dificultades irresolubles, permitía ser bastante fieles desde el punto de vista del sentido y, a veces, también a la forma. Una excesiva modificación y adaptación de la historia a su público italiano resultaría innecesaria, y, por lo tanto, se ha elegido transferir lo más fielmente posible la historia española original a los lectores italianos. En cambio, por lo que se refiere a la forma y la sintaxis del original, como escrito poco antes, estas se han mantenido solo en los casos posibles, cuando la estructura de la lengua y la sintaxis italiana lo permitían. El motivo es que se ha preferido alcanzar la naturalidad en la lengua de llegada, en lugar de reproducir el sistema lingüístico español en el italiano, produciendo, consiguientemente, un texto con estructuras calcadas al original.

2.4 Una propuesta de traducción al italiano

En las próximas páginas se propone una traducción al italiano del relato de la autora valenciana, con el texto original en español a la izquierda y la traducción al italiano a la derecha.

El Cartero de los Sueños

*Para Andrés,
por dejar tantos sueños en mi ventana.*

Capítulo 1

UN CARTERO MUY ESPECIAL

Había una vez un cartero; me diréis: “Bueno, ¿y qué? En el mundo hay muchos carteros. Te dejan en el buzón cartas, y paquetes, y felicitaciones de Navidad”.

Bueno, pues por eso este cartero era diferente, porque no dejaba en los buzones nada de eso.

Este cartero vivía en una pequeña casita al lado de un gran bosque, en un país donde todavía quedaban grandes bosques, pero casi nunca salía a pasear por él, y no porque no quisiera, sino porque no tenía mucho tiempo libre. Trabajaba por la noche y dormía durante el día. Se despertaba al anochecer y se sentaba un rato a la puerta de su casa, a contemplar la puesta del sol, mientras desayunaba, o cenaba (digo que desayunaba porque era lo primero que comía al levantarse, y digo que cenaba porque comía a la hora de cenar). Cuando ya estaba el cielo cubierto de estrellas, el Cartero se levantaba y... ¡andando! Era hora de trabajar. Cogía entonces su saco vacío y acudía a la Oficina, donde le entregaban las cartas que debía repartir. Entonces el Cartero volvía a cargar con su saco, ahora lleno, abría los brazos y echaba a volar.

Exacto, echaba a volar. Porque no solo era un cartero nocturno. Además, era un cartero volador.

Eso de volar era muy importante para su trabajo. De hecho, en el anuncio en el que ofrecían aquel empleo decía:

REQUISITO IMPRESCINDIBLE: SABER VOLAR

Il Postino dei Sogni

*Per Andrés,
per aver lasciato così tanti sogni alla mia finestra.*

Capitolo 1

UN POSTINO MOLTO SPECIALE

C'era una volta un postino; mi direte: “Be’, e allora? Ci sono molti postini al mondo. Ti lasciano lettere, pacchetti e biglietti di auguri di Natale nella cassetta della posta”.

Be’, però questo postino era diverso proprio perché non lasciava niente di tutto ciò nelle cassette.

Viveva in una piccola casetta al lato di un grande bosco, in un Paese dove ancora c'erano grandi boschi, ma non ci andava quasi mai a passeggiare, e non perché non volesse, ma perché non aveva molto tempo libero. Lavorava di notte e dormiva durante il giorno. Si svegliava all'imbrunire e rimaneva seduto per un po' davanti alla porta di casa, ammirando il tramonto, mentre faceva colazione, o cenava (dico che faceva colazione perché era la prima cosa che mangiava appena sveglio, e dico che cenava perché mangiava all'ora di cena). Quando il cielo era ormai ricoperto di stelle, il Postino si alzava e... via! Era ora di lavorare. Raccoglieva quindi il suo sacco vuoto e raggiungeva l'Ufficio, dove gli davano le lettere che doveva consegnare. Il Postino poi si ricaricava il sacco in spalla, ora pieno, apriva le braccia e spiccava il volo.

Esatto, spiccava il volo. Perché non solo era un postino notturno. Era anche un postino volante.

Saper volare era molto importante nel suo lavoro. Infatti, nell'annuncio dell'offerta di lavoro c'era scritto:

REQUISITO INDISPENSABILE: SAPER VOLARE

Nuestro Cartero volaba muy bien, así que no tuvo problemas para obtener el puesto. Además, era un Cartero muy competente. Conocía bien todas las direcciones, nunca perdía cartas y era disciplinado y trabajador. No solía llegar tarde. Si alguna vez llegaba tarde era porque, seguramente, se había topado con algún huracán por el camino.

Le habían contado que, mucho tiempo atrás, no era necesario saber volar para realizar bien aquel trabajo, porque la gente vivía en casas pegadas al suelo. Pero ahora, con esos edificios tan altos, era difícil alcanzar las ventanas. Por eso los carteros nocturnos tenían que volar, para poder dejar sus cartas en las ventanas más altas.

Aquellas cartas eran extrañas y misteriosas, nunca llevaban remite ni sello y todas ellas iban envueltas en sobres de un bello color azul. El Cartero se limitaba a repartirlas y a dejarlas en las ventanas; a veces miraba más allá, al otro lado del cristal, y siempre veía personas durmiendo. Ellos nunca lo veían a él, porque era rápido y silencioso, pero siempre estaba allí, puntualmente, todas las noches, llevando sus cartas.

El Cartero sabía muy bien qué eran aquellas cartas, pero nunca las abría, ni las leía. No, eso no estaba permitido. Las cartas no estaban dirigidas a él y, por tanto, él no debía abrirlas. En cuanto las depositaba en el alféizar de la ventana, los sobres se abrían solos, y una especie de brisa perfumada se colaba a través de las rendijas y llegaba hasta los durmientes, y ellos enseguida sonreían, y dormían mejor.

Los mensajes que llevaba este Cartero nocturno y volador no eran otra cosa que sueños.

Il Nostro Postino non ha avuto problemi ad ottenere il posto, dato che volava molto bene. In più, era un Postino molto competente. Conosceva bene tutti gli indirizzi, non perdeva mai le lettere ed era disciplinato e un gran lavoratore. Non arrivava mai tardi e se a volte succedeva era perché, di sicuro, si era imbattuto in qualche uragano lungo il cammino.

Gli avevano raccontato che, molto tempo prima, non era necessario saper volare per svolgere bene quel lavoro, perché la gente viveva in case attaccate al suolo. Ma adesso, con quegli edifici così alti, era difficile raggiungere le finestre. Per questo i postini notturni dovevano saper volare, per poter lasciare le lettere alle finestre più alte.

Quelle lettere erano strane e misteriose, non segnavano mai il mittente, né avevano il francobollo e tutte erano avvolte in buste di un bel blu. Il Postino si limitava a consegnarle e a lasciarle alle finestre; a volte guardava oltre, dall'altra parte del vetro, e vedeva sempre persone che dormivano. Esse non lo vedevano mai, perché era veloce e silenzioso, ma era sempre lì, puntuale, tutte le notti, portando le lettere.

Il Postino sapeva molto bene cos'erano quelle lettere ma non le apriva mai, né le leggeva. No, non era permesso. Le lettere non erano indirizzate a lui e, perciò, egli non doveva aprirle. Non appena le depositava sul davanzale della finestra, le buste si aprivano da sole e una specie di brezza profumata si intrufolava attraverso le fessure e arrivava agli addormentati, i quali sorridevano subito e dormivano meglio.

I messaggi che portava questo Postino notturno e volante altro non erano che sogni.

Capítulo 2

REPARTIENDO SUEÑOS

A él le gustaba quedarse mirando a veces cómo aquellas personas dormían soñando los sueños que él les había traído. No sabía qué era lo que soñaban (ya hemos dicho que nunca leía las cartas), pero imaginaba que eran cosas buenas.

Tenían que ser cosas buenas, dado que él sólo repartía sueños buenos.

Lo único que sentía era no poder hablar con la gente a la que traía los sueños, pero eran normas de la Oficina. Ellos no debían verle.

Quizá por eso el Cartero se sentía un poco solo, y a veces imaginaba conversaciones con aquellas personas.

—¡Buenas noches, señor Pérez!

—¡Oh, buenas noches, señor Cartero! ¿Cómo está usted?

—Muy bien, gracias, ¿y usted?

—¡De maravilla! La otra noche dormí fenomenal, con aquel sueño tan hermoso que me envió... ¡Muchas gracias!

—Me alegro mucho, señor Pérez. Aunque no debe darme las gracias a mí, ya que yo no soy quien los fabrica y los envía. Solo soy un humilde repartidor...

—¡Pues le doy las gracias por repartirlos, entonces! ¡Hasta mañana, señor Cartero!

—¡Hasta mañana, señor Pérez!

Después de este diálogo imaginario, el Cartero seguía su ruta, hasta la siguiente ventana.

Su preferida era una niña que se llamaba Marta. Por supuesto nunca había hablado con ella, ni ella le había visto, pero al Cartero le gustaba llevarle sueños todas las noches, y quedarse un rato mirándola mientras dormía... pero solo un rato, ¿eh?, no fuera que se retrasase en la correspondencia y otras personas se quedasen sin su sueño.

Marta era una preciosa niña con el pelo rizado del color de las avellanas, la cara redonda y la sonrisa dulce como el azúcar. El Cartero no sabía de qué color eran

Capitolo 2

CONSEGNANDO SOGNI

A volte, al Postino piaceva fermarsi a guardare quelle persone mentre dormivano, sognando i sogni che aveva portato loro. Non sapeva cosa fosse quello che sognavano (abbiamo già detto che non leggeva mai le lettere), ma immaginava che fossero cose belle.

Dovevano essere cose belle, dato che consegnava solo bei sogni.

L'unica cosa che gli dispiaceva era non poter parlare con le persone a cui portava i sogni, ma erano le regole dell'Ufficio. Non doveva farsi vedere.

Forse era per questo che il Postino si sentiva un po' solo, e a volte si immaginava delle conversazioni con quelle persone.

«Buonasera, Signor Rossi!»

«Oh, buonasera, Signor Postino! Come sta?»

«Molto bene, grazie, e lei?»

«Una meraviglia! L'altra notte ho dormito benissimo, grazie a quel sogno così bello che mi ha inviato... Grazie mille!»

«Mi fa molto piacere, Signor Rossi. Anche se non deve ringraziare me, perché non sono io che li fabbrico e li invio. Sono solo un umile fattorino...»

«Be' la ringrazio per consegnarli, allora! A domani, Signor Postino!»

«A domani, Signor Rossi!»

Dopo questo dialogo immaginario, il Postino continuava il suo cammino, fino alla finestra successiva.

La sua preferita era una bambina che si chiamava Marta. Ovviamente non aveva mai parlato con lei, né lei lo aveva visto, ma al Postino piaceva portarle sogni tutte le notti e fermarsi un po' a guardarla mentre dormiva... ma solo un po', eh! Non sia mai che facesse tardi con la consegna e altre persone rimanessero senza il loro sogno.

Marta era una bambina bellissima, con capelli ricci color nocciola, il viso rotondo e un sorriso dolce come lo zucchero. Il Postino non sapeva di che colore

sus ojos, dado que siempre la había visto dormida, pero se los imaginaba tan hermosos como el resto de su cara.

Así era la vida y el trabajo de nuestro Cartero. Recorría las ventanas, silencioso como una sombra, en las noches estrelladas y en las noches de lluvia, con luna o sin luna, con frío o sin él. Y lo hacía de buena gana, porque le gustaba su trabajo.

fossero i suoi occhi, dato che la vedeva sempre mentre dormiva, ma se li immaginava tanto belli quanto il resto del suo viso.

Così era la vita e il lavoro del nostro Postino. Percorreva le finestre, silenzioso come un'ombra, nelle notti stellate e nelle notti di pioggia, con o senza luna, al freddo o al caldo. E lo faceva molto volentieri, perché gli piaceva il suo lavoro.

Capítulo 3

EL CARTERO DE LAS PESADILLAS

A veces, sin embargo, cuando llegaba a una ventana descubría que alguien se le había adelantado, y que había un sobre gris sobre el alféizar. Entonces miraba a través de la ventana y veía a los durmientes agitarse en sueños, inquietos. Y sabía que su mayor rival, un cartero oscuro y amargado que repartía pesadillas, se le había vuelto a adelantar.

Ésa era la única parte mala de su trabajo: el Cartero de las Pesadillas. A veces lo veía sólo de lejos, como una sombra que volaba de ventana en ventana, repar- tiendo sobres grises; otras veces se enfrentaba a él directamente:

—¡Oye, tú!, deja esa ventana; tengo un sueño para ese niño.

—¡Ni hablar! Yo he llegado primero. Le envían una bonita pesadilla...

A veces discutían, se peleaban. Unas veces ganaba el Cartero de los Sueños, y otras veces ganaba el Cartero de las Pesadillas. Al final quedaron en que el que llegara antes repartiría su carta, pero nuestro Cartero descubrió pronto que el otro le hacía trampas: quitaba los sobres azules para poner los suyos grises; es por eso por lo que a veces un sueño que comienza bien termina convirtiéndose en una pesadilla.

Entonces el Cartero decidió que él haría lo mismo, y a menudo quitaba los sobres grises de las ventanas y dejaba allí los suyos, llenos de hermosos sueños.

Una noche en que traía una carta-sueño para Marta (Marta Rodríguez Campos, lo decía claramente en el sobre de papel azul), el Cartero vio una sombra siniestra en su ventana, y se acercó corriendo... o, mejor dicho, volando.

Era el Cartero de las Pesadillas, y acababa de dejar un sobre gris sobre el alféizar de la ventana de Marta.

—¡Eh, eh! —gritó el Cartero de los Sueños—. ¡Quita eso de ahí!

—¿Por qué? ¡Yo he llegado antes!

—¡Pero tú haces trampas y cambias mis sobres por los tuyos, así que yo voy a hacer lo mismo! ¡No permitiré que molestes a Marta con una de tus pesadillas!

Capitolo 3

IL POSTINO DEGLI INCUBI

A volte, però, quando arrivava ad una finestra scopriva che qualcuno lo aveva preceduto e che c'era una busta grigia sul davanzale. Allora guardava attraverso la finestra e vedeva gli addormentati agitarsi nel sonno, inquieti. E sapeva che il suo peggior rivale, un postino oscuro e scontroso che consegnava incubi, lo aveva preceduto un'altra volta.

L'unica parte brutta del suo lavoro era questa: il Postino degli Incubi. A volte lo vedeva solo da lontano, come un'ombra che volava di finestra in finestra, consegnando buste grigie; altre volte lo affrontava direttamente:

«Ehi, tu! Lascia stare quella finestra, ho un sogno per quel bambino».

«Non se ne parla! Sono arrivato io per primo. Gli inviano un bell'incubo...»

A volte discutevano, litigavano. Alcune volte vinceva il Postino dei Sogni, altre volte vinceva il Postino degli Incubi. Alla fine concordarono che chi arrivava prima avrebbe consegnato la propria lettera, ma il nostro Postino ben presto scoprì che l'altro lo imbrogliava: toglieva le buste blu per mettere le sue grigie; è per questo che a volte un sogno che inizia bene finisce per trasformarsi in un incubo.

Il Postino decise allora di fare lo stesso, e spesso toglieva le buste grigie dalle finestre e lasciava lì le sue, piene di bei sogni.

Una notte in cui portava una lettera-sogno a Marta (Marta Ferrari, lo si leggeva chiaramente nella busta di carta blu), il Postino vide un'ombra sinistra sulla sua finestra e si avvicinò correndo... o meglio, volando.

Era il Postino degli Incubi, e aveva appena lasciato una busta grigia sul davanzale della finestra di Marta.

«Ehi! Ehi!» gridò il Postino dei Sogni. Toglila da lì!»

«Perché? Sono arrivato prima io!»

«Ma tu bari e cambi le mie buste con le tue, quindi io farò lo stesso! Non ti permetterò di infastidire Marta con uno dei tuoi incubi!»

—¡Mira, en esta carta que traigo pone su nombre: Marta Rodríguez Campos, así que la tengo que entregar aquí!

—¡Yo también traigo una carta para ella, con la misma dirección!

Los dos carteros se miraron un momento, furiosos, cada uno con su carta en la mano.

—Está bien —dijo entonces el Cartero de las Pesadillas—. Dejaremos las dos cartas.

El Cartero de los Sueños no las tenía todas consigo, pero aceptó. Dejaron en la ventana de Marta el sobre gris y el sobre azul, uno junto al otro, y se alejaron de allí.

Sin embargo, nuestro Cartero no se fiaba del Cartero gris, así que no se fue demasiado lejos. Pensó que, ya que el otro casi siempre hacía trampas, quizá quisiese engañarle ahora también. Así que volvió sobre sus pasos (perdón, sobre sus vuelos); mientras se acercaba a la ventana de Marta pensó que sería una pena que la carta gris estropease aquel sueño tan bonito que seguramente le habían enviado, de manera que decidió que quitaría la pesadilla de la ventana de Marta, aunque fuera hacer trampa.

Silenciosamente, se acercó de nuevo a la ventana y alargó la mano para retirar la carta gris. Cuál no sería su sorpresa cuando sus dedos tropezaron con otra mano... ¡que parecía buscar lo mismo que él! El Cartero se asustó bastante, pero el otro no se asustó menos. Por supuesto, se trataba del Cartero de las Pesadillas. Recuperados de la sorpresa inicial, los dos se ajustaron las gorras y se dirigieron una mirada furibunda.

—¿Se puede saber qué estabas intentando hacer?

—¡Lo mismo que tú, tramposo!

—¿Tramposo, yo?

—¡Sí, tú! Te he pillado “in fraganti”, no lo vas a negar...

—Yo... eh... ¡sólo he venido aquí porque sabía que ibas a hacer trampa!

—¡Yo... también había pensado lo mismo de ti!

—¡Eso no es verdad! ¡Tú querías quitarle a Marta su hermoso sueño!

«Senti, su questa lettera che porto c'è il suo nome: Marta Ferrari, è qui che la devo consegnare!»

«Anche io ho una lettera per lei, con lo stesso indirizzo!»

I due postini si fissarono per un po', furiosi, ognuno con la propria lettera in mano.

«Va bene» disse allora il Postino degli Incubi. «Lasciaremos entrambe le lettere».

Il Postino dei Sogni non ce le aveva tutte con sé, ma accettò. Lasciarono alla finestra di Marta sia la busta grigia che quella blu, una vicina all'altra, e si allontanarono da lì.

Tuttavia, il nostro Postino non si fidava del Postino grigio, così non si allontanò troppo. Pensò che, dato che l'altro barava quasi sempre, forse voleva ingannarlo anche adesso. Ritornò così sui suoi passi (scusate, sui suoi voli); mentre si avvicinava alla finestra di Marta pensò che sarebbe stato un peccato se la lettera grigia avesse rovinato quel sogno così bello che di sicuro le avevano inviato, perciò decise che avrebbe tolto l'incubo dalla finestra di Marta, anche se ciò avrebbe significato barare.

Silenziosamente, si avvicinò di nuovo alla finestra e allungò la mano per togliere la lettera grigia. Che sorpresa quando le sue dita si scontrarono con un'altra mano... che sembrava cercare la stessa cosa! Il Postino si spaventò parecchio, e anche l'altro non si spaventò di meno. Naturalmente si trattava del Postino degli Incubi. Quando si furono ripresi dalla sorpresa iniziale, i due si sistemarono il cappello e si lanciarono un'occhiata furibonda.

«Si può sapere che stavi cercando di fare?»

«La stessa cosa che stavi facendo tu, imbrogliatore!»

«Imbrogliatore, io?»

«Sì, tu! Ti ho colto in flagrante, non lo negare...»

«Io... ehm... Sono venuto qui solo perché sapevo che avresti barato!»

«Io... Anche io ho pensato lo stesso di te!»

«Questo non è vero! Tu volevi togliere a Marta il suo bel sogno!»

—¡Y tú querías robarle esta estupenda pesadilla!

—¡Tramposo!

—¡Trolero!

Casi iban a llegar a las manos cuando, de pronto, se oyó un suave chasquido...
¡y la ventana se abrió!

«E tu volevi rubarle questo incubo stupendo!»

«Imbroglione!»

«Bugiardo!»

Stavano quasi per arrivare alle mani quando, improvvisamente, si udì un debole scricchiolio... e la finestra si aprì!

Capítulo 4

MARTA SE DESPIERTA

Los dos Carteros se quedaron un momento quietos en el aire, casi sin respirar. Pero el Cartero de las Pesadillas fue más rápido. Echó a volar y desapareció en la noche.

El Cartero de los Sueños se quedó allí, temblando, sin poder moverse.

Desde la ventana, una carita redonda enmarcada por unos rizos color avellana lo miraba con seriedad y con unos ojos... grises como la bruma de la mañana.

—¡Ahí va! —dijo Marta—. ¿Quién eres tú?

El Cartero sintió que lo inundaba el pánico. En la Oficina le habían dicho que nunca debía hablar con los clientes. Claro que no era culpa suya que la niña lo hubiese visto, y no quería parecer maleducado. Se llevó los dedos a la gorra, aún temblando, y carraspeó antes de poder decir:

—El Cartero de los Sueños a su servicio, señorita.

—¡El Cartero de los Sueños! —repitió ella—. ¿Quieres decir que repartes sueños?

El Cartero sonrió orgulloso y le mostró el sobre de color azul, mientras empujaba disimuladamente el sobre gris, que cayó al vacío, y se alejó revoloteando, arrastrado por una brisa juguetona.

—¡Entrega para la señorita Marta Rodríguez Campos!

A Marta nunca le enviaban cartas, porque era muy pequeña. Por eso le cayó bien aquel Cartero, aunque era un poco raro que flotase así, en el aire, sin caerse.

—¡Qué bien, una carta! ¿Y quién me la envía?

El Cartero le dio la vuelta al sobre.

—No se sabe. ¿Ves? No lleva remite.

Marta quiso abrirla enseguida, pero el Cartero no se lo permitió.

—No, no funciona así. Tienes que dejarla sobre la ventana, y se abre sola.

Capitolo 4

MARTA SI SVEGLIA

I due Postini rimasero fermi immobili a mezz'aria per un momento, quasi senza respirare. Ma il Postino degli Incubi fu più veloce. Spiccò il volo e scomparve nella notte.

Il Postino dei Sogni rimase lì, tremando, senza potersi muovere.

Dalla finestra, un visino rotondo incorniciato da ricci color nocciola lo guardava in modo serio e con degli occhi... grigi come la foschia del mattino.

«Oh!» esclamò Marta. «E tu chi sei?»

Il Postino si fece prendere dal panico. In Ufficio gli avevano detto che non doveva mai parlare con i clienti. Ma non era di certo colpa sua se la bambina lo aveva visto, e non voleva sembrare maleducato. Si portò la mano al cappello, tremando ancora, e si schiarì la gola prima di riuscire a dire:

«Il Postino dei Sogni al suo servizio, signorina».

«Il Postino dei Sogni!» ripeté lei. Mi vorresti dire che consegna sogni?»

Il Postino sorrise orgoglioso e le mostrò la busta blu, mentre spingeva dissimulatamente la busta grigia, la quale cadde nel vuoto e si allontanò volteggiando, trascinata da una brezza giocosa.

«Una consegna per la signorina Marta Ferrari!»

A Marta non avevano mai inviato lettere, perché era molto piccola. Per questo le stava simpatico quel Postino, anche se era un po' strano che fluttuasse così, nell'aria, senza cadere.

«Che bello, una lettera! E chi me la invia?»

Il Postino girò la busta.

«Non si sa. Vedi? Non c'è il mittente».

Marta volle aprirla subito, ma il Postino non glielo permise.

«No, non funziona così. Devi lasciarla alla finestra e si apre da sola».

Marta hizo lo que él le decía. El sobre azul se abrió y algo muy suave y tenue salió de él, y flotó por toda la habitación hasta caer sobre el pelo de la niña, como una fina lluvia de polvo dorado.

—¡Vaya! ¿Esto es un sueño? —dijo ella, y bostezó; de repente, tenía unas ganas tremendas de volver a la cama y dormir.

—Hazlo —dijo el Cartero, sonriendo—. Los sueños bonitos no se deben desaprovechar.

Marta se metió en la cama, bostezando, y se tapó con la manta.

—Buenas noches, Cartero —dijo—. Mañana te contaré qué es lo que he soñado.

Así, el Cartero volvió la noche siguiente, y a la otra, y a la otra. A veces traía sueños para Marta, y otras veces no; pero, mientras estaba allí, el Cartero de las Pesadillas no se atrevía a acercarse.

El Cartero le llevaba sueños, y la noche siguiente Marta le contaba qué era lo que había soñado. A veces no se acordaba; pero como vio que a su amigo le gustaba tanto que le hablase de sus sueños, empezó a escribir en una libreta azul las cosas que soñaba cada noche. A cambio, el Cartero le hablaba de su oficio, de su casita junto al bosque, de la Oficina, del reparto nocturno y del Cartero de las Pesadillas.

Marta fece ciò che le aveva detto. La busta blu si aprì e ne uscì qualcosa di leggero e sottile che fluttuò per la stanza, cadendo poi sui capelli della bambina, come una pioggia leggera di polvere dorata.

«Oh! Questo è un sogno?» disse lei, e sbadigliò; all'improvviso le era venuta una voglia assurda di tornare a letto e dormire.

«Fallo» disse il Postino, sorridendo. «Non bisogna lasciarsi sfuggire i bei sogni».

Marta andò a letto, sbadigliando, e si coprì con la coperta.

«Buona notte, Postino» disse. «Domani ti racconterò cosa ho sognato».

Così, il Postino tornò la notte dopo, e quella dopo, e quella dopo ancora. A volte portava dei sogni per Marta, e altre volte no; ma quando stava da lei, il Postino degli Incubi non osava avvicinarsi.

Il Postino le portava i sogni e la notte dopo Marta gli raccontava cosa aveva sognato. A volte non si ricordava; ma siccome vide che al suo amico piaceva molto che gli parlasse dei suoi sogni, cominciò a scrivere in un quadernino blu cosa sognava ogni notte. In cambio, il Postino le parlava del suo lavoro, della sua casetta vicino al bosco, dell'Ufficio, del reparto notturno e del Postino degli Incubi.

Capítulo 5

¿QUIÉN ENVÍA LOS SUEÑOS?

Cuando ya no le quedó más que contar, Marta se dio cuenta de que solo hablaba ella, y eso no le pareció bien.

—¿Por qué no me cuentas alguno de tus sueños? —le dijo una noche.

El Cartero guardó silencio, pensando. Entonces dijo:

—No me acuerdo de ninguno.

—Eso no puede ser. Mañana cuéntame lo que sueñes hoy, ¿vale?

Fue así como el Cartero descubrió que él nunca soñaba cuando dormía.

—¡Qué extraño! —dijo Marta—. ¿Cómo puede ser que, llevando todas las noches una enorme bolsa llena de sueños, tú no tengas nunca ninguno?

El Cartero pensó durante un largo rato, y entonces dijo:

—Puede ser porque yo reparto sueños, pero a mí nunca me envían ninguno. No recibo sueños por correspondencia. ¿Cómo voy a hacerlo, si los reparto yo?

Marta no respondió, pero pensó durante varios días en aquel problema de su amigo.

Una noche le preguntó:

—Bueno, pero, ¿quién está detrás de los sueños? ¿Quién los fabrica, quién los envía? Seguro que puedes pedirle que mande sueños para ti.

El Cartero no lo sabía, así que la noche siguiente, cuando recogió su saco lleno de sueños, preguntó por aquella persona misteriosa que nunca ponía su nombre en el remite.

—¡Un Cartero no debe preguntar esas cosas! —le dijeron en la Oficina—. ¿Para qué quieres saberlo?

El Cartero podría haberles dicho que quería aprender a soñar, pero pensó que no le harían caso. Así que les dijo que había una ventana que nunca recibía sueños, lo cual no era del todo mentira.

Aun así, nadie pudo responder a su pregunta. Pero el Cartero no se resignó. Preguntó a las secretarias, a los oficinistas, a los subjefes de sección, a los

Capitolo 5

CHI INVIA I SOGNI?

Quando non le rimase più nulla da raccontare, Marta si rese conto di parlare solo lei, e non le sembrava giusto.

«Perché non mi racconti qualcuno dei tuoi sogni?» gli chiese una notte.

Il Postino rimase a pensare in silenzio. Poi disse:

«Non me ne ricordo nessuno».

«Non può essere. Domani raccontami cosa sogni oggi, ok?»

Ecco come il Postino scoprì che non sognava mai quando dormiva.

«Che strano! » disse Marta. Come può essere che porti tutte le notti un'enorme borsa piena di sogni ma tu non ne faccia mai nessuno?

Il Postino rimase a pensarci a lungo, poi disse:

«Può essere perché io consegno sogni, ma a me non ne inviano mai uno. Non ricevo sogni per posta. Come potrei, se li consegno io?»

Marta non rispose, ma rimase a pensare per molti giorni al problema del suo amico.

Una notte gli chiese:

«Ok, ma, chi c'è dietro i sogni? Chi li fabbrica, chi li invia? Di sicuro potrai chiedergli di mandarti dei sogni».

Il Postino non lo sapeva, così la notte successiva, quando raccolse il suo sacco pieno di sogni, chiese di quella persona misteriosa che non si segnava mai come mittente.

«Un Postino non deve chiedere queste cose!» gli dissero in Ufficio. «A cosa ti serve saperlo?»

Il Postino avrebbe potuto dir loro che voleva imparare a sognare, ma pensò che non lo avrebbero ascoltato. Così disse loro che c'era una finestra che non riceveva mai sogni, il che non era del tutto una bugia.

Ciononostante, nessuno seppe rispondere alla sua domanda. Ma il Postino non si rassegnò. Chiese alle segretarie, agli impiegati, ai vicecapi di reparto, ai

jefes de sección, a los subdirectores, al director y al mismísimo Presidente de la Oficina. Y no solo nadie conocía la respuesta a su pregunta, sino que fue comentada en toda la Oficina durante mucho tiempo. Ahora todos se preguntaban: “Pero, vamos a ver, este chico tiene razón... ¿quién fabrica los sueños?”. Las cartas azules llegaban misteriosamente, con puntualidad, todas las tardes, cuando el sol terminaba de esconderse tras las montañas. Nadie sabía de dónde venían, porque no llevaban remite, ni quién las traía, porque no venían con ningún cartero.

Pasaron los días, y nuestro Cartero estaba cada vez más inquieto. En la Oficina seguían sin poder decirle nada, y él seguía sin poder soñar. Por supuesto, todavía repartía cada noche los sobres con los sueños, pero, como estaba distraído, a veces se equivocaba de sobre, y lo ponía en la ventana que no tocaba, de manera que algunas personas empezaron a tener sueños que no les correspondían, y que no podían entender. En la Oficina le llamaron la atención alguna vez, y el Cartero se disculpaba y decía, muy compungido, que no volvería a pasar. Pero todos podían ver que estaba triste y cabizbajo.

—¿Qué le pasará a nuestro Cartero? —se preguntaban.

—¿Estará cansado? —decían unos.

—¿Estará preocupado? —decían otros.

—¿Estará enamorado? —decían algunos.

El Cartero sonreía tristemente y sacudía la cabeza.

