



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

*Literatura infantil: análisis de la traducción italiana del cuento*  
*“Historia de un caracol que descubrió la importancia de la lentitud”*

Relatore  
Prof. María Begoña Arbulu Barturen

Laureando  
Deborah Ciampa  
n° matr.1178039 / LMLCC

Anno Accademico 2018 / 2019

## ÍNDICE

<b>DEDICATORIA</b> .....	5
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	6
<b>CAPÍTULO I</b> .....	9
<b>LA TRADUCCIÓN</b> .....	9
1.1 NOCIÓN DE «TRADUCCIÓN».....	11
1.2 EL PAPEL DEL TRADUCTOR.....	17
1.3 EL PROBLEMA DE LA TRADUCCIÓN .....	22
<b>CAPÍTULO II</b> .....	29
<b>LA TRADUCCIÓN LITERARIA</b> .....	29
2.1 LA LITERATURA INFANTIL .....	31
2.2 CARACTERÍSTICAS DE LA LITERATURA INFANTIL .....	36
2.3 DIFERENTES TENDENCIAS DE ADAPTACIÓN EN LA LITERATURA INFANTIL .....	41
2.4 LA INTERTEXTUALIDAD EN LA TRADUCCIÓN DE CUENTOS INFANTILES.....	45
2.5 LA TRADUCCIÓN DE LITERATURA INFANTIL.....	48
2.5.1 LOS TRADUCTORES Y LA INTEGRALIDAD DEL TEXTO ORIGINAL .....	53
<b>CAPÍTULO III</b> .....	57
<b>MÉTODOS, TÉCNICAS Y ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN</b> .....	57
3.1 LA EQUIVALENCIA TRADUCTORA.....	63

3.2 ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO DEL CUENTO HISTORIA DE UN CARACOL QUE DESCUBRIÓ LA IMPORTANCIA DE LA LENTITUD Y DE SU TRADUCCIÓN ITALIANA .....	68
3.2.1 PRESENTACIÓN DEL AUTOR Y SU OBRA.....	69
3.2.2 EL TIPO DE TEXTO.....	71
3.2.3 LA TRADUCTORA Y SU TRADUCCIÓN .....	72
3.3 LOS TOPÓNIMOS .....	74
3.4 EL LÉXICO DE LA NATURALEZA .....	76
3.5 LA PUNTUACIÓN .....	80
3.6 OTRAS INTERVENCIONES DE LA TRADUCTORA.....	88
3.7 INTERJECCIONES Y ENUNCIADOS IMPERATIVOS .....	100
3.8 LA SINTAXIS .....	104
3.8.1 LAS PERÍFRASIS DE INFINITIVO .....	104
3.8.2 LOS MARCADORES DEL DISCURSO Y SUS CORRESPONDIENTES ITALIANOS.....	109
<b>CONCLUSIÓN .....</b>	<b>113</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>117</b>
<b>FUENTES ELECTRÓNICAS.....</b>	<b>121</b>
<b>OTRAS FUENTES .....</b>	<b>123</b>
<b>RIASSUNTO .....</b>	<b>124</b>



## DEDICATORIA

*“Uno no es lo que es por lo que escribe, sino por lo que ha leído”.*

*A mis padres y a mi hermano.*

«La traducción no es nada menos que un prodigio, un instrumento para que una voz se conozca y se difunda por todas partes, el megáfono de la escritura».

*Ilide Carmignani*

## INTRODUCCIÓN

Desde que existe la preocupación de traspasar las barreras lingüísticas, el procedimiento y el producto de la traducción viene siendo un tema de discusión y estudio. En todos sus aspectos de teoría, aplicación y uso, práctica profesional y enseñanza, es un continuo objeto de investigaciones con resultados tangibles en forma de estudios dedicados a los más diferentes aspectos de la actividad traductora. A la luz de todo estos enfoques, el objetivo de este trabajo consiste en delimitar el ámbito teórico y práctico de la traducción literaria y en realizar un estudio comparativo-contrastivo de las convenciones textuales de los cuentos infantiles en las dos culturas que nos ocupan, la española y la italiana. La obra que constituye nuestro corpus es una obra de literatura infantil escrita por Luis Sepúlveda: *Historia de un caracol que descubrió la importancia de la lentitud* (2018) y la traducción que he utilizado para llevar a cabo este análisis es: *Storia di una lumaca che scoprì l'importanza della lentezza* (2018) de I. Carmignani. La primera parte del trabajo se centra en la evolución del concepto de traducción a lo largo de los siglos, en la importancia de solucionar los problemas que esta puede causar al traductor y en el papel del traductor. La segunda sección del trabajo está dividida en dos apartados: en el primero he aportado consideraciones

teóricas sobre la literatura infantil y en el segundo he concentrado mi atención en los rasgos característicos de la traducción de literatura infantil y en el análisis contrastivo del cuento.

Pese a que la traducción de literatura es uno de los ámbitos más estudiados, no ocurre exactamente lo mismo con la traducción de obras destinadas al público infantil, según afirman los expertos. De hecho, como demuestran unos estudios llevados a cabo por algunos profesionales de traducción, los traductores de literatura infantil son los que más se enfrentan a muchos retos cuando traducen para niños, por lo que es muy interesante observar las estrategias y las técnicas que se utilizan para solucionar estos problemas. Esto se debe a la presencia de distintos factores que el traductor no puede olvidar: las características especiales del niño como destinatario de la obra y entonces lector, su nivel de comprensión y su capacidad lectora, la presencia de ilustraciones cuya relación con el texto no puede romperse y la musicalidad del texto. Normalmente, los elementos por los que el traductor tiene mayor dificultad son los referentes culturales presentes en la obra original. Además, como he mencionado arriba, las obras de literatura infantil están caracterizadas por la presencia de ilustraciones que, muchas veces, pueden condicionar las decisiones de los traductores a la hora de traducir. Por lo tanto, la necesidad de mantener una relación entre las imágenes y el texto traducido aumenta la complejidad de la labor traductológica.

Mi interés por la traducción de literatura infantil se acentuó tras cursar la asignatura «Teorías y Métodos de la traducción española», en la que además de aprender conceptos teóricos sobre la traducción en general y la traducción

literaria, he aprendido también los métodos, las habilidades y destrezas que ponen en práctica los traductores a la hora de traducir cualquier tipo de texto. Sin embargo, no hay que olvidarse del hecho de que la traducción de cualquier tipo de texto no puede ni debe ignorar la evolución del género, puesto que ninguna actividad comunicativa se desarrolla en un vacío temporal o espacial, sino en un ámbito histórico, social y cultural. Y, aunque mi propósito final es estudiar el tema en un plano sincrónico, no podemos evitar el análisis diacrónico para resaltar las características actuales del género. Esta circunstancia me obliga a estudiar la evolución del género de la literatura infantil, en general, y de este relato en particular. La hipótesis se elabora a partir del deslinde de dos tipos de actividad bilingüe, del concepto de la equivalencia comunicativa en la traducción y de los parámetros textuales de carácter universal en un tipo de texto dado.

A modo de conclusión, y para aportar mi valoración personal sobre la labor de diferentes expertos, puedo decir que la literatura infantil no se traduce de la misma forma que la literatura para adultos. Por eso el objetivo principal es analizar cuáles son las peculiaridades que los traductores han de tener en cuenta a la hora de traducir obras destinadas a los lectores más pequeños.



## CAPÍTULO I

### LA TRADUCCIÓN

Como afirmó García Yebra en uno de sus discursos sobre la traducción:

«La traducción ha sido desde hace milenios uno de los procesamientos más importantes, acaso el más importante, para la propagación de la cultura, para la creación y el desarrollo de nuevas literaturas y para el enriquecimiento de las lenguas utilizadas para traducir. [...]. En un sentido muy amplio, es traducción cualquier actividad expresiva, toda manifestación que sirva para exteriorizar sensaciones, ideas, afectos o sentimientos. [...]. En un plano más elevado, las diversas artes sirven para traducir, para trasladar desde el espíritu del artista hasta el ámbito perceptivo del espectador o del oyente, las impresiones recibidas por aquel en su contacto con el mundo, elaboradas en la cámara secreta de su alma. El proceso mediante el cual se exteriorizan y se comunican las vivencias artísticas es, en efecto, un acto de traslación, es decir, de traducción»<sup>1</sup>(1985:7).

La traducción se considera hoy como una de las formas más significativas de la comunicación intercultural. No es solo un factor lingüístico sino más bien una operación que involucra un ámbito más amplio; es la unión que Meschonnic define *Langue-Culture*<sup>2</sup>. La formación y la difusión de una lengua, de hecho, siempre ha estado conectada con acontecimientos históricos como la influencia de poblaciones extranjeras provenientes de culturas poco desarrolladas y de

---

<sup>1</sup> García Yebra (1985:7). Discurso leído por el mismo García Yebra el día 27 de enero de 1985, en su recepción pública.