—¡Verdaderamente, este chico necesita unas vacaciones! —decía el jefe frunciendo el ceño.

capireparto, ai vicedirettori, al direttore e al Presidente dell'Ufficio in persona. E non solo nessuno conosceva la risposta alla sua domanda, ma fu anche discussa in tutto l'Ufficio per molto tempo. Adesso tutti si chiedevano: "Però, insomma, questo ragazzo ha ragione... Chi fabbrica i sogni?". Le lettere blu arrivavano misteriosamente, puntuali, tutte le sere, quando il sole finiva di nascondersi dietro le montagne. Nessuno sapeva da dove venissero, perché non segnavano il mittente, né chi le portava, perché non arrivavano con nessun postino.

Passarono i giorni e il nostro Postino era sempre più inquieto. In Ufficio non sapevano ancora dirgli nulla, ed egli continuava a non saper sognare. Ovviamente consegnava ancora ogni notte le buste con i sogni, ma, siccome era distratto, a volte confondeva le buste, e le metteva alla finestra sbagliata, perciò alcune persone cominciarono a fare sogni che non spettavano a loro e che non riuscivano a capire. In Ufficio lo ripresero qualche volta, e il Postino si scusava dicendo, molto dispiaciuto, che non sarebbe più successo. Ma tutti potevano vedere che era triste e abbattuto.

«Che starà succedendo al nostro Postino?» si chiedevano.

«Sarà stanco?» diceva qualcuno.

«Sarà preoccupato?» dicevano altri.

«Sarà innamorato?» dicevano altri ancora.

Il Postino sorrideva tristemente e scuoteva la testa.

«Davvero, questo ragazzo ha bisogno di una vacanza!» diceva il capo aggrottando la fronte.

Capítulo 6

¿Y LAS PESADILLAS?

Muy triste, el Cartero fue a decirle a Marta que no había averiguado nada. La niña frunció el ceño y se puso a pensar.

—¿Quién envía las pesadillas? —preguntó entonces.

—Ni idea. ¿Para qué quieres saberlo?

—Porque tal vez esa persona sepa quién es el que manda los sueños.

El Cartero gruñó un poco. La única forma de saber quién enviaba las pesadillas era hablando con el Cartero gris, que no le caía nada bien.

Una noche en que el Cartero volaba por entre las casa, vio a lo lejos una sombra gris. “¡Es el Cartero de las Pesadillas!”, pensó. Y, a pesar de lo mal que le caía, como tenía tantas ganas de aprender a soñar, se acercó a él.

—Buenas noches —saludó.

El Cartero de las Pesadillas, que acababa de dejar una carta gris en el alféizar de una ventana, se volvió hacia él, desconfiado.

—¿Qué es lo que quieres?

—Me gustaría hacerte una pregunta.

—¿Tú, hacerme una pregunta a mí? —bufó el Cartero gris—.

¿Qué pretendes?

—Dime, ¿tú eres capaz de soñar?

El Cartero de las Pesadillas parpadeó sorprendido y le miró, receloso.

—¿Por qué quieres saberlo?

—Porque yo no puedo. Me gustaría saber quién envía las cartas azules, para pedirle que me mande alguna a mí de vez en cuando.

—Yo no sé quién manda las cartas azules. En mi Oficina, todas las cartas son grises.

—¿Y quién envía las cartas grises?

El Cartero de las Pesadillas se quedó un rato callado, pensando. Cogió una de sus cartas y le dio la vuelta para ver el remite, pero no había nada.

Capitolo 6

E GLI INCUBI?

Molto triste, il Postino andò ad informare Marta che non aveva scoperto nulla. La bambina aggrottò la fronte e si mise a pensare.

«Chi invia gli incubi?» chiese poi.

«Non ne ho idea. A cosa ti serve saperlo?»

«Perché magari questa persona sa chi è che manda i sogni».

Il Postino borbottò un po'. L'unico modo per sapere chi inviava gli incubi era parlare con il Postino grigio, che non gli stava per niente simpatico.

Una notte in cui il Postino volava tra le case, vide in lontananza un'ombra grigia. «È il Postino degli Incubi!», pensò. E, nonostante non gli stesse proprio simpatico, siccome non vedeva l'ora di imparare a sognare, gli si avvicinò.

«Buonasera» salutò.

Il Postino degli Incubi, che aveva appena lasciato una lettera grigia sul davanzale di una finestra, si girò verso di lui, sospettoso.

«Che cosa vuoi?»

«Mi piacerebbe farti una domanda».

«Tu, fare una domanda a me?» sbuffò il Postino grigio. «Che cosa vuoi?»

«Dimmi, tu sei capace di sognare?»

Il Postino degli Incubi sbatté le palpebre sorpreso e lo guardò, diffidente.

«Perché vuoi saperlo?»

«Perché io non so farlo. Mi piacerebbe sapere chi invia le lettere blu, per chiedergli di mandarmene qualcuna ogni tanto».

«Io non so chi mandi le lettere blu. Nel mio Ufficio, tutte le lettere sono grigie».

«E chi invia le lettere grigie?»

Il Postino degli Incubi stette zitto a pensare per un po'. Prese una delle sue lettere e la girò per vedere il mittente, ma non c'era scritto nulla.

—¡Caramba! —murmuró—. Pues, la verdad, ¡no lo sé!

—¿Recibes tú alguna de esas cartas?

—¡Claro que no! Es lo bueno de este trabajo, ¿ves? ¡Nunca tengo pesadillas por la noche!

El Cartero de los Sueños siguió haciendo preguntas, y descubrió que, de todas formas, el Cartero gris tampoco podía soñar. Pero parecía que eso no le importaba.

— ¡No sé quién envía las pesadillas, y en mi Oficina tampoco lo saben! —dijo finalmente encogiéndose de hombros—. ¡Y ahora, lárgate y déjame trabajar!

Nuestro Cartero se alejó volando, pensativo: ¡El mismo misterio que envolvía a los sueños estaba también presente en el reparto de las pesadillas!

«Accidenti!» borbottò. «Be', veramente, non lo so!»

«Tu ricevi qualcuna di quelle lettere?»

«Ovviamente no! È il bello di questo lavoro, vedi? Non ho mai incubi di notte!»

Il Postino dei Sogni continuò a far domande e scoprì che, ad ogni modo, neanche il Postino grigio sapeva sognare. Ma sembrava non importargli.

«Non so chi invii gli incubi, e non lo sanno nemmeno nel mio Ufficio!» disse infine scrollando le spalle. «E adesso, spostati e lasciami lavorare!»

Il nostro Postino si allontanò volando, pensieroso: lo stesso mistero che avvolgeva i sogni era presente anche nella consegna degli incubi!

Capítulo 7

UNAS VACACIONES

La siguiente vez que pasó por la Oficina a recoger las cartas llevaba tal cara de preocupación que el Jefe le dijo:

—Oye, chico, ¿no crees que necesitas unas vacaciones?

El Cartero lo miró, sorprendido.

—Pero, jefe...—dijo—. Si yo no reparto las cartas, ¿quién lo hará?

El jefe se rascó la coronilla, pensativo.

—Bueno, la verdad es que no tenemos a nadie más... Pero, si te tomas una semana de descanso, no creo que la gente lo note mucho. Hay muchas personas que se levantan por la mañana sin acordarse de lo que han soñado, ¿no?

El Cartero dijo que lo pensaría. Aquella noche, cuando fue a llevar un sobre azul a Marta, vio que ella lo estaba esperando. Le contó su conversación con el Cartero gris y con el Jefe de la Oficina.

—¿Vas a hacerlo? —le preguntó ella—. ¿Vas a ir en busca de la persona que envía los sueños?

—No lo sé, Marta. Si me marchó, no habrá nadie que reparta los sobres azules. El Cartero de las Pesadillas se lo pasará en grande.

—Pero el Jefe te ha dado permiso, ¿no?

—¿Y dónde voy a ir a buscar?

—No lo sé, pero, si no lo intentas, nunca lo conseguirás.

El Cartero pensó que Marta tenía razón, y tomó una decisión. Se despidió de ella y al día siguiente pasó a ver al Jefe y le dijo que se tomaría unas vacaciones.

Después, se fue a casa para preparar el viaje. Llenó su bolsa de cosas útiles y, en cuanto se puso el sol, cerró bien la puerta de su casa, abrió los brazos y echó a volar.

Se sintió un poco extraño. Era la primera vez en muchos años que, cuando caía el sol, no volaba hacia la ciudad, sino hacia las montañas. No sabía muy bien a dónde debía ir; solo sabía que tenía una semana para encontrar a la persona que

Capitolo 7

UNA VACANZA

La volta successiva che passò in Ufficio per prendere le lettere aveva una faccia così preoccupata che il Capo gli disse:

«Senti, ragazzo, non credi di aver bisogno di una vacanza?»

Il Postino lo guardò, sorpreso.

«Ma, capo...» disse. «Se non consegno io le lettere, chi lo farà?»

Il capo si grattò la testa, pensieroso.

«Be', in effetti non abbiamo nessun altro... Ma, se ti prendi una settimana di riposo, non credo che la gente se ne accorgerà più di tanto. Ci sono molte persone che si svegliano al mattino senza ricordare quello che hanno sognato, no?»

Il Postino disse che ci avrebbe pensato. Quella notte, quando andò a portare una lettera blu a Marta, si accorse che lei lo stava aspettando. Le raccontò la conversazione con il Postino grigio e con il Capo dell'Ufficio.

«Lo farai?» gli chiese lei. «Andrai alla ricerca della persona che invia i sogni?»

«Non lo so, Marta. Se parto, non ci sarà nessuno che consegna le lettere blu. Il Postino degli Incubi se la spasserà alla grande».

«Ma il Capo ti ha dato il permesso, no?»

«E dove andrò a cercare?»

«Non lo so, ma, se non ci provi, non ci riuscirai mai».

Il Postino pensò che Marta avesse ragione, e prese una decisione. La salutò e il giorno dopo passò dal Capo e gli disse che si sarebbe preso delle ferie.

Poi tornò a casa per preparare il viaggio. Riempì la sua valigia di cose utili e, non appena il sole tramontò, chiuse bene la porta di casa, aprì le braccia e spiccò il volo.

Si sentì un po' strano. Era la prima volta in tanti anni che, al cadere del sole, non volava verso la città, ma verso le montagne. Non sapeva esattamente dove doveva andare; sapeva solo che aveva una settimana per trovare la persona che

enviaba los sueños, y no pensaba desaprovechar ese tiempo.

inviava i sogni, e non voleva sprecare quel tempo.

Capítulo 8

EN BUSCA DEL FABRICANTE DE SUEÑOS

Voló sobre el bosque durante varias horas y, cuando se cansó, bajó hasta un claro para hacer una parada en el camino. Se posó sobre la suave hierba y se sentó al pie de un enorme árbol. Las últimas estrellas brillaban en el cielo; pronto amanecería.

El Cartero abrió su bolsa y sacó de ella un bocadillo, porque empezaba a tener hambre. Cuando acababa de darle el primer mordisco, una vocecita muy fina dijo junto a él:

—Bonita noche, ¿verdad?

—Sí, ciertamente —respondió el Cartero, porque, aunque no veía quién le estaba hablando, era un chico educado.

Por fin descubrió junto a las raíces del árbol dos ojillos que brillaban en la oscuridad.

—¿Eres un humano? —preguntó la criatura misteriosa.

—Sí, eso es lo que soy.

—¡Oh! Qué raro... Te he visto venir volando, y yo creía que los humanos no volaban.

—Bueno, yo sé volar muy bien.

—Ya lo he visto. Un aterrizaje impecable.

—Gracias, gracias.

Los dos volvieron a quedar en silencio, mientras el Cartero saboreaba su bocadillo. Entonces pensó que tal vez su compañero tendría hambre, y acercó el bocadillo a los ojitos brillantes que había junto a la raíz.

—¿Gustas?

—¡Oh! —el Cartero oyó que alguien olfateaba en la oscuridad—. ¿De qué es?

—De jamón y queso.

—¡Vaya, me encanta el queso!

El Cartero sacó la loncha de queso y se la ofreció. Enseguida oyó cómo unos

Capitolo 8

ALLA RICERCA DEL FABBRICANTE DI SOGNI

Sorvolò il bosco per diverse ore e, quando si stancò, scese in una radura per fare una sosta lungo il viaggio. Si posò sull'erba soffice e si sedette ai piedi di un enorme albero. Le ultime stelle brillavano nel cielo; presto il sole sarebbe sorto.

Siccome cominciava ad avere fame, il Postino aprì la sua valigia e ne tirò fuori un panino. Non appena ebbe dato il primo morso, una vocina sommessa accanto a lui disse:

«Bella serata, non è vero?»

«Sì, senza dubbio» rispose il Postino, poiché, sebbene non vedesse chi gli stava parlando, era un ragazzo educato.

Riuscì infine a vedere, vicino alle radici dell'albero, due occhietti che brillavano nel buio.

«Sei un umano?» chiese la creatura misteriosa.

«Sì, esatto.»

«Oh! Che strano... Ti ho visto arrivare volando, e io pensavo che gli umani non sapessero volare.»

«Be', io so volare molto bene.»

«Me ne sono accorto. Un atterraggio impeccabile.»

«Grazie, grazie.»

I due rimasero di nuovo in silenzio, mentre il Postino assaporava il suo panino. Poi pensò che forse il suo nuovo amico avesse fame, e avvicinò il panino agli occhietti brillanti vicino alle radici.

«Ti va?»

«Oh!» il Postino sentì che qualcuno stava annusando nel buio. «A cos'è?»

«Al prosciutto e formaggio.»

«Oh, adoro il formaggio!»

Il Postino prese la fetta di formaggio e gliela offrì. Subito dopo sentì che dei

dientecillos diminutos empezaban a roerla.

—Y —dijo el animalillo misterioso al cabo de un rato—, ¿qué te ha traído por aquí, humano volador?

El Cartero se quedó callado un momento. Entonces dijo:

—Yo no puedo soñar.

—¡Oh! —suspiró la criatura—. ¡Qué lástima! ¿Has venido aquí buscando los sueños?

—No, yo sé dónde están los sueños.

Y le contó su historia. El animalillo escuchó atentamente, mientras seguía royendo el queso. Cuando el Cartero acabó de hablar, dijo:

—Bueno, yo no sé quién fabrica los sueños, pero seguro que el Señor del Bosque lo sabe.

dentini minuscoli iniziavano a rosicchiarla.

«E» disse l'animaletto misterioso dopo un po', «che cosa ti ha portato qui, umano volante?»

Il Postino stette zitto per un po'. Poi disse:

«Io non so sognare.»

«Oh!» sospirò la creatura. «Che peccato! Sei venuto qui per cercare i sogni?»

«No, io so dove sono i sogni.»

E gli raccontò la sua storia. L'animaletto ascoltò attentamente, mentre continuava a rosicchiare il formaggio. Quando il Postino finì di parlare, disse:

«Be', io non so chi fabbrichi i sogni, ma di sicuro il Signore del Bosco lo sa».

Capítulo 9

EL SEÑOR DEL BOSQUE

El Cartero se puso muy contento.

—¡Por favor, dime dónde vive el Señor del Bosque!

—En lo alto de este mismo árbol. Pero ahora no está, ha salido de caza. Volverá al amanecer.

El Cartero miró al cielo, y vio que estaba clareando. Así que esperó un rato al pie del árbol. Cuando el sol ya salía detrás de las montañas, una enorme sombra bajó desde el cielo y se posó en una rama.

—¡El Señor del Bosque! —dijo el Cartero—. ¡Vaya, si es un búho!

—Efectivamente —dijo la vocecilla junto a él, esta vez débil y temblorosa.

El Cartero volvió a mirar junto a la raíz y, ahora que era casi de día, pudo ver a un pequeño ratoncillo de campo; el animalillo aún tenía entre las patas un trocito de queso.

—Supongo que no te importará que no te acompañe ahí arriba, ¿verdad? —dijo el ratón—. Los búhos comen ratones, ya sabes...

El Cartero se despidió del ratoncito de campo, y éste le dio las gracias por el queso y le deseó suerte en su búsqueda. Entonces, el Cartero recogió sus cosas y echó a volar hasta la copa del árbol.

Descubrió un gran agujero en el tronco; se sentó en una rama, cerca del agujero, y carraspeó.

—¿Quién está ahí? —preguntó desde dentro la voz profunda del Señor del Bosque.

—Soy un cartero, señor. Me gustaría hacerle una pregunta.

—¿Un cartero?

El búho asomó la cabeza por el agujero.

—Mmmm... hay demasiada luz, pero yo diría que eres un humano. ¿Cómo has llegado hasta aquí?

—Volando, señor.

Capitolo 9

IL SIGNORE DEL BOSCO

Il Postino era molto contento.

«Per favore, dimmi dove vive il Signore del Bosco!»

«In cima a questo stesso albero. Però adesso non c'è, è andato a caccia. Tornerà all'alba.»

Il Postino guardò il cielo e vide che si stava schiarendo. Così aspettò un po' ai piedi dell'albero. Quando ormai il sole era spuntato da dietro le montagne, un'ombra enorme scese dal cielo e si appoggiò su un ramo.

«Il Signore del Bosco!» disse il Postino. «Guarda un po' se non è un gufo!»

«Esattamente» disse la vocina accanto a lui, questa volta debole e tremante.

Il Postino guardò di nuovo vicino alle radici e, adesso che era quasi giorno, riuscì a vedere un piccolo topolino di campagna; l'animaletto aveva ancora tra le zampe un pezzettino di formaggio.

«Immagino che non ti dispiaccia se non ti accompagno lassù, vero?» disse il topo. «Sai, i gufi mangiano i topi...»

Il Postino salutò il topolino di campagna, e quest'ultimo lo ringraziò per il formaggio e gli augurò buona fortuna con la sua ricerca. Poi il Postino raccolse le sue cose e volò fino alla cima dell'albero.

Trovò un grande buco nel tronco; si sedette su un ramo, vicino al buco, e si schiarì la gola.

«Chi è là?» chiese da dentro la voce profonda del Signore del Bosco.

«Sono un postino, signore. Mi piacerebbe farle una domanda.»

«Un postino?»

Il gufo fece capolino dal buco.

«Mhmm... c'è troppa luce, ma direi che sei un umano. Come sei arrivato fino a qui?»

«Volando, signore.»

—¿Volando? ¡Qué humano tan extraordinario! Pero los humanos queman los bosques y matan a los pájaros. ¿Por qué tendrías que ayudarte?

El Cartero estaba muy nervioso; no paraba de jugar con la gorra. Carraspeó otra vez, tragó saliva y le contó su historia al Señor del Bosque.

Cuando terminó, el búho se quedó en silencio largo rato, pensando. Entonces le dijo:

—Los sueños son una buena cosa, Cartero. Hacen que la gente sea mejor de lo que es. Tú eres un buen hombre. Quizá no tienes sueños porque no los necesitas.

Al Cartero no se le había ocurrido eso. Sin embargo, pensó que él no era tan bueno como decía el búho. Muchas veces se había enfadado con el Cartero gris. Y además, Marta era una niña buena, y ella recibía sueños.

Le contó todo esto al búho, que movía la cabeza de un lado a otro.

—Mmmmm... —dijo—. Bueno, bueno, no sé si te puedo ayudar. Yo no sé quién envía los sueños. Deberías preguntar al Duende Sabio que vive en la montaña, porque es mucho más viejo que yo.

El Cartero le dio las gracias, y echó a volar otra vez.

«Volando? Davvero un umano straordinario! Ma gli umani bruciano i boschi e uccidono gli uccelli. Perché dovrei aiutarti?»

Il Postino era molto nervoso; non smetteva di giocherellare con il cappello. Si schiarì la gola un'altra volta, deglutì e raccontò la sua storia al Signore del Bosco.

Quando finì, il gufo rimase a pensare in silenzio per un bel po'. Poi gli disse:

«I sogni sono una bella cosa, Postino. Fanno sì che le persone siano migliori di quello che sono. Tu sei un uomo buono. Forse non sogni perché non ne hai bisogno».

Al Postino non era venuto in mente. Ma pensò di non essere così buono come diceva il gufo. Si era arrabbiato molte volte con il Postino grigio. Inoltre, Marta era una bambina buona, e lei riceveva sogni.

Raccontò tutto questo al gufo, il quale muoveva la testa da un lato all'altro.

«Mhmm...» disse. «Be', be', non so se ti posso aiutare. Io non so chi invii i sogni. Dovresti chiedere al Saggio Folletto che vive nella montagna, perché è molto più vecchio di me.»

Il Postino lo ringraziò e spiccò il volo un'altra volta.

Capítulo 10

EL HADA DE LOS SUEÑOS Y LA BRUJA DE LAS PESADILLAS

Voló y voló en dirección a la montaña que le había indicado el búho, pero pronto se dio cuenta de que estaba más lejos de lo que parecía. Además, él no estaba acostumbrado a volar de día. Cuando llegó por fin a la montaña estaba tan cansado que bostezaba y los ojos se le cerraban solos. “Ya buscaré al Duende Sabio más tarde”, pensó. Así que se posó entre unas rocas y, casi sin darse cuenta, se quedó dormido.

Lo despertaron unas vocecitas que se reían y cuchicheaban a su alrededor.

—¿Habéis visto eso?

—¿Qué será este bicho tan raro?

—¡Es muy grande!

—Sí, y ha venido volando.

—¡Y no tiene alas!

—Parece un humano...

—¿Cómo va a ser un humano?

El Cartero abrió los ojos y miró a su alrededor. Al principio no vio nada raro, pero después descubrió a un montón de duendecillos, no más altos que su dedo pulgar, que lo espiaban asomándose desde detrás de las rocas.

—Hola —saludó el Cartero, levantándose.

Pero a los duendecillos les entró miedo, y se escondieron enseguida.

—¡No os vayáis! —dijo el Cartero—. He venido a ver al Duende Sabio.

Los duendecillos no salieron de sus escondrijos, pero uno de ellos preguntó:

—¿Quién te ha hablado del Duende Sabio?

—El Señor del Bosque.

Los duendecillos volvieron a cuchichear entre ellos.

—¿Veis cómo no es un humano?

—¡Es verdad!

Capitolo 10

LA FATA DEI SOGNI E LA STREGA DEGLI INCUBI

Volò e volò verso la montagna che gli aveva indicato il gufo, ma presto si rese conto che era più lontano di quanto sembrasse. Inoltre, non era abituato a volare di giorno. Quando finalmente arrivò alla montagna, era così stanco che sbadigliava e gli occhi gli si chiudevano da soli. “Ormai cercherò il Saggio Folletto più tardi”, pensò. Così si posò tra alcune rocce e, quasi senza rendersene conto, si addormentò.

Lo svegliarono delle vocine che ridevano e bisbigliavano intorno a lui.

«Lo avete visto?»

«Che cosa sarà mai questo essere così strano?»

«È molto grande!»

«Sì, ed è arrivato volando.»

«E non ha ali!»

«Sembra un umano...»

«Come può essere un umano?»

Il Postino aprì gli occhi e si guardò attorno. All’inizio non vide niente di strano, ma poi scorse un sacco di spiritelli, non più alti del suo pollice, che lo spiavano sporgendosi da dietro le rocce.

«Ciao» salutò il Postino, alzandosi.

Ma gli spiritelli si spaventarono e si nascosero subito.

«Non ve ne andate!» disse il Postino. «Sono venuto per vedere il Saggio Folletto.»

Gli spiritelli non uscirono dai loro nascondigli, ma uno di loro chiese:

«Chi ti ha parlato del Saggio Folletto?»

«Il Signore del Bosco.»

Gli spiritelli ricominciarono a bisbigliare tra di loro.

«Vedete che non è un umano?»

«È vero!»

—Los humanos no vuelan, ni hablan con los pájaros.

—Dice que quiere ver al Duende Sabio...

—¿Para qué, digo yo?

Un duendecillo asomó la cabeza, cubierta por un curioso gorro rojo, desde detrás de una roca:

—¿Para qué? —le preguntó al Cartero.

—¿Para qué, qué?

—¿Para qué quieres ver al Duende Sabio?

Y el Cartero volvió a repetir su historia. A medida que iba hablando, los duendecillos iban asomándose con precaución.

Primero se les veían los ojos, después asomaban las naricillas, luego las cabezas con sus gorros de colores...

Cuando el Cartero terminó de hablar, los duendecillos estaban a su alrededor, y muchos de ellos se reían, tapándose la boca con la mano.

—¿Por qué os reís?

Los duendecillos, ya sin disimulo, reían a carcajadas.

—¡Qué tonto, qué tonto es...!

—¡Mira que no saber de dónde vienen los sueños!

—¡Pero si eso lo sabe todo el mundo!

Los duendecillos seguían riéndose, pero el Cartero no se enfadó.

—Los sueños, humano-volador-que-habla-con-los-pájaros —dijo uno de los duendecillos—, vienen del Polo Sur. Todo el mundo lo sabe.

—¿Del Polo Sur? —repitió el Cartero.

—Sí, del Polo Sur. ¿Tú no has oído hablar del Hada de los Sueños?

—No —reconoció el Cartero, y los duendecillos se echaron a reír otra vez.

—El Hada de los Sueños es la que fábrica los sueños —le explicó el duendecillo.

—¿Y dónde vive el Hada de los Sueños?

—Pues en el Polo Sur, ¿no te lo acabo de decir?

El Cartero pensó que lo mejor que podía hacer era ir al Polo Sur y preguntar allí por el Hada de los Sueños. Estaba contento porque por fin tenía una pista.

«Gli umani non volano, né parlano con gli uccelli.»

«Dice che vuole vedere il Saggio Folletto...»

«Perché, mi chiedo io?»

Uno spiritello sporse la testa, coperta da un buffo cappello rosso, da dietro una roccia:

«Perché?» chiese al Postino.

«Perché, cosa?»

«Perché vuoi vedere il Saggio Folletto?»

E il Postino ripeté la sua storia un'altra volta. Man mano che parlava, gli spiritelli si sporgevano con prudenza.

Per prima cosa si videro i loro occhi, poi spuntarono i nasini, infine le teste con i loro cappelli colorati...

Quando il Postino finì di parlare, gli spiritelli erano intorno a lui, e molti di loro ridevano, coprendosi la bocca con la mano.

«Perché ridete?»

Gli spiritelli ormai ridevano a crepapelle, senza più nascondere.

«Che sciocco, che sciocco che è...!»

«Certo che non sapere da dove vengono i sogni!»

«Ma se lo sanno tutti!»

Gli spiritelli continuavano a ridere, ma il Postino non si arrabbiò.

«I sogni, umano-volante-che-parla-con-gli-uccelli» disse uno degli spiritelli, «vengono dal Polo Sud. Lo sanno tutti.»

«Dal Polo Sud?» ripeté il Postino.

«Sì, dal Polo Sud. Non hai sentito parlare della Fata dei Sogni?»

«No» riconobbe il Postino, e gli spiritelli si misero a ridere un'altra volta.

«La Fata dei Sogni è il fabbricante dei sogni» gli spiegò lo spiritello.

«E dove vive la Fata dei Sogni?»

«Be', al Polo Sud, non te l'ho appena detto?»

Il Postino pensò che la cosa migliore da fare fosse andare al Polo Sud e chiedere lì della Fata dei Sogni. Era contento perché finalmente aveva una pista.

—¿Y las pesadillas? —preguntó—. ¿De dónde vienen las pesadillas?

—¡Ah! —los duendecillos dejaron de reírse—. Las pesadillas vienen del Polo Norte, donde vive la Bruja de las Pesadillas.

El Cartero les dio las gracias por sus noticias, se despidió de ellos y echó a volar de nuevo. Los duendecillos le dijeron adiós moviendo las manos con tanta fuerza que sus gorros casi saltaron por los aires.

—¡Mucha suerte, humano-volador-que-habla-con-los-pájaros!

«E gli incubi?» chiese. «Da dove vengono gli incubi?»

«Ah!» gli spiritelli smisero di ridere. «Gli incubi vengono dal Polo Nord, dove vive la Strega degli Incubi.»

Il Postino li ringraziò per le informazioni, li salutò e spiccò di nuovo il volo. Gli spiritelli lo salutarono muovendo le mani con così tanta forza che i loro cappelli quasi volarono in aria.

«Buona fortuna, umano-volante-che-parla-con-gli-uccelli!»

Capítulo 11

EL PALACIO DE CRISTAL

Así fue como el Cartero de los Sueños emprendió su gran viaje hacia el Polo Sur. Fue un viaje lleno de peligros, porque tuvo que enfrentarse al frío y al viento del Sur, que tenía muy malas pulgas. Pero, por suerte, no se perdió ni una sola vez a lo largo del camino: no tenía más que fijarse en la Estrella Polar, la más brillante del cielo, que siempre señalaba al Norte. Por tanto, le bastaba con volar de espaldas a ella, para viajar hacia el Sur.

Por fin, un día llegó a su destino. Era un país cubierto de nieve y hielo, tan frío que no podía vivir nadie. Con todo tan blanco y tan solitario, ¿cómo iba a encontrar al Hada de los Sueños?

Entonces, cuando ya empezaba a pensar que quizá debía volver atrás, se topó de narices con el siguiente cartel:

PALACIO DEL HADA DE LOS SUEÑOS

El Cartero se puso en pie de un salto, muy contento, cargó con su bolsa y echó a volar en la dirección que indicaba la flecha.

Por fin llegó a la casa del Hada de los Sueños, un bello palacio de cristal al pie de una montaña de hielo.

Llamó a la puerta, muy nervioso, pero ésta se abrió sola, así que entró. Recorrió pasillos de cristal coloreado, llamando al Hada de los Sueños, hasta que llegó a una gran sala llena de extrañas máquinas de cristal rosa, amarillo, verde, azul...

El Cartero se asomó un poco intimidado, pero no se atrevió a entrar, por si rompía algo, porque todo parecía muy frágil.

—¿Hada de los Sueños? —llamó, en voz baja.

—¡Ésa soy yo! —respondió una voz—. ¡La misma que viste y calza! ¡Bienvenido, bienvenido!

Y el Cartero vio por fin al Hada de los Sueños. Y, la verdad, se quedó bastante

Capitolo 11

IL PALAZZO DI VETRO

Fu così che il Postino dei Sogni intraprese il suo lungo viaggio verso il Polo Sud. Fu un viaggio pieno di pericoli perché dovette affrontare il freddo e il vento del Sud, che aveva un caratteraccio. Ma, per fortuna, non si perse una sola volta lungo il cammino: non doveva far altro che tenere d'occhio la Stella Polare, la più luminosa del cielo, che segnava sempre il Nord. Gli bastava quindi volare tenendosela alle spalle, andando verso sud.

Finalmente, un giorno arrivò a destinazione. Era un Paese coperto da neve e ghiaccio, così freddo che non vi poteva vivere nessuno. Con tutto quel bianco e quella solitudine, come avrebbe fatto a trovare la Fata dei Sogni?

Poi, quando ormai cominciava a pensare che forse sarebbe dovuto tornare indietro, si imbatté nel seguente cartello:

PALAZZO DELLA FATA DEI SOGNI

Il Postino si alzò in piedi con un salto, contentissimo, prese la sua valigia e spiccò il volo verso la direzione indicata dalla freccia.

Finalmente arrivò alla casa della Fata dei Sogni, un bel palazzo di vetro ai piedi di una montagna di ghiaccio.