<sup>2</sup> Meschonnic (1973:305-323). Trad. It. de M. Corenna (1981:23-31).

costumbres ético-religiosas. Esto siempre ha significado establecer una estrecha relación con lo que se considera “diferente” y empezar a interesarse por en costumbres y actitudes extrañas al propio modo de vivir, a empezar a mirar las cosas desde una perspectiva diferente y a compartir, por muy difícil que pueda resultar, ideas aceptando las que son distintas. Todo eso quiere decir comunicarse a través de un sistema lingüístico nuevo y apropiarse de la cultura ajena. Es eso lo que el traductor tiene que hacer: relacionarse con gente extranjera, gente de otro país, preservando, especialmente, la relación con su madrelengua, de manera que pueda llegar a la máxima comprensión de expresiones, contextos, palabras que pasarán a otro tejido cultural, que serán analizados y reelaborados según la intención primordial, siguiendo las mismas huellas, pero si bien adaptados a una base lingüística y cultural diferentes. Tanto la pluralidad lingüística como esta simbiosis entre el pensamiento humano y los rasgos sobresalientes de las civilizaciones, da paso a la traducción, al multilingüismo y a una serie de elementos que intentan subrayar «il saper stare tra le lingue»<sup>3</sup>, que se presenta cada vez que hay una conexión física y mental con el otro. Pero, como afirma Osimo:

«A prescindere dall’uso di una o più lingue nel processo, tradurre è un’operazione mentale e fisica che serve a trasformare un testo in funzione di un destinatario appartenente a una cultura diversa, nella quale vengono date per scontate cose diverse dalla cultura emittente, quella in cui il testo era nato. Tradurre è sempre un’operazione di mediazione culturale» (Osimo, 2011:82).

---

<sup>3</sup> Prete (2001:51).

Es una operación mental y física que, a lo largo del tiempo, ha recorrido cada continente y se ha ido adaptando a las necesidades del hombre y la tecnología de cada época con el fin de promover el desarrollo de los pueblos y la integración de diversas sociedades.

En fin, este ímpetu imparable de traducir lo desconocido en un espacio que nos propone imágenes que van de lo fantástico a lo real, de lo literario a lo cotidiano, aborda todos los idiomas y se expande en ellos mismos hasta comprender el misterio que se esconde detrás del lenguaje, el que se podría considerar como el reflejo más claro de lo interior, la puerta de la creatividad de una época ya disuelta en el tiempo, el camino hacia el descubrimiento de lenguas primitivas.

## **1.1 NOCIÓN DE «TRADUCCIÓN»**

Como escribe Esteban Torre, la actividad traductora es «una de las más antiguas en la historia de la humanidad». (Torre, 2001:16). El término “traducir” viene, de hecho, de una expresión latina, “traducere navem”, que, en su sentido literal, quiere decir llevar algo al otro lado, de una situación a otra, algo que implica un cambio. Hasta 1420 este verbo no se utiliza; sólo a partir del siglo XV empieza a difundirse en toda Europa, cuando Brunetti utiliza por primera vez esta palabra en el sentido de que ‘hay que comprender la lengua y expresarla en la lengua de llegada’. La traducción nace con la comunicación. Los estudiosos que empezaron a hablar de esta actividad, explican cómo los hombres fueron adoptando sonidos para tratar de aprender los unos de los otros, necesitando a un intérprete para

poder comunicarse y entenderse y por eso nace como una práctica oral; como interpretación. A partir del IV milenio a.C. los egipcios crean las escrituras y así empieza a desarrollarse como práctica escrita y ha servido como difusión de cultura. Se llega así a la traducción escrita, o más bien de textos escritos; la que admite, según los escritos de Jakobson, sobre todo a una pareja de subespecies, es decir, la *traducción intralingüística* y la *interlingüística*. La primera es la que se produce reformulando el texto para que sea más comprensible por medio de signos verbales dentro de la misma lengua, la segunda, en cambio, consiste en reproducir, a través de las palabras de otra lengua, lo escrito previamente en otra. El propósito de ambos tipos es el mismo: intentar reformular el texto de modo que todos puedan acceder al contenido. Nacen, así, las primeras escuelas como la de Toledo, en la que se traducía el saber árabe primero en latín y luego en castellano y eso implica una ampliación y renovación de la lengua, la difusión de nuevos conceptos y de una terminología que he ido entrando poco a poco y la creación de neologismos. Este interés sirve como estímulo para aprender y sobre todo para acceder a otras culturas ya que la traducción no es otra cosa sino el expresar la misma idea, los mismos conceptos con las palabras de otra lengua. Es «stare in uno spazio interstiziale che definisce la distanza tra il proprio sistema e l'alterità (l'altra lingua, l'altra cultura)». (Bertazzoli, 2015:7).

Son los griegos quienes, en realidad, llevan a cabo una traducción de tipo práctico principalmente por intereses políticos y comerciales. En este sentido, Roma se aprovecha de la relación que tenía con Grecia y esto hace que los romanos empiecen a traducir, por primera vez en la historia, con una motivación

cultural. En Italia, Falena expresa su idea de la traducción que, a partir del término “traducere”, le da una sensación de conducir y eso da al verbo una individualidad ligada a quien traduce y una mayor subjetividad. Al mismo tiempo al traductor se le carga de una mayor responsabilidad. Todo esto se relaciona con el hecho de que se empieza a escribir prólogos, cartas y dedicatorias.

En España la actividad de traducción llega a partir del siglo XII por uno de los motivos históricos más relevantes: la Reconquista. Este país necesitó ocho siglos para recuperarlo todo y estuvo tan ocupado en eso que dejó al lado el interés cultural; solo a partir del siglo XV va a haber una serie de acontecimientos históricos que van a tener efectos en la cultura: el año 1492, que no solo es una fecha significativa por el descubrimiento de América sino porque Antonio de Nebrija publica su primera gramática de la lengua castellana, y se lleva a cabo la unificación peninsular en 1512 y la toma del último reino rebelde de Andalucía, Granada. Todos estos hechos influyen sobre la traducción y así va aumentando la labor de interpretación. En este contexto, Virgilio Moya define esta actividad a la luz de su experiencia interpretativa, un proceso que se puede dividir en tres fases: comprensión, desverbalización y reformulación. La primera tiene que ver con el conocimiento tanto de la lengua de origen como una serie de conocimientos que están relacionados con la cultura y que por lo tanto se pueden definir extralingüísticos. A la hora de comprender e interpretar los signos tiene que tener en cuenta sus propios conocimientos, el momento en el que se produce el texto, y el destinatario del texto que es el que ocupa un papel fundamental ya que es

quien interpreta. «La desverbalización que lleva a cabo el traductor, tras su interpretación del sentido, consiste en aislar mentalmente las ideas o conceptos implicados en un enunciado» (Moya, 2004:78). Esta fase es la más evidente a la hora de interpretar un contexto, resulta complicado notarla en la traducción escrita por la presencia de elementos propios de la versión original del texto. En la última fase el traductor reformula teniendo en cuenta de los recursos expresivos que la lengua meta le ofrece y sigue asociando ideas. Aquí tienen un rol esencial también su imaginación y su creatividad.

Este ejercicio se ha ido modificando a lo largo del tiempo tanto como la forma de concebirlo por parte de estudiosos, traductores y traductólogos. España ha sido crucial para el desarrollo de la traducción como profesión. En el siglo XII, se fundó la Escuela de Traductores de Toledo, la cual, como he mencionado en el párrafo anterior, formó grupos de traducción de textos árabes, judíos al español, catalán y latín. Estas traducciones contribuyeron a la expansión de la lengua española y a una actividad más continuada de la traducción. Uno de los más relevantes fue éste, fundado por el arzobispo Raimundo en 1130; se trata de una escuela en la que diferentes escritores, que tenían el mismo proyecto, se reunían para traducir del árabe al latín. Esta escuela fue significativa por las dos etapas que la caracterizaron: la primera que va de 1130, el año de su fundación, a 1152, el año de la muerte del arzobispo y se extiende más adelante. Aquí se propone una nueva manera de traducir: en parejas donde se pasaba del árabe en forma oral al romance castellano y luego un cristiano lo ponía por escrito. En 1252 llega al poder el rey Alfonso X el sabio, un rey muy culto que estaba muy entretenido en

la cultura y que decidió dedicarse a la traducción intuyendo una forma de traducción directa del latín al castellano. Llevó a cabo una reestructuración de la lengua castellana que se manifestó en la ortografía y la utilización de una sintáxis a la manera de Cicerón. De hecho, fue ese, sin duda, el primer momento de la fijación de la lengua castellana. La fundación de estos centros, sobre todo la de la Escuela de Traductores de Toledo, fue significativa para el progreso de la comunicación intercultural.