Bussò alla porta, molto nervoso, ma questa si aprì da sola, così entrò. Percorse corridoi di vetro colorato, chiamando la Fata dei Sogni, fino a che arrivò in una grande sala piena di strane macchine di vetro rosa, giallo, verde, blu...

Il Postino si affacciò, un po' intimorito, ma non osò entrare, temendo di rompere qualcosa, dato che sembrava tutto molto fragile.

«Fata dei Sogni?» chiamò, sottovoce.

«Sono io!» rispose una voce. «In carne ed ossa! Benvenuto, benvenuto!»

E il Postino finalmente vide la Fata dei Sogni. E, a dire il vero, rimase piuttosto

sorprendido.

Había esperado... ¿qué sé yo? A un hada de ésas de las de antes, altas, rubias, vestidas de gasas, con una varita en la mano y un par de alas transparentes a la espalda. Pero no, era un hada bajita, regordeta y morena, y llevaba puesto un mono blanco.

—¡Pasa, pasa, mi querido Cartero! Entra a ver mi taller.

El Cartero no se preguntó cómo sabía ella quién era. Al fin y al cabo, era un hada. Así que entró y miró a su alrededor.

Lo que vio lo dejó maravillado. Era como una enorme fábrica de juguetes de cristal. Caballitos de cristal, ositos de cristal, flores de cristal, pájaros de cristal... todo se mezclaba en aquella habitación, y todo flotaba en el aire, encerradas las figuras en burbujas que parecían ligeras pompas de jabón que chocaban unas con otras, produciendo un agradable tintineo.

—¿Esto son los sueños? —preguntó el Cartero, maravillado.

—Solo son parte de los sueños —explicó el Hada, y levantó las manos—. ¡Op!

Cuando dijo: “¡Op!”, todas las figuras de cristal se estremecieron y comenzaron a moverse con delicadeza y elegancia.

—¡Op! ¡Op! —seguía diciendo el Hada de los Sueños.

Las burbujas de cristal se balanceaban en el aire al compás de los movimientos de la varita del Hada, como si ella fuese un director de orquesta blandiendo la batuta. Entonces, el Cartero comprendió lo que estaba pasando y se quedó con la boca abierta: ¡las mágicas pompas de cristal, con su delicado contenido, estaban bailando en el aire! Ejecutaban una danza maravillosa, grácil, moviéndose al son de una música secreta y misteriosa, entremezclándose, rozándose unas con otras, produciendo una melodía de tintineos de cristal tan hermosa que al Cartero se le llenó el corazón de alegría.

Antes de que se diera cuenta, su cuerpo estaba siguiendo el ritmo de la música de los sueños, y sus pies se habían despegado un poco del suelo; pero se contuvo y bajó enseguida. Aunque se moría de ganas de bailar con los sueños, parecían tan frágiles que tenía miedo de romper alguno.

sorpreso.

Si aspettava... che ne so? Una di quelle fate di una volta, alte, bionde, vestite di tulle, con una bacchetta magica in mano e un paio di ali trasparenti sulla schiena. Invece no, era una fata bassina, paffutella e mora, e indossava una tuta bianca.

«Entra, entra, mio caro Postino! Entra a vedere il mio laboratorio.»

Il Postino non si chiese come facesse a sapere chi era. Dopotutto era una fata. Così entrò e si guardò attorno.

Quello che vide lo lasciò meravigliato. Era come un'enorme fabbrica di giocattoli di vetro. Cavallini di vetro, orsacchiotti di vetro, fiori di vetro, uccelli di vetro... tutto si mescolava in quella stanza, e tutto fluttuava nell'aria, le statuine racchiuse in quelle che sembravano leggere bolle di sapone che si scontravano le une contro le altre, producendo un piacevole tintinnio.

«Questi sono i sogni?» chiese il Postino, meravigliato.

«Sono solo una parte dei sogni» spiegò la Fata, e alzò le mani. «Op!»

Quando disse: “Op!”, tutte le statuine di vetro si scossero e cominciarono a muoversi con delicatezza ed eleganza.

«Op! Op!» continuava a dire la Fata dei Sogni.

Le bolle di vetro ondeggiavano nell'aria al ritmo dei movimenti della bacchetta magica della Fata, come se lei fosse un direttore d'orchestra che agitava la bacchetta. Il Postino capì allora quello che stava succedendo, e rimase a bocca aperta: le magiche bolle di vetro, con il loro contenuto delicato, stavano ballando nell'aria! Stavano eseguendo una danza meravigliosa e aggraziata, muovendosi al suono di una musica segreta e misteriosa, mischiandosi insieme, sfiorandosi le une con le altre, producendo una melodia di tintinnii di vetro così bella che il cuore del Postino si riempì di gioia.

Prima che se ne rendesse conto, il suo corpo stava seguendo il ritmo della musica dei sogni, e i suoi piedi si erano staccati un po' dal suolo; ma si trattenne e scese subito a terra. Sebbene morisse dalla voglia di ballare con i sogni, sembravano così fragili che aveva paura di romperne qualcuno.

Pero el Hada sonreía, sin dejar de mover su varita.

—¡No tengas miedo, querido Cartero! —le dijo—. ¡Los corazones buenos como el tuyo no dañan a los sueños, sino que los hacen más fuertes!

El Cartero no necesitó que se lo dijiesen dos veces. Abrió los brazos, echó a volar y acudió al encuentro de los sueños.

Bailó y bailó sin descanso, siguiendo el compás, moviéndose entre aquellas mágicas burbujas de cristal, contemplando toda la belleza del mundo en los sueños del Hada del Polo Sur. Así pasó mucho tiempo, no habría sabido decir cuánto.

Ma la Fata sorrideva, senza smettere di muovere la sua bacchetta.

«Non aver paura, caro Postino!» gli disse. «I cuori buoni come il tuo non danneggiano i sogni, anzi, li rendono più forti!»

Il Postino non se lo fece ripetere due volte. Aprì le braccia, spiccò il volo e andò incontro ai sogni.

Ballò e ballò senza sosta, seguendo il ritmo, muovendosi tra quelle magiche bolle di vetro, contemplando tutta la bellezza del mondo nei sogni della Fata del Polo Sud. Passò così molto tempo, non avrebbe saputo dire quanto.

Capítulo 12

FABRICANDO SUEÑOS

El Cartero bailaba y bailaba, cuando vio en una burbuja una imagen de Marta, que le sonreía, y recordó su misión. Despacio, volvió a bajar hasta el suelo, y se posó junto al Hada de los Sueños, que seguía sonriendo.

—Ahora tengo que seguir trabajando —le dijo ella.

Levantó la varita y volvió a decir: “¡Op!” y, de pronto, las burbujas dejaron de bailar. El Cartero vio cómo se ponían en orden e iban entrando, una por una, en una de las grandes máquinas que el Cartero había visto al principio, una gran máquina llena de luces de colores, que hacía chup-chup y bip-bip-bip, y en cuyo interior debían de suceder cosas maravillosas. Por un lado, entraban las figuras de cristal y, por otro, iban saliendo sobres azules, cerrados, uno tras otro, hasta quedar en montones perfectamente apilados.

El Cartero cogió uno de los sobres. No llevaba dirección.

—¡Ahora mismo se la pongo! —exclamó el Hada de los Sueños.

Y, cogiendo una hermosa pluma de pavo real, la mojó en un tintero y escribió con esmero, sacando la punta de la lengua por un lado de la boca: ADRIÁN PÉREZ GARCÍA.

—¡Oh, a ese chico lo conozco! —dijo el Cartero—. Vive en el sexto piso de un bloque de color naranja...

—Justamente, justamente.

El Cartero se quedó ayudando al Hada a escribir las direcciones. Cuando ya no quedaba ningún sobre, se dio cuenta de que, de nuevo, no había carta para él y se puso muy triste.

—Hada de los Sueños —dijo en voz baja—, ¿por qué yo, que reparto siempre todos tus sueños con puntualidad, no puedo soñar? A mí me gustaría soñar, aunque fuera una vez, aunque luego dejaran en mi ventana una pesadilla. Creo que vale la pena, ¿sabes?

El Hada se quedó callada un momento, pensando.

Capitolo 12

FABBRICANDO SOGNI

Il Postino ballava e ballava, quando ad un tratto vide in una bolla l'immagine di Marta, che gli sorrideva, e si ricordò della sua missione. Lentamente, ridiscese a terra, e si posò vicino alla Fata dei Sogni, che continuava a sorridere.

«Adesso devo continuare a lavorare» gli disse lei.

Alzò la bacchetta e disse di nuovo: “Op!” e, improvvisamente, le bolle smisero di ballare. Il Postino vide che si stavano mettendo in ordine e stavano entrando, ad una ad una, in una delle grandi macchine che il Postino aveva visto all'inizio, una grande macchina piena di luci colorate, che faceva ciuf-ciuf e bip-bip-bip, e al cui interno dovevano accadere cose meravigliose. Da un lato entravano le statuine di vetro, mentre dall'altro ne venivano fuori buste blu, chiuse, una dopo l'altra, fino a raggrupparsi in mucchi perfettamente impilati.

Il Postino prese una delle buste. Non segnava l'indirizzo.

«Glielo metto subito!» esclamò la Fata dei Sogni.

E, prendendo una bellissima piuma di pavone, la intinse in un calamaio e, facendo uscire la punta della lingua da un lato della bocca, scrisse con cura: **ADRIAN ROSSI.**

«Oh, lo conosco quel ragazzo!» disse il Postino. «Vive al sesto piano di un palazzo arancione...»

«Esatto, esatto.»

Il Postino si mise ad aiutare la Fata a scrivere gli indirizzi. Quando ormai non rimaneva più nessuna busta, si rese conto che, di nuovo, non c'era nessuna lettera per lui e si rattristò molto.

«Fata dei Sogni» disse sottovoce, «perché io, che consegno sempre tutti i tuoi sogni con puntualità, non so sognare? Mi piacerebbe sognare, anche se fosse per una volta, anche se dopo mi dovessero lasciare un incubo alla finestra. Credo che valga la pena, sai?»

La Fata stette zitta a pensare per un po'.

—Pero si nadie más que tú reparte los sueños, ¿cómo vas a recibir tú uno? —le preguntó.

El Cartero se puso muy triste.

—Veamos —dijo el Hada—, lo que necesitas es alguien que te lleve un sueño. Es decir, necesitas que haya otro cartero.

—Pero no hay más carteros.

—Ya lo sé. Pero para eso están los sueños. Cuando soñamos, podemos hacer cualquier cosa, porque los sueños y la imaginación no tienen límites... ¡Ya está! Ya sé lo que voy a hacer.

Entonces, puso otra vez en marcha la máquina de los sueños y escogió algunas figuras, las más bellas, para meterlas en ella. El resultado fue un pequeño pero coqueto sobre azul. Entonces, volvió a coger más burbujas, entre ellas aquella en la que salía Marta, y otra vez la máquina hizo chup-chup y bip-bip-bip, y salió de ella otro sobre azul, algo más grande. El Hada metió el sobre pequeño en el sobre más grande, y escribió en él: MARTA RODRÍGUEZ CAMPOS.

—¡Huy, qué curioso! —dijo el Cartero—. ¡Un sueño dentro de un sueño!

—Llévaselo esta noche, Cartero —dijo—. Dentro de este sobre está el sueño más bello que he fabricado.

El Cartero no entendía las palabras del Hada, pero guardó el sobre en su mochila sin decir nada.

«Ma se nessun altro a parte te consegna i sogni, come potrai riceverne uno tu?» gli chiese.

Il Postino si rattristò molto.

«Vediamo» disse la Fata, «quello di cui hai bisogno è qualcuno che ti porti un sogno. Cioè, bisogna che ci sia un altro postino».

«Ma non ci sono altri postini.»

«Lo so bene. Ma per questo ci sono i sogni. Quando sogniamo, possiamo fare qualsiasi cosa, perché i sogni e l'immaginazione non hanno limiti... Ci sono! So cosa devo fare.»

Mise quindi in marcia un'altra volta la macchina dei sogni e scelse alcune statuine, le più belle, per mettercele dentro. Il risultato fu una piccola ma graziosa busta blu. Ricominciò poi a prendere altre bolle, tra le quali quella in cui c'era Marta, e la macchina fece un'altra volta ciuf-ciuf e bip-bip-bip, e ne uscì un'altra busta blu, un po' più grande. La Fata mise la busta più piccola in quella più grande, e ci scrisse sopra: MARTA FERRARI.

«Ah, che strano!» disse il Postino. «Un sogno dentro un sogno!»

«Portagliela questa notte, Postino» disse. «Dentro questa busta c'è il sogno più bello che io abbia mai fabbricato.»

Il Postino non capiva le parole della Fata, ma mise la busta nel suo zaino senza dire nulla.

Capítulo 13

UN PÁJARO DE CRISTAL

—¿Puedo llevarme una de esas figuras, Hada? —preguntó entonces, en voz muy baja—. Solo una, la más chiquitita, la más fea...

—Verás, es que las figuras son tan delicadas que se derriten si les da mucho el sol; por eso los sueños van en sobres, para que no se estropeen. Y, además, una figura no es un sueño, es solo un trocito de sueño.

—Yo me conformaría con un trocito —aseguró el Cartero—. Un trocito pequeño, muy pequeño. Volaría tan rápido que volvería a casa antes de que se derri-
tiera.

El Hada se quedó pensativa otra vez.

—Está bien, puedes intentarlo. Elige la burbuja que más te guste.

El Cartero, muy contento, le dio las gracias al Hada y echó a volar otra vez para ir a donde flotaban las burbujas de cristal que formaban los sueños. Ya no había tantas como antes, porque el Hada las había metido en sobres azules, pero el Cartero vio que todavía quedaban burbujas muy bonitas. Eligió una muy pequeña, en la que había un pequeño pájaro de cristal de colores.

Pero el Hada parecía preocupada.

—No sé, no sé... puede que no resista un viaje tan largo. Por si acaso, tú no pierdas la carta para Marta, ¿vale?

El Cartero le prometió que así lo haría. Entre sus manos latía delicadamente la burbuja de cristal con el pajarillo de colores revoloteando grácilmente. Aquello era todo lo que necesitaba para soñar, aunque fuese un trocito de sueño.

Así que se despidió del Hada y le dio las gracias, y ella le deseó suerte.

Y el Cartero emprendió el viaje de vuelta a casa.

Volaba todo lo rápido que era capaz, sosteniendo cuidadosamente la burbuja de cristal, intentando que no le diese el sol, para que aguantara hasta llegar a su casa junto al bosque. Entonces la pondría en un sitio fresco y tranquilo, a salvo de los ruidos, el calor y la contaminación de la ciudad. No le importaba soñar lo mismo

Capitolo 13

UN UCCELLO DI VETRO

«Posso portare via con me una di quelle statuine, Fata?» chiese quindi, a voce molto bassa. «Solo una, la più piccolina, la più brutta...»

«Vedi, è che le statuine sono così delicate che si sciolgono se prendono troppo sole; è proprio per evitare che si rovinino che i sogni vengono messi nelle buste. E poi, una statuina non è un sogno ma solo un pezzettino di sogno.»

«Io mi accontenterei di un pezzettino» assicurò il Postino. «Un pezzettino piccolo, molto piccolo. Volerei così veloce da ritornare a casa prima che si sciolga.»

La Fata si mise a pensare di nuovo.

«Va bene, puoi provarci. Scegli la bolla che più ti piace.»

Il Postino, contentissimo, ringraziò la Fata e spiccò il volo un'altra volta per andare dove fluttuavano le bolle di vetro che formavano i sogni. Non ce n'erano più così tante quante prima, perché la Fata le aveva messe nelle buste blu, ma il Postino vide che erano rimaste ancora delle bolle molto belle. Ne scelse una molto piccola, nella quale c'era un uccellino di vetro colorato.

Ma la Fata sembrava preoccupata.

«Non so, non so... può essere che non resista a un viaggio così lungo. In caso, tu non perdere la lettera per Marta, ok?»

Il Postino glielo promise. Tra le sue mani pulsava delicatamente la bolla di vetro con l'uccellino colorato che volteggiava aggraziato. Era tutto ciò di cui aveva bisogno per sognare, sebbene fosse un pezzettino di sogno.

Così, salutò la Fata e la ringraziò, e lei gli augurò buona fortuna.

E il Postino intraprese il viaggio di ritorno a casa.

Volava il più velocemente possibile, sorreggendo con cura la bolla di vetro, cercando di non farle prendere sole, affinché resistesse fino a quando non fosse arrivato alla sua casa vicino al bosco. L'avrebbe messa poi in un luogo fresco e tranquillo, al riparo dai rumori, il calore e l'inquinamento della città. Non gli sarebbe importato di sognare la stessa cosa

todas las noches, si sus sueños se poblaban de pájaros de cristal aleteando entre las nubes.

Pero entonces, cuando ya sobrevolaba el bosque que había cerca de su casa, pasó algo: una cosa grande y fea, parecida a un oscuro pájaro de mal agüero, se cruzó en su camino, y una siniestra risa se elevó hacia el cielo. El Cartero miró hacia allá, algo asustado, y vio... ¿qué diréis que vio?

¡Pues a la Bruja de las Pesadillas! Vestía con harapos negros, y llevaba sobre la cabeza un gorro puntiagudo, pero no montaba sobre una escoba, como las brujas clásicas, no; iba montada encima de un murciélago gigante, un enorme murciélago que podía tapar el sol con sus alas extendidas.

—¡Atiza! —se dijo el Cartero—. ¿Qué hace la Bruja de las Pesadillas tan lejos del Polo Norte? ¡Seguro que ha venido a fastidiar!

Se escondió entre las copas de los árboles, y esperó a que pasara. La Bruja dio un par de vueltas sobre el bosque y después se alejó, negra como una nube de malos pensamientos.

El Cartero siguió su camino, cada vez más preocupado. Llegó a su casa, cerró bien la puerta, dejó su mochila y depositó con cuidado el paquete sobre la mesita.

Pero, ¡oh, decepción! Cuando desenvolvió la burbuja de cristal se dio cuenta que del bello pajarillo no quedaba más que un pequeño charco de agua.

El Cartero se sintió muy, muy triste. “Si ya me lo había dicho el Hada”, pensó. “No debería haber sacado esta figurita del palacio: seguro que se ha estropeado al sentir que la Bruja estaba cerca.

¡Oh, qué pena! Ahora ya nunca podré soñar”.

tutte le notti o se i suoi sogni si fossero popolati di uccelli di vetro che svolazzavano tra le nuvole.

Proprio allora, quando ormai sorvolava il bosco che c'era vicino a casa sua, accadde qualcosa: una cosa grande e brutta, simile a un oscuro uccello del malaugurio, incrociò il suo cammino, ed una risata sinistra si levò al cielo. Il Postino guardò in quella direzione, abbastanza spaventato, e vide... cosa vide secondo voi?

Be', la Strega degli Incubi! Era vestita con stracci neri, e portava in testa un cappello a punta, ma non cavalcava una scopa, come le streghe classiche, no; cavalcava un pipistrello gigante, un enorme pipistrello che, con le ali spiegate, copriva il sole.

«Accidenti!» disse tra sé il Postino. «Cosa ci fa la Strega degli Incubi così lontana dal Polo Nord? Di sicuro è venuta per creare problemi!»

Si nascose tra le chiome degli alberi e aspettò che se ne andasse. La Strega fece un paio di giri sopra il bosco e poi si allontanò, nera come una nuvola di pensieri cattivi.

Il Postino riprese il cammino, sempre più preoccupato. Arrivò a casa, chiuse bene la porta, si tolse lo zaino e depositò con cura il pacchetto sopra il tavolino.

Ma, oh, che delusione! Quando scartò la bolla di vetro si rese conto che del bell'uccellino non rimaneva che una piccola pozza d'acqua.

Il Postino si sentì molto, molto triste. “Sì, la Fata me l'aveva già detto”, pensò. “Non avrei dovuto prendere questa piccola statuina dal palazzo: di sicuro si è rovinata quando ha sentito che la Strega era vicina.

Ah, che peccato! Ora non potrò sognare mai più”.

Capítulo 14

UN SUEÑO DENTRO DE UN SUEÑO

Pero el Hada de los Sueños, que era muy sabia, ya había imaginado que la Bruja de las Pesadillas querría aguarle la fiesta al pobre Cartero, y tenía una sorpresa reservada para él: una carta dentro de una carta, es decir, un sueño dentro de un sueño. Y esa carta tan especial seguía estando guardada en la mochila del Cartero...

Lo que él no se imaginaba era que aquella carta iba a permitirle soñar, porque en el sobre ponía que la carta era para Marta.

Suspirando, se cambió su uniforme de cartero por uno limpio; en cuanto se puso el sol cogió su mochila y volvió a la Oficina, y llegó justo cuando se le acababan las vacaciones. Allí le esperaban cientos y cientos de cartas azules que nadie había ido a repartir.

—¡Tómalo con calma, chico! —le dijo el Jefe—. ¿Qué tal las vacaciones?

Pero el Cartero le miró con una cara tan triste que el Jefe no se atrevió a preguntar nada más.

Uno de los oficinistas, sin embargo, se le acercó de puntillas y le preguntó:

—Eh, oye, ¿ya sabes quién envía los sueños?

El Cartero lo miró, y se dio cuenta de que todo el mundo estaba atento, escuchando, con ganas de saber qué era lo que había averiguado.

—Sí, es un hada que vive en el Polo Sur.

Sus compañeros se rieron, pensando que les estaba tomando el pelo, pero el Cartero no se rió con ellos.

Cogió su saco cargado de cartas y, una vez más, voló hacia la ciudad. La carta que el Hada de los Sueños le había dado para Marta sería la primera que repartiría. “Pero bueno, vamos a ver”, se dijo entonces. “¿Por qué estoy triste? El Hada me ha dado su sueño más hermoso, y va a ser para mi amiga Marta. ¡Qué bien, qué

Capitolo 14

UN SOGNO DENTRO UN SOGNO

Ma la Fata dei Sogni, che era molto saggia, aveva immaginato fin da subito che la Strega degli Incubi avrebbe voluto guastare la festa al povero Postino, e aveva una sorpresa in serbo per lui: una lettera dentro una lettera, cioè, un sogno dentro un sogno. E quella lettera così speciale era ancora custodita nello zaino del Postino...

Ciò che egli non si immaginava era che quella lettera gli avrebbe permesso di sognare, perché sulla busta c'era scritto che era per Marta.

Sospirando, si cambiò l'uniforme da postino mettendosene una pulita; non appena calò il sole prese lo zaino e tornò in Ufficio, e arrivò proprio quando gli sarebbero scadute le ferie. Lì lo aspettavano centinaia e centinaia di lettere blu che nessuno aveva consegnato.

«Prenditela con calma, ragazzo!» gli disse il Capo. «Come sono andate le vacanze?»

Ma il Postino lo guardò con una faccia così triste che il Capo non osò chiedere altro.

Tuttavia, uno degli impiegati gli si avvicinò in punta di piedi e gli chiese:

«Ehi, senti, allora sai chi invia i sogni?»

Il Postino lo guardò, e si rese conto che tutti erano attenti, pronti ad ascoltare, curiosi di sapere cosa avesse scoperto.

«Sì, è una fata che vive al Polo Sud.»

I suoi colleghi si misero a ridere, pensando che li stesse prendendo in giro, ma il Postino non si mise a ridere con loro.

Prese il sacco pieno di lettere e, ancora una volta, volò verso la città. La lettera che gli aveva dato la Fata dei Sogni per Marta sarebbe stata la prima che avrebbe consegnato. “Ma insomma, vediamo”, si disse allora. “Perché sono triste? La Fata mi ha dato il suo sogno più bello, ed è per la mia amica Marta. Che bello, quanto

contenta se va a poner! Lo escribirá luego todo en su libreta azul, y me lo contará, y nos reiremos juntos...”.

Para cuando llegó hasta su ventana se le había ido la tristeza. “Verdaderamente, qué bonito es ser el Cartero de los Sueños y repartir ilusión por todas las ventanas”, pensó.

Se asomó al cristal, y vio que la niña estaba dormida. No quiso despertarla. Dejó su sueño y se marchó a repartir el resto de las cartas.

Mientras, el sobre azul se abrió, y dejó escapar el sueño que el Hada había preparado para Marta. El sueño se coló por la ventana y llegó hasta la niña dormida.

Y Marta soñó...

Soñó que volaba sobre la ciudad, y que llevaba un saco con un montón de cartas azules, y que las repartía de casa en casa. Soñó que entre esas cartas había una muy especial, un sobre pequeñito, con el nombre y la dirección de su amigo, el Cartero. Soñó que se elevaba hacia la luna y las estrellas, que flotaba sobre el río, que se alejaba hacia un gran bosque. Allí vio, en sueños, una casita donde alguien dormía. Y se asomó a su ventana y vio al Cartero y, sonriendo, dejó en el alféizar el pequeño sobre azul que tenía preparado para él. Y, mientras el sobre se abría y el sueño entraba en la habitación, Marta se alejaba, volando y volando, a entregar el resto de las cartas, deprisa, no fuera que el Cartero de las Pesadillas se le adelantase...

Cuando Marta se despertó al día siguiente, pensó en lo que había soñado, y lo escribió todo en su libreta azul.

—Cuando el Cartero vuelva de su viaje, le diré que he soñado que yo hacía su trabajo y le llevaba una carta —se dijo a sí misma.

Entonces comprendió que, si ella había tenido un sueño, era porque el Cartero ya había vuelto de su viaje, y le había dejado un sobre azul en la ventana. Volvió a leer lo que había escrito: había soñado que ella repartía los sueños y dejaba un hermoso sueño azul en la ventana de su amigo el Cartero... Y había soñado que el Cartero podía soñar. ¡Qué sueño tan curioso!

ne sarà contenta! Poi scriverà tutto nel suo quadernino blu e me lo racconterà, e ci metteremo a ridere...”.

La tristezza se n’era già andata quando arrivò alla sua finestra. “Davvero, che bello essere il Postino dei Sogni e consegnare speranza a tutte le finestre”, pensò.

Si affacciò al vetro e vide che la bambina stava dormendo. Non volle svegliarla così lasciò il sogno e andò a consegnare il resto delle lettere.

Nel frattempo, la lettera blu si aprì e lasciò uscire il sogno che la Fata aveva preparato per Marta. Il sogno si intrufolò dalla finestra e arrivò alla bambina addormentata.

E Marta sognò...

Sognò di volare sopra la città, e di portare un sacco con un mucchio di lettere blu, e di consegnarle di casa in casa. Sognò che tra quelle lettere ce n’era una molto speciale, una busta piccolina, con il nome e l’indirizzo del suo amico, il Postino. Sognò di librarsi verso la luna e le stelle, di fluttuare sopra il fiume, di allontanarsi verso un grande bosco. Lì vide, in sogno, una casetta in cui qualcuno stava dormendo. Si affacciò alla sua finestra e vide il Postino e, sorridendo, lasciò sul davanzale la piccola busta blu che aveva preparato per lui. E, mentre la busta si apriva e il sogno entrava nella camera, Marta si allontanava, volando e volando, per consegnare il resto delle lettere, in fretta, perché il Postino degli Incubi avrebbe potuto precederla...

Quando Marta si svegliò il giorno dopo, pensò a ciò che aveva sognato, e scrisse tutto nel suo quadernino blu.

«Quando il Postino tornerà dal suo viaggio, gli racconterò che ho sognato di fare il suo lavoro e di portargli una lettera» si disse.

Poi capì che, se lei aveva fatto un sogno, era perché il Postino era già tornato dal suo viaggio, e le aveva lasciato una lettera blu alla finestra. Tornò a leggere quello che aveva scritto: aveva sognato di consegnare i sogni e lasciare un bellissimo sogno blu alla finestra del suo amico Postino... E aveva sognato che il Postino riusciva a sognare. Che sogno strano!

Entonces Marta todavía no había oído hablar del Hada de los Sueños, así que se quedó un poco intrigada, pero sospechaba que su sueño era una buena señal, y que por fin el Cartero había conseguido lo que tanto deseaba.

Y tenía razón.

Porque, no muy lejos de allí, en una casita junto a un bosque, un cartero dormía... y soñaba.

Allora Marta non aveva ancora sentito parlare della Fata dei Sogni, così si incuriosì parecchio, ma sospettava che il suo sogno fosse un buon segno, e che finalmente il Postino aveva ottenuto ciò che più desiderava.

E aveva ragione.

Perché, non molto lontano da lì, in una casetta vicino a un bosco, un postino stava dormendo... e sognava.

Actividades Inteligentes

1. El protagonista de la historia es un cartero. Seguro que tú has visto muchas veces uno y, alguna vez, habrás recibido una carta.

Ahora, pon los nombres de las diferentes partes de una carta en su lugar correspondiente (carta y sobre):

- a) Fecha
- b) Saludo
- c) Exposición del asunto
- d) Despedida
- e) Firma
- f) Nombre del destinatario
- g) Nombre del remitente
- h) Datos del destinatario (calle, n°, código postal, ciudad, provincia y país)
- i) Datos del remitente (calle, n°, código postal, ciudad, provincia y país)
- j) Sello

2. Escribe tú ahora una carta a alguien de tu clase y métela dentro de un sobre con su nombre. Reunid las cartas de todos los alumnos en un montón, y alguien elegido por sorteo hará de cartero y las repartirá. Hacedlo de manera que a todo el mundo le llegue una carta.

3. ¿Por qué se pelean el Cartero de los Sueños y el Cartero de las Pesadillas?

4. El Cartero no puede soñar, y por eso se va en busca de la persona que fabrica los sueños. ¿A quién pregunta a lo largo de su viaje?

¿Cuál de estos personajes te gusta más? Descríbelo y haz un dibujo.

Attività Intelligenti

1. Il protagonista della storia è un postino. Di sicuro ne avrai visto uno molte volte e, qualche volta, avrai ricevuto una lettera.

Ora, metti i nomi delle diverse parti di una lettera al posto corrispondente (lettera e busta):

- a) Data
- b) Saluti iniziali
- c) Corpo della lettera
- d) Chiusura e Saluti
- e) Firma
- f) Nome del destinatario
- g) Nome del mittente
- h) Dati del destinatario (via, n°, codice postale, città, provincia e stato)
- i) Dati del mittente (via, n°, codice postale, città, provincia e stato)
- j) Francobollo

2. Ora scrivi tu una lettera a qualcuno della tua classe e mettila dentro una busta con il suo nome. Riunite le lettere di tutti gli alunni in un mucchio, e qualcuno scelto a sorte sarà il postino e le consegnerà. Fatelo in modo che a tutti arrivi una lettera.

3. Perché il Postino dei Sogni e il Postino degli Incubi litigano?

4. Il Postino non sa sognare, e per questo va alla ricerca della persona che fabbrica i sogni. A chi chiede lungo il viaggio?

Quale di questi personaggi ti piace di più? Descrivilo e fai un disegno.

5. Por fin, el Cartero llega al Polo Sur y conoce al Hada de los Sueños, pero no es como él se la imaginaba. ¿Cómo son las hadas de los cuentos?

¿Por qué el Hada de los Sueños no se parece a ellas?

Y la Bruja de las Pesadillas, ¿crees que se parece al resto de las brujas?

6. El Hada de los Sueños tiene máquinas muy extrañas en su taller, máquinas que fabrican burbujas de cristal con bellas figuras en su interior. ¿Cómo crees que será el taller del Hada de las Pesadillas? Descríbelo.