Por otro lado, fueron muchos los escritores que a partir de entonces empezaron a escribir sobre la traducción, como por ejemplo el escritor francés Dolet que, en 1540, publicó una obra, *La manera de traducir de una lengua a otra*, en la que explicaba una serie de normas que el traductor tiene que tener en cuenta a la hora de traducir: comprender bien el texto original, esto implicaba también el conocimiento de las dos lenguas con las que se trabajaba, no traducir palabra por palabra, alejarse de las versiones latinizadas y mantener la armonía del discurso original. Por otra parte, el período de la Ilustración produjo una serie de cambios que van a crear la semilla de lo que es hoy Europa tanto a nivel cultural, es decir, establecer relaciones entre distintos países con la intención de tener una mayor comunicación entre personas, como a nivel traductológico y es aquí que se habla de fidelidad a la lengua de llegada, es decir, mostrar al autor tal y como es con sus virtudes y sus defectos, y donde empiezan a formarse los primeros interrogativos sobre el por/para qué se traduce. En esta etapa, España refleja la influencia de Francia ya que Felipe V es el primer rey español de los Borbones y las instituciones culturales francesas se difunden por todo el país. Por ejemplo la

Real Academia de la Lengua se establece en 1714 con el propósito de fijar y dar esplendor a la lengua castellana. Esta meta indica que muchos se preocupaban por el estado del español. Asimismo un académico propone en 1763 la creación de una Academia de Traductores para vigilar el oficio del traductor. Esta idea muestra que debe haber habido un sinnúmero de traducciones malas cuya publicación se debía evitar. Eso empuja a reflexionar sobre el papel del traductor visto como intermediario cultural al servicio de la sociedad y sobre las formas más adecuadas para obtener un texto bien traducido. Sin embargo, la definición general de traducción tiene que ver por un lado con la idea de un proceso y por otro con la idea de resultado. En el primer caso se trata de una acción de reproducción de una palabra, una frase o un texto en otro idioma, en el segundo el resultado sería el texto traducido. Hurtado Albir nos ofrece en este sentido cuatro enfoques: habla de la traducción como de una actividad entre lenguas, de una actividad textual, de un acto de comunicación y de la traducción como proceso.

«Es un proceso interpretativo y comunicativo que consiste en la reformulación de un texto con los medios de otra lengua que se desarrollan en un contexto social y con una finalidad determinada» (Hurtado Albir, 2011:41). Es un acto de comunicación porque tiene que transmitir un mensaje que el destinatario tiene que entender y es una actividad cognitiva ya que el traductor tiene que poseer cierta competencia y tiene que llevar a cabo un proceso mental complejo, es decir, descodificar el texto, codificar en otra lengua teniendo en cuenta el destinatario y la finalidad del texto; por una parte interpreta y por la otra



comunica. El objetivo principal es dar cabida a la traducción en virtud de diferentes parámetros: la temática, el método, las clases, los tipos y las modalidades. La cuestión más compleja está relacionada con el método ya que es algo que tiene que ser anterior, algo que no se puede improvisar y que puede ser interpretativo, literal, libre y filológico. Las clases, en cambio, dependen de tres ejes: configuración del proceso cognitivo del traductor, es decir, si se habla de una traducción natural o profesional que es la que exige una serie de competencias específicas; función en sí de la traducción, si es una función profesional o utilitaria en el primer caso ligada al trabajo de diferentes personas, en el segundo relacionada con la didáctica de las lenguas. En el caso de las tipologías textuales están los textos especializados por un lado, caracterizados por un lenguaje específico, por ejemplo técnico o jurídico, y por otro los textos no especializados, que pueden ser textos literarios, publicitarios o periodísticos. Por último, las modalidades dependen del modo y medio del traductor: traducción escrita, simultánea, doblaje, subtitulación, sussurrado etc. En fin, este ejercicio se considera un «oltrepassare la separatezza nella condizione sempre possibile del comunicare». (Bertazzoli, 2015:9).

## **1.2 EL PAPEL DEL TRADUCTOR**

Como podemos leer entre las líneas de Bertazzoli, en el siglo XVIII, siglo de reflexiones sobre la traducción, se generan una serie de preguntas no sólo acerca de la función de la traducción en los diferentes sistemas culturales de la lengua de llegada sino que también relacionadas con la figura del traductor. Como he

mencionado en los puntos anteriores, el traductor va visto como intermediario cultural al servicio de la sociedad pero, en muchos casos, también puede resultar censor y adaptator dependiendo del resultado del texto analizado. A lo largo del tiempo ha habido muchos debates y reflexiones acerca de las normas que el traductor tiene que seguir a la hora de traducir; Peter Newmark, por ejemplo, decía que «el traductor requiere conocimientos de crítica textual literaria y no literaria, en vista de que debe valorar la calidad de un texto antes de interpretarlo para después traducirlo»<sup>4</sup>; José Cadalso, en *Cartas marruecas*, ponía en tela de juicio la idea de que los traductores pudieran defraudar el texto original, añadir frases impertinentes, alucinar a muchos jóvenes disuadiéndoles del estudio de su lengua natural. De aquí que se ha ido generando un clima de preocupación general ya que la traducción empezaba a desplomarse. Queda subrayada, entonces, la importancia de esta figura, la del traductor, en ese ejercicio de traducción. De hecho, ocupa un papel significativo ya que depende de él la comprensión del texto. Tiene que tener una consciencia de tipo cultural, más concretamente de dos cultural diferentes.

Es un puente intercultural en la transmisión del conocimiento, permite el paso de una lengua a otra y de una cultura a otra. Es un mediator en el proceso de traducción; es decir que, por un lado, tiene que tomar decisiones y buscar un compromiso y, por otro, tiene que encontrar la mejor manera para organizar las palabras. Por lo tanto, el traductor es uno de los pocos profesionales de la lengua capacitado para transpasar un mensaje de un sistema a otro; realiza una tarea

---

<sup>4</sup> Extraído de la versión original de P. Newmark, *Approches to translation*, Oxford, Pergamon Press, 1981. Se trata de un análisis del primer capítulo de la obra disponible en la página web: <file:///C:/Users/Deborah/Downloads/Dialnet-LaTeoriaYElArteDeLaTraduccion-5476322.pdf>

comunicativa en la que tiene una posición doble: es tanto lector y destinatario como autor y transmisor de un texto que opera en un contexto diferente.

«Deve conoscere molto bene la storia e la cultura del paese in cui un testo è nato, deve avere un'ottima padronanza della cultura – e della lingua – emittente, che gli permetta di cogliere non solo il senso approssimativo, ma anche il ricorso a vari artifici stilistici e retorici, la deviazione della neutralità formale» (Osimo, 2011:101).

Tiene que ser hábil en manejar el texto. Hurtado Albir lo define como una ayuda para el lector a la hora de acercarse a la cultura de llegada, es quien tiene los medios necesarios para poder afrontar un texto y quien puede reconstruir un mundo diferente al de partida. Este autor pone los acentos en una característica que debería de tener: la invisibilidad, es decir, no debería perturbar con su presencia en el texto. A este propósito, se remarca la diferencia entre un traductor **VISIBLE** e **INVISIBLE**. En el primer caso, se habla de un traductor a toda costa, que con voluntad propia opina, añade notas en el texto, extranjerismos, datos generales sobre la obra de manera que su texto se puede considerar como una recreación del original; en el segundo, es manipulador, no da la cara y traslada a su manera. Esta es una de las ideas sobre las que Osimo nos presenta un análisis detallado, es decir, él cree que esta condición de invisibilidad del traductor puede llevar al lector a no sospechar ni siquiera del hecho de que el texto pueda tener más o menos informaciones que el original. Esta relación entre el texto y el lector es compleja. Supongamos que se trata de un texto traducido, la primera posibilidad es que el lector sea consciente de su impotencia cultural y entonces

confíe en la obra de mediación cultural del traductor. En este caso Osimo lo define “terzo incomodo” ya que eso se convierte en un juego que implica la presencia de los tres, es decir, del libro, del traductor y del lector. La segunda posibilidad, según el autor, es que el lector se vaya metiendo bien en la cultura representada en el texto, más que el lector de la cultura de partida, porque el traductor ha eliminado todas las repeticiones y cada detalle que pudiera llamar la atención sobre su presencia. Ahora sí es invisible y nadie se da cuenta de que «il terzo incomodo c'è ma non si vede» (Osimo, 2011:104). De todas formas, la idea sería encontrar un equilibrio entre estas dos posiciones.