7. ¿Qué le pasa a la burbuja cuando el Cartero se cruza con la Bruja de las Pesadillas?

¿Por qué crees que pasa eso?

8. ¿Qué es lo que sueña Marta?

9. Como sabes, los nombres propios se escriben con mayúscula. La mayoría de los personajes de este libro no tienen nombres convencionales como María, Pepe, Javier, Carmen, etc. Enumera los nombres de los personajes del cuento; para ello, te damos una pista: los nombres propios, sean convencionales o no, se escriben con mayúscula. (Ej.: Cartero de los Sueños).

10. El regalo del Hada de los Sueños consistía en un sueño dentro de otro sueño, es decir: Marta sueña que el Cartero sueña. Se nos describe el sueño de Marta, pero no se nos cuenta qué es lo que sueña el Cartero. Juega a ser autor o autora de este cuento y sigue un poco más. Inventa un sueño para el Cartero.

Fin

5. Finalmente, il Postino arriva al Polo Sud e conosce la Fata dei Sogni, ma non è come se la immaginava. Come sono le fate delle favole?

Perché la Fata dei Sogni non assomiglia loro?

E la Strega degli Incubi, credi che assomigli alle altre streghe?

6. La Fata dei Sogni ha delle macchine molto strane nel suo laboratorio, macchine che fabbricano bolle di vetro con delle belle statuine al loro interno. Come pensi che sia il laboratorio della Strega degli Incubi? Descrivilo.

7. Che succede alla bolla quando il Postino si imbatte nella Strega degli Incubi?

Perché pensi che succeda ciò?

8. Cosa sogna Marta?

9. Come sai, i nomi propri si scrivono con l'iniziale maiuscola. La maggior parte dei personaggi di questo libro non ha nomi convenzionali come Maria, Paolo, Giovanni, Caterina, ecc. Elenca i nomi dei personaggi del racconto; per fare ciò, ti diamo un indizio: i nomi propri, convenzionali e non, si scrivono con l'iniziale maiuscola. (Es.: Postino dei Sogni).

10. Il regalo della Fata dei Sogni consisteva in un sogno dentro un altro sogno, cioè: Marta sogna che il Postino sta sognando. Ci viene descritto il sogno di Marta, ma non ci viene detto cosa sogna il Postino. Fai finta di essere l'autore o l'autrice di questo racconto e continua un po'. Inventi un sogno per il Postino.

Fine

Capítulo 3:

Análisis de la propuesta de traducción al italiano de *El Cartero de los Sueños*

En este capítulo se presenta el análisis de la propuesta de traducción al italiano del relato de la autora valenciana.

Se analizarán los problemas más relevantes en la traducción de este texto, es decir, las dificultades objetivas que puede encontrar el traductor en el proceso de traducción, que afectan tanto a pequeñas porciones de texto, a microunidades, como a partes del texto más generales y grandes.³³

Primero, se introducen las principales técnicas utilizadas durante el proceso de traducción del relato, que resuelven los problemas que se refieren a microunidades del texto; luego sigue el análisis de otras dificultades y problemas encontrados, con las relativas soluciones y estrategias de traducción y una breve consideración también en torno a la equivalencia traductora, que se persigue en todo género de traducción. Se seguirán principalmente el modelo y la terminología propuestos por Hurtado Albir.

Confrontemos ahora algunos ejemplos del original y su traducción italiana, empezando por los problemas que afectan a partes menores del texto y las técnicas de traducción utilizadas para solucionarlos.

3.1 Técnicas de traducción

En este apartado vemos en detalle las técnicas utilizadas en la propuesta de traducción italiana. Según Hurtado Albir, una técnica de traducción es un “procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción, para conseguir equivalencias traductoras” (Hurtado Albir, 2007:256-257). Las técnicas se diferencian del método traductor (cf. *supra* 2.3 *El método traductor*) por afectar “sólo al resultado y a unidades menores del texto” (Hurtado Albir, 2007:257), y se

³³ Hurtado Albir (2007:282-287).

distinguen “de las estrategias, que pueden ser no verbales y que se utilizan en todas las fases del proceso traductor para resolver los problemas encontrados” (Hurtado Albir, 2007:257).

Además, las técnicas de traducción “sirven como instrumentos de análisis para la descripción y comparación de traducciones” (Hurtado Albir, 2007:257), y son una herramienta muy relevante para la distinción, clasificación y el reconocimiento de las equivalencias que ocurren en cierto texto traducido.³⁴

Como ya se ha escrito, las técnicas solucionan dificultades relativas a pequeñas partes del texto, problemas que son esencialmente de tipo lingüístico, es decir, de diferencias entre dos lenguas, y que pueden afectar a todos los niveles (léxico, sintáctico, morfológico, gramatical etc.).³⁵

Pasemos ahora al análisis de los ejemplos concretos del relato y su traducción.

1. Adaptación

Técnica gracias a la cual se “reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora” (Hurtado Albir, 2007:269).

Por consiguiente, es una técnica que permite resolver problemas extralingüísticos, además de lingüísticos. Los problemas extralingüísticos “remiten a cuestiones de tipo temático, cultural o enciclopédico” (Hurtado Albir, 2007:288). En este caso, se trata de problemas especialmente culturales. Por supuesto, en la traducción de *El Cartero de los Sueños*, la técnica de adaptación se ha utilizado en algunos casos, por ejemplo, con los nombres propios de persona y de ficción de algunos personajes.

Por lo que se refiere a los nombres propios de persona típicos de la lengua y cultura española, y en particular los apellidos, estos se han traducido al italiano, sustituyendo de este modo un elemento de la cultura originaria (española en este caso), con otro elemento cultural que pertenece a la lengua meta (el italiano).

Veamos algunos ejemplos:

³⁴ Hurtado Albir (2007:257).

³⁵ Hurtado Albir (2007:288).

“—¡Buenas noches, **señor Pérez!**
[...]

—Me alegro mucho, señor Pérez.
[...]

—¡Hasta mañana, señor Pérez!”
(Gallego, 2007:13-14).

“[...] una carta-sueño para Marta
(**Marta Rodríguez Campos**, lo decía
claramente en el sobre de papel azul)”
(Gallego, 2007:18).

“[...] y escribió con esmero [...]:
ADRIÁN PÉREZ GARCÍA.” (Gal-
lego, 2007:54).

“«Buonasera, **Signor Rossi!**» [...]

«Mi fa molto piacere, Signor
Rossi. [...]

«A domani, Signor Rossi!»” (pro-
puesta de traducción).

“[...] una lettera-sogno a Marta
(**Marta Ferrari**, lo si leggeva chiara-
mente nella busta di carta blu)” (pro-
puesta de traducción).

“[...] scrisse con cura: **ADRIAN
ROSSI.**” (propuesta de traducción).

El problema presente en estos ejemplos es de tipo cultural y lingüístico. Como se puede ver, los apellidos españoles han sido adaptados a la cultura de llegada, la italiana, reemplazándolos con apellidos típicos de Italia. Se ha decidido cambiar los nombres al italiano para naturalizar también estos elementos, y para acercar el texto a su público, es decir, los niños y las niñas italianos, quienes no suelen ver nombres propios de persona con el doble apellido, para que sientan el relato más cercano a ellos/as. Además, de esta manera el texto se parece más a un libro original italiano que a una traducción del español.

Otros ejemplos de adaptación se refieren a algunos de los personajes del relato. Es el caso del ‘Duende Sabio’ y de los ‘duendecillos’:

“[...] Deberías preguntar al
Duende Sabio que vive en la mon-
taña, porque es mucho más viejo que

“[...] Dovresti chiedere al **Saggio
Folletto** che vive nella montagna,
perché è molto più vecchio di

yo” (Gallego, 2007:42).

me” (propuesta de traducción).

“Al principio no vio nada raro,
pero después descubrió a un montón
de **duendecillos**, no más altos que su
dedo pulgar, [...]” (Gallego,
2007:45).

“All’inizio non vide niente di
strano, ma poi scorse un sacco di **spi-
ritelli**, non più alti del suo pollice,
[...]” (propuesta de traducción).

‘Duende’ y ‘duendecillos’ son dos palabras que se utilizan para referirse a un “espíritu fantástico, con figura de viejo o de niño en las narraciones tradicionales [...]”.³⁶ Por las características propias que estas criaturas tienen en el imaginario popular en ambas lenguas, y por cómo suelen ser representadas, se ha elegido traducir los términos por ‘*Saggio Folletto*’ y ‘*spiritelli*’. Se precisa que los sustantivos ‘*folletto*’ y ‘*spiritello*’ son sinónimos en la lengua italiana cuando se utilizan para indicar este tipo de criatura, como en el ejemplo. En la traducción, se ha decidido utilizar dos términos sinonímicos simplemente por una razón estilística: de esta manera se diferencia el Duende Sabio de los otros duendecillos, para aclarar que uno es el jefe de todos los demás. El problema cultural, solucionado por la técnica de adaptación, está en el orden de las palabras del sintagma ‘Duende Sabio’. De hecho, en el ejemplo se utiliza la técnica de adaptación para traducir la estructura de este sintagma, cambiando la posición de los adjetivos calificativos en la lengua meta. Esta distinción no se debe a la función que desempeña el adjetivo, ya que no hay diferencias entre español e italiano. Sin embargo, es importante poner la atención en el sentido que los sustantivos adquieren según la posición del adjetivo (delante o detrás del nombre) bajo una óptica contrastiva entre estas dos lenguas. Por supuesto, en este ejemplo, la diferencia está en el sentido, más que en la función. En italiano el adjetivo puesto antes del nombre (“*Saggio Folletto*”) indica que el duende en cuestión es el jefe de todos los duendecillos, que es una

³⁶ Diccionario de la Real Academia Española: <https://dle.rae.es/duende>.

figura autoritaria y sabia. Aquí lo que importa no es tanto el hecho de que el duende sea efectivamente el más sabio sino el hecho de que sea el más importante entre todos. Y este es justamente el sentido que quiere expresar el texto español. Al contrario, el adjetivo pospuesto al sustantivo, (*“Folletto Saggio”*), no implica ninguna figura que detiene el poder, solo se refiere al hecho de que, entre todos los duendecillos, este es el más sabio. En general, en español los adjetivos van en posición pospuesta al sustantivo. Cambiando el orden del sustantivo y del adjetivo, se ha optado por adaptar al italiano la estructura del sintagma ‘Duende Sabio’, para mantener la referencia al Duende Sabio como el jefe de los duendecillos.

Pasemos ahora a la segunda técnica de traducción, la ampliación lingüística.

2. Ampliación lingüística

A través de la técnica de la ampliación lingüística, “se añaden elementos lingüísticos” (Hurtado Albir, 2007:269). El significado se mantiene, no se añaden acepciones de sentido en la traducción. Es decir lo mismo pero empleando más palabras en la traducción que en el original. Es una técnica que soluciona principalmente problemas lingüísticos.

Veamos ahora algunos ejemplos. El primero está tomado del capítulo 2:

“[...] no fuera que se retrasase en la correspondencia” (Gallego, 2007:14).

“[...] Non **sia mai** che facesse **tardi** con la consegna” (propuesta de traducción).

En este caso, se utiliza una ampliación lingüística para resolver un problema de tipo lingüístico. Por supuesto, se añaden unos elementos lingüísticos, es decir, los adverbios ‘*mai*’ y ‘*tardi*’, que no están presentes en el texto original. El sentido, en cambio, es mantenido. Además, hay un cambio de preposiciones entre español e italiano, de ‘en la’ a ‘*con la*’ (para el uso contrastivo español-italiano de las preposiciones, véase el apartado 3.3.4 *Las preposiciones*).

Analicemos ahora otros dos ejemplos de ampliación lingüística, del capítulo 3 del relato:

“¡No permitiré que molestes a Marta con una de tus pesadillas!”
(Gallego, 2007:18).

“Non **ti** permetterò di infastidire Marta con uno dei tuoi incubi!” (propuesta de traducción).

“[...] aunque fuera hacer trampa.”
(Gallego, 2007:19).

“[...] anche **se ciò avrebbe significato** barare.” (propuesta de traducción).

En ambos casos, se presenta un problema de tipo lingüístico.

En el primer ejemplo, se añade el elemento lingüístico ‘*ti*’, pronombre personal de segunda persona del singular, que tiene la función de complemento indirecto. Esto supone también el uso del infinitivo en la frase subordinada en italiano: el sujeto es diferente, pero se refiere al pronombre personal ‘*ti*’, (‘te’), por eso en italiano esta construcción está permitida.

En cambio, en el segundo ejemplo hay dos técnicas de traducción, es decir, una ampliación lingüística (se añaden los elementos lingüísticos ‘*se*’ y ‘*ciò*’), y una amplificación, en la que se especifica un poco más el sentido, añadiendo el verbo ‘*significare*’, al condicional compuesto para expresar el futuro en el pasado (‘*avrebbe significato*’). Se examinará más en detalle esta última técnica en la próxima sección.

Otro ejemplo relevante de ampliación lingüística se puede encontrar en el capítulo 6:

“Porque yo no **puedo**.” (Gallego, 2007:30).

“Perché io non so **farlo**.” (propuesta de traducción).

Como se puede ver, en este caso hay un problema típicamente lingüístico y, al mismo tiempo, pragmático. Se añaden unos elementos lingüísticos más con respeto al original, es decir, el verbo *'fare'* y el pronombre personal objeto *'lo'* (de tercera persona del singular, masculino), para expresar el sentido del verbo *'puedo'*. Este cambio, de *'poder'* al italiano *'sapere'*, se debe exactamente por el doble sentido que tiene el verbo *'poder'* (véase el apartado 3.3.7 *La construcción 'poder + infinitivo'*). Para expresar el sentido de *'no tener la capacidad de hacer algo'* que el verbo *'poder'* tiene en este contexto, se ha utilizado en la traducción, la construcción *'saper fare'*. Entonces, solo se han añadido elementos lingüísticos, ya que el sentido se ha mantenido en la lengua de llegada. Y, además, es justamente para alcanzar en italiano la equivalencia del sentido del verbo *'poder'* que se añaden estos elementos.

La próxima técnica de traducción analizada es la amplificación.

3. Amplificación

Con la amplificación “se introducen precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativa [...]” (Hurtado Albir, 2007:269), etc. Se añaden elementos que especifican un poco el sentido del original. Además de problemas lingüísticos, esta técnica soluciona también problemas de tipo pragmático, es decir, problemas relacionados con el contexto, “con los actos de habla presentes en el texto original, la intencionalidad del autor, las presuposiciones y las implicaturas” (Hurtado Albir, 2007:288).

Veamos ahora algunos ejemplos:

“[...] nunca **llevaban** remite ni sello” (Gallego, 2007:10).

“[...] non **segnavano** mai il mittente, né **avevano** il francobollo”
(propuesta de traducción).

En este ejemplo de amplificación del capítulo 1 del relato, el problema de traducción es el verbo *'llevar'* y su polisemia. Es entonces un problema lingüístico,

considerados los significados que este verbo puede tener, y también pragmático, ya que, según el contexto, el significado expresado por el verbo variará. De hecho, en este caso, ‘llevar’ significa tanto ‘indicar/poner el remite’, como ‘tener, estar provisto de algo’,³⁷ el sello, en este ejemplo. La traducción italiana de ‘llevar’ es ‘*portare*’, pero este verbo no tiene todos los sentidos que el verbo ‘llevar’ contiene en sí mismo. Así que, en la traducción, el problema se ha solucionado utilizando el verbo ‘*segnavano*’ para ‘llevar remite’ y ‘*avevano*’ para ‘llevar sello’. En el caso de ‘*segnavano*’, se traduce de esta manera el sentido de ‘indicar el remite’ del verbo llevar, mientras que ‘*avevano*’ reemplaza el sentido “tener, estar provisto de”. Es una adición de información en la traducción, por eso en este caso se trata de la técnica de amplificación.

Otro ejemplo de amplificación procede siempre del capítulo 1 de la obra:

“[...] era disciplinado y **trabajador**” (gallego, 2007:10).

“[...] era disciplinato e un **gran** lavoratore” (propuesta de traducción).

Esta amplificación se debe al contexto, es decir, al hecho de que, en italiano, para decir que alguien trabaja mucho, no basta con poner solo el sustantivo ‘*lavoratore*’, sino hay que añadir también el adjetivo ‘*gran*’ delante del nombre. Es decir, además de un problema lingüístico, se presenta también un problema de tipo pragmático. Así que se añade el adjetivo ‘*gran*’ y se amplía el texto, utilizando la técnica de la amplificación, para naturalizar el texto en italiano. De hecho, sin el adjetivo, se perdería el significado original de ‘persona que trabaja mucho’.

En el capítulo 13 se utiliza otra técnica de amplificación:

“El Cartero miró **hacia allá** [...]”
(Gallego, 2007:58).

“Il Postino guardò **in quella direzione**” (propuesta de traducción).

³⁷ Diccionario de la Real Academia Española: <https://dle.rae.es/llevar>.

En este ejemplo, el problema es de tipo lingüístico y, específicamente, es la manera en la que las dos lenguas expresan una dirección. Gracias a la técnica de amplificación se añade una especificación más en la lengua de llegada. Es decir, en la traducción, añadiendo ‘*quella direzione*’, se especifica un poco mejor el complemento de lugar, hacia donde el Cartero estaba mirando. Así que, el adverbio de lugar ‘allá’, se traduce con ‘*quella direzione*’, un complemento de lugar formado por un adjetivo y un sustantivo (y además ocurre otra técnica, de la que se hablará más adelante, que es la transposición).

Un último ejemplo relevante de amplificación procede del capítulo 14:

“Lo que él no se imaginaba era que aquella carta iba a permitirle soñar, porque en el sobre **ponía** que la carta era para Marta” (Gallego, 2007:62).

“Ciò che egli non si immaginava era che quella lettera gli avrebbe permesso di sognare, sulla busta **c’era scritto** che era per Marta” (propuesta de traducción).

En este ejemplo, se añade ‘*c’era scritto*’, produciendo una adición no solo de elementos lingüísticos sino también de sentido. A través de la amplificación se resuelve el problema que es de tipo lingüístico y pragmático. Este ejemplo contiene también otra técnica de traducción, es decir, la elisión (véase más adelante). De hecho, se suprimen las palabras ‘la carta’, porque en la traducción al italiano se entiende perfectamente a qué se refiere, sin especificar, así que se ha eliminado una repetición innecesaria. Además, en este caso hay también una ampliación lingüística, ya que se añade un elemento lingüístico, es decir, la partícula ‘*ci*’ (apocopada en ‘*c*’).

Veamos ahora un par de ejemplos de la próxima técnica de traducción utilizada: la compresión lingüística.

4. Compresión lingüística

Esta técnica de traducción permite sintetizar elementos lingüísticos. Se opone a la ampliación lingüística.³⁸ Los problemas que resuelve esta técnica son típicamente lingüísticos.

Veamos algunos ejemplos:

“[...] y le mostró el sobre **de color azul**” (Gallego, 2007:23).

“[...] e le mostrò la busta **blu**”
(propuesta de traducción).

“Vive en el sexto piso de un bloque **de color naranja...**” (Gallego, 2007:54).

“«Vive al sesto piano di un palazzo **arancione...**»” (propuesta de traducción).

Como se puede ver, en la traducción se comprimen unos elementos, para resolver los problemas procedentes de las diferencias entre las dos lenguas. En ambos casos, el primero del capítulo 4 del relato y el segundo del 12, se simplifica y sintetiza un poco el lenguaje, reduciendo, en la traducción, los elementos lingüísticos, así que la técnica utilizada es la compresión lingüística. En lugar de una expresión equivalente con el mismo número de elementos lingüísticos (en estos ejemplos, la traducción sería ‘*la busta di colore blu*’, en el primer caso, y ‘*un palazzo di color arancione*’, en el segundo), se ha optado por suprimir unas palabras. Además, hay un cambio de categoría gramatical (de sintagma preposicional, ‘de color azul/naranja’, a adjetival, ‘*blu/arancione*’). Esta técnica es la transposición, de la que se verán algunos ejemplos más adelante.

La próxima sección se dedicará a los ejemplos de otra técnica de traducción: la elisión.

³⁸ Hurtado Albir (2007:270).

5. Elisión

Con la elisión, u omisión, “no se formulan elementos de información presentes en el texto original” (Hurtado Albir, 2007:270). Técnica que “se opone a la ampliación” (Hurtado Albir, 2007:270). También esta técnica soluciona problemas que son de tipo lingüístico.

Se ha utilizado la elisión, sobre todo, en el capítulo 3 y 14 del relato.

Veamos un ejemplo:

“[...] ¡que parecía buscar lo mismo
que él!” (Gallego, 2007:19).

“[...] che sembrava cercare la
stessa cosa!” (propuesta de traducción).

En este caso, se eliminan en el texto de llegada los términos ‘que él’, considerándolos una información redundante en la traducción italiana (otra vez un problema de tipo lingüístico). Así que, a pesar de esta elisión, el texto de llegada resulta ser más natural y expresar perfectamente el mismo sentido que el original.

Pasemos ahora a los ejemplos del capítulo 14:

“[...] **Lo** escribirá luego todo en su libreta azul, y me lo contará, y nos reiremos **juntos...**” (Gallego, 2007:63).

“[...] Poi scriverà tutto nel suo quadernino blu e me lo racconterà, e ci metteremo a ridere...” (propuesta de traducción).

En este caso, hay dos elisiones: la elisión de ‘lo’, pronombre personal complemento directo, y la elisión del adjetivo ‘juntos’. La segunda omisión se debe al hecho de que el concepto, en el texto italiano, ya está incluido en ‘ci’, partícula pronominal y pronombre clítico, con función, en este caso, de pronombre reflexivo, que se refiere a la primera persona del plural. En estos casos, se utiliza, entonces, la elisión para resolver el problema lingüístico presente entre las dos lenguas, permitiendo traducir de manera más natural en el texto de llegada.

“—Cuando el Cartero vuelva de su viaje, le diré que he soñado que yo hacía su trabajo y le llevaba una carta —se dijo **a sí misma**.” (Gallego, 2007:64).

“«Quando il Postino tornerà dal suo viaggio, gli racconterò che ho sognato di fare il suo lavoro e di portargli una lettera» si disse.” (propuesta de traducción).

En este ejemplo, se presenta un problema de tipo lingüístico, pero también pragmático y contextual. De hecho, se elimina ‘a sí misma’, traduciendo solo la primera parte, es decir, ‘se dijo’, porque una traducción literal al italiano (*‘disse a se stessa’*) no resultaría muy natural en este contexto. Así que se ha optado por traducir con *‘si disse’*, que implícitamente contiene también el sentido ‘se dijo a sí misma’.

Veamos ahora la técnica de la generalización.

6. Generalización

Esta técnica consiste en utilizar “un término más general o neutro” (Hurtado Albir, 2007:270). La generalización “se opone a la particularización” (Hurtado Albir, 2007:270). Se suele emplear esta técnica para resolver problemas de tipo lingüístico. En la traducción de este relato, se utiliza la técnica de la generalización también porque se quiere simplificar un poco el texto, en los casos en los que el equivalente italiano del léxico español resulte muy complicado y difícil para el público destinatario del relato, es decir, los niños.

Veamos ahora el ejemplo en el que se ha utilizado la generalización en un pasaje del capítulo 3 de la historia:

“—¡Yo también **traigo** una carta para ella, con la misma dirección!” (Gallego, 2007:18).

“«Anche io **ho** una lettera per lei, con lo stesso indirizzo!»” (propuesta de traducción).

Se puede ver que, como resultado del uso de esta técnica, se han cambiado los verbos del original y de la traducción: de hecho, de ‘traer’ del original, se pasa a un verbo más genérico, ‘*avere*’ (‘tener’), en la traducción. Este cambio se debe principalmente a un problema lingüístico, al contexto y al sentido que la autora quería darle: en efecto, en el original se pone el énfasis en el hecho de que la carta es para Marta. Traducir manteniendo el verbo ‘traer’, es decir ‘*le porto una lettera*’, utilizando el pronombre personal complemento indirecto ‘*le*’ en lugar del complemento ‘para ella’, no pondría bastante énfasis sobre el hecho de que la carta es para la niña. Así que, para mantener este sentido también en la lengua meta, se ha optado por la traducción ‘*ho una lettera per lei*’, con el cambio de verbo, ‘traer’, por ‘*avere*’ (y no ‘*portare*’), que permite mantener el complemento indirecto ‘*per lei*’, dando lugar a una generalización.

Otro ejemplo procede del capítulo 10:

“Los duendecillos, **ya sin disimulo**, reían a carcajadas.” (Gallego, 2007:46).

“Gli spiritelli ormai ridevano a crepapelle, **senza più nascondarlo**.” (propuesta de traducción).

Este es un caso en el que se simplifica el léxico principalmente para el público destinatario de la traducción (los niños/niñas italianos de ocho o más años). Por esa razón, se ha traducido la expresión ‘ya sin disimulo’ por una un poco más general: ‘*senza più nascondarlo*’, donde el sentido del verbo ‘*nascondere*’, (‘esconder’), es más amplio y general de ‘disimular’.

Por último, se presenta el ejemplo del capítulo 12:

“[...] pero **guardó** el sobre en su mochila sin decir nada.” (Gallego, 2007:56).

“[...] ma **mise** la busta nel suo zaino senza dire nulla.” (propuesta de traducción).

La generalización ha sido utilizada para el verbo ‘guardar’, traducido con ‘*mettere*’, un verbo que tiene un sentido más general que ‘guardar’. Es un problema lingüístico y pragmático: una traducción más literal y equivalente al verbo español sería ‘*conservare*’, pero este verbo no tiene también el sentido de ‘poner algo dentro algo más’ expresado por ‘guardar en la mochila’, sino solo el sentido de ‘salvar algo durante (mucho) tiempo’. Así que se ha optado por la traducción ‘*mise*’, un verbo un poco más genérico que ‘guardar’.

Pasemos ahora a otra técnica de traducción, la modulación.

7. Modulación

La modulación es la técnica gracias a la cual “se efectúa un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original; puede ser léxica y estructural” (Hurtado Albir, 2007:270). Se utiliza para solucionar tanto problemas lingüísticos, por los que se tiene que reformular el texto original, como pragmáticos, que, por ejemplo, proceden de una necesidad en la lengua meta de cambiar el punto de vista según el contexto.

Se ha utilizado esta técnica en el capítulo 2 del relato:

“Lo único que sentía era no poder hablar con la gente a la que traía los sueños, pero eran normas de la Oficina. **Ellos no debían verle.**” (Gallego, 2007:13).

“L’unica cosa che gli dispiaceva era non poter parlare con le persone a cui portava i sogni, ma erano le regole dell’Ufficio. **Non doveva farsi vedere.**” (propuesta de traducción).

Como se puede ver en este ejemplo, hay un cambio de punto de vista, identificable con un cambio de sujetos entre el original y el texto traducido, que procede de un problema lingüístico y pragmático. Por supuesto, si en español el sujeto son las personas, (‘la gente’), que no tienen que ver al Cartero, en la traducción la perspectiva es al revés: el Cartero es el sujeto que cumple la acción. De hecho, es él que no tiene que hacerse ver por las personas. El resultado de la acción es el

mismo, es decir, las personas y el Cartero no se ven, solo cambia el sujeto (y la perspectiva). Además, en este ejemplo ocurre también otra técnica: la ampliación lingüística. Por consiguiente, se añade en la traducción el verbo *‘farsi’* y, de este modo, se amplía también el sentido.

Otro ejemplo de modulación se puede encontrar en el capítulo 12:

“[...] lo que necesitas es alguien que te lleve un sueño. Es decir, **necesitas** que haya otro cartero.” (Gallego, 2007:54).

“[...] «quello di cui hai bisogno è qualcuno che ti porti un sogno. Cioè, **bisogna** che ci sia un altro postino».” (propuesta de traducción).

Otra vez, hay un cambio de punto de vista, esta vez debido a un problema lingüístico, que procede del hecho de que los sujetos en las dos lenguas son diferentes. Por supuesto, si en el texto original el sujeto es de segunda persona del singular, ‘tú’, en cambio, en la traducción hay una construcción impersonal, donde el papel de sujeto (genérico, de tercera persona del singular) está desempeñado por la subordinada sustantiva de sujeto *‘che ci sia un altro postino’*.

Veamos ahora algunos ejemplos de modulación del capítulo 13:

“[...] las figuras son tan delicadas que se derriten **si les da mucho el sol** [...]” (Gallego, 2007:57).

“[...] è che le statuine sono così delicate che si sciolgono **se prendono troppo sole** [...]” (propuesta de traducción).

“Volaba **todo lo rápido que era capaz** [...]” (Gallego, 2007:58).

“Volava **il più velocemente possibile** [...]” (propuesta de traducción).

En los dos ejemplos, el problema que la técnica de modulación resuelve es de tipo lingüístico, permitiendo reformular el texto de manera natural en italiano. En el primer caso, el cambio de perspectiva se debe otra vez a un cambio de sujetos.

Por supuesto, en español el sujeto es el sol, que de hecho concuerda con el verbo ‘dar’, mientras que el complemento es indicado por el pronombre personal átono ‘les’, es decir ‘a ellas’, con referencia a las figuras. En cambio, en la traducción italiana el sujeto implícito son justamente las figuras, y por eso el verbo ‘*prendono*’ concuerda con la tercera persona del plural, mientras que el sol se convierte en el complemento directo.

También en el segundo ejemplo hay una modulación, ya que se ha efectuado un cambio de perspectiva. De hecho, el original español se focaliza en las capacidades del Cartero, es decir, la subordinada relativa ‘que era capaz’ se refiere claramente al protagonista y lo indica como el sujeto de la acción expresada en la principal. En cambio, en la traducción desaparece la subordinada relativa y con ella la referencia explícita al Cartero, dejando solo la acción principal, con una frase más genérica.

Pasemos ahora a la modulación del capítulo 14:

“Y se asomó a su ventana y vio al Cartero y, sonriendo, dejó en el alféizar el pequeño sobre azul **que tenía preparado para él.**” (Gallego, 2007:64).

“Si affacciò alla sua finestra e vide il Postino e, sorridendo, lasciò sul davanzale la piccola busta blu **che aveva preparato per lui.**” (propuesta de traducción).

En este caso hay un problema de traducción de tipo lingüístico, presente en la subordinada relativa ‘que tenía preparado para él’, y este problema es la interpretación del sentido entre las dos lenguas. De hecho, el sentido de esta frase, expresado por el verbo ‘tener preparado’, en el original se refiere a la carta que ya estaba lista para el Cartero y que la tenía Marta para llevársela a él. En italiano no hay un equivalente que exprese el mismo sentido de ‘tener preparado’ y la traducción propuesta (“*aveva preparato per lui*”) cambia un poco el punto de vista, dando lugar a una modulación. En la lengua de llegada se pierde el sentido de que la carta ya estaba lista y Marta solo tenía que entregarla al Cartero. Cambia un poco la

perspectiva ya que, en la traducción, es Marta la que prepara y entrega la carta para el Cartero.

Otra técnica presente en la propuesta de traducción al italiano es la particularización.

8. Particularización

A través de esta técnica, “se utiliza un término más preciso o concreto [...]. Se opone a la generalización” (Hurtado Albir, 2007:271). La particularización soluciona principalmente problemas lingüísticos.