Además, como sigue afirmando Osimo:

«È opportuno che il traduttore sappia padroneggiare le tecniche di scrittura, riconoscere i registri linguistici della cultura emittente e trovare soluzioni soddisfacenti nella cultura ricevente. L'azione di ponte del traduttore, comunque, non è un'azione neutra, e non la si può esercitare in un solo modo» (Osimo, 2011:101).

El traductor, sin quererlo, interviene siempre en la traducción, por eso, se habla muchas veces de una operación subjetiva, de una labor de comprensión, aunque la comprensión total sea imposible porque siempre hay algo que resulta difícil de entender, un residuo no traducido, y unos factores relacionados con la persona. Por eso mismo el traductor debe tener una serie de competencias a la hora de traducir, las que Hurtado Albir define: «Sistemas subyacentes de conocimientos, habilidades, destrezas y actitudes necesarios para traducir» (Hurtado Albir,

2001:394), y las repartes en distintas categorías. Entre todas la que tiene más importancia es la competencia bilingüe ya que es un oficio que implica un buen conocimiento de dos lenguas por una parte y de dos cultura, las de origen y de llegada, por otra; lo que viene a ser *competencia extralingüística*. Sin duda, cada traducción presenta sus problemas, y para solucionarlos el traductor se sirve de estrategias que son, según Albir: «procesos psico-cognitivos que sirven para llevar a cabo procedimientos de manera inconsciente, para subsanar deficiencia y para hacer uso de nuestras habilidades»(Hurtado Albir, 2011), habilidades de aplicación de recursos, picomotores e actitud. Tiene que tener una serie de “instrumentos” para llevar a cabo el proceso de transferencia del mensaje, predisposición al cambio del código. Esta competencia de transferencia por un lado implica la presencia de instrumentos que pueden servirle al traductor y por otro implica, a nivel profesional, derechos y deberes que tienen que ver con respetar los plazos de la entrega y con la tipología del contrato etc.

Sin embargo, lo que Hurtado intenta subrayar es que para que la traducción tenga sentido y exprese lo mismo que el texto original, es deber de los traductores ser fieles; no solo a lo que el autor expresa sino que también a la lengua de llegada y al destinatario de la traducción.

«Para que la traducción exprese realmente el sentido del original, hay que mantenerse fiel a tres principios: en primer lugar, hay que ser fiel a lo que el autor ha querido decir, captando bien el sentido; pero también hay que ser fiel a la lengua de llegada, empleando los medios que son los característicos,

y al destinatario de la traducción, que ha de comprender lo mismo que el destinatario del original» (Hurtado, 2011:43).

Debe tratar de captar la voz que le habla desde el texto para poder transmitir el ritmo, las modulaciones, todo lo que está detrás de las palabras, como la ironía por ejemplo. Debe transmitir también los silencios, los espacios entre las palabras. En definitiva, el traductor estará expuesto a una serie de amenazas contradictorias: no omitir nada, no añadir nada, explicar el texto en el texto meta, dar explicaciones a través de una nota a pie de página pero siempre será quien decida sobre la oportunidad y conveniencia de intervenir en texto así como sobre la forma en la que ha de hacerlo. No será esta, como tampoco lo es ninguna de las medidas adoptadas a lo largo del proceso traductor, una decisión arbitraria. Sin embargo, la intervención del traductor como estrategia puede materializarse en el uso de diferentes técnicas, como veremos en el capítulo siguiente, que dependerán del tipo de género del texto, ya que en todas las clases textuales la voz del traductor puede ser no sólo de ayuda sino incluso apreciada por el lector.

### **1.3 EL PROBLEMA DE LA TRADUCCIÓN**

El concepto de traducción sigue relacionado con la idea un texto autónomo con el objetivo de valorar todas las diferencias lingüísticas y culturales, preservando mucha atención a todos los cambios que el texto pueda tener durante el proceso de traducción. Esto es justo lo que puede complicar la actividad.

Nord (1991) describe los problemas de traducción como las dificultades de carácter objetivo con que puede encontrarse el traductor a la hora de realizar su tarea traductora. «Los problemas de traducción inter-subjetivos, generales, han de ser solucionados mediante procesamientos traslativos que forman parte de la competencia traductora»<sup>5</sup>.

Sin embargo, el concepto de problema, además de que surge porque intervienen dos situaciones comunicativas diferentes, está relacionado con la estrategia y error. A veces, la traducción se considera un proceso difícil de llevar a cabo por su carácter objetivo que puede encontrar el traductor. Puede afectar tanto a microunidades como a macrounidades, como por ejemplo, cómo afrontar un personaje o adaptar una novela o una obra de arte. Estas dificultades se atribuyen tanto al hecho de que hay textos que son más difíciles de entender que otros como a la competencia, es decir, según la competencia que tiene la persona que traduce. Los problemas tienen que ver principalmente con cuatro aspectos:

- El aspecto lingüístico, tiene que ver con las diferencias entre lenguas: léxico, morfología, estilística.
- El aspecto extralingüístico: se refiere a los temas, a la cultura, a problemas de tipo enciclopédico.
- El aspecto instrumental: es el más difícil a la hora de documentarse y traducir por el acceso complicado a herramientas de tipo informático.

---

<sup>5</sup> Cito a través del documento *Errores y faltas en la Traducción*, p. 9 disponible en la página Web: <https://dti.ua.es/es/vi-coloquio-lucentino/documentos/el-error-en-la-traduccion.pdf>

- El aspecto pragmático, en el que se desarrolla una relación entre los actos del habla del texto original según la intención del autor y las cuestiones derivadas del tipo de encargo, el carácter del destinatario y el contexto.

Todos estos problemas pueden llevar al traductor al error. Hay dos tipos de errores: el de formulación, porque puede que el traductor no conozca bien la lengua propia, y el de comprensión ya que al no entender bien lo que se dice en el texto puede que añada informaciones que no están en el original y que, por eso, son completamente innecesarias tanto de forma como de contenido. Junto a estos errores de *adición* están los de *omisión* que se refieren a la pérdida de informaciones presentes en el original pero que no aparecen en el texto traducido y que deberían estar. Esto tiene como consecuencia un *falso sentido*, un significado diferente del que aparece en el original, es decir, puede transmitir al lector un mensaje contrario a el del texto original; puede llevar a una *hipertraducción* (elegir entre todas las posibilidades la que más se aleja de la versión original, a una *sobretraducción*, explicar lo que se deja implícito, a una *subtraducción*, no dar explicaciones que tendrían que aparecer, y a una *variación*, inadecuada en la variación lingüística del texto ligada al registro y que hay que respetarla. En fin, hay que establecer los rasgos de la lengua traducida para explicar los principios o las normas que puedan gobernar las producciones. En este sentido, Baker desarrolla una serie de herramientas que sirven para analizar los elementos:

- Ley de la estandarización creciente, con la que afirma que:



«Las relaciones textuales que se establecen en el texto original se sustituyen en el texto meta por otras más habituales en la comunidad discursiva textual meta».

Los textos traducidos son más representativos que los de la lengua estándar. Cada traducción tiene su propia variedad y norma.

- Ley de interferencia: transferir en el texto de llegada elementos positivos o negativos. Este transfer potencia el uso de la lengua de llegada.
- Ley de nivelación: tendencia del texto traducido a gravitar en un continuum. Tiene que ver con la estandarización. Los textos traducidos son más parecidos entre sí.
- Ley de explicitación: implica que los textos traducidos sean más explícitos, más largos. Hay abundancia de coordinaciones y marcadores de coesión textual. Se trata de aclarar o facilitar el texto al lector.
- Ley de la simplificación: implica hacer las cosas más fáciles para el traductor. Él tiene que tener en cuenta la variación y las diferencias entre lenguas. Se ha identificado con elementos externos cuales la puntuación, sencilla y clarificadora/ fácil de medir, y la sintáxis, con el uso de estructuras simples. Se evitan verbos como gerundio, participio e infinitivo.

Relacionados con la técnica de la adición son cuatro tipos de explicitaciones que el traductor lleva a cabo:

- Explicitaciones obligatorias, necesarias a causa de las diferencias;

- Explicitaciones opcionales: suelen obedecer a la voluntad estilística del traductor;
- Explicitaciones pragmáticas: se refiere a la diferencia entre la cultura de origen y la cultura de llegada;
- Explicaciones inherentes a la traducción: derivan del mismo proceso del traductor, es decir, estrategias de tipo cognitivo.