Veamos algunos ejemplos, en los que el verbo ‘decir’ se especifica y concretiza un poco más en la traducción, a través de la técnica de la particularización:

“—¡Ahí va! —**dijo** Marta—.” (Gallego, 2007:21).

“«Oh!» **esclamò** Marta.” (propuesta de traducción).

“—¿Por qué no me cuentas alguno de tus sueños? —le **dijo** una noche.” (Gallego, 2007:25).

“«Perché non mi racconti qualcuno dei tuoi sogni?» gli **chiese** una notte.” (propuesta de traducción).

En el primer ejemplo, la particularización del verbo decir ha dado lugar a la traducción ‘*esclamò*’, es decir, se ha empleado el verbo ‘exclamar’. Es un problema de tipo lingüístico, considerado que esta especificación se debe al hecho de que hay una interjección que permite el uso de un verbo más concreto, como ‘exclamar’.

En el segundo caso pasa casi lo mismo. La presencia de una pregunta permite la particularización del verbo ‘decir’. De hecho, de ‘decir’ se pasa a ‘*chiese*’, (‘preguntar’), en la traducción italiana.

Otra particularización se ha utilizado en el capítulo 7:

“[...] **vio** que ella lo estaba esperando.” (Gallego, 2007:33).

“[...] **si accorse** che lei lo stava aspettando.” (propuesta de traducción).

En este caso, la particularización utilizada es visible en el cambio de verbo, de ‘ver’ a ‘*accorgersi*’, ‘darse cuenta’, en la traducción italiana. Entonces, también en este ejemplo hay un problema lingüístico, y se especifica un poco más el sentido del verbo original para poder naturalizar la estructura en la lengua de llegada.

El último ejemplo de particularización no se refiere a verbos, como visto poco antes, sino a un sustantivo:

“[...] todo flotaba en el aire, encerradas las **figuras** en burbujas que parecían ligeras pompas de jabón [...]” (Gallego, 2007:51).

“[...] le **statuine** racchiuse in quelle che sembravano leggere bolle di sapone [...]” (propuesta de traducción).

La particularización, en este caso, afecta al término ‘figuras’. Por supuesto, en la traducción al italiano se especifica un poco más de qué tipo de figuras se trata, para hacer entender al lector de lo que la autora está hablando, es decir, para explicar qué son las figuras de las que se está hablando a los niños destinatarios del relato. Por lo tanto, es un problema en este caso pragmático, que se refiere al público de la traducción. Esta particularización de ‘figuras’ es una técnica de traducción que recorre todos los últimos capítulos del relato.

Los próximos ejemplos se refieren a otra técnica de traducción: la transposición.

9. Transposición

La transposición es una técnica que consiste en un cambio de categoría gramatical.³⁹ Por consiguiente, esta técnica soluciona problemas lingüísticos, dado que afectan el nivel gramatical.

Uno entre los primeros ejemplos de esta técnica procede del capítulo 2 del relato:

“[...] dado que siempre la había visto **dormida**” (Gallego, 2007:14).

“[...] dato che la vedeva sempre mentre **dormiva**” (propuesta de traducción).

En este primer ejemplo, la solución al problema lingüístico está en el cambio de categoría gramatical, convirtiendo el adjetivo ‘dormida’ en verbo (‘*dormiva*’/ ‘dormía’). Además, en este ejemplo de transposición ocurre también otra técnica de traducción, es decir, la ampliación lingüística, ya que se añade la conjunción ‘*mentre*’ delante del verbo ‘*dormiva*’.

El siguiente es otro ejemplo de transposición:

“—El Hada de los Sueños es **la que fábrica** los sueños —le explicó el duendecillo.” (Gallego, 2007:46).

“«La Fata dei Sogni è il **fabbri-cante** dei sogni» gli spiegò lo spiritello.” (propuesta de traducción).

En este caso, el problema lingüístico afecta a una frase entera. Se utiliza la técnica de transposición para aportar un cambio de clase gramatical y, sobre todo, naturalizar la estructura al italiano. De hecho, la subordinada sustantiva de complemento directo ‘la que fábrica los sueños’ se transforma en un sustantivo, ‘*fabbri-cante*’, simplificando un poco el texto (técnica de la compresión lingüística, además de la transposición).

³⁹ Hurtado Albir (2007:271).

El próximo ejemplo procede del capítulo 11:

“[...] pero no se atrevió a entrar, por si rompía algo” (Gallego, 2007:50).	“[...] ma non osò entrare, temendo di rompere qualcosa” (propuesta de traducción).
--	--

En este ejemplo se puede ver que el verbo italiano ‘*temendo*’ sustituye el conjunto compuesto por la preposición ‘por’ y la conjunción ‘si’. Así que tenemos un cambio de categoría gramatical, de preposición y conjunción a verbo. El problema lingüístico, en este caso, consiste en ese ‘por si’ del texto original que indica causa, y no puede ser traducido con ‘*per*’ en italiano, ya que no tendría sentido y, sobre todo, no explicaría la causa. Por esa razón, hace falta cambiarlo por algo que tenga esta misma función y, en este caso, es el verbo ‘*temendo*’. Se podría decir también que se modifica un poco el sentido, ya que el original no explicita que es el temor la causa de la acción del protagonista, y entonces que esta sería una adición de significado que supondría el uso de una amplificación. Pero, si se considera esta acepción de sentido como implícita en el texto de partida, la única técnica empleada resulta ser la transposición.

Veamos ahora el ejemplo del capítulo 13:

“[...] con el pajarillo de colores re- voloteando grácilmente .” (Gallego, 2007:58).	“[...] con l’uccellino colorato che volteggiava aggraziato .” (propuesta de traducción).
---	---

Esta vez, la transposición, que se ha utilizado para resolver el problema lingüístico de encontrar una expresión natural en italiano, afecta a un adverbio y a un adjetivo. Por supuesto, el cambio de categoría gramatical se refiere al adverbio ‘grácilmente’, que se convierte en la traducción en el adjetivo ‘*aggraziato*’. Además, esta transposición supone una modulación, ya que lleva también a un cambio

de punto de vista. De hecho, si en el original se describe en qué manera el pájaro revoloteaba, es decir, grácilmente, en cambio, en la traducción italiana, es el pájaro que es grácil.

Veamos ahora los últimos dos ejemplos de esta técnica, del capítulo 14:

“[...] se cambió su uniforme de cartero **por** uno limpio” (Gallego, 2007:62).

“[...] si cambiò l’uniforme da postino **mettendosene** una pulita” (propuesta de traducción).

Aquí, el cambio gramatical soluciona el problema lingüístico planteado por la proposición ‘por’, que indica cambio y sustitución. Por consiguiente, a través de la transposición, se convierte ese ‘por’ en un verbo, (*‘mettendosene’*). Además, este ejemplo contiene también una ampliación, ya que se añade el sentido de ‘ponerse la uniforme’, y dos ampliaciones lingüísticas, añadiendo la partícula ‘*ne*’ con función de complemento objeto y el pronombre personal reflexivo ‘*se*’.

“[...] y se dio cuenta de que todo el mundo estaba atento, **escuchando**, **con ganas** de saber qué era lo que había averiguado” (Gallego, 2007:63).

“[...] e si rese conto che tutti erano attenti, **pronti ad ascoltare**, **curiosi** di sapere cosa avesse scoperto” (propuesta de traducción).

En este último ejemplo hay dos transposiciones, utilizadas para solucionar, otra vez, un problema de tipo lingüístico. La primera transposición se utiliza en la traducción de ‘escuchando’, que se convierte en ‘*pronti ad ascoltare*’, en la que se pasa de un verbo en gerundio a una locución formada por un adjetivo más una preposición y un verbo. En este primer caso, el uso de la transposición da lugar también a otra técnica, es decir, la ampliación lingüística. De hecho, se añaden unos elementos lingüísticos para expresar el mismo sentido: de ‘escuchando’ que es una palabra sola, a ‘*pronti ad ascoltare*’, que son tres palabras. La segunda transposición se aplica a ‘con ganas’, que se traduce con ‘*curiosi*’, donde se pasa

de un sintagma preposicional a un adjetivo. Además, este ejemplo presenta también una compresión lingüística: se eliminan de hecho, unos elementos lingüísticos del original, que son ‘qué era lo que’, remplazándolos por el sustantivo ‘cosa’ en la traducción. Además, la concordancia de los tiempos verbales es diferente entre las dos lenguas: si en español se utiliza el pluscuamperfecto de indicativo, en italiano se utiliza el pluscuamperfecto de subjuntivo.

En los próximos apartados se analizarán las técnicas de traducción (y estrategias) que se han adoptado en algunos casos particulares, siguiendo una perspectiva de contraste español-italiano. Estos casos se refieren a unos elementos culturales, como modismos y expresiones idiomáticas, y a las perífrasis verbales.

3.1.1 Técnicas de traducción para modismos y expresiones idiomáticas

En este apartado se analizan las soluciones a los problemas que suponen los elementos culturales como los modismos y las frases idiomáticas. La presencia de elementos relacionados con la cultura de procedencia del texto original siempre ha sido problemática en la traducción. De hecho, además de ser considerados unos elementos problemáticos a nivel de la lengua, modismos y frases idiomáticas representan sobre todo una dificultad extratextual y cultural. Con referencia a este problema de traducción, se debe introducir en este apartado una definición más, la de equivalencia traductora, para poder entender qué estrategia o técnica es la más adecuada en cada caso.

Hay muchas clasificaciones de la equivalencia traductora, pero, en este análisis, resulta útil la distinción entre equivalencia natural y equivalencia direccional propuesta por Pym. Según el autor, la equivalencia natural se focaliza en la identificación de términos o enunciados que sean naturales y equivalentes en ambas lenguas.⁴⁰ Por otro lado, Pym distingue otra definición dentro del concepto de la equivalencia traductora, es decir, la equivalencia direccional. Según Pym, la

⁴⁰ Pym (2007), cito a través de Munday (2016:78).

equivalencia direccional intenta analizar y recrear el sentido del texto original en una manera equivalente en el texto de llegada.⁴¹

Por lo que se refiere a los modismos y las frases idiomáticas, esta distinción entre equivalencia natural y direccional es de importancia fundamental. Por supuesto, todos los elementos culturales de este relato tenían equivalencia natural en la lengua meta, y por esa razón se ha podido utilizar la técnica de traducción que Hurtado Albir llama ‘equivalente acuñado’, que se corresponde a la equivalencia natural de Pym. Gracias a esta técnica es posible utilizar “[...] un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta” (Hurtado Albir, 2007:270). En el caso en el que no fuera posible utilizar esta técnica, y entonces recrear una equivalencia natural en el texto de llegada, se pueden adoptar unas estrategias para reformular el texto original y recrear el mismo sentido, alcanzando de esta manera la equivalencia direccional (véase el caso de las perífrasis, apartado 3.2 *Técnicas y estrategias utilizadas en la traducción de las perífrasis españolas*, donde no siempre es posible utilizar la técnica del equivalente acuñado).

Pasemos ahora a algunos ejemplos de modismos y frases idiomáticas encontrados en el relato, y su equivalente acuñado utilizado en la traducción en cada caso:

“[...] tuvo que enfrentarse al frío y al viento del Sur, que **tenía muy malas pulgas**.” (Gallego, 2007:48).

“[...] dovette affrontare il freddo e il vento del Sud, che **aveva un caratteraccio**.” (propuesta de traducción).

En este ejemplo, el problema lingüístico y cultural, que supone el modismo ‘tener malas pulgas’, está resuelto gracias a la técnica del equivalente acuñado que permite utilizar un equivalente en la lengua de llegada, así que se mantiene una equivalencia natural. De hecho, el modismo en cuestión, ‘tener malas pulgas’, tiene su equivalente en italiano, que es ‘*avere un caratteraccio*’, y ambas

⁴¹ Pym (2007), cito a través de Munday (2016:78).

expresiones se utilizan para referirse a una persona malsufrida, que se resiente con facilidad, o simplemente que tiene mal humor.⁴² Dejando el equivalente italiano tal y como está en la traducción se da lugar a una personificación, como en el texto original.

“—¡Ésa soy yo! —respondió una voz—. **¡La misma que viste y calza!** ¡Bienvenido, bienvenido!”
(Gallego, 2007:50).

“«Sono io!» rispose una voce. «**In carne ed ossa!** Benvenuto, benvenuto!»” (propuesta de traducción).

También en este caso, la frase idiomática ‘la misma que viste y calza’ representa un problema lingüístico y, sobre todo, cultural. Esta expresión tiene su equivalente acuñado en la lengua meta, que es ‘*in carne ed ossa*’. De hecho, tanto en español como en italiano, estas frases idiomáticas se utilizan con el sentido de ‘confirmar la identidad de alguien’.

“[...] ya había imaginado que la Bruja de las Pesadillas **querría aguarle la fiesta** al pobre Cartero”
(Gallego, 2007:62).

“[...] aveva immaginato fin da subito che la Strega degli Incubi **avrebbe voluto guastare la festa** al povero Postino” (propuesta de traducción).

En este ejemplo, la frase idiomática ‘aguar la fiesta a alguien’ representa, otra vez, un problema lingüístico y cultural. Se ha utilizado la misma técnica de traducción de antes para resolverlo en el texto meta, es decir, un equivalente acuñado. De hecho, las frases idiomáticas ‘aguarle la fiesta’ y ‘*guastare la festa*’ tienen sentido metafórico, y ambas significan ‘arruinar algo a alguien’, y

⁴² Diccionario de la Real Academia Española: <https://dle.rae.es/pulga>.

‘turbar, interrumpir, frustrar algo halagüeño o alegre’.⁴³ Además, ‘*avrebbe voluto guastare la festa*’ es casi una traducción literal de la expresión idiomática original.

“Uno de los oficinistas, sin embargo, **se le acercó de puntillas** [...]”
(Gallego, 2007:63).

“Tuttavia, uno degli impiegati **gli si avvicinò in punta di piedi** [...]”
(propuesta de traducción).

En este último ejemplo también, la frase española evidenciada en negrita representa un problema de tipo cultural y de diferencia entre las dos lenguas. La técnica utilizada para solucionarlo es siempre la misma: el equivalente acuñado. De hecho, las expresiones ‘acercarse de puntillas’ y ‘*avvicinarsi in punta di piedi*’ son equivalentes. Ambas tienen un sentido figurado que se mantiene en los dos textos, que es: ‘sin hacer ruido, sin molestar, sin hacerse ver’.

En el próximo apartado se analizarán las técnicas o estrategias de traducción utilizadas con las perífrasis verbales encontradas en el relato.

3.2 Técnicas y estrategias utilizadas en la traducción de las perífrasis españolas

Las perífrasis verbales constituyen una dificultad de traducción, ya que no siempre tienen la misma traducción en todos los casos y hay que interpretar el sentido que adquieren según cada contexto. Representan, por lo tanto, un problema ante todo a nivel lingüístico, y luego pragmático. También en el caso de las perífrasis verbales, resulta útil la distinción entre equivalencia natural (y el uso de la técnica del equivalente acuñado para alcanzar esta equivalencia), y equivalencia direccional. En general, en todos los casos en los que no existe una perífrasis equivalente en italiano, es decir, cuando no hay equivalencia natural y no se puede utilizar la técnica del equivalente acuñado, se ha intentado emplear unas estrategias de traducción que permitan traducir las perífrasis españolas manteniendo el sentido que

⁴³ Diccionario de la Real Academia Española: <https://dle.rae.es/aguar>.

estas querían transmitir (alcanzando la equivalencia direccional). Estas estrategias pertenecen a la tipología que Hurtado Albir llama “estrategias para resolver problemas de la reexpresión” (Hurtado Albir, 2007:277). En particular, en el caso de las perífrasis se ha intentado “asumir el papel del emisor real en la lengua de llegada (qué se dice en esa situación), [...] pensar en el destinatario, [...] buscar espontaneidad en la lengua de llegada” (Hurtado Albir, 2007:277), intentando naturalizar aquellas “palabras y estructuras de dudosa naturalidad en la lengua de llegada” (Hurtado Albir, 2007:277).

Veamos ahora los ejemplos de la primera perífrasis encontrada en el texto:

“[...] abría los brazos y **echaba a volar.**” (Gallego, 2007:9).

“[...] apriva le braccia e **spiccava il volo.**” (propuesta de traducción).

“[...] el Cartero recogió sus cosas y **echó a volar hasta** la copa del árbol” (Gallego, 2007:40).

“[...] il Postino raccolse le sue cose e **volò fino** alla cima dell’albero” (propuesta de traducción).

La primera perífrasis analizada es ‘echar a + infinitivo’, (‘echar a volar’, en estos ejemplos). En este caso, en italiano no existe una perífrasis equivalente que exprese el mismo sentido de la española. Esta última indica el comienzo de la acción expresada por el verbo al infinitivo. Representa un problema lingüístico, ya que no existe en la lengua de llegada una estructura similar que desempeñe la misma función, pero también pragmático, porque según el contexto se traducirá de manera diferente. Así que se ha adoptado por una traducción que exprese el sentido de ‘empezar a volar’ (alcanzando la equivalencia direccional). Esta expresión, en la mayoría de los casos, es ‘*spiccare il volo*’, expresión que transmite la misma idea de ‘empezar a volar’ que expresa la perífrasis verbal española. En italiano es aún más específica, ya que implica el momento exacto en el que algo o alguien, (en nuestro caso el Cartero) empieza a volar. No obstante, hubo casos en los que no era posible aplicar esta traducción, y se ha tenido que traducir de manera

diferente, teniendo en cuenta el contexto. Es el caso del segundo ejemplo. De hecho, no se ha podido traducir la perífrasis como en el primer ejemplo porque está la preposición ‘hasta’, que delimita la trayectoria del vuelo. De todas formas, se ha logrado obtener la equivalencia direccional, aunque en manera diferente del caso de poco antes. Esto se debe a la equivalencia traductora y su dinamismo, que es una característica típica de la noción.⁴⁴

“No solía llegar tarde.” (Gallego, 2007:10).	“Non arrivava mai tardi.” (propuesta de traducción).
--	--

La segunda perífrasis que se analiza es ‘soler + infinitivo’. En este caso también, representa un problema lingüístico y pragmático, considerando que no existe un equivalente acuñado en la lengua de llegada. Por esa razón, se ha intentado traducir manteniendo el sentido de la perífrasis española (equivalencia direccional), adoptando las estrategias de reformulación. ‘Soler + infinitivo’ se utiliza para expresar la reiteración de algo, una cosa que pasa o no pasa a menudo, constantemente. En la traducción, se modifica ligeramente el sentido, ya que se pierde la idea de que la acción no suele repetirse, y se parafrasea un poco, aun obteniendo el mismo resultado, (es decir, se mantiene el sentido general: ‘el Cartero nunca llega tarde’), utilizando el adverbio de tiempo ‘*mai*’, precedido por la negación a través del adverbio ‘*non*’.

Otra perífrasis encontrada en el relato es: ‘seguir + gerundio’:

“[...] y se posó junto al Hada de los Sueños, que seguía sonriendo.” (Gallego, 2007:53).	“[...] e si posò vicino alla Fata dei Sogni, che continuava a sorridere.” (propuesta de traducción).
--	--

⁴⁴ Hurtado Albir (2007:205-206).

“Y esa carta tan especial **seguía estando guardada** en la mochila del Cartero...” (Gallego, 2007:62).

“E quella lettera così speciale **era ancora custodita** nello zaino del Postino...” (propuesta de traducción).

Otra vez, la perífrasis en cuestión, ‘seguir + gerundio’, representa un problema lingüístico y pragmático. Veamos las soluciones adoptadas en cada caso y según el contexto.

En el primer ejemplo, la perífrasis ha sido traducida a través de la construcción formada por el verbo ‘*continuare a* + infinitivo’, que en italiano indica la continuación de una acción, es decir, expresa el mismo significado de la perífrasis española. Así que, otra vez, se adquiere la equivalencia direccional gracias a la reformulación del sentido original.

En el segundo ejemplo, la perífrasis está seguida por una forma pasiva. Tampoco en este caso hay un equivalente acuñado y, en italiano, para expresar el sentido de ‘seguir haciendo algo’, es decir, para mantener la continuidad de la acción en el pasado, se ha utilizado el adverbio ‘*ancora*’, reformulando el sentido para alcanzar la equivalencia direccional. Además, se mantiene en la traducción la construcción pasiva.

“—¿Y dónde **voy a ir a buscar?**”
(Gallego, 2007:34).

“«E dove **andrò a cercare?**»”
(propuesta de traducción).

“Lo que él no se imaginaba era que aquella carta **iba a permitirle soñar** [...]” (Gallego, 2007:62).

“Ciò che egli non si immaginava era che quella lettera **gli avrebbe permesso di sognare** [...]” (propuesta de traducción).

La perífrasis presente en estos ejemplos es ‘ir a + infinitivo’. El problema representado por esta perífrasis es principalmente de tipo lingüístico. De hecho, es una construcción que permite expresar el tiempo futuro de la acción, estructura que

en italiano no existe. En el primer caso, la perífrasis verbal expresa un tiempo futuro simple, mientras que, en el segundo, hay un futuro en el pasado. Por supuesto, en el segundo ejemplo, la perífrasis en cuestión es otra manera de construir el futuro en el pasado, así que, en italiano, se ha mantenido la construcción para expresar este tiempo verbal, es decir, el condicional pasado. No hay un equivalente acuñado de la estructura de la perífrasis, pero se adoptan estrategias para mantener el mismo sentido y, sobre todo, la misma función de expresión del tiempo futuro (o futuro en el pasado, en el segundo caso).

Pasemos a la próxima perífrasis, es decir, ‘volver a + infinitivo’. Esta perífrasis verbal representa un problema lingüístico y pragmático. ‘Volver a + infinitivo’ indica la repetición de una acción. En italiano no hay una perífrasis equivalente, es decir, un equivalente acuñado, así que se reformula el texto para obtener el mismo sentido que el original. Por lo tanto, se intenta adquirir otra vez una equivalencia direccional. Esta perífrasis se traduce de maneras diferentes según el contexto en el que aparece. Veamos los ejemplos:

“Entonces, **volvió a coger** más burbujas [...]” (Gallego, 2007:56)

“**Ricominciò** poi **a** prendere altre bolle [...]” (propuesta de traducción).

“**Volvió** a leer lo que había escrito [...]” (Gallego, 2007:64).

“**Tornò** a leggere quello che aveva scritto [...]” (propuesta de traducción).

“Los dos **volvieron a quedar** en silencio [...]” (Gallego, 2007:37).

“I due rimasero **di nuovo** in silenzio [...]” (propuesta de traducción).

“El Cartero **volvió a mirar** junto a la raíz [...]” (Gallego, 2007:38).

“Il Postino **guardò di nuovo** vicino alle radici [...]” (propuesta de traducción).

En el primer caso, la perífrasis ‘volver a + infinitivo’ ha sido traducida al italiano añadiendo el prefijo ‘*ri-*’, que ante un verbo indica la repetición de la acción expresada por el verbo mismo.

En el segundo caso se ha traducido la perífrasis empleando el verbo ‘*tornare*’ más el verbo ‘*leggere*’, ‘leer’, que expresa la acción principal. De este modo se mantiene el mismo sentido de repetición de la perífrasis española.

En los últimos dos ejemplos, la perífrasis se ha traducido añadiendo una locución adverbial que expresa repetición, es decir ‘*di nuovo*’.

Esta diversidad de traducción procede, otra vez, del dinamismo del concepto de equivalencia traductora⁴⁵: ya que no es posible encontrar una equivalencia natural entre las lenguas, se tiene que alcanzar una equivalencia de sentido que varía según el contexto (problema pragmático).

“[...] los duendecillos **dejaron de** reírse” (Gallego, 2007:47).

“[...] gli spiritelli **smisero di** ridere” (propuesta de traducción).

“[...] las burbujas **dejaron de** bailar.” (Gallego, 2007:53).

“[...] le bolle **smisero di** ballare.” (propuesta de traducción).

La sexta perífrasis que se analiza es: ‘dejar de + infinitivo’. Como las otras perífrasis, también esta representa un problema de tipo lingüístico. Esta construcción expresa la interrupción de una acción, junto a otra perífrasis: ‘acabar de + infinitivo’. En este caso, se utiliza una técnica para solucionar este tipo de problema. De hecho, la perífrasis ‘dejar de + infinitivo’ tiene un equivalente acuñado en italiano, que es la construcción formada por el verbo ‘*smettere*’ más la preposición ‘*di*’.

Como hemos visto poco antes, otra perífrasis que en español expresa la interrupción de una acción es ‘acabar de + infinitivo’. Pero, a diferencia de ‘dejar de

⁴⁵ Hurtado Albir (2007:205-206).

+ infinitivo’, esta perífrasis añade un sentido más, es decir, implica que la acción es recién acabada, en un pasado reciente y cercano al tiempo en el que se habla.

Como las otras perífrasis vistas hasta ahora, esta también representa un problema lingüístico, y también pragmático. En este caso la perífrasis no tiene un equivalente acuñado en italiano, pero se puede mantener el sentido general. Por esta razón, en italiano se suele traducir esta perífrasis añadiendo el adverbio ‘*appena*’ que tiene valor temporal e indica algo reciente.

Veamos un par de ejemplos:

“El Cartero de las Pesadillas, que **acababa de dejar** una carta gris en el alféizar de una ventana, se volvió hacia él [...]” (Gallego, 2007:29).

“Il Postino degli Incubi, che **aveva appena lasciato** una lettera grigia sul davanzale di una finestra, si girò verso di lui [...]” (propuesta de traducción).

“Cuando **acababa de darle** el primer mordisco [...]” (Gallego, 2007:36).

“Non **appena ebbe dato** il primo morso [...]” (propuesta de traducción).

Según el contexto, la construcción ‘acabar de + infinitivo’ no siempre es una perífrasis, como en este ejemplo, donde la construcción simplemente indica el fin de la acción expresada por el verbo principal (es decir, ‘hablar’):

“Cuando el Cartero **acabó de hablar**, dijo [...]” (Gallego, 2007:37).

“Quando il Postino **finì di parlare**, disse [...]” (propuesta de traducción).

Pasemos ahora a un ejemplo de otra perífrasis verbal, es decir, ‘ir + gerundio’:

“El Cartero vio cómo se ponían en orden e **iban entrando**, una por una [...]” (Gallego, 2007:53).

“Il Postino vide che si stavano mettendo in ordine e **stavano entrando**, ad una ad una [...]” (propuesta de traducción).

La perífrasis progresiva ‘ir + gerundio’ representa tanto un problema lingüístico como pragmático. Desde el punto de vista lingüístico, es problemática porque se tiene que encontrar una estructura equivalente en la lengua de llegada que exprese su valor progresivo. Además, es un problema pragmático porque, dependiendo del contexto, puede ser una perífrasis de presente, pasado o futuro. En este ejemplo, la perífrasis tiene un equivalente acuñado en italiano, es decir, la perífrasis progresiva ‘*stare* + gerundio’. En este caso, se trata de una perífrasis progresiva de pasado, ya que el tiempo verbal de la estructura española es el imperfecto de indicativo. Por esta razón, se podría traducir al italiano también utilizando solo el imperfecto de indicativo, (que tiene función expresiva de la progresividad de la acción), en lugar de la perífrasis progresiva ‘*stare* + gerundio’ al imperfecto.

Se propone otro ejemplo de perífrasis verbal, ‘terminar + gerundio’:

“[...] es por eso por lo que a veces un sueño que comienza bien **termina convirtiéndose** en una pesadilla.” (Gallego, 2007:18).

“[...] è per questo che a volte un sogno che inizia bene **finisce per trasformarsi** in un incubo.” (propuesta de traducción).

Esta perífrasis resulta ser problemática solo desde el punto de vista lingüístico, en la expresión del aspecto verbal. De hecho, es una estructura que indica el fin de una acción, que implica un cambio, una transformación. Marca entonces el desenlace y resultado de una acción. ‘Termina convirtiéndose’ es, entonces, una perífrasis verbal aspectual perfectiva resultativa. En italiano, esta perífrasis tiene equivalencia natural con la expresión ‘*finire per* + infinitivo’, que tiene exactamente el mismo sentido resultativo y de fin de la acción que tiene la española.

Veamos ahora el ejemplo de la última perífrasis verbal, ‘deber de + infinitivo’:

“[...] y en cuyo interior **debían de suceder** cosas maravillosas.” (Gallego, 2007:53).

“[...] e al cui interno **dovevano accadere** cose meravigliose.” (propuesta de traducción).

La perífrasis verbal ‘deber de + infinitivo’ se diferencia de ‘deber + infinitivo’ por el sentido que lleva. Mientras la primera expresa solo suposición, la segunda expresa tanto suposición como obligación. Por lo tanto, es una perífrasis que lleva consigo un problema de tipo lingüístico, ya que se tiene que encontrar en la lengua de llegada un equivalente acuñado o una equivalencia del sentido adecuado, es decir, del significado que expresa esta perífrasis. En italiano hay equivalencia con el verbo ‘*dovere*’, que expresa tanto suposición como obligación. Para expresar suposición, en italiano se utiliza también el futuro simple. En este caso se trata de una acción pasada y por consiguiente no se puede emplear el futuro simple sino el verbo ‘*dovere*’ al imperfecto de indicativo (el mismo tiempo verbal del texto original) seguido por el verbo al infinitivo.

En la próxima sección se examinarán otros problemas de traducción y las estrategias empleadas para solucionarlos.

3.3 Otros problemas y estrategias de traducción: un estudio contrastivo español-italiano

En esta sección se analizarán, bajo una óptica contrastiva entre español e italiano, otros problemas encontrados en el proceso de traducción del relato que todavía no han sido examinados previamente. Son problemas relativos a microunidades que no pueden ser solucionados utilizando una técnica de traducción y por eso necesitan una estrategia particular, o problemas que afectan a partes más generales del texto y que se solucionan gracias a estrategias de traducción específicas. Son esencialmente problemas lingüísticos, pragmáticos y extralingüísticos, entendiendo estos tipos de problema según la clasificación de Hurtado Albir.

En los próximos apartados se examinan los problemas en cuestión.

3.3.1 *Los marcadores discursivos*

También los marcadores discursivos representan un problema de traducción, primero de tipo lingüístico, porque se diferencian en cada lengua, y luego sobre todo pragmático, ya que el mismo marcador utilizado por la lengua española puede traducirse de maneras diferentes al italiano, según el tipo de sentido que adquiere, gracias al contexto. Además, los marcadores discursivos son problemáticos ya que son “unidades lingüísticas invariables, pertenecientes a categorías gramaticales diversas” (Garachana Camarero, 2014), que no forman parte de la misma clase gramatical sino de un grupo heterogéneo de elementos que comparten la misma función.⁴⁶ Por esa razón, la estrategia que se tiene que adoptar es emplear el marcador discursivo que desempeña la misma función en la lengua de llegada y que mantiene el mismo sentido que el original. Por consiguiente, se utilizarán tanto estrategias que permitan comprender el elemento discursivo del texto original, como estrategias para la reexpresión de la información.⁴⁷

Unos marcadores que tienen más de una solución de traducción posible, según el contexto y su función, son: ‘¡Oh!’, ‘bueno’, ‘¡Vaya!’, ‘(la) verdad’, ‘pues’ etc.