Como ya sabemos, muchas veces la traducción no solo es un problema para el traductor sino también para el lector. Bien es cierto que, la comprensión por parte de este último depende de como el traductor traduce, es decir, es, de alguna forma, el responsable. Por eso mismo, teniendo en cuenta el modelo descrito por Osimó, hay unas posibilidades que el traductor puede adoptar: poner notas explicativas, remplazar las expresiones con otras parecidas o traducir sin dar explicaciones y así dejar que lo entienda sólo quien tiene la cierta competencia. Eso depende también del tipo del destinatario al que se tiene que dirigir, y explica porque muchas veces se plantea un lector modelo en la cultura meta que puede no coincidir con el del autor de la cultura original. Eso es justo lo que nos lleva a pensar que el traductor tiene que conocer bien el género textual con el que trabaja y, como el texto es un todo orgánico, su deber es abarcarlo para transmitirlo en su totalidad.

Sin embargo, el objeto de estudio en este trabajo son principalmente los textos no especializados, en particular el texto literario. Este género puede incluir un texto argumentativo, ensayos, diálogos, es decir, puede involucrar diferentes tipologías. El traductor tiene que utilizar otro registro, tiene que mantener un

lenguaje coloquial, muchas veces tiene que cambiar el modo, alternar entre narración y diálogo o monólogo, y ser capaz de adaptar una cultura muchas veces lejana. Pero como se habla de un texto literario para enfrentarse a todos estos problemas tiene que tener ciertas competencias literarias. Eso supone un amplio conocimiento de la literatura en general, del funcionamiento de los textos (tipología), tiene que poseer una habilidad de escritura y creatividad. En la mayoría de los casos, otra dificultad del texto literario y que influye en el proceso de actividad traductora es la finalidad que tiene y eso depende del estatus. Existen tres métodos en la traducción literaria: artístico, se traduce un texto literario para que se mantenga tal como es; tiene que ver con la didáctica de las lenguas o con la traducción filológica y el método de adaptación en el que un texto se puede adaptar a otro o ser libre. El traductor tiene que tratar de identificar estos problemas e intentar solucionarlos. En este caso la creatividad puede ayudar aunque en muchos casos puede resultar difícil ya que para poder crear una obra de arte única e irrepetible necesita sus instrumentos y, además, tiene que ser un buen intérprete del texto de llegada, para poder recrear esa obra tal y como es en la lengua meta, de la forma estética y del estilo. Por otro lado, el traductor deberá tratar de alcanzar siempre el máximo nivel de calidad en su trabajo, teniendo en cuenta un sistema que supone unos aspectos sobre los que tendrá que trabajar, es decir: organizar su actividad como un proceso, medir los resultados, mejorar continuamente tanto el proceso traductor como el producto final. Este último aspecto implica, por un lado, un análisis detallado del texto original, de modo que pueda aplicar luego las estrategias que más le convengan, fijándose en las características principales, es decir: quién lo ha escrito, cuándo, a

quién va dirigido, qué tipo de texto es y cuál es su función. Eso tiene como consecuencia la fidelidad del traductor con respecto a la obra original, ya que tiene que ir transmitiendo el contenido del texto de partida, intentando, desde el punto de vista textual no omitir nada, reflejar el mismo mensaje que el autor y, en fin, revisar y corregir las veces que sean necesarias hasta que el texto traducido acorde con la calidad del texto original.

En fin, la traducción literaria tiene que reproducir la magia de la literatura, la gracia que encierra. Tiene que ser algo vivo.

En su obra *Miseria y esplendor de la traducción*, J. Ortega y Gasset escribía:

«Hay que comenzar por corregir en su base misma la idea de lo que puede y debe ser una traducción. ¿Se entiende esta como una manipulación mágica en virtud de la cual la obra escrita en un idioma surge súbitamente en otro? Entonces estamos perdidos. Porque esa transustanciación es imposible. La traducción no es un doble del texto original; no es, no debe querer ser la obra misma con léxico distinto. Yo diría: la traducción ni siquiera pertenece al mismo género literario que lo traducido. Convendría recalcar esto y afirmar que la traducción es un género literario aparente, distinto de los demás, con sus normas y finalidades propias. Por la sencilla razón de que la traducción no es la obra, sino un camino hacia la obra» (Ortega, 1940:128-161, cito a través de Torre, 2010:237-238).

## **CAPÍTULO II**

### **LA TRADUCCIÓN LITERARIA**

La traducción literaria se ejerce fundamentalmente sobre textos heterogéneos que el traductor debe analizar y desmontar para entender bien su significado y para luego volverlo a montar en otra lengua, respetando el funcionamiento del original. No obstante, aunque la lengua constituye un papel relevante en cada traducción, hay otros factores que intervienen en este proceso y por eso el traductor puede adoptar distintas modalidades de traducción. Estas se caracterizan por dos rasgos principales: una mayor integridad entre forma y contenido y presentan una vocación del original. En el texto literario se pueden tener diferentes tipologías de texto: un texto argumentativo, un ensayo, un diálogo, que son los que mayormente pueden sufrir un cambio de tema entre autor y personajes por un lado y el mantenimiento del lenguaje coloquial por otro, y también un cambio de modo, lo cual puede llevar a una alteración entre la narración y el diálogo o monólogo y también diferencias de estilo, de dialectos sociales, geográficos, temporales y culturas a veces lejanas. Para que el traductor pueda resolver todos estos problemas tiene que tener cierta competencia literaria, que consiste en tener un amplio conocimiento de la literatura en general, del funcionamiento de los textos (tipología), debe disponer de una habilidad de escritura y de creatividad. En ocasiones, una de las dificultades del texto literario es la finalidad que tiene y eso depende del estatus de la obra, que es lo que más influye en la traducción. Los estudiosos nos proponen tres métodos básicos para la traducción literaria:

- la traducción artística: consiste en traducir un texto literario para que se mantenga tal como es;
- la traducción susidiaria: una versión crítica, ideal para la didáctica de lenguas o la traducción filológica;
- la adaptación/ traducción libre: se puede adaptar un género a otro o también ser libre.

La última dificultad se relaciona con la necesidad, por parte del traductor, de instrumentos, - dado que está creando una obra de arte única e irrepetible-, los cuales le sirven para poder recrear esta obra tal y como está en la lengua de llegada, como si fuera lícito exigir fidelidad y calidad a los traductores literarios, reclamando de ellos todos los atributos del autor: sensibilidad, sentido de la lengua, habilidad para modelar los recursos estilísticos, la cultura general etc. Por lo tanto tiene que ser un buen interprete del texto original teniendo en cuenta la forma y el contenido para comprenderlo totalmente, llevando a cabo así un análisis de tipo hermenéutico. De igual manera, tiene que interpretar la forma estética, el estilo y reescribir la obra entera intentando mantener el mismo equilibrio. Por último, debe tener la inspiración de crear dentro de ciertos límites.

Sin embargo, Octavio Paz, uno de los escritores más influyentes del siglo XX, ha puesto los acentos sobre la “imposibilidad” de la traducción literaria:

«No digo que la traducción literaria sea imposible sino que no es una traducción. Es un dispositivo, generalmente compuesto por una hilera de palabras, para ayudarnos a leer el texto en su lengua original. Algo más cerca del diccionario que de la traducción, que es siempre una operación literaria» (Paz, 2002, cito a través de García Yebra, 2005:18).

El concepto de la traducción para el autor es más bien un ejemplo excelente para analizar los límites hasta los cuales puede empujarse la poeticidad de lo traducido.

## **2.1 LA LITERATURA INFANTIL**

Cuando hablamos de textos literarios para niños no es demasiado absurdo preguntarse si la literatura infantil se puede definir literatura: queremos que aparezca la importancia que supone considerar que la calidad literaria tiene un carácter especial en estas creaciones. De ahí se pasa a afirmar que la literatura infantil es un conjunto de obras de arte que tienen como materia prima fundamental la lengua oral-escrita. Se trata de incluir textos propios de la infancia en la literatura general pero estas obras se caracterizan por una serie de diferencias específicas. Lo que tiene de específico este tipo de literatura tal vez sea la relación con los intereses de un determinado público. De hecho, los intereses de un niño son peculiares, él tiene posibilidades limitadas de acceder a

todo tipo de obras y una capacidad receptiva que vienen dadas por su situación de “un ser en desarrollo”.