Veamos algunos ejemplos y las soluciones adoptadas:

“—**¡Oh!** Qué raro... Te he visto venir volando, y yo creía que los humanos no volaban.” (Gallego, 2007:36).

“«**Oh!** Che strano... Ti ho visto arrivare volando, e io pensavo che gli umani non sapessero volare.»” (propuesta de traducción).

“**¡Oh,** qué pena! Ahora ya nunca podré soñar” (Gallego, 2007:60).

“**Ah,** che peccato! Ora non potrò sognare mai più” (propuesta de

⁴⁶ Garachana Camarero (2014), disponible en la Web: <http://www.ub.edu/diccionarilinguistica/node/144>.

⁴⁷ Hurtado Albir (2007:277).

traducción).

En este ejemplo, el marcador discursivo es ‘oh’, y ha sido traducido en el primer caso manteniéndolo igual que el español, y en el segundo empleando otro marcador en italiano, es decir ‘ah’. Es evidentemente un problema de tipo pragmático, y la solución depende del contexto, en particular, de la función que este marcador desempeña. Como todos los marcadores discursivos, este explicita “relaciones semánticas y pragmáticas” (Garachana Camarero, 2014), y no sintácticas,⁴⁸ en particular, indica “la actitud del hablante ante lo que dice” (Garachana Camarero, 2014). De hecho, en el primer caso, ‘oh’ (ambos en español e italiano) indica sorpresa, mientras que, en el segundo, es una exclamación de decepción, y, dado que la función es distinta del ejemplo anterior, se ha decidido utilizar ‘ah’ en la traducción. Además, este marcador puede ser considerado un metadiscursivo conversacional,⁴⁹ o un marcador de control del contacto de función fática.⁵⁰

Pasemos ahora a un par de ejemplos de otro marcador discursivo: ‘bueno’.

“—**Bueno**, yo no sé quién fabrica los sueños, pero seguro que el Señor del Bosque lo sabe.” (Gallego, 2007:37).

«**Be**’, io non so chi fabbrichi i sogni, ma di sicuro il Signore del Bosco lo sa». (propuesta de traducción).

““Pero **bueno**, vamos a ver”, se dijo entonces.” (Gallego, 2007:63).

““Ma **insomma**, vediamo”, si disse allora.” (propuesta de traducción).

En estos ejemplos, el marcador discursivo ‘bueno’ establece una relación entre párrafos, introduciendo, en el primer caso, un discurso directo y, en el segundo, un

⁴⁸ Garachana Camarero (2014), disponible en la Web: <http://www.ub.edu/diccionarilinguistica/node/144>.

⁴⁹ Portolés y Zorraquino (1999), cito a través de Garachana Camarero (2014).

⁵⁰ Loureda y Acín Villa (2010), cito a través de Garachana Camarero (2014).

pensamiento del personaje. Además, tiene la función de marcar “la actitud del hablante ante lo que dice” (Garachana Camarero, 2014), y, en ambos casos, puede ser clasificado como un metadiscursivo conversacional,⁵¹ o un operador argumentativo.⁵² Otra vez, el marcador discursivo representa un problema de tipo pragmático, ya que la traducción al italiano depende del contexto y de la función que desempeña este elemento. De hecho, en el primer ejemplo, ‘bueno’ ha sido traducido a través de un marcador discursivo equivalente, es decir, ‘*be*’, mientras que, en el segundo caso, con el marcador ‘*insomma*’. Este cambio en la traducción depende justamente de lo que el hablante quiere expresar: en el primer caso es simplemente un marcador de lenguaje coloquial, mientras que, en el segundo, tiene casi una función fática. De esta diferencia de función proceden las traducciones italianas, intentando utilizar los marcadores que puedan expresar la misma función también en el texto meta.

Además, en el segundo ejemplo hay también otros marcadores, que son: ‘Pero’ y ‘vamos a ver’. En particular, hay una diferencia entre este último marcador (‘vamos a ver’) y su traducción al italiano (‘*vediamo*’) por lo que se refiere el tiempo verbal. De hecho, en español el marcador indica futuro (es la forma perifrástica ‘ir a + infinitivo’, cf. *supra* 3.2 *Técnicas y estrategias utilizadas en la traducción de las perífrasis españolas*) y, en cambio, en la traducción es más natural utilizar el mismo marcador equivalente, pero al tiempo presente.

El próximo ejemplo se refiere a otro marcador: ‘¡Vaya!’:

“—**¡Vaya!** ¿Esto es un sueño?
—dijo ella.” (Gallego, 2007:23).

“«**Oh!** Questo è un sogno?» disse
lei.” (propuesta de traducción).

“**¡Vaya**, si es un búho!” (Gallego,
2007:38).

“«**Guarda un po'** se non è un
gufo!»” (propuesta de traducción).

⁵¹ Portolés y Zorraquino (1999), cito a través de Garachana Camarero (2014).

⁵² Loureda y Acín Villa (2010), cito a través de Garachana Camarero (2014).

En ambos ejemplos, el marcador discursivo ‘¡Vaya!’ es una exclamación que, dependiendo del contexto, adquiere una función distinta. Es otra vez un problema lingüístico y pragmático, que ha dado dos diferentes soluciones de traducción. En el primer caso, ‘¡Vaya!’ es una interjección con función de marcador de “la actitud del hablante ante lo que dice” (Garachana Camarero, 2014), y al mismo tiempo es “expresión de la actitud del oyente ante lo que oye” (Loureda y Acín Villa, 2010, cito a través de Garachana Camarero, 2014), es decir, una actitud de sorpresa. Por estas características, en el primer ejemplo, el marcador en cuestión ha sido traducido al italiano con ‘*oh!*’, que es el elemento discursivo tradicional que expresa sorpresa en la lengua de llegada.

En cambio, en el segundo caso, ‘¡Vaya!’ es una exclamación que no quiere expresar solo una actitud de sorpresa, sino más bien, es un estructurador de la información, considerado un comentador,⁵³ ya que, en el texto, ‘¡Vaya!’ está introduciendo un comentario del protagonista. Por esta razón se ha decidido traducirlo en italiano con ‘*Guarda un po*’, marcador que tiene la misma fusión de comentador en la lengua meta.

Veamos ahora un ejemplo de un marcador discursivo un poco particular, es decir, ‘¡Ahí va!’:

“—¡Ahí va! —dijo Marta—. «Oh!» esclamò Marta. «E tu chi
¿Quién eres tú?» (Gallego, 2007:21). sei?» (propuesta de traducción).

El marcador discursivo ‘¡ahí va!’ es una interjección que procede de un proceso de gramaticalización,⁵⁴ proceso que de hecho “lleva de una oración a una interjección” (Herrero Ruiz de Loizaga, 2020:97). Pero, la oración ‘ahí va’, no solo sufre un proceso de gramaticalización, sino también un proceso “en el que se produce [...] un cambio semántico que lleva de un significado literal a uno más abstracto, de carácter pragmático” (Cuenca, 2000:40-41, cito a través de Herrero Ruiz de

⁵³ Portolés y Zorraquino (1999), cito a través de Garachana Camarero (2014).

⁵⁴ Herrero Ruiz de Loizaga (2020:97).

Loizaga, 2020:98). Este es exactamente lo que pasa a ‘ahí va’, que de adverbio + verbo se convierte en una exclamación.⁵⁵ Como se puede entender, es un problema de tipo pragmático, además de lingüístico.

En el ejemplo, ‘¡ahí va!’ desempeña la función de explicitar “la actitud del hablante ante lo que dice” (Garachana Camarero, 2014), es decir, en este caso, una reacción de sorpresa. Por esta razón, se ha traducido al italiano utilizando un marcador que exprese la misma función del original, (expresar sorpresa), y este marcador, en italiano, es tradicionalmente ‘*oh!*’.

Por último, se proponen los ejemplos de dos marcadores discursivos que proceden de verbos de percepción: ‘oye’ y ‘mira’.

“—¡**Mira**, en esta carta que traigo pone su nombre [...]” (Gallego, 2007:18).

“«**Senti**, su questa lettera che porto c’è il suo nome [...]” (propuesta de traducción).

“—**Oye**, chico, ¿no crees que necesitas unas vacaciones?” (Gallego, 2007:33).

“«**Senti**, ragazzo, non credi di aver bisogno di una vacanza?»” (propuesta de traducción).

Estos marcadores proceden de dos verbos de percepción, visual el primero (‘mirar’), y auditiva el segundo (‘oír’). “Los verbos de percepción, y más particularmente los verbos que denotan la percepción visual y auditiva, se prestan a una amplia gama de usos discursivos” (Tanghe y Jansegers, 2012:1), como es el caso de ‘oye’ y ‘mira’. Estos últimos son marcadores propios del lenguaje conversacional, considerados también enfocadores de la alteridad.⁵⁶ De hecho, “oye/oiga y mira/mire tienen en común el valor fático de la llamada de atención” (Tanghe y Jansegers, 2012:1). Son un problema típicamente lingüístico entre español e italiano, que tienen equivalencia natural en la lengua de llegada. De hecho, el

⁵⁵ Herrero Ruiz de Loizaga (2020:98).

⁵⁶ Portolés y Zorraquino (1999), cito a través de Garachana Camarero (2014).

equivalente acuñado del marcador ‘mira’ es ‘*guarda*’, mientras que el equivalente de ‘oye’ es ‘*senti*’. Por supuesto, “el italiano conoce el uso del marcador guarda/guardi, derivado del verbo de percepción visual guardare, y señalado en la literatura existente como el correspondiente del español mira/mire (cf. Waltereit 2002; Van Olmen 2010)” (Tanghe y Jansegers, 2012:2). Sin embargo, como se puede ver en los ejemplos, se ha decidido traducir con ‘*senti*’ en ambos casos, sin utilizar entonces el equivalente natural de ‘mira’. El motivo es que, aunque ‘*guardare*’ sea el equivalente italiano del verbo de percepción visual ‘mirar’, en este contexto se prefiere utilizar ‘*senti*’ a ‘*guarda*’, ya que “también mira/mire puede ser equivalente de senti/senta, hasta que [...] resulta el equivalente más frecuente” (Tanghe y Jansegers, 2012:6). Además, esta intercambiabilidad entre ‘*guarda*’ y ‘*senti*’ en estos ejemplos se debe al hecho de que “senti y mira se utilizan más frecuentemente con el valor básico de llamada de atención al oyente” (Tanghe y Jansegers, 2012:7), como pasa en estos casos.

En el próximo apartado se analizará otro problema de traducción encontrado: las onomatopeyas.

3.3.2 Las onomatopeyas

En el relato de Laura Gallego se pueden encontrar también algunas onomatopeyas. Una onomatopeya es una “palabra cuya forma fónica imita el sonido de aquello que designa”.⁵⁷ Las onomatopeyas representan un problema de tipo lingüístico, considerando que cada idioma tiene sus maneras de reproducir los sonidos en forma gráfica. Por esa razón, la mayoría de las onomatopeyas tiene sus equivalentes acuñados entre lenguas. Las onomatopeyas presentes en este relato son muy pocas, y todas se encuentran entre el capítulo 11 y 12, pero merece la pena detenerse sobre este asunto y analizarlas.

Veamos ahora algunos ejemplos:

⁵⁷ Diccionario de la Real Academia Española: <https://dle.rae.es/onomatopeya>.

“—Solo son parte de los sueños —explicó el Hada, y levantó las manos—. ¡Op!” (Gallego, 2007:51).

“«Sono solo una parte dei sogni» spiegò la Fata, e alzò le mani. «Op!»” (propuesta de traducción).

“—¡Op! ¡Op! —seguía diciendo el Hada de los Sueños.” (Gallego, 2007:51).

“«Op! Op!» continuava a dire la Fata dei Sogni.” (propuesta de traducción).

En estos ejemplos, la onomatopeya está representada por la exclamación del Hada: “¡Op!”. Este es uno de los casos en los que la onomatopeya no tiene un equivalente en la lengua meta, el italiano, y se ha mantenido como en el original. Eso porque, aun no teniendo equivalencia, el lector de la traducción puede entender perfectamente a lo que se está refiriendo la autora y entender el sentido general, gracias al contexto de la narración.

Otros ejemplos de onomatopeyas son:

“[...] que hacía **chup-chup** y **bip-bip-bip**” (Gallego, 2007:53).

“[...] che faceva **ciuf-ciuf** e **bip-bip-bip**” (propuesta de traducción).

“[...] y otra vez la máquina hizo **chup-chup** y **bip-bip-bip**” (Gallego, 2007:56).

“[...] e la macchina fece un'altra volta **ciuf-ciuf** e **bip-bip-bip**” (propuesta de traducción).

En estos ejemplos, las onomatopeyas presentes son dos: ‘chup-chup’ y ‘bip-bip-bip’. Ambas se utilizan, tanto en italiano como en español, en relación con el ruido que hacen las máquinas, por ejemplo, las empleadas en la producción industrial. El primer sonido, ‘chup-chup’, ha sido traducido con su equivalente italiano ‘ciuf-ciuf’, onomatopeya que muy a menudo se utiliza también para el ruido de los trenes. La segunda onomatopeya, ‘bip-bip-bip’, también tiene equivalencia en la traducción, y es perfectamente idéntica a la onomatopeya del texto original. Este

sonido se utiliza, por ejemplo, cuándo se está escribiendo al ordenador y se pulsan las teclas del teclado, o también cuándo se está fabricando algo a través del uso de una máquina, como en este caso.

Veamos ahora el problema representado por los adjetivos posesivos.

3.3.3 *Los adjetivos posesivos*

El problema que suponen los adjetivos posesivos es de tipo lingüístico, debido justamente a las diferencias entre las lenguas.⁵⁸ De hecho, entre español e italiano, el primero es el idioma en el que es más frecuente el uso de esta categoría de adjetivos, y es una diferencia que hay que tener en cuenta a la hora de traducirlos al italiano, porque no siempre se tienen que trasladar a la lengua meta. Además, los adjetivos posesivos representan un problema pragmático porque, según el caso y el contexto, se decidirá si traducirlos o no y el tipo de estrategia de traducción que hay que utilizar.

En general, en muchos casos en los que el español utiliza los adjetivos posesivos para establecer una relación de posesión, explicitando que algo pertenece a alguien, en italiano se omite este vínculo de posesión, eliminando el posesivo, simplemente porque, en la lengua meta, es una información innecesaria, algo ya expresado y que no necesita otra aclaración. Se aplica de esta manera una estrategia que busca alcanzar la naturalidad en la lengua de llegada, y que sirve para solucionar problemas de reexpresión del texto.⁵⁹ En estos casos no se necesita traducir el posesivo al italiano porque la relación de posesión ya se entiende perfectamente, sin necesidad de explicitarla otra vez con un adjetivo posesivo.

Veamos algunos ejemplos:

“Se despertaba al anochecer y se sentaba un rato a la puerta **de su casa**”
(Gallego, 2007:9)

“Si svegliava all'imbrunire e rimaneva seduto per un po' davanti alla porta **di casa**” (propuesta de

⁵⁸ Hurtado Albir (2007:288).

⁵⁹ Hurtado Albir (2007:277).

traducción).

“[...] un enorme murciélago que podía tapar el sol con **sus** alas extendidas” (Gallego, 2007:60).

“[...] un enorme pipistrello che, con **le** ali spiegate, copriva il sole” (propuesta de traducción).

“El Cartero siguió **su** camino” (Gallego, 2007:60).

“Il Postino riprese **il** cammino” (propuesta de traducción).

“No quiso despertarla. Dejó **su** sueño y se marchó a repartir el resto de las cartas” (Gallego, 2007:63).

“Non volle svegliarla così lasciò **il** sogno e andò a consegnare il resto delle lettere” (propuesta de traducción).

Estos ejemplos son todos casos en los que la información de posesión ya está presente, implícitamente, antes del posesivo, y por eso no se necesita explicitarla otra vez a través del uso de estos adjetivos. Así que, en el primer ejemplo, ya se sabe que estamos refiriéndonos a la casa del Cartero; en el segundo suponemos que las alas son del murciélago gigante; y, en el tercer caso, el camino que el Cartero emprende es su camino.

El último ejemplo es un poco ambiguo. De hecho, la traducción al italiano admitiría el uso del posesivo, pero, traduciéndolo, se cambia un poco el sentido. Por supuesto, suprimiendo el posesivo se quiere decir que el sueño que el Cartero ha entregado a Marta era el sueño que él tenía en su mochila y que le había dado el Hada de los Sueños. La relación de posesión del sueño por parte del Cartero ya estaba establecida. En cambio, manteniendo el posesivo también en italiano, la oración se interpretaría diferentemente. De hecho, se añade que el sueño es para Marta, estableciendo, de esta manera, la relación de posesión entre el sueño y Marta. En la propuesta de traducción del relato, se ha optado por la primera opción, eliminando entonces el posesivo y transfiriendo en la traducción el primer sentido.

Sin embargo, hay también casos en los que en la traducción se mantiene el posesivo, como en el original:

“Volaba todo lo rápido que era capaz, sosteniendo cuidadosamente la burbuja de cristal, intentando que no le diese el sol, para que aguantara hasta llegar a **su** casa junto al bosque” (Gallego, 2007:58).

“Volava il più velocemente possibile, sorreggendo con cura la bolla di vetro, cercando di non farle prendere sole, affinché resistesse fino a quando non fosse arrivato alla **sua** casa vicino al bosco” (propuesta de traducción).

En este ejemplo se mantiene el posesivo, aunque, en italiano, la traducción más natural sería ‘*a casa*’, sin el adjetivo posesivo. Y aunque no estuviera el posesivo, se entendería perfectamente que el Cartero estaba llegando a su casa. Sin embargo, en este caso se ha decidido mantener el posesivo porque se especifica que el Cartero ha llegado a su casa y, además, que su casa está cerca del bosque. Omitir el posesivo en la traducción italiana (‘*alla casa vicino al bosco*’) en este caso no estaría bien porque no se entendería, a través de la traducción, que la casa a la que nos estamos refiriendo es la del Cartero, sino parece ser otra casa, una cualquiera que está cerca de un bosque. Se perdería entonces el sentido de que el Cartero regresa a su casa. Esta interpretación, sin el posesivo, vería al Cartero regresar a una casa cualquiera que está cerca del bosque, pero no a su casa. Además, se produce también una ampliación lingüística, ya que en la traducción se añaden unos elementos lingüísticos (‘*quando*’ y ‘*non fosse*’).

“¿Por qué estoy triste? El Hada me ha dado **su** sueño más hermoso, y va a ser para **mi** amiga Marta.” (Gallego, 2007:63).

“Perché sono triste? La Fata mi ha dato il **suo** sogno più bello, ed è per la **mia** amica Marta.” (propuesta de traducción).

En este ejemplo también, se mantienen los adjetivos posesivos en la traducción, porque son requeridos por la lengua, ya que añaden una información más, que no estaba especificada antes. Esta información adicional es, en el primer caso, que el sueño es el del Hada, en el sentido de que lo hizo ella, y no es el sueño del Cartero, y, en el segundo caso, se necesita explicitar de quién es amiga Marta. En cambio, eliminando los adjetivos posesivos, no se podría entender este sentido añadido.

3.3.4 Las preposiciones

Las preposiciones pertenecen a los problemas que existen por efecto de las diferencias lingüísticas, es decir, son problemas de tipo lingüístico.⁶⁰ El problema principal es que se utilizan de manera diferente respecto al italiano y por esa razón, pueden crear interferencia en la traducción a la lengua meta. Las estrategias que resultan ser útiles en este caso permiten “evitar palabras cercanas a las del original y evitar el mismo orden de palabras que el original” (Hurtado Albir, 2007:277).

Veamos algunos ejemplos en los que se han cambiado las preposiciones del texto español, para alcanzar naturalidad en la traducción italiana:

“—Yo me conformaría **con** un trocito —aseguró el Cartero—.” (Gallego, 2007:57).

“«Io mi accontenterei **di** un pezzettino» assicurò il Postino.” (propuesta de traducción).

En este ejemplo, el problema lingüístico se soluciona cambiando la preposición, y este cambio ha sido causado por obligación impuesta por las lenguas. De hecho, en ambos idiomas, es el verbo que requiere ciertas preposiciones. En español, el verbo ‘conformarse’, “cuando significa ‘darse por satisfecho’, es intransitivo pronominal y se construye con un complemento introducido por *con*”.⁶¹ En cambio,

⁶⁰ Hurtado Albir (2007:288).

⁶¹ Diccionario panhispánico de dudas de la Real Academia Española: <https://www.rae.es/dpd/conformar>.

en italiano es el verbo intransitivo pronominal ‘*accontentarsi*’ que requiere la preposición ‘*di*’.⁶²

“Soñó **que** volaba sobre la ciudad,
y **que** llevaba un saco con un montón
de cartas azules, y **que** las repartía de
casa en casa.” (Gallego, 2007:64).

“Sognò **di** volare sopra la città, e **di**
portare un sacco con un mucchio di
lettere blu, e **di** consegnarle di casa in
casa.” (propuesta de traducción).

En este ejemplo, se ha cambiado la conjunción ‘que’ por la preposición ‘*di*’ en la traducción porque, en italiano, cuando los sujetos de la principal coinciden con los de las subordinadas, se puede utilizar la preposición ‘*di*’ más infinitivo.

3.3.5 Las partículas italianas “*ci*”, “*vi*” y “*ne*”

Uno de los problemas lingüísticos entre estas dos lenguas es cómo los dos idiomas expresan una referencia, tanto anafórica como catafórica. El problema está resuelto, en la traducción italiana, a través del uso de unas partículas pronominales que no existen en español: ‘*ci*’, ‘*vi*’ y ‘*ne*’. ‘*Ci*’ y ‘*vi*’, además de tener la función de partículas, pueden ser también pronombres clíticos con valor de objeto directo e indirecto, o pronombres personales reflexivos. Por lo tanto, hay que diferenciarlos de ‘*ci*’ y ‘*vi*’ con función de partículas pronominales, sobre todo cuando son utilizados como referencias anafóricas o catafóricas. A la hora de traducir del español al italiano, hay que tener en cuenta estas partículas, ya que se trata de unos elementos que resuelven este problema lingüístico de traducción de referencias para adquirir naturalidad en la lengua de llegada. De hecho, la modalidad con la que estas lenguas expresan una referencia puede dar lugar a un problema de interferencia lingüística y por eso hay que tener cuidado en no calcar la estructura española, buscando naturalidad en el texto meta.

⁶² Diccionario Treccani: <https://www.treccani.it/vocabolario/accontentare/>.

Muy a menudo, cuando el español utiliza los pronombres personales átonos de objeto directo e indirecto, o los pronombres personales tónicos, para expresar una referencia, tanto anafórica como catafórica, en italiano estas referencias se traducen utilizando las partículas ‘*ci*’, ‘*vi*’ y ‘*ne*’.

Veamos ahora un ejemplo:

“—Yo me conformaría con un trocito —aseguró el Cartero—. Un trocito pequeño, muy pequeño. **Volaría tan rápido que volvería a casa antes de que se derritiera.**

El Hada se quedó pensativa otra vez.

—Está bien, puedes intentarlo. Elige la burbuja que más te guste.”
(Gallego, 2007:57).

“«Io mi accontenterei di un pezzettino» assicurò il Postino. «Un pezzettino piccolo, molto piccolo. **Volerei così veloce da ritornare a casa prima che si sciolga.**»

La Fata si mise a pensare di nuovo.

«Va bene, puoi provarci. Scegli la bolla che più ti piace.»” (propuesta de traducción).

En este ejemplo, además de ‘*ci*’, se ha subrayado la frase a la que se refiere la partícula que produce una referencia de tipo anafórico. Por supuesto, ‘*ci*’ en este caso tiene valor de objeto directo, referencia de lo que se ha dicho antes. Es decir, el sentido expresado por ese ‘*ci*’ es que el Cartero puede intentar volar todo lo rápido que puede para llegar a su casa antes de que la burbuja se derrita. Como se puede ver en el ejemplo, en español es el pronombre personal átono con función de objeto directo ‘lo’ que tiene la función de referencia anafórica, mientras que, en la traducción, esta función está desempeñada por la partícula pronominal.

Veamos ahora otros ejemplos, esta vez con la referencia expresada en español por un pronombre personal tónico:

“Este cartero vivía en una pequeña casita al lado de **un gran bosque,**

“Viveva in una piccola casetta al lato di **un grande bosco,**

[...], pero casi nunca salía a pasear **por él**” (Gallego, 2007:9).

[...], ma non **ci** andava quasi mai a passeggiare” (propuesta de traducción).

“[...] y otra vez **la máquina** hizo chup-chup y bip-bip-bip, y salió **de ella** otro sobre azul” (Gallego, 2007:56).

“[...] e **la macchina** fece un'altra volta ciuf-ciuf e bip-bip-bip, e **ne** uscì un'altra busta blu” (propuesta de traducción).

“El Hada metió **el sobre** pequeño en el sobre más grande, y escribió **en él** [...]” (Gallego, 2007:56).

“La Fata mise **la busta** più piccola in quella più grande, e **ci** scrisse sopra [...]” (propuesta de traducción).

En el primer caso, la partícula ‘*ci*’ tiene función de complemento de lugar (iba a pasear allí, por él) y, de hecho, la referencia anafórica es ‘un gran bosque’. Se puede ver que la partícula pronominal reemplaza el pronombre personal tónico español ‘él’.

En el segundo ejemplo, ‘*ne*’ tiene valor de adverbio de lugar (¿salió de dónde?), y la referencia anafórica es ‘la máquina’. Esta vez se reemplaza el pronombre personal tónico ‘ella’.

En el último ejemplo, la partícula ‘*ci*’ tiene función de complemento de lugar, ya que se refiere al sobre. El pronombre personal tónico reemplazado es ‘él’. Además, se utiliza, en este caso, también una ampliación lingüística (se añade la palabra ‘*sopra*’).

Para poder traducir al italiano una referencia, utilizando las partículas pronominales, en el original español no tienen que estar presentes necesariamente los pronombres personales tónicos o átonos. De hecho, las partículas pronominales funcionan como referencia anafórica o catafórica también en algunos casos en los que el español no utiliza los pronombres analizados hasta ahora.

Veamos algunos ejemplos:

“[...] pero el Cartero vio que todavía quedaban **burbujas** muy bonitas. Eligió una muy pequeña” (Gallego, 2007:57).

“[...] ma il Postino vide che erano rimaste ancora delle **bolle** molto belle. **Ne** scelse una molto piccola” (propuesta de traducción).

En este caso, la función desempeñada por ‘*ne*’ es de expresión de la referencia anafórica. Por supuesto, en el ejemplo, ‘*ne*’ es una partícula partitiva que sustituye un sustantivo (‘burbujas’). Aunque en español no había un pronombre personal, se añade la partícula ‘*ne*’ en la traducción italiana, con sentido de objeto directo (¿*eligió qué?* Una burbuja), como referencia anafórica. Se trata también de la técnica de la ampliación lingüística, ya que se añade un elemento lingüístico para expresar el mismo concepto.

“Era un **país** cubierto de nieve y hielo, tan frío que **no podía vivir** nadie” (Gallego, 2007:48).

“Era un **Paese** coperto da neve e ghiaccio, così freddo che non **vi** poteva vivere nessuno” (propuesta de traducción).

Otra vez, en la traducción se utiliza una partícula pronominal (‘*vi*’) para expresar la referencia anafórica (‘el país’). Se recurre a la técnica de ampliación lingüística, considerando que se añade un elemento lingüístico más. En este caso ‘*vi*’ tiene función de complemento y adverbio de lugar (¿*dónde* nadie podía vivir? En el país).

Otro caso en el que, en italiano, se recurre a estas partículas pronominales es cuando en español se utiliza el verbo ‘*haber*’ en construcciones impersonales (hay, había etc.) o ‘*estar*’, para indicar la presencia o la ausencia de algo o alguien. En este caso, en italiano se utiliza la partícula “*ci*” más el verbo *ser*, y la técnica de traducción utilizada es la ampliación lingüística:

“[...] echó a volar otra vez para ir a donde flotaban **las burbujas de cristal** que formaban los sueños. Ya no **había** tantas como antes” (Gallego, 2007:57).

“[...] spiccò il volo un'altra volta per andare dove fluttuavano **le bolle di vetro** che formavano i sogni. Non **ce n'erano** più così tante quante prima” (propuesta de traducción).

En este ejemplo se añaden las partículas ‘*ci*’ y ‘*ne*’ (truncada en “*n*”), utilizando la técnica de ampliación lingüística, considerado que hay unos elementos lingüísticos más (las dos partículas) para expresar el mismo concepto. ‘*Ci*’ es la partícula que, junto al verbo ‘*erano*’, tiene la misma función desempeñada por el verbo ‘*había*’, es decir, la de indicar la presencia de algo. En este ejemplo, la partícula ‘*ne*’ expresa la referencia anafórica. De hecho, ‘*ne*’ sustituye un sintagma nominal, en este caso ‘las burbujas de cristal’, y tiene valor de objeto directo funcionando como referencia anafórica.

“Cogió una de sus cartas y le dio la vuelta para ver el remite, pero no **había** nada.” (Gallego, 2007:30).

“Prese una delle sue lettere e la girò per vedere il mittente, ma non **c’era scritto** nulla.” (propuesta de traducción).

“Dentro de este sobre **está** el sueño más bello que he fabricado.” (Gallego, 2007:56).

“«Dentro questa busta **c’è** il sogno più bello che io abbia mai fabbricato.»” (propuesta de traducción).

En ambos ejemplos, se utiliza una ampliación lingüística (añadiendo la partícula). Estas partículas, ‘*ci*’, no funcionan como referencias, sino solo desempeñan la función que está atribuida al verbo ‘*había*’ y ‘*está*’ en el original. Por supuesto, la partícula tiene función de complemento de lugar. En el primer caso, se recurre también a una amplificación, añadiendo la palabra ‘*scritto*’ y ampliando un poco el significado.

3.3.6 La organización sintáctica y de la información del discurso

En general, un problema de tipo lingüístico encontrado durante el proceso de traducción ha sido intentar traducir sin calcar la estructura española, para poder expresar el texto con naturalidad también en la lengua de llegada. Es un problema que ocurre muy a menudo entre lenguas que tienen un origen común. Por supuesto, según Hurtado Albir, las estrategias que hay que utilizar en estos casos son las de reexpresión, por ejemplo, evitando “el mismo orden de palabras que el original (en el caso de lenguas cercanas para evitar falsos amigos)” (Hurtado Albir, 2007:277).

La manera en la que cada idioma organiza y estructura el discurso es diferente de lengua a lengua. Y, en la actividad de traducción, puede ser un problema, ya que la interferencia con la lengua original es muy frecuente. Una vez acabada la traducción, con una lectura más atenta, se pueden encontrar las interferencias y elegir las traducciones más adecuadas para evitar este problema. Por consiguiente, es útil modificar el orden de las palabras o de las frases, aportando unos cambios en la sintaxis, para recrear naturalmente la manera en la que una lengua organiza su discurso. Algunas de las técnicas que pueden ser utilizadas en este proceso son la elisión, la comprensión lingüística, la compensación, la ampliación lingüística y la amplificación.

Veamos algunos ejemplos:

“No solía llegar tarde. Si alguna vez llegaba tarde era porque, seguramente, se había topado con algún huracán por el camino.” (Gallego, 2007:10).

“Non arrivava mai tardi e se a volte succedeva era perché, di sicuro, si era imbattuto in qualche uragano lungo il cammino.” (propuesta de traducción).