Para poder hablar del origen de una verdadera literatura infantil, tenemos que empezar por el mismo concepto que esta misma tenía en la sociedad. Hasta la Edad Media la infancia no se consideraba como un etapa diferenciada de la vida adulta, este paso se da a partir del siglo XVII, cuando empieza a verse como una etapa en la que los niños debían recibir cierta educación / formación a través de los libros. De hecho, si contemplamos la literatura infantil desde un punto de vista comunicativo, estamos ante un lector con un nivel lingüístico determinado, unos intereses particulares y experiencias limitadas. Fueron los cuentos de hadas populares, recogidos por los autores franceses e ingleses del siglo XVII, los primeros que le dieron importancia a estas características, creando así la literatura infantil. A partir de ese momento, por primera vez en la historia, se empieza a desarrollar una necesidad específica por la literatura infantil. De este modo, los cuentos populares, anteriormente transmitidos de forma oral, pasan del contexto familiar al de la infancia. En este escenario emergen cuentos como *Las fábulas de Esopo*, un fabulario de 57 cuentos que terminan con una conclusión moralizadora; las *Fábulas de la Fontaine* etc. En 1697 se escriben otros como *Cenicienta*, *el Gato con botas*, *Pulgarcito*, *Caperucita Roja*. El romanticismo representa, aquí, la corriente que le da un empujón a la literatura con cuentos como los *hermanos Grimm*, *Blancanieves*, *la Bella Durmiente*. Para llegar después al auge con la *Sirenita*, en 1835. Siguiendo estos ejemplos, España comienza a difundir sus traducciones. En la península ibérica la literatura infantil



empieza a afundar sus raíces a partir del sigloXIX. Barcelona y Madrid fueron las dos ciudades más importantes.

Entre las características fundamentales de la literatura destaca su doble destinatario.

«No sólo los libros para niños suelen ser escritos por adultos, sino que los adultos controlan todo lo relacionado con la creación, la distribución y la promoción de los libros. Un escritor de un libro es consciente de que su obra, antes de llegar a los niños, será leída, y sobre todo, juzgada por editores, traductores, académicos, críticos etc. Son, por lo tanto, adultos los que deciden si un libro es material de lectura apto para los niños». (Febles, 2017:13)

Asimismo, en la literatura infantil el adulto se hace presente para abrir caminos que faciliten el encuentro con lo literario, el adulto ofrece alternativas, da posibilidades de elegir entre varios tipos de obras. Además, ¿es posible que los niños vivan en esta sociedad sin recibir influencia alguna por los adultos?

«Esto implica que los dos destinatarios interpreten el texto de la misma manera: un niño leerá un texto ambivalente como el de *Alicia en el país de las maravillas* a un nivel convencional y literal, mientras que un adulto le suele añadir un nivel satírico y más sofisticado» (O'Connell, 1999/2006:17. Cito a través de Pascua Febles, 2017:14).

En la literatura infantil encontramos una gran variedad de temáticas. Uno de los grandes valores de las obras literarias infantiles es el presentar al pequeño lector conceptos o temas de gran importancia que ayudan a formar su pensamiento crítico y su capacidad reflexiva: la muerte, el tiempo, la religión, la amistad, la autoestima, el valor de las cosas sencillas, de manera cercana, permitiendo una primera aproximación a estas nociones básicas.

«No obstante, el mundo de la realidad y el de los cuentos, de la fantasía, no se encuentren en contraposición para el niño, sino que él vive en ambos, sin notar en ello una contradicción» (Febles, 2017:43). Los protagonistas son niños y niñas que tienen preocupaciones y reflexionan sobre el mundo en el que viven, son excepcionalmente conscientes de lo que ocurre a su alrededor. Son niños fuertes y sensatos, con un riquísimo mundo interior, que piensan por sí mismos y buscan respuestas a las cosas que les suceden. «Mediante los cuentos, el niño vive situaciones emotivas imaginarias sin tener que pasar por ellas él mismo, sin tener miedo de ser el sujeto». Los libros les permiten conocer a personas y lugares diferentes, estimular su curiosidad e imaginación y aumentar su vocabulario. Los libros los divierten a la vez que fomentan su desarrollo intelectual.

Cabe concretar que gracias a la literatura infantil se da respuesta a las necesidades del niño, que es más bien una respuesta de la cultura que se produce en lo cotidiano. Además con ella se genera motivación, apertura del pensamiento, potenciación del aprendizaje. En este sentido, Pascua Febles (2017), entre muchas autoras, defiende que a través de la literatura podemos llegar a conocer no sólo nuestra cultura sino que somos capaces de experimentar la cultura del

“otro” de una forma que, a lo mejor, no es posible apreciar en la vida diaria. Asimismo, la literatura infantil es un recurso para llegar con mayor facilidad a la comprensión y al descubrimiento de nuevos rasgos culturales.

Según María Clemencia Venegas<sup>6</sup>, entre las funciones principales de la literatura infantil se encuentran:

- *Recreatividad*: da la posibilidad al niño de evadirse, descansar de los trabajos escolares y de aprovechar el tiempo para realizar actividades diferentes al juego;
- *Dar acceso a la palabra*: la literatura sumerge al niño en el universo de la palabra y del lenguaje, formas fundamentales para la comunicación, ayudándoles a utilizarlas de manera precisa;
- *Contacto con el arte*: por la amplitud de sus temáticas, la literatura introduce al niño en el conocimiento de lo estético, sobre todo en la relación con las formas de arte, que se vinculan con la literatura, la música, la pintura, el teatro;
- *Desarrollo de la imaginación*: permite al niño desarrollar de manera ilimitada la imaginación.

Aquí radica la importancia de permitir a los niños concebir cualquier tipo de actividad.

- *Proporciona conocimiento del mundo*: la literatura no debe tratar siempre de enseñar, pero es cierto que introduce al niño en el conocimiento del mundo físico.

---

<sup>6</sup> M.C.Venegas (1987:65).

- *Ayuda a la creación del hábito de la lectura:* la literatura va creando en el niño la necesidad de leer, si en ella ha encontrado cosas interesantes y diferentes.

«En general quizá podríamos afirmar que en el género de cuentos infantiles los peligros de didactismo y finalidad moralizadora pueden mainar, y de hecho así ha sucedido, los valores literarios». (Bertoluzzi, 1987:123, cito a través de Pascua Febles, 2017).

## **2.2 CARACTERÍSTICAS DE LA LITERATURA INFANTIL**

Clasificar los cuentos es una tarea difícil dado el enorme volumen de materiales. Por eso, y con el fin de entender en qué consiste la literatura para niños, analizaremos sus características y su proceso de producción. «Las características de la literatura infantil son las características de todo texto literario» (Ruiz, 2000:17). De hecho, Ruiz sostiene que el texto literario es cualitativamente el mismo tanto para el adulto como para el niño, es decir, en ambos casos está caracterizado por el uso del lenguaje artístico frente al lenguaje estándar. Las obras de literatura infantil se caracterizan por su función didáctica, por tener al niño como receptor primario y por el importante papel de las ilustraciones que enriquecen el texto y son especiales para los niños que tienen su primer contacto con la lectura. Otra característica destacable de las obras infantiles es la presencia de construcciones sencillas. De hecho, los libros se caracterizan por su brevedad

y presentan un carácter fantástico. Como afirma López Tamés, en su *Introducción a la literatura infantil*:

«Todos los cuentos tienen la misma construcción. Cumplen con un principio y final estereotipados. Los protagonistas tienen cualidades simples, bien notorias. La acción se repite tres veces. Las acciones se encadenan siempre de la misma manera y se narran con los mismos términos. No hay descripciones de lugares ni encuadres temporales precisos» (López Tamés, 1990:35).

Los personajes de los cuentos tampoco tienen ambigüedad, son totalmente buenos o radicalmente malos y lo mismo en cuanto a la belleza y las jerarquías sociales: pobre, rico, príncipe, campesino. Además, entre otras características, el mundo de los vivos se mezcla con el de los muertos y lo real se entrelaza con lo maravilloso: «un conflicto, el héroe y sus obstáculos, un adversario sobrenatural que puede ser un dragón o monstruo indefinido. Supera las dificultades con la ayuda de elementos mágicos y alcanza el reino y mano de la princesa» (López Tamés, 1990:37).

Desde otra perspectiva, acorde con la opinión de otros autores, brevedad y sencillez no son sinónimos de pobreza léxica. Por consiguiente, las obras de literatura infantil deben contener un vocabulario rico y estimulante que no se limite a términos comunes y conocido por los niños.

Según Juan Cervera (1989), los cuentos infantiles pueden ser creados de tres formas distintas:

- Literatura ganada, es decir, la que «engloba todas aquellas producciones que no nacieron para los niños, pero que, andando el tiempo, el niño se las ganó o se le destinaron, previa adaptación o no» (Cervera, 1989:159).
- Literatura creada para los niños. Es la que tiene como destinatario específico al público infantil. En esta categoría se podrán incluir *Las aventuras de Pinocho*.
- Literatura instrumentalizada. Se trata de obras creadas para estudiantes de preescolar o pertenecientes al primer ciclo de primaria y que se utilizan con un fin didáctico.

A la luz de estos factores, se puede constatar el hecho de que el niño puede sorprendernos a la hora de expresar estéticamente su experiencia de la realidad. Por otra parte, el niño tiene derecho a disfrutar leyendo, a emocionarse con lo que los demás escriben, pero también a comunicar toda su personalidad usando para ello la lengua en una de sus más extraordinarias funciones: la estética.

Sin embargo, según López Tamés:

«Al lado de la razón cuya finalidad es fabricar historia, la fantasía rompe el objetivo, separa, pone y quita, construye uno nuevo, ‘fabrica leyenda’. Así pretende arrancar el ‘antifaz de la realidad’ y logra conocer la ‘eterna faz deseable’ de las cosas. Esta es la naturaleza infantil y si el niño es privado de esta actividad, cuando sea adulto la buscará. Es necesario cumplir el vacío» (López Tamés, 1990:48).

Por otro lado, el niño necesita ser conmovido, provocado por las diferentes situaciones representadas en el cuento y por eso se identifica con los antagonistas y héroes del mismo. Dentro de este proceso, la familiaridad con el mundo de los animales es uno de los rasgos destacables de la literatura infantil (núcleo de este trabajo que será profundizado en el capítulo siguiente). Los niños los consideran compañeros humildes, son manejables y siempre están cerca. De hecho, el mundo animal supone dimensiones infantiles negadas por el de los adultos: son el símbolo de la pureza, es el caso del perro que se convierte en el mejor amigo del niño, pero al mismo tiempo representan la maldad, como en el caso del lobo que siempre encarna una figura temeraria. Representan el contacto con la naturaleza. Sobre ellos se proyectan cualidades, teniendo en cuenta las características de cada animal. *Cenicienta, Caperucita Roja, la Bella y la Bestia, el Rey rana, el Gato con botas*, son ejemplos que reflejan este concepto. En estos relatos, el animal-personaje siempre establece una relación especial con el protagonista, como es el caso de *la Bella y la Bestia*, o representan el milagro de la carroza y de los cocheros en *Cenicienta*.

Como hemos mencionado en las primeras líneas de este apartado, otro rasgo más singular de la literatura infantil es la interacción entre texto e imagen. Este aspecto resulta especialmente relevante en los libros para edades tempranas en los que las ilustraciones se convierten en la principal fuente de información. De hecho, en los libros ilustrados, los dos códigos, el lingüístico y el visual, interactúan, en general, para contar la misma historia (la imagen completa la

información del texto o al revés). En estos casos, la imagen nos permite hablar de *traducción intersemiótica*, ya que los códigos que la forman explicitan lo que puede resultar ambiguo o lo que queda abierto en el texto escrito. Por lo contrario, las ilustraciones suelen condicionar el trabajo del traductor ya que él procura evitar contradicciones entre texto e imagen. Esto puede resultar un problema cuando las ilustraciones contienen una referencia cultural que el receptor del texto meta puede no entender. En ciertas ocasiones esta dificultad se suele solucionar en la imagen que resulta problemática. En caso contrario ha de buscarse una estrategia de traducción que la resuelva. Por otra parte, la importancia de las ilustraciones puede variar de unos casos a otros: pueden construir un elemento puramente ornamental, sin vinculación icónica con la historia, hasta constituirse en la faceta primordial del libro o en la única relevante. Sin embargo, el papel de las ilustraciones puede verse modificado en la traducción, a través de unos paratextos diferentes o nuevas ilustraciones.

Por otro lado, el humor es un buen compañero de los relatos de aventuras, de esos cuentos fantásticos. Situaciones dramáticas pueden abordarse desde una perspectiva tratada con humor. Esta característica implica un cambio que nos permite escapar de una situación desagradable, huir y sacarla para verla desde fuera y observarla desde otra panorámica diferente. El sentido del humor en la literatura ha sido de alguna forma la narración que nos habla de la visión del mundo de cada grupo y cada época. Asimismo, el elemento humorístico posee un gran valor pedagógico, nos enseña a relativizar, es un medio por el cual el lector más joven puede desarrollar el sentido crítico. Puede resultar una vía atractiva



para emprender el camino hacia la lectura, también para observar el mundo bajo aspectos divertidos y contradictorios. No cabe duda de que es un elemento clave en el panorama literario infantil.

Otro aspecto fundamental es el juego con el lenguaje. Aunque no lo parezca, la literatura infantil ayuda a forjar el lenguaje, ya que el uso de palabras específicas, metáforas, construcciones sintácticas inusuales intensifican las posibilidades expresivas. Las obras literarias inician al niño en la palabra, el ritmo, los símbolos, despiertan el ingenio, favorecen la adquisición del lenguaje hablado, de un lenguaje personal y expresivo y conducen a la estructuración de la memoria. El juego es parte de la creación literaria. La literatura infantil emplea las palabras de una manera tal que producen un efecto lúdico y muchas veces también educativo, ya que favorecen el desarrollo de la creatividad y de las habilidades del lenguaje al mismo tiempo que permite ir familiarizándose con un vocabulario cada vez más amplio. Además, en la mayoría de las ocasiones, la LIJ se vale de los juegos de palabras, los cuales requieren agudeza de pensamiento y por eso se cree que desarrollar este tipo de actividades ayuda a mantener una mente más activa, ya que con el juego se van perfeccionando cada vez más estas cualidades.

### **2.3 DIFERENTES TENDENCIAS DE ADAPTACIÓN EN LA LITERATURA INFANTIL**

Antes de seguir con nuestra investigación, es necesario precisar los conceptos de adaptación y de traducción analizando diferentes enfoques del tema, desde el

punto de vista de los cambios más trascendentales ocurridos en la teoría de la traducción al rechazar esta el paradigma lingüístico y optar por el comunicativo. Por lo que se refiere a la literatura infantil, las adaptaciones existen desde su origen; en mi opinión desde que existió un destinatario especial y diferente. De hecho, desde que empezaron a coleccionarse los cuentos populares, los términos *cuento* y *adaptación* aparecían unidos, algo muy lógico si tenemos en cuenta la forma inicial de divulgación de los cuentos populares, que era oral. Esta característica implicaba diferentes variaciones del mismo tema, sobre todo cuando se trataba de culturas distintas. Se preservó también en la divulgación escrita de los cuentos en los siglos XVIII y XIX. A veces el alcance de las adaptaciones no iba más allá de las peculiaridades culturales y otras veces se cambiaba totalmente la intención del autor. Además, en el siglo XX con el *boom* de la traducción aparecieron no solo adaptaciones sino también traducciones de la literatura infantil en general y de los cuentos, en particular. Sin embargo, los conceptos de adaptación y de traducción siguen siendo bastantes vagos.

¿Qué significa adaptar un texto escrito a otra lengua / cultura? ¿Implica la adaptación una traducción comunicativa equivalente? ¿Cuál es la diferencia entre la adaptación de un texto y su traducción? A lo largo de los últimos siglos se han ido realizando diferentes tipos de actividad: se adaptan para niños libros destinados a un público adulto; se trasladan de una lengua a otra libros para niños introduciendo adaptaciones con el propósito de embellecer u orientar didácticamente el texto meta, que conducen a los cambios de la intención del autor del texto original.

Varios autores han estudiado las adaptaciones desde posiciones muy distintas. Nida y Waard por ejemplo, dividen las traducciones en diferentes tipos: *interlineal, literal, la equivalente natural más cercana, la adaptada y la reinterpretada culturalmente*. Dentro de las traducciones adaptadas, distinguen dos tipos: adaptaciones para diferentes códigos, y las adaptaciones resultantes de supresiones, adiciones, correcciones, explicaciones, embellecimientos, etc. Cristiane Nord distingue, por otro lado, entre “preservation and adaptation in translation”, que va desde la fidelidad extrema hasta la libertad extrema. Además, señala que «la función del texto meta no parte del texto original, sino que viene definida por el propósito de la comunicación intercultural» (Nord, 1991:9). Sin embargo, lo que Nord considera “libertad extrema” se sitúa más allá de la «traducción cuya propiedad definitoria es la equivalencia comunicativa entre ambos textos» (Rabadán, 1991:52). Si se trata de la traducción infantil, el traductor tiene que adaptar el texto meta a las convenciones textuales que caracterizan este tipo de texto en la cultura meta.

En este sentido la preocupación por cómo se traduce para niños se justifica por la forma en que se ha traducido para ellos durante siglos, basándose en la idea pedagógica de los adultos y no en los gustos y necesidades infantiles.