En este ejemplo, se han unido las dos frases españolas formando una única oración en italiano, a través de la conjunción coordinante ‘e’. El uso de coordinadas y subordinadas es más típico de la estructura del italiano, que prefiere construcciones largas y, de hecho, con más subordinación y coordinación. Juntando las dos

frases, en italiano se evita también la repetición de “llegar tarde”. Es un problema lingüístico debido a los idiomas mismos y cómo estos organizan la información en el discurso.

En el próximo ejemplo, que se encuentra en el capítulo 1 del relato, se tiene que reformular un poco la organización del discurso para poder expresar la causa de la acción:

“Bueno, pues por eso este cartero era diferente, porque no dejaba en los buzones nada de eso.” (Gallego, 2007:9).

“Be’, però questo postino era diverso proprio perché non lasciava niente di tutto ciò nelle cassette.” (propuesta de traducción).

En este caso, el problema es la manera con la que el italiano y el español expresan la causa. De hecho, en español se utiliza la conjunción causal ‘por eso’ que anticipa la causa explicitada más adelante (el cartero era diferente, consecuencia, porque no dejaba en los buzones nada de eso, causa). Esta conjunción es problemática en italiano porque se traduce con ‘*per questo*’. Sin embargo, en italiano, ‘*questo*’ (‘eso’) es un pronombre que sustituye la causa, así que no se puede utilizar, anticipando la causa, si después la explicitamos. Por lo tanto, en italiano se suprime la conjunción causal y se reformula un poco el discurso, eliminando también la coma, añadiendo ‘*proprio*’ y juntando las dos frases. Además, de esta manera se evita la repetición de ‘*questo*’, utilizado poco después (‘*questo postino*’).

Pertenece al problema lingüístico de reformulación del discurso y de la sintaxis, debido a necesidades lingüísticas, también la concordancia de los tiempos verbales.

Veamos algunos ejemplos:

“No le **importaba** soñar lo mismo todas las noches, si sus sueños se **poplaban**

“Non gli **sarebbe importato** di sognare la stessa cosa tutte le notti o se i suoi sogni si **fossero popolati** di

de pájaros de cristal **aleteando** entre las nubes” (Gallego, 2007:58).

uccelli di vetro **che svolazzavano** tra le nuvole” (propuesta de traducción).

Como se puede ver, en la traducción se han cambiado los tiempos verbales. Otra vez, se trata de un problema debido a las diferencias entre las lenguas: si en español está el imperfecto de indicativo (‘importaba’ y ‘poblaban’), en italiano se ha elegido utilizar el condicional pasado en la primera oración y el pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo, en la segunda. En particular, el cambio de tiempo verbal en el segundo caso es debido al hecho de que está la conjunción ‘se’ (‘si’), que introduce oraciones hipotéticas y, por lo tanto, requiere el subjuntivo, en este caso el pluscuamperfecto, porque nos estamos refiriendo al pasado. Además, el tercer verbo, ‘aleteando’, de gerundio en el texto original, pasa a ser imperfecto en italiano.

“Volaba todo lo rápido que era capaz, [...] hasta llegar a su casa junto al bosque. Entonces la **pondría** en un sitio fresco y tranquilo” (Gallego, 2007:58).

“Volava il più velocemente possibile, [...] fino a quando non fosse arrivato alla sua casa vicino al bosco. L’**avrebbe messa** poi in un luogo fresco e tranquillo” (propuesta de traducción).

Esta vez, el cambio de los tiempos verbales se debe a la diferente manera con la que las dos lenguas en cuestión forman el futuro en el pasado. De hecho, en español se utiliza el condicional simple, mientras que, en italiano, el condicional compuesto.

“El Cartero **pensó** que Marta **tenía** razón” (Gallego, 2007:34).

“Il Postino **pensò** che Marta **avesse ragione**” (propuesta de traducción).

En este ejemplo, el verbo de la frase principal está en pretérito perfecto simple en ambas lenguas, pero, lo que cambia es el tiempo del verbo de la subordinada objetiva. Por supuesto, si en español se utiliza el imperfecto de indicativo, en italiano se recurre al imperfecto de subjuntivo, requerido por el verbo ‘*pensare*’, a diferencia del español que con los verbos de creencia en la forma afirmativa siempre utiliza el indicativo.

3.3.7 La construcción ‘*poder + infinitivo*’

Otro problema de traducción de tipo lingüístico y pragmático entre la lengua española y la italiana es la construcción ‘*poder + infinitivo*’. Es un problema lingüístico, porque existen unas diferencias de sentido entre ‘*poder*’ y ‘*potere*’, y es pragmático porque, según el contexto y la situación, adquirirá uno u otro significado. De hecho, en este caso, una traducción literal de esta construcción no es siempre la opción de traducción correcta. Los sentidos que esta expresión puede adquirir son principalmente dos: ‘tener la posibilidad de hacer algo’, y ‘saber hacer algo’, (es decir, ‘tener la capacidad de hacer algo’), y es justamente en este último caso que no se puede traducir literalmente al italiano con ‘*potere + infinitivo*’. Hay que evaluar cada caso, y entender lo que quiere expresar la construcción con el verbo ‘*poder*’, si es efectivamente una posibilidad o más bien una capacidad de hacer algo, y traducir de consecuencia con el sentido más adecuado.

Veamos algunos ejemplos:

“—Y —dijo el animalillo misterioso al cabo de un rato—, ¿qué te ha traído por aquí, humano volador? [...]

—Yo **no puedo soñar**.” (Gallego, 2007:37).

“«E» disse l’animaletto misterioso dopo un po’, «che cosa ti ha portato qui, umano volante?» [...]

«Io **non so sognare**.»” (propuesta de traducción).

“En la Oficina seguían sin **poder decirle nada**” (Gallego, 2007:26).

“In Ufficio non **sapevano** ancora **dirgli nulla**” (propuesta de

traducción).

“—Dime, ¿tú eres capaz de soñar?
[...]

—Porque yo no **puedo** [...]” (Gallego, 2007:30).

“«Dimmi, tu sei capace di sognare?» [...]

«Perché io **non so farlo** [...]” (propuesta de traducción).

“Y había soñado que el Cartero **podía soñar** (Gallego, 2007:64).

“E aveva sognato che il Postino **riusciva a sognare**” (propuesta de traducción).

En estos ejemplos, el sentido expresado por el verbo ‘poder’ no es de posibilidad sino de capacidad.

El segundo caso es un poco ambiguo, porque podría tener ambos sentidos del verbo ‘poder’, tanto de posibilidad como de capacidad. Se ha optado por traducir expresando el sentido de capacidad, porque era el más adecuado para el contexto en el que se estaba desarrollando la historia.

En el tercer ejemplo, la construcción ‘poder + infinitivo’ podría ser ambigua, pero, gracias al contexto que hay antes, se puede entender que, también en este caso, el sentido que se quiere dar es de capacidad, de no saber soñar.

“—¿Se **puede saber** qué estabas intentando hacer?” (Gallego, 2007:19).

“«Si **può sapere** che stavi cercando di fare?»” (propuesta de traducción).

“—Mmmmm... —dijo—. Bueno, bueno, no sé si te **puedo ayudar**.” (Gallego, 2007:42).

«Mhmm...» disse. «Be’, be’, non so se ti **posso aiutare**.” (propuesta de traducción).

“—¿**Puedo llevarme** una de esas figuras, Hada? —preguntó entonces” (Gallego, 2007:57).

“«**Posso portare** via con me una di quelle statuine, Fata?» chiese quindi” (propuesta de traducción).

En cambio, en estos últimos tres ejemplos, el sentido que expresa la construcción ‘poder + infinitivo’ es el de posibilidad, de poder o no poder hacer algo.

3.3.8 La traducción de “*seguramente*” en los capítulos 1 y 3 del relato

Otro problema de tipo lingüístico es la traducción del adverbio ‘seguramente’, que se puede encontrar en los capítulos 1 y 3 del relato:

“No solía llegar tarde. Si alguna vez llegaba tarde era porque, **seguramente**, se había topado con algún huracán por el camino.” (Gallego, 2007:10).

“Non arrivava mai tardi e se a volte succedeva era perché, **di sicuro**, si era imbattuto in qualche uragano lungo il cammino.” (propuesta de traducción).

“[...] mientras se acercaba a la ventana de Marta pensó que sería una pena que la carta gris estropease aquel sueño tan bonito que **seguramente** le habían enviado” (Gallego, 2007:19).

“[...] mentre si avvicinava alla finestra di Marta pensò che sarebbe stato un peccato se la lettera grigia avesse rovinato quel sogno così bello che **di sicuro** le avevano inviato” (propuesta de traducción).

Aquí, la dificultad está en el hecho de que el primer sentido y uso más frecuente de ‘seguramente’ es de incertidumbre, sinónimo de ‘probablemente’ y, consiguientemente, se utiliza como adverbio de dudas. De hecho, este adverbio no es frecuente con el sentido de ‘de manera cierta, segura’. Sin embargo, ‘seguramente’ tiene también esta interpretación y, aunque en casos inusuales, se utiliza para expresar certeza, y no probabilidad. Otra vez, es un problema también de tipo

pragmático, ya que su traducción varía según el contexto, que da significado a este adverbio.

En la traducción del relato, se ha optado por el segundo sentido, de certeza, ya que el contexto del relato nos lo aclara. Por supuesto, en el primer ejemplo se dice con seguridad que el Cartero nunca llega tarde, así que el sentido de certeza es más adecuado en la traducción.

También en el segundo ejemplo, el contexto aclara que se trata de un sueño que, de manera segura, cierta, habían enviado a Marta, así que la traducción de ‘seguramente’ con ‘*di sicuro*’ es la más correcta, en ambos ejemplos.

3.3.9 Un problema de referencia en el capítulo 12 del relato

En este apartado se tratará un problema de traducción de tipo pragmático y lingüístico, es decir, la traducción de una parte del texto que es problemática a causa de su relación con el contexto que, en este caso, resulta ser ambiguo. Además, es un problema pragmático, según la clasificación de Hurtado Albir, ya que tiene a que ver con la intención de la autora.⁶³ Es también un problema lingüístico porque depende de las lenguas, en particular, de una diferencia entre los dos idiomas en el género del sustantivo ‘sobre’, que en español es un nombre masculino, mientras que en italiano es femenino (‘*busta*’).

Veamos el ejemplo de este problema de traducción, encontrado en el capítulo 12:

“El Hada metió el sobre pequeño en el sobre más grande, y escribió en él: MARTA RODRÍGUEZ CAMPOS.

—¡Huy, qué curioso! —dijo el Cartero—. ¡Un sueño dentro de un

“La Fata mise la busta più piccola in quella più grande, e ci scrisse sopra: MARTA FERRARI.

«Ah, che strano!» disse il Postino.
«Un sogno dentro un

⁶³ Hurtado Albir (2007:288).

sueño!

—**Llévaselo** esta noche, Cartero —dijo—. Dentro de este sobre está el sueño más bello que he fabricado.” (Gallego, 2007:56).

sogno!»

«**Portagliela** questa notte, Postino» disse. «Dentro questa busta c’è il sogno più bello che io abbia mai fabbricato.»” (propuesta de traducción).

El problema de esta parte de texto es el pronombre personal complemento directo ‘lo’ en el verbo ‘Llévaselo’. Este pronombre es problemático porque puede referirse tanto al sueño como al sobre, ya que en español ambos sustantivos son masculinos. En italiano, el pronombre complemento objeto directo cambia según que se refiera al sobre (y, por lo tanto, la traducción sería: “*Portagliela*”, con referencia al sobre, ‘*la busta*’ en italiano, sustantivo femenino), o al sueño (‘*Portaglielo*’, con referencia al sueño, ‘*sogno*’, nombre masculino en italiano). En la traducción se ha optado por ‘*Portagliela*’, con referencia al sobre, porque es más probable que el Hada se esté refiriendo a este más que al sueño, ya que ella acaba de preparar el sobre para Marta. En este caso, el contexto es el que nos ayuda, aunque se ha tenido que efectuar una elección de traducción, de la que no se tiene la certeza de que sea la correcta.

3.3.10 Repartir y ‘consegnare’ sueños

Un problema de tipo estilístico y lingüístico que recorre todo el texto es la traducción del sintagma ‘repartir cartas/sueños’. La traducción italiana del verbo ‘repartir’ sería ‘*distribuire*’, pero, en este contexto, no es adecuada porque, cuando se habla de cartas/sueños como en este caso, la traducción al italiano más apropiada es ‘*consegnare*’, es decir, ‘entregar’, ya que expresa perfectamente el mismo sentido del original. Por lo tanto, a lo largo del relato, el verbo ‘repartir’ ha sido traducido al italiano con ‘*consegnare lettere/sogni*’, y no con ‘*distribuire lettere/sogni*’, y, por coherencia, se ha mantenido la traducción ‘*consegnare*’ en todos los casos en los que aparecía ‘repartir’.

Veamos algunos ejemplos de, respectivamente, ‘repartir cartas’ y ‘repartir sueños’:

“[...] donde le entregaban las **cartas** que debía **repartir**.” (Gallego, 2007:9).

“Se asomó al cristal, y vio que la niña estaba dormida. No quiso despertarla. Dejó su sueño y se marchó a **repartir** el resto de las **cartas**.” (Gallego, 2007:63).

“—¡De maravilla! La otra noche dormí fenomenal, con aquel **sueño** tan hermoso que me envió... ¡Muchas gracias! [...]

—¡Pues le doy las gracias por **repartirlos**, entonces!” (Gallego, 2007:13-14).

“[...] dove gli davano le **lettere** che doveva **consegnare**.” (propuesta de traducción).

“Si affacciò al vetro e vide che la bambina stava dormendo. Non volle svegliarla così lasciò il sogno e andò a **consegnare** il resto delle **lettere**.” (propuesta de traducción).

«Una meraviglia! L'altra notte ho dormito benissimo, grazie a quel **sogno** così bello che mi ha inviato... Grazie mille!» [...]

«Be' la ringrazio per **consegnarli**, allora!” (propuesta de traducción).

Conclusiones

En este trabajo se ha analizado, en el ámbito de la traducción de literatura infantil, qué significa traducir libros para niños y chicos, y qué dificultades supone esta actividad, tanto desde un punto de vista teórico como práctico. A este respecto, se ha propuesto la traducción al italiano de un relato español, *El Cartero de los Sueños*, de la escritora valenciana Laura Gallego García. A continuación, en el tercer capítulo de esta tesis, se ha presentado el análisis de la traducción italiana de la obra española, proponiendo ejemplos concretos de las dificultades y problemas encontrados durante el proceso de traducción de esta historia, junto a las técnicas y estrategias para resolverlos.

Además, se ha visto que el método traductor utilizado durante el proceso de traducción ha sido el interpretativo-comunicativo, según la terminología de Hurtado Albir.⁶⁴ A través de este método se ha podido traducir el relato español manteniendo inalterada la historia, sus temáticas y el sentido del texto original; al mismo tiempo ha permitido modificar la sintaxis, para que el texto traducido alcanzase la naturalidad en la organización del discurso y de la información en la lengua italiana. Sin embargo, se ha podido traducir también literalmente en los casos en los que la estructura y la sintaxis italiana lo permitían, aun manteniendo la naturalidad en la lengua de llegada.

Por lo que se refiere a las dificultades relativas a la traducción de *El Cartero de los Sueños*, es importante tener en cuenta que la mayoría de los problemas de traducción de este género literario depende esencialmente del público de lectores al que la autora se dirige (los niños de ocho o más años), además del género literario en sí mismo; es decir, en este caso se trata de un relato de aventuras y fantástico perteneciente a la literatura infantil.

⁶⁴ Hurtado Albir (2007:252).

Además, es importante subrayar que los problemas encontrados durante el proceso de traducción han sido principalmente de tipo lingüístico, extralingüístico y pragmático. Las soluciones adoptadas para resolverlos son las técnicas y estrategias de traducción, según el caso y el tipo de problema. Este aspecto se ha tratado en el capítulo de análisis, que es el tercero de esta tesis.

Primero, se han examinado las técnicas de traducción, utilizadas mayormente para solucionar las dificultades que afectan a microunidades del texto. En particular, las técnicas que se han empleado en la traducción italiana de *El Cartero de los Sueños* son: la adaptación, la ampliación lingüística, la amplificación, la comprensión lingüística, la elisión, la generalización, la modulación, la particularización y la transposición. En general, las técnicas de traducción sirven para solucionar problemas de tipo lingüístico, es decir, problemas que se plantean por efecto de las diferencias entre idiomas y que afectan a todos los niveles de las lenguas. Sin embargo, en el caso concreto de la traducción de este relato, se han utilizado también unas técnicas que han permitido resolver dificultades no solo lingüísticas, sino también extralingüísticas o pragmáticas, según la necesidad.

Por ejemplo, por lo que se refiere a la adaptación, esta técnica ha permitido resolver también problemas extralingüísticos de tipo cultural, además de lingüísticos. De hecho, ha solucionado el problema que suponía la traducción de algunos nombres propios de persona y de ficción de los personajes, que, gracias a esta técnica, se han podido adaptar al italiano. Así que, en la historia, el señor Pérez se ha convertido en el ‘*Signor Rossi*’, Marta Rodríguez Campos en ‘*Marta Ferrari*’ y Adrián Pérez García en ‘*Adrian Rossi*’. Se ha elegido cambiar los nombres en la traducción no solo para alcanzar la naturalidad en italiano, sino también porque los niños, sobre todo si son muy pequeños, no suelen estar acostumbrados a encontrar nombres propios de persona con el doble apellido, así que se ha preferido adaptar a la lengua de llegada.

Además, esta técnica ha permitido adaptar la estructura del sintagma ‘Duende Sabio’ que ha sido traducido al italiano con ‘*Saggio Folletto*’, cambiando la posición de los elementos en la traducción, y anteponiendo el adjetivo al sustantivo.

Utilizando esta técnica, no solo se ha conseguido la naturalidad en la lengua de llegada, sino se ha solucionado también un problema de tipo extralingüístico y cultural. De hecho, se ha mantenido el mismo sentido en los textos, es decir, ambos ‘Duende Sabio’ y ‘*Saggio Folletto*’ se refieren al jefe de los duendecillos, sentido que cambiaría con la traducción literal al italiano ‘*Folletto Saggio*’, considerando que, en este último caso, la expresión literal solo indicaría el duende más sabio entre todos. Se pone la atención en el sentido que este sintagma quiere expresar, más bien que al adjetivo ‘sabio’. Esta técnica ha permitido adaptar la estructura al italiano para mantener el mismo sentido. De hecho, para decir que el Duende sabio es el que tiene el poder, en español se utiliza un sintagma formado por un nombre más un adjetivo, mientras que, en italiano, este mismo sentido se expresa anteponiendo el adjetivo al sustantivo.

Otra técnica útil para la traducción al italiano y gracias a la cual se han solucionado algunos problemas lingüísticos en sentido estricto es la ampliación lingüística. Es decir, a través de esta técnica se han podido expresar las estructuras y la sintaxis españolas en manera más natural en italiano, añadiendo unos elementos lingüísticos en la traducción, que no estaban presentes en el original.

Por otra parte, la técnica de amplificación ha permitido resolver los problemas lingüísticos y pragmáticos presentes en todos los casos en los que se necesitaba una aclaración más del significado del texto español. Por supuesto, esta técnica ha hecho posible ampliar un poco más el sentido original. Así que, por ejemplo, para traducir el verbo ‘llevar’ en la frase ‘nunca llevaban remite ni sello’, ha sido necesario utilizar dos verbos distintos en la traducción italiana ‘*non segnavano mai il mittente, né avevano il francobollo*’, es decir, ‘*segnavano*’ y ‘*avevano*’. De esta manera, se soluciona el problema debido a la polisemia del verbo ‘llevar’, polisemia que no está presente en el verbo italiano ‘*portare*’, equivalente de ‘llevar’.

Otra técnica importante para la traducción de esta obra de literatura infantil ha sido la generalización, considerado que ha permitido utilizar términos más generales que los empleados en el texto original. Son términos que podían resultar difíciles de entender para los niños destinatarios del relato. Por consiguiente, esta

técnica es muy útil en la traducción de literatura infantil y juvenil porque permite simplificar el léxico para su público de niños o chicos, facilitando la comprensión del texto mientras leen. Se trata de solucionar, otra vez, problemas pragmáticos para acercar el texto a los lectores del relato.

Otra técnica relevante en la traducción literaria es la modulación. Por supuesto, a través de esta técnica se ha podido modificar el punto de vista o la perspectiva según el caso y el contexto. Es decir, también la modulación permite solucionar problemas de tipo pragmático.

Además, la particularización es una técnica que ha ayudado en la traducción de esta obra para niños, dado que ha permitido especificar un poco más el sentido de algunas palabras del original. Así que, en la traducción de *El Cartero de los Sueños*, se ha podido explicar a los lectores qué tipo de figuras el Hada de los Sueños utiliza en su taller para fabricar los sueños, es decir, unas ‘statuine’. Por lo tanto, se ha decidido utilizar la técnica de la particularización para aclarar a los niños italianos qué son las figuras de las que la autora estaba hablando. Se trata de un problema en este caso pragmático, ya que se refiere al público de la traducción italiana.

A continuación, en el tercer capítulo de esta tesis, se han analizado otros problemas encontrados en el relato español, bajo una óptica contrastiva entre las dos lenguas.

Por ejemplo, las dificultades representadas por la traducción de los modismos encontrados en el relato de Laura Gallego, que son de tipo cultural además de lingüístico, se han solucionado gracias al uso de la técnica del equivalente acuñado, (según la terminología de Hurtado Albir). Es decir, se ha utilizado un equivalente al italiano para traducir cada una de las expresiones idiomáticas de la obra, recreando una equivalencia natural en la lengua meta, es decir, una equivalencia que existe naturalmente entre los dos idiomas. Es importante recordar que no siempre hay equivalencia natural entre dos lenguas, sobre todo cuando se trata de la

traducción de elementos culturalmente vinculados.⁶⁵ En estos casos, el traductor necesita entender el significado del modismo y trasladarlo a la lengua meta.

Además, se han visto algunos ejemplos de técnicas y estrategias de traducción que solucionan los problemas lingüísticos y pragmáticos planteados por las perífrasis verbales. En este caso, se ha utilizado un equivalente acuñado cuando existía una perífrasis italiana equivalente, como pasa con ‘ir + gerundio’, que tiene equivalencia natural con la perífrasis italiana ‘*stare* + gerundio’, ambas formas progresivas. Otras perífrasis verbales del relato español que tienen un equivalente acuñado italiano son, por ejemplo: ‘dejar de + infinitivo’ (‘*smettere di* + infinitivo’), ‘terminar + gerundio’ (‘*finire per* + infinitivo’), ‘deber de + infinitivo’ (el verbo ‘*dovere*’ seguido por un infinitivo), etc.

Sin embargo, en la mayoría de los ejemplos de las perífrasis, no ha sido posible encontrar un equivalente acuñado. De hecho, en los casos en los que no existía equivalencia entre las dos lenguas, se ha adoptado una estrategia que ha permitido reexpresar el sentido del original y transferirlo al texto de llegada, manteniendo una equivalencia de significado. Por ejemplo, la perífrasis española ‘echar a + infinitivo’, (‘echar a volar’ en los casos concretos del relato), no tiene equivalente acuñado en italiano, así que su traducción dependerá del contexto de la obra. Como esta perífrasis, también otras encontradas en el relato no tienen equivalencia natural en italiano y su traducción depende del contexto de la obra. Algunas de estas son: ‘soler + infinitivo’, ‘seguir + gerundio’, ‘ir a + infinitivo’, ‘volver a + infinitivo’, etc.

Se ha seguido, en el capítulo, con el análisis de las dificultades representadas por la traducción de los marcadores discursivos. Estos constituyen unos problemas típicamente pragmáticos, así como lingüísticos, que se solucionan utilizando los marcadores italianos que tienen la misma función que los españoles.

Otros elementos interesantes, para el análisis de la traducción, son las onomatopeyas. En el relato español había muy pocas onomatopeyas, no obstante, estos

⁶⁵ Para la distinción entre ‘equivalencia natural’ y ‘equivalencia direccional’ se remite a Pym (2016:25-33).

elementos pueden ser problemáticos y están presentes en muchas obras para niños, por lo tanto, se ha decidido dedicar un apartado a este problema lingüístico. La solución es encontrar la onomatopeya correspondiente en la lengua de llegada, teniendo en cuenta que cada lengua transcribe de manera diferente los sonidos en forma gráfica.

A continuación, en el tercer capítulo de la tesis, se analizan unos elementos que pueden ser problemáticos en la traducción al italiano de este relato, ya que se deben a necesidades lingüísticas y de reformulación de la sintaxis. Además, se presentan las soluciones encontradas que resuelven estas dificultades. Estos elementos son: los adjetivos posesivos, las preposiciones, la expresión de referencias (anafóricas y catafóricas), y la organización sintáctica y de la información del discurso en ambas lenguas. En general, en todos estos casos, la estrategia que se ha adoptado ha sido intentar encontrar una construcción o palabra equivalente en la lengua de llegada, para que la estructura sintáctica de la lengua resultase natural en la traducción, sobre todo en el caso de las preposiciones y de la organización sintáctica y de la información del discurso. Por ejemplo, en la traducción de los adjetivos posesivos, el problema de traducción entre español e italiano ha sido que no siempre se ha necesitado traducir los posesivos, y se ha tenido que entender cuándo se debía hacerlo y cuándo no. Por supuesto, se ha decidido si traducir o menos el posesivo, dependiendo de si la relación de posesión expresada por el adjetivo ya estaba o no estaba establecida. Se ha omitido traducir el posesivo al italiano en el caso en el que este no establecía una nueva relación, porque la información de posesión ya estaba expresada. En cambio, el posesivo se ha traducido en el caso en el que establecía una nueva relación de posesión.

Por lo que se refiere a las referencias anafóricas y catafóricas, este problema en italiano se soluciona, en la mayoría de las veces, utilizando las partículas pronominales ‘*ci*’, ‘*vi*’ y ‘*ne*’.

Por último, se presentan algunos problemas (y sus soluciones) específicos de la traducción de este relato: la construcción ‘poder + infinitivo’, la traducción de “seguramente” en los capítulos uno y tres del relato, un problema de referencia en el

capítulo doce de la obra literaria, y el problema constituido por la traducción del verbo ‘repartir’, que recorre toda la historia. En todos estos casos, se trata de un problema de tipo pragmático, a veces también lingüístico o estilístico, que se soluciona gracias al contexto, según la situación.

Bibliografía

Gallego García, Laura (2007): *El Cartero de los Sueños* (ilustraciones de Marta Arnau Navarro). Editorial Brief, Valencia.

Gonzalo García, Consuelo y García Yebra, Valentín (2005): *Manual de documentación para la traducción literaria*. Arco/Libros, Madrid.

Hermans, Theo y colaboradores (2014): *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. (Primera publicación: 1985, Croom Helm, Ltd). Routledge, Abingdon (Reino Unido) y Nueva York (E.E.U.U.).

Hurtado Albir, Amparo (2007): *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. (Primera edición: 2001). Cátedra, Madrid.

Morillas, Esther y Arias, Juan Pablo (1997): *El papel del traductor*. Colegio de España, Salamanca.

Munday, Jeremy (2016): *Introducing translation studies. Theories and Applications*. Routledge, Abingdon (Reino Unido) y Nueva York (E.E.U.U.).

Fuentes electrónicas

Accademia della Crusca [en línea]. [30 de septiembre de 2020]. Disponible en la Web: <https://accademiadellacrusca.it/> y <https://accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte>

Adoum, Jorge Enrique. “Las Hadas las prefieren rubias” [en línea]. En *El Correo de la UNESCO: una ventana abierta sobre el mundo*, XXXIX, 5/6, pág. 42. 1986, artículo de 1979 [16 de mayo de 2020]. Disponible en la Web: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000069186_spa

Alvstad, Cecilia y Johnsen, Åse. “La traducción de la literatura infantil y juvenil” [en línea]. En *TRANS, revista en línea de traductología de la Universidad de Málaga*, número 18. 2014 [16 de mayo de 2020]. Disponible en la Web: http://www.trans.uma.es/trans_18.html,
http://www.trans.uma.es/Trans_18/Trans18_009-014_doss_presenta.pdf

Anónimo. “Literatura infantil y buen gusto” [en línea]. En *El Correo de la UNESCO*, II, 1, pág. 12. Febrero 1949 [25 de mayo de 2020]. Disponible en la Web: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000073934_spa

Caillois, Roger. “Tierras inexploradas en el mundo de la traducción” [en línea]. En *El Correo de la UNESCO: una ventana abierta sobre el mundo*, XVI, 2, págs. 4-5. Febrero 1963 [28 de septiembre de 2020]. Disponible en la Web: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000050548_spa?posInSet=2&queryId=a075d9ca-1319-4b63-9c6f-4f8293a4c537

Calvino, Italo. “Pinocho o las andanzas de un pícaro de madera” [en línea]. En *El Correo de la UNESCO: una ventana abierta sobre el mundo*, XXXV, 6, págs. 11-

14. Junio 1982 [20 de mayo de 2020]. Disponible en la Web: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000049352_spa

Carranza, Marcela. “Los clásicos infantiles, esos inadaptados de siempre. Algunas cuestiones sobre la adaptación en la literatura infantil” [en línea]. En *Imaginaria. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, 313. Mayo 2012 [16 de mayo de 2020]. Disponible en la Web: <http://imaginaria.com.ar/2012/05/los-clasicos-infantiles-esos-inadaptados-de-siempre-algunas-cuestiones-sobre-la-adaptacion-en-la-literatura-infantil/>

Collison, Robert. “La compuerta cerrada. Oriente y Occidente a través de sus traducciones” [en línea]. En *El Correo de la UNESCO: una ventana abierta sobre el mundo*, XVI, 2, págs. 6-9. Febrero 1963 [29 de septiembre de 2020]. Disponible en la Web:

https://unesdoc.unesco.org/in/documentViewer.xhtml?v=2.1.196&id=p::us-marcddef_0000050548_spa&file=/in/rest/annotationSVC/DownloadWatermarkedAttachment/attach_import_8da57cca-ecba-46c9-92e7-a474642c9f2d%3F_%3D078196spao.pdf&locale=en&multi=true&ark=/ark:/48223/pf0000050548_spa/PDF/078196spao.pdf#%5B%7B%22num%22%3A40%2C%22gen%22%3A0%7D%2C%7B%22name%22%3A%22XYZ%22%7D%2Cnull%2Cnull%2C0%5D

Diccionario de la Real Academia Española [en línea]. [20 de octubre de 2020]. Disponible en la Web: <https://dle.rae.es/>

Diccionario Panhispánico de dudas de la Real Academia Española [en línea]. [16 de agosto de 2020]. Disponible en la Web: <https://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd>

Dizionario dei modi di dire de “Il Corriere della Sera”, HOEPLI [en línea]. [20 de mayo de 2020]. Disponible en la Web: <https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/>

Dizionario HOEPLI [en línea]. [05 de mayo de 2020]. Disponible en la Web: https://www.grandidizionari.it/dizionario_spagnolo-italiano.aspx?idD=5

Garachana Camarero, Mar. “Marcador discursivo” [en línea]. En *Diccionari de Lingüística*. Marzo 2014 [22 de octubre de 2020]. Disponible en la Web: <http://www.ub.edu/diccionarilinguistica/node/144>

Herrero Ruiz de Loizaga, Francisco Javier. “La formación de la interjección *jahí va!* en el español peninsular” [en línea]. En *Revista de Filología Española*, Vol. 100, número 1. 2020 [20 de octubre de 2020]. Disponible en la Web: <http://xn--revistadefilologiaespaola-uoc.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/view/1256>

Massart, Pierre. “Literatura y paraliteratura: el estudio de la literatura infantil y juvenil” [en línea]. En *Revista internacional de ciencias sociales, volumen I*, págs. 193-216. 1976 [25 de mayo de 2020]. Disponible en la Web: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000156271?posInSet=7&queryId=b9f48cb2-7030-45ea-8ff9-4b0497955888>

Ørjasaeter, Tordis. “Imágenes falsas de la literatura infantil” [en línea]. En *El Correo de la UNESCO: una ventana abierta sobre el mundo*, XXXIX, 5/6, pág. 43. 1986, artículo de junio de 1981 [16 de mayo de 2020]. Disponible en la Web: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000069188_spa?posInSet=8&queryId=b9f48cb2-7030-45ea-8ff9-4b0497955888

Paz, Octavio. “Sobre la traducción” [en línea]. En *El Correo de la UNESCO: una ventana abierta sobre el mundo*, XXXIX, 5/6, pág. 54. Mayo - Junio 1986, artículo

de 1975 [16 de mayo de 2020]. Disponible en la Web: https://unesdoc.unesco.org/in/documentViewer.xhtml?v=2.1.196&id=p::usmar-cdef_0000069188_spa&file=/in/rest/annotationSVC/DownloadWatermarkedAttachment/attach_import_6dd44cdc-0818-4774-bf28-d46884a70530%3F_%3D069416spao.pdf&locale=en&multi=true&ark=/ark:/48223/pf0000069188_spa/PDF/069416spao.pdf#%5B%7B%22num%22%3A348%2C%22gen%22%3A0%7D%2C%7B%22name%22%3A%22XYZ%22%7D%2Cnull%2Cnull%2C0%5D

Pym, Anthony. “Teorías contemporáneas de la traducción. Materiales para un curso universitario” [en línea]. Junio 2016 (Segunda edición. Primera edición: 2012. Traducción de una versión parcial del libro *Exploring Translation Theories*, Routledge, 2010, 2014). Intercultural Studies Group, Tarragona [20 de septiembre de 2020]. Disponible en la Web: https://www.researchgate.net/profile/Anthony_Pym2/publication/266557109_Teorias_contemporaneas_de_la_traducion/links/5750919908ae1c34b39c296b/Teorias-contemporaneas-de-la-traducion.pdf

Shavit, Zohar. “La noción de niñez y los textos para niños” [en línea]. En *Criterios, La Habana, número 29*, págs. 134-161. Enero - Julio 1991 [25 de mayo de 2020]. Disponible en la Web: <https://www.yumpu.com/es/document/read/21595816/la-nocion-de-ninez-y-los-textos-para-ninos-criterios>

Tanghe, Sanne y Jansegers, Marlies. “Los marcadores del discurso derivados de los verbos de percepción: un estudio contrastivo español – italiano” [en línea]. En *Revue romane, Vol.49 (1)*, págs.1-31. 2014 [20 de octubre de 2020]. Disponible en la Web: https://galileodiscovery.unipd.it/discovery/fulldisplay?docid=cdi_crossref_primary_10_1075_rro_49_1_01jan&constraint=PC&vid=39UPD_INST:VU1&lang=it&search_scope=MyInst_and_CI&ada

[ptor=Primo%20Central&tab=Everything&query=any,contains,Los%20marcado-
res%20del%20discurso%20derivados%20de%20los%20verbos%20de%20per-
cepci%C3%B3n:%20un%20estudio%20contrastivo%20espa%C3%B1ol%20-
%20italiano&offset=0](#)

Treccani, Vocabolario della lingua italiana [en línea]. [25 de octubre de 2020].

Disponible en la Web: <https://www.treccani.it/vocabolario/>

Resumen en italiano

Lo scopo principale di questa tesi è indagare cosa significhi tradurre libri per bambini e ragazzi, quali problemi e difficoltà derivano da questa categoria di traduzione letteraria e come si possono risolvere. A tal fine, si propone la traduzione italiana di un'opera spagnola: *El Cartero de los Sueños*, un racconto per bambini della scrittrice valenziana Laura Gallego García. Si è successivamente presentata l'analisi dei diversi problemi di traduzione che si sono riscontrati durante il processo traduttivo del libro in questione, insieme alle relative tecniche e strategie che permettono di risolverli.

Nel primo capitolo di questo lavoro si introduce la traduzione di letteratura per bambini e ragazzi da un punto di vista teorico e generale.

La traduzione di libri destinati a questo pubblico di lettori fa parte della traduzione non specializzata, così come qualsiasi tipo di traduzione letteraria. Sebbene non vi sia un linguaggio specializzato, un traduttore letterario deve saper sviluppare delle competenze adeguate, necessarie per poter risolvere le difficoltà legate alla traduzione di un'opera letteraria. Difatti, uno dei principali problemi relativi alla traduzione letteraria è che, molto spesso, il suo linguaggio può essere il riflesso della creatività dell'autore e, a volte, può essere poetico o contenere neologismi, colloquialismi e parole legate alla cultura d'origine. Per questo, il traduttore letterario deve essere dotato di capacità artistiche di riformulazione del testo che gli permettano di ricreare lo stesso effetto estetico o poetico, a seconda del tipo di testo. Un'altra caratteristica tipica della traduzione letteraria è che molto spesso i testi sono legati alla cultura del paese d'origine, che contribuisce alla formazione e presenza di elementi culturali nelle opere da tradurre.

La letteratura infantile ha una lunga tradizione popolare. Difatti, i racconti per bambini, considerati come quei classici che tutti conoscono ma pochi hanno letto,⁶⁶ si sono trasmessi oralmente, di generazione in generazione. Nonostante costituisca

⁶⁶ Carranza (2012).

un importante contributo alla produzione letteraria del paese a cui appartiene, la letteratura per l'infanzia ancora oggi non gode dello stesso status delle letterature tradizionali, e molto spesso è considerata come una categoria minore, facente parte di una sub letteratura,⁶⁷ sempre tenuta fuori dalla letteratura con la 'L' maiuscola.⁶⁸ Come conseguenza, si formano grandi classici per bambini, ma vengono sempre considerati 'minori' e pertanto, essendo delle letture per un pubblico infantile, non devono mischiarsi con i classici per adulti. In relazione con questo argomento, Italo Calvino scrive a proposito del grande capolavoro di Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, che in cento anni questa storia ha conquistato certamente il posto di grande classico della letteratura, ma un classico minore.⁶⁹

Pertanto, è di fondamentale importanza riconoscere e nobilitare il valore che questa tipologia di letteratura ha per bambini e ragazzi, senza effettuare distinzione di alcun tipo con la letteratura tradizionale e per adulti.

Per quanto riguarda la traduzione di letteratura per bambini e ragazzi, è bene ricordare che le difficoltà e i problemi di traduzione derivano principalmente da un fattore essenziale di questa categoria: il suo pubblico di lettori. Infatti, sono proprio i bambini e i ragazzi gli elementi a partire dai quali si presenta una serie di questioni e problemi legati alla traduzione delle opere a loro destinate. Acquisisce, perciò, particolare rilevanza il concetto di infanzia e di bambino, concetto che si forma solo recentemente. Difatti, tra il XVIII e XIX secolo, molti dei racconti che oggi consideriamo classici della letteratura infantile, in realtà, non erano stati scritti pensando specificatamente ai bambini, dato che il concetto di infanzia ancora non esisteva.⁷⁰ È una nozione che si sviluppa nell'arco del tempo, e che di fatto varia attraverso i secoli, assumendo, al giorno d'oggi, un valore e un significato completamente diverso rispetto ai secoli scorsi. È solo a partire dalla seconda metà del XIX secolo che si comincia a scrivere libri pensati appositamente per bambini,⁷¹

⁶⁷ Soriano (1975:16), cito a través de Massart (1976:194).

⁶⁸ Massart (1976:194).

⁶⁹ Calvino (1982:11).

⁷⁰ Carranza (2012).

⁷¹ Shavit (1991), cito a través de Carranza (2012).

e, difatti, è proprio in questo periodo che si scrivono i grandi classici della letteratura infantile che noi tutti conosciamo al giorno d'oggi. Basti pensare a alle favole dei fratelli Grimm, ad esempio, *Cenerentola*, *Biancaneve*, *Hansel e Gretel*, *Cap-puccetto rosso*, ecc.; o alle storie di Hans Christian Andersen, come *Il brutto anatroccolo*, *La Sirenetta*, *La piccola fiammiferaia*, e molte altre.

In particolare, il concetto di infanzia e la produzione letteraria dedicata al pubblico infantile cominciarono a svilupparsi in contemporanea, quando emerse anche una funzione di educazione dei bambini, considerati infine come persone non ancora adulte. Di conseguenza, a partire dal XIX secolo, la funzione pedagogica e istruttiva comincia ad avere un ruolo rilevante nella letteratura infantile. Difatti, il concetto di infanzia si sviluppò di pari passo con la formazione del sistema scolastico, che tuttora condiziona la produzione di libri per bambini.⁷²

Una delle caratteristiche della letteratura per bambini è che è concepita simultaneamente per due pubblici: da un lato ci sono i bambini, i lettori diretti, e dall'altro gli adulti che comprano i libri ai propri figli. Ciò che molto spesso manca nella concezione di infanzia è il fatto che i bambini, in realtà, conoscono molto di più di quello che noi adulti pensiamo, e tutte le modifiche che svolgiamo sui testi a loro destinati hanno a che fare non tanto con i bambini in sé, bensì con l'idea di bambino che abbiamo.⁷³

Un processo caratteristico a cui è sottoposta questa tipologia di letteratura è l'adattamento. Con questo termine non ci si riferisce solo alle modifiche effettuate sulle opere destinate ai bambini al momento della loro traduzione, ma anche al momento della loro creazione da parte dell'autore. Secondo Marc Soriano, adattare un testo per il pubblico infantile significa sottoporlo a delle modificazioni in modo tale da renderlo quanto più accessibile e comprensibile possibile ai bambini.⁷⁴ Si possono adattare sia testi originariamente pensati per bambini, sia libri scritti per adulti e poi adattati ad un pubblico di minori. Inoltre, il processo di adattamento

⁷² Carranza (2012).

⁷³ Montes (1990:12), cito a través de Carranza (2012).

⁷⁴ Soriano (1999:35), cito a través de Carranza (2012).

può riguardare anche la censura di alcune tematiche, soprattutto in quelle opere che in origine erano destinate ad un pubblico adulto. Al contrario, si parla invece di adattamento culturale quando in un libro vengono adattati costumi e tradizioni tipici di un Paese che sono diversi da quelli della nazione a cui appartiene l'opera letteraria. Inoltre, si può adattare il linguaggio usato dall'autore, semplificandolo a seconda del pubblico di lettori a cui si rivolge. Difatti, il processo di adattamento deriva da quello di infanzia, poiché tutte le modifiche che si apportano in un'opera sono effettuate tenendo in considerazione i suoi ricettori, cioè, i bambini o ragazzi.

Uno strumento di cui molto spesso si avvale la letteratura infantile è l'uso di immagini. Difatti, le immagini sono utilizzate per avvicinare i testi, in molti casi provenienti dalla letteratura 'colta', al popolo.⁷⁵ Da sempre, le immagini hanno avuto un ruolo fondamentale nell'adattamento dei testi ad un pubblico dapprima popolare e, infine, infantile.⁷⁶ Secondo Carranza, infatti, anche le illustrazioni che si trovano nei racconti per bambini costituiscono dei veri e propri adattamenti poiché, tramite il loro uso, si può arrivare perfino a cambiare il tempo e il luogo di azione della storia.⁷⁷

Conseguentemente, considerato che il processo di adattamento coinvolge la maggior parte dei racconti infantili, questo fenomeno si riflette anche nella traduzione delle opere che, a volte, risultano essere un adattamento di un adattamento (cioè, un adattamento della storia originale, di per sé già precedentemente adattata).

Secondo Alvstad y Johnsen, durante il processo di traduzione si adatta, per esempio, ogni qual volta che si studia ciò che poi si tradurrà in diversi contesti, oppure quando analizziamo ciò che caratterizza le traduzioni per bambini e ragazzi.⁷⁸ Di conseguenza, secondo Alvstad y Johnsen, durante la traduzione di un'opera di letteratura infantile, oltre alle modifiche effettuate per necessità

⁷⁵ Carranza (2012).

⁷⁶ Carranza (2012).

⁷⁷ Carranza (2012).

⁷⁸ Alvstad y Johnsen (2014:13).

linguistiche o per qualsiasi altro problema di traduzione, si adattano, modificano, aggiungono o eliminano informazioni per adeguare il testo al suo pubblico infantile.⁷⁹

Nel secondo capitolo di questa tesi si presenta la traduzione italiana di *El Cartero de los Sueños*, uno dei racconti per bambini della scrittrice valenziana Laura Gallego García. Si può leggere integralmente il testo italiano e, a fronte, l'originale spagnolo. Inoltre, sempre in questo capitolo, si presentano le caratteristiche principali del racconto in questione.

Come già accennato poco sopra, *El Cartero de los Sueños*, (traduzione italiana del titolo: *Il Postino dei Sogni*), è un racconto della scrittrice spagnola Laura Gallego che si dirige ad un pubblico di bambini a partire dagli otto anni. La prima edizione del libro è stata pubblicata da Editorial Brief a Valencia, nel 2001. Successive pubblicazioni si hanno nel 2006 e 2007.

Per quanto riguarda la scrittrice, Laura Gallego si è laureata all'Università di Valencia nel 2000, e attualmente è tra i referenti più importanti della letteratura per bambini e ragazzi in Spagna e in tutto il mondo. È conosciuta principalmente per le sue saghe fantasy e romanzi, tra i quali: *Le pietre del tempo* (*Finis Mundi*, con il quale ha vinto il premio Battello a Vapore nel 1998), *Memorie di Idhun* (*Memorias de Idhun*), *Li dove cantano gli alberi* (*Donde los arboles cantan*), e molti altri.

El Cartero de los Sueños è un libro di 77 pagine, (che includono una dedica, 14 capitoli e una serie di attività didattiche), del genere fantasy e di avventura. Infatti, il protagonista della storia è un postino volante che sa parlare con gli animali, come uccelli, topi e perfino creature mitologiche come gli spiritelli. Tra sogni ed incubi, i bambini e le bambine che iniziano a leggere questo racconto vivono le avventure di un postino un po' particolare: il Postino dei Sogni. Quest'ultimo vive tranquillo in una casetta vicino a un grande bosco; lavora di notte, dato che è un postino notturno, e dorme durante il giorno, consegnando... sogni. Questo è il contenuto

⁷⁹ Alvstad y Johnsen (2014:13).

delle lettere che consegna ogni giorno, volando fino alle finestre degli addormentati. Dopo aver conosciuto una bambina, alla quale porta lettere-sogno tutte le notti, il Postino scopre qualcosa che è parecchio strano: lui non sa sognare, e nemmeno i suoi colleghi di lavoro. Persino il suo peggior rivale, il Postino degli Incubi, non fa mai sogni (e nemmeno incubi), sebbene a lui non importi molto. Inizia così il lungo viaggio del Postino dei Sogni che, tra avventure e difficoltà, lo porterà fino ai confini più lontani del pianeta, per cercare di scoprire la verità.

Per quanto riguarda le caratteristiche extratestuali e linguistiche dell'opera, bisogna evidenziare innanzitutto che il racconto è scritto in terza persona singolare. Di conseguenza, il narratore è esterno alla storia e, presumibilmente, è l'autrice stessa. Inoltre, come menzionato poco sopra, il testo si rivolge a un pubblico infantile (bambini/e dagli otto anni in su). È una storia caratterizzata dalla presenza di molti dialoghi in discorso diretto e da uno stile narrativo semplice. La storia si svolge nel passato, utilizzando tempi verbali quali il passato remoto e l'imperfetto dell'indicativo (tempi tipici della narrazione nel passato), nonché il presente dell'indicativo per i dialoghi. È importante sottolineare la presenza di numerose immagini, che interrompono la storia per rappresentarla: sono uno strumento tipico della letteratura infantile, che aiuta il/la bambino/a nella lettura, dato che si tratta di un pubblico di lettori abbastanza piccoli che possono avere ancora qualche difficoltà a leggere. Le illustrazioni hanno anche la funzione di evitare che il bambino si annoi.

Il registro linguistico è informale, con frequenti riferimenti al lettore, in seconda persona singolare 'tu', con i quali l'autrice si dirige direttamente al suo pubblico. È un'altra caratteristica ricorrente nella letteratura infantile, soprattutto quando si cerca di catturare l'attenzione dei bambini. Sebbene sia informale, il registro non è colloquiale, nonostante la presenza di alcune interiezioni tipiche del linguaggio familiare, nei dialoghi tra i personaggi.

Per quanto riguarda invece il metodo di traduzione, per tradurre in italiano questo racconto è stato utilizzato un metodo che, secondo la terminologia di Hurtado

Albir, si chiama ‘interpretativo-comunicativo’.⁸⁰ Questo metodo ha permesso di comprendere il testo originale e di esprimerlo nella lingua meta, mantenendo nella traduzione la stessa funzione, finalità e il genere testuale. Si è conservato il significato dell’originale e lo si è riformulato nella traduzione, ricreando lo stesso effetto.⁸¹ In generale, si è cercato di essere quanto più fedeli possibile al significato e contenuto dell’opera spagnola, senza intervenire consistentemente, salvo i casi strettamente necessari. Inoltre, grazie a questo metodo, in qualche caso si è potuto anche mantenere la stessa struttura e forma stilistica nella lingua di traduzione, traducendo in modo più letterale.

La scelta di adottare questo metodo deriva dal fatto che il racconto, non presentando difficoltà di traduzione irrisolvibili, ha permesso di essere fedeli al testo originale dal punto di vista del significato e, a volte, anche della forma. Questo perché, apporre troppe modifiche e sottoporre il testo in modo consistente al processo di adattamento sarebbe stato innecessario per la traduzione di quest’opera. D’altra parte, la forma e la sintassi dell’originale, come scritto poco sopra, si sono mantenute solo nei casi in cui era strettamente necessario, quando la struttura della lingua e la sintassi italiana lo permettevano. Pertanto, si è preferito conseguire la naturalezza nella lingua di traduzione, al posto di riprodurre il sistema linguistico spagnolo in quello italiano, producendo, di conseguenza, un testo con strutture calcate all’originale.

Nel terzo e ultimo capitolo di questa tesi, si presenta l’analisi linguistico dei problemi incontrati durante la traduzione del racconto spagnolo, riportando le soluzioni adottate caso per caso e fornendo esempi concreti presi dal testo originale e dalla sua traduzione. È importante sottolineare il fatto che la maggior parte dei problemi di traduzione di questo genere letterario dipende essenzialmente dal pubblico di lettori al quale l’autrice si rivolge (i/le bambini/e di otto o più anni), oltre che dal genere letterario in sé. Inoltre, è bene ricordare che i problemi incontrati durante il processo di traduzione sono stati principalmente di tipo linguistico,

⁸⁰ Hurtado Albir (2007:252).

⁸¹ Hurtado Albir (2007:252).

extralinguistico e pragmatico. Le soluzioni utilizzate per risolverli sono tecniche e strategie di traduzione, a seconda del caso e tipo di problema.

Si analizzano, innanzitutto, le tecniche di traduzione utilizzate per risolvere problemi che interessavano piccole parti del testo e/o micro unità. Secondo Hurtado Albir, una tecnica di traduzione è un procedimento verbale concreto, visibile nel risultato del testo tradotto, utilizzato per raggiungere l'equivalenza di traduzione.⁸² Le tecniche si differenziano dal metodo di traduzione per il fatto che coinvolgono solo il risultato e le unità minori del testo.⁸³ Inoltre, si differenziano dalle strategie, le quali possono essere anche non verbali ed essere utilizzate in tutte le fasi del processo di traduzione.⁸⁴

Sempre prendendo in considerazione la terminologia di Hurtado Albir, le tecniche utilizzate nella traduzione di questo racconto sono: l'adattamento, l'ampliazione linguistica, l'amplificazione, la compressione linguistica, l'ellissi, la generalizzazione, la modulazione, la particolarizzazione e la trasposizione. In generale, le tecniche di traduzione risolvono problemi di tipo linguistico, cioè, problemi che sorgono per effetto delle differenze tra le lingue e che hanno influenza a tutti i livelli linguistici. Tuttavia, nel caso concreto della traduzione di questo racconto, sono state utilizzate anche delle tecniche che hanno permesso di risolvere difficoltà non solo linguistiche ma anche extralinguistiche o pragmatiche, a seconda del caso.

Ad esempio, per quanto riguarda l'adattamento, questa tecnica ha permesso di risolvere anche problemi extralinguistici di tipo culturale, oltre che linguistici. Difatti, ha risolto il problema rappresentato dalla traduzione di alcuni nomi propri di persona e di finzione dei personaggi, che, grazie a questa tecnica, si sono potuti adattare in italiano. Così, nella storia, 'il signor *Perez*' è diventato 'il Signor Rossi', '*Marta Rodríguez Campos*' è diventata 'Marta Ferrari' e '*Adrián Pérez García*' è diventato 'Adrian Rossi'. Si è deciso di cambiare i nomi nella traduzione italiana

⁸² Hurtado Albir (2007:256-257).

⁸³ Hurtado Albir (2007:257).

⁸⁴ Hurtado Albir (2007:257).

non solo per poter ottenere un adeguato livello di naturalità nella lingua meta, ma anche perché i bambini, soprattutto i più piccoli, non sono abituati a trovare nelle storie nomi propri di persona con il doppio cognome, così si è preferito adattarli nella traduzione.

Inoltre, questa tecnica ha permesso di adattare la struttura del sintagma spagnolo *'Duende Sabio'*, che è stato tradotto con *'Saggio Folletto'*, cambiando, nel testo tradotto, la posizione degli elementi, e antepoendo l'aggettivo al sostantivo. Utilizzando questa tecnica, non è stata ottenuta solo la naturalità nella lingua meta, bensì è stato risolto anche un problema di tipo extralinguistico e culturale. Difatti, si è mantenuto lo stesso significato in entrambi i testi, cioè, sia *'Duende Sabio'* sia *'Saggio Folletto'* si riferiscono al capo degli spiritelli, significato che sarebbe cambiato con la traduzione letterale *'Folletto Saggio'*, considerando che, in quest'ultimo caso, l'espressione letterale indicherebbe solo il folletto più saggio tra tutti quanti. Più che all'aggettivo *'sabio'* ('saggio'), si pone l'attenzione al significato che si vuole esprimere tramite questo sintagma. Pertanto, questa tecnica ha permesso di adattare la struttura in italiano per poter mantenere lo stesso significato. Infatti, per dire che il Saggio Folletto è colui che detiene il potere, in spagnolo si utilizza un sintagma formato da un nome più un aggettivo, mentre, in italiano, questo stesso significato si esprime antepoendo l'aggettivo al sostantivo.

Un'altra tecnica utile per la traduzione in italiano e grazie alla quale si sono risolti alcuni problemi linguistici in senso stretto è l'ampliamento linguistico. Tramite questa tecnica si sono potuti formulare la sintassi e le strutture spagnole in modo più naturale in italiano, aggiungendo alcuni elementi linguistici nel testo tradotto, che non erano presenti nell'originale.

D'altra parte, la tecnica dell'amplificazione ha permesso di risolvere i problemi linguistici e pragmatici presenti in tutti i casi in cui c'era bisogno di una spiegazione in più del significato del testo spagnolo. Infatti, questa tecnica ha reso possibile ampliare un po' di più il significato originale. Così, per esempio, per tradurre il verbo *'llevar'* nella frase *'nunca llevaban remite ni sello'*, è stato necessario utilizzare due verbi diversi nella traduzione italiana, cioè, *'segnavano'* e *'avevano'*.

In questo modo, si risolve il problema dovuto alla polisemia del verbo ‘llevar’, polisemia che non è presente nel verbo italiano ‘portare’, equivalente di ‘llevar’.

Un’altra tecnica importante per la traduzione di questa opera di letteratura infantile è stata la generalizzazione, considerando che ha permesso di utilizzare termini più generici di quelli utilizzati nel testo originale. Sono termini che potevano risultare difficili da capire per i bambini destinatari del racconto. Di conseguenza, questa tecnica è molto utile nella traduzione di letteratura per bambini e ragazzi perché permette di semplificare il lessico per il suo pubblico di minori, facilitando la comprensione del testo. Si tratta di risolvere, un’altra volta, problemi di tipo pragmatico per avvicinare il testo ai lettori del racconto.

Un’altra tecnica rilevante per la traduzione letteraria è la modulazione. Difatti, tramite questa tecnica si è potuto modificare il punto di vista o la prospettiva a seconda del caso e del contesto. Pertanto, anche la modulazione permette di risolvere problemi pragmatici.

Inoltre, la particolarizzazione è un’altra tecnica che ha aiutato nella traduzione di quest’opera per bambini, dato che ha permesso di specificare un po’ di più il significato di alcune parole dell’originale. Così, nella traduzione di *El Cartero de los Sueños*, si è potuto spiegare ai lettori che tipo di figure la Fata dei Sogni utilizza nel suo laboratorio per fabbricare i sogni, cioè, delle ‘statuine’. Pertanto, si è deciso di utilizzare la tecnica della particolarizzazione per chiarire ai bambini italiani che cosa sono le figure di cui l’autrice stava parlando. Si tratta di un problema pragmatico, dato che si riferisce al pubblico della traduzione italiana.

Si continua, in questa tesi, con l’analisi di altri problemi incontrati nel racconto spagnolo, in un’ottica contrastiva tra le due lingue.

Per esempio, si sono risolti i problemi rappresentati dalla traduzione dei modi di dire presenti nel racconto di Laura Gallego, che son di tipo culturale oltre che linguistico, grazie all’uso della tecnica dell’equivalente ‘acuñado’, (secondo la terminologia di Hurtado Albir). Ovvero, è stato utilizzato un equivalente italiano per tradurre ogni espressione idiomatica dell’opera, ricreando un’equivalenza naturale nella lingua meta, cioè, un’equivalenza che esiste naturalmente tra le due lingue.

È importante ricordare che non sempre esiste equivalenza naturale tra due sistemi linguistici diversi, soprattutto quando si tratta della traduzione di elementi vincolati culturalmente.⁸⁵ In questi casi, il traduttore ha bisogno di capire il significato del modo di dire e di trasferirlo nella lingua meta.

Inoltre, si sono visti alcuni esempi di tecniche e strategie di traduzione che risolvono i problemi linguistici e pragmatici rappresentati dalle perifrasi verbali. In questo caso, è stato utilizzato un equivalente naturale quando esisteva una perifrasi italiana equivalente, come succede con ‘*ir* + gerundio’, che ha equivalenza naturale con la perifrasi italiana ‘stare + gerundio’, entrambe forme progressive. Altre perifrasi verbali del racconto spagnolo che hanno un equivalente italiano sono, per esempio: ‘*dejar de* + infinito’ (‘smettere di + infinito’), ‘*terminar* + gerundio’ (‘finire per + infinito’), ‘*deber de* + infinito’ (il verbo ‘dovere’ seguito da un infinito), ecc.

Tuttavia, nella maggior parte degli esempi delle perifrasi, non è stato possibile trovare un *equivalente acuñado*. Infatti, nei casi in cui non c’era equivalenza tra le due lingue, è stata adottata una strategia che ha permesso di esprimere il significato dell’originale. Ad esempio, la perifrasi spagnola ‘*echar a* + infinito’, (‘*echar a volar*’ nel caso di questo racconto), non ha equivalenza in italiano, così la sua traduzione dipenderà dal contesto dell’opera. Come questa perifrasi, anche altre del racconto non hanno equivalenza naturale in italiano e la loro traduzione dipende dal contesto. Tra queste vi sono: ‘*soler* + infinito’, ‘*seguir* + gerundio’, ‘*ir a* + infinito’, ‘*volver a* + infinito’, ecc.

Si è continuato con l’analisi delle difficoltà rappresentate dalla traduzione dei marcatori discorsivi. Sono un problema tipicamente pragmatico, così come linguistico, che si risolvono utilizzando i marcatori italiani che hanno la stessa funzione di quelli spagnoli.

Altri elementi interessanti, per l’analisi della traduzione, sono le onomatopee. Nel racconto spagnolo c’erano pochissime onomatopee; ciononostante, questi

⁸⁵ Per la distinzione tra ‘*equivalencia natural*’ ed ‘*equivalencia direccional*’ si rimanda a Pym (2016:25-33).

elementi possono essere problematici e sono presenti in molte opere per bambini, perciò si è deciso di dedicare un paragrafo a questo problema linguistico. La soluzione è trovare l'onomatopea corrispondente nella lingua meta, tenendo in considerazione che ogni lingua trascrive in modo diverso i suoni in forma grafica.

Successivamente, si analizzano degli elementi che possono risultare problematici nel processo di traduzione in italiano di questo racconto, dato che le modifiche effettuate sono state necessarie per motivi linguistici e di riformulazione della sintassi. Si presentano inoltre le soluzioni che permettono di risolvere queste difficoltà. Questi elementi sono: gli aggettivi possessivi, le preposizioni, l'espressione di riferimenti (anaforici e cataforici), e l'organizzazione sintattica e dell'informazione del discorso in entrambe le lingue. In generale, in tutti questi casi, la strategia adottata è cercare di trovare una costruzione o parola equivalente nella lingua d'arrivo, affinché la struttura sintattica della lingua risulti naturale nella traduzione, soprattutto nel caso delle preposizioni e dell'organizzazione sintattica e dell'informazione del discorso. Per esempio, nella traduzione degli aggettivi possessivi, il problema tra spagnolo e italiano è che non sempre si è potuto tradurre i possessivi, e si è dovuto capire quando tradurli o meno, a seconda che la relazione di possesso espressa dall'aggettivo fosse già stata stabilita o meno. Nel caso in cui il possessivo non stabiliva una nuova relazione, perché l'informazione di possesso era già stata data, si ometteva l'aggettivo in italiano. Al contrario, il possessivo è stato tradotto quando si stabiliva una nuova relazione di possesso.

Per quanto riguarda i riferimenti anaforici e cataforici, questo problema in italiano si risolve, nella maggior parte dei casi, utilizzando le particelle pronominali 'ci', 'vi' e 'ne'.

In ultima analisi, si presentano alcuni problemi (con le loro relative soluzioni) specifici della traduzione di questo racconto: la costruzione spagnola '*poder* + infinito', la traduzione di '*seguramente*' nei capitoli uno e tre del racconto, un problema di riferimento contestuale nel capitolo dodici dell'opera, e il problema rappresentato dalla traduzione del verbo '*repartir*', presente in tutta la storia. In tutti

questi casi, si tratta di un problema di tipo pragmatico, a volte anche linguistico o stilistico, che si risolve grazie al contesto, a seconda della situazione.