Las primeras adaptaciones aparecieron en la literatura infantil a finales del siglo XVIII y debido a dos causas fundamentales: la historia y la didáctica-moralizante, ya que antes de esta fecha no se tenía conciencia del niño como lector. Las circunstancias en que se realizaron las adaptaciones tienen distintas características relevantes. En primer lugar, la finalidad principal fue llenar el

vacío en la literatura infantil. En segundo lugar, otro de los factores decisivos fue el interés de la narración en sí.

El cambio del concepto del autor y de sus intenciones se debe a que cambia uno de los elementos más importantes de la situación comunicativa, que es el usuario del texto terminal. Lo único que une el original y la adaptación es una relación temática, el contenido.

El hecho de que la literatura infantil coexista con otros sistemas literarios no excluye que tenga sus propias características canonizadas, según sus géneros, incluso si se admite que su posición en el polisistema literario es periférica. No cabe duda de que tanto en traducción como en adaptación el texto meta puede cambiar en algo; ser ampliado o reducido, en fin, manipulado, aunque existe una enorme diferencia entre los límites admisibles de todo tipo de cambios con respecto a la traducción y la adaptación. Estos límites ya están implícitos en el doble principio de la traducción comprendida como actividad bilingüe equivalente. La tarea de ajustar el argumento, la trama a las habilidades del niño sería correcta en el caso de que se trate de cómo hay que escribir para niños, o cómo hay que adaptar la literatura de adultos para niños. Pero este planteamiento se descarta por completo cuando se traduce la literatura ya escrita para niños por el autor del texto original. También sería oportuno preguntarse por qué los modelos de traducción para niños proceden de la literatura canonizada para adultos. Sin embargo, aunque este tema no es objeto de estudio en este apartado, hay que reconocer que en la traducción también se respetan modelos ya existentes en la cultura meta. Por otro lado, hay que examinar el hecho de que la

adaptación dentro de la traducción será admisible siempre y cuando su resultado reúna dos requisitos de la actividad bilingüe que son: máxima fidelidad al programa conceptual del autor del texto original y la aceptabilidad del texto meta en la cultura de llegada. Estas adaptaciones dentro de la traducción se realizan mediante el empleo de técnicas traductológicas que *grosso modo* pueden ser reducidas a todo tipo de **sustituciones, ampliaciones y omisiones**: aspectos que serán analizados en el siguiente capítulo. En cambio, son necesarias las adaptaciones sin las cuales el texto meta quedaría incomprensible o inaceptable en la cultura de llegada.

## **2.4 LA INTERTEXTUALIDAD EN LA TRADUCCIÓN DE CUENTOS INFANTILES**

Aunque en los cuentos infantiles no se encuentran alusiones a otros textos, es decir, no se encuentra la intertextualidad en la acepción primaria de este concepto, siempre contienen referencias culturales a veces desconocidas en la cultura de llegada y también referencias que no son propias de esta. La importancia de este problema para la traducción de cuentos infantiles se vincula con dos aspectos: por una parte no se pueden engañar las expectativas del pequeño lector dejando en el texto de llegada referencias que él no puede entender, y por otra, existe la tentación de ampliar sus horizontes y sus conocimientos sobre otros mundos. Ahora bien, las expectativas del lector, sobre todo hablando de un niño, pueden resultar engañadas no sólo por no comprender alguna referencia cultural sino por encontrar en el cuento un estilo, una forma de

expresión impropia. Por otro lado, el niño no solo está acostumbrado a que el cuento empiece a la manera clásica, es decir, por *Érase una vez...* *Había una vez...*, sino a una serie de marcadores de diferentes parámetros del cuento. Sin embargo, podríamos resumir diciendo que las adaptaciones dentro de la traducción pueden ser motivadas por diferentes razones comunicativas que se pueden sintetizar con el término “intertextualidad cultural”. Si los dos primeros motivos son válidos para las adaptaciones en la traducción de cualquier tipo de texto, la no coincidencia de las convenciones textuales se convierte en la razón de adaptaciones sólo en los textos convencionales, entre los cuales figuran los cuentos infantiles.

La producción literaria destinada a los niños se funda en una relación bastante especial que el escritor mantiene con su propia lengua materna, en función de un destinatario particular, y se manifiesta a menudo a través de un discurso que profundiza la lengua materna creativa. Como reflejo de una escritura a menudo ingeniosa y deseosa de despertar un sentimiento de maravilla en el niño, la traducción infantil permite desarrollar el potencial creativo del traductor que se verá obligado a jugar con su propia lengua, a buscar una traducción adecuada para las palabras del texto original de algunas formas “sonoras” que el autor ha elegido entre miles para conseguir un determinado efecto. Así, desde el punto de vista lingüístico, son muchos los aspectos que entran en juego en la traducción de obras dirigidas a pequeños lectores: García de Toro (2014: 128) habla de nombres propios y topónimos con valor connotativo, figuras retóricas, juego de

palabras, modismos, refranes, rimas, repeticiones, sin olvidar aspectos fónicos como por ejemplos onomatopeyas.

La peculiaridad de la literatura infantil, con respecto a este tema, es que no contempla solo antropónimos y topónimos reales, sino fantásticos y descriptivos. Esta peculiaridad supone un desafío interesante para el traductor, que deberá adoptar, según los casos, diferentes estrategias, que van desde mantenimiento hasta la sustitución o adaptación e incluso a la omisión.

Estrechamente conectado con el tema del destinatario es el de la aceptabilidad. Según Pascua Febles (2002:96), el hecho de que una traducción esté dirigida a un público de niños no implica que se lleve a cabo deprisa, descuidando el vocabulario o empleando un léxico simplificado por el miedo a que el niño no entienda. Volviendo al concepto de la aceptabilidad arriba mencionado, la autora cree oportuno que el traductor realice todos los cambios y adaptaciones necesarias:

«cuando supone que al niño le faltan una serie de conocimientos que por su poca experiencia no posee y también cuando la ‘no traducción’ de ciertas referencias culturales implicara que el texto quedara incomprensible. No podemos defraudarlo ni ir en contra de sus expectativas, dejando en el nuevo texto referencias que él no entiende, lo cual no quiere decir que no amplíemos sus horizontes y sus conocimientos de esas otras realidades, esas otras costumbres y otros mundos, lo que responde a la tendencia internacionalista de la LIJ» (Pascua Febles, 2002:101).

No existen, en definitiva, soluciones o reglas precisas y el traductor debe plantearse cada vez cómo actuar, a partir del texto y de la situación comunicativa en la que se encuentra una determinada referencia cultural.

El último factor característico de la literatura infantil, como hemos visto antes, y por consiguiente de su traducción, es la importancia que en ella desempeñan las ilustraciones y, en general, el aspecto gráfico. El esfuerzo que hace el niño lector de leer al mismo tiempo palabras e imágenes para atribuirle un significado más completo a la historia, es el mismo traductor. Cualquier detalle gráfico forma parte de un conjunto interactivo al que los traductores deben prestar atención. Por lo tanto, traducir para niños significa aprender a interpretar y traducir un mundo polifacético, desarrollar una práctica traductiva que en ningún momento puede limitarse a una simple separación de una lengua u otra, favoreciendo la adquisición de hábitos y destrezas que podrían aplicarse también a otros ámbitos.

## **2.5 LA TRADUCCIÓN DE LITERATURA INFANTIL**

En los primeros estadios del aprendizaje de la traducción de literatura para niños, ciertas ideas preconcebidas como es la sencillez del proceso de traducción, pueden condicionar las decisiones del traductor. Algo similar ocurre también en la práctica de la traducción de literatura infantil cuando esta no va acompañada de una reflexión sobre sus características, condicionantes y restricciones. El acto de traducir es siempre una actividad lingüística sometida a restricciones a causa de diferentes factores y, en el caso de la traducción de LIJ, la audiencia es el



factor que más claramente incide en el proceso de traducción. Este aspecto se caracteriza por ser una literatura con doble destinatario: por una parte se dirige a los niños, quienes buscan entretenerse, y por otra parte, a los adultos, quienes facilitan los textos al público infantil. Aunque el niño es el receptor de los textos, son los adultos quienes tienen el poder y la influencia. Así que la adecuación del texto a una audiencia determinada condiciona las estrategias de traducción, esto es, el traductor empleará estrategias diferentes si traduce para adultos o para niños. Del mismo modo, la estrategia de traducción más apropiada dependerá del aspecto del libro que quiera ser transmitido a los lectores de la cultura meta, de su función total. Debe tener en cuenta, antes que nada, el texto que traduce, y aunque es importante que conozca a sus futuros lectores, no debe subestimar la capacidad tanto de comprensión como de asimilación de los niños. Hay que atenerse al texto. Y si en algún caso estimamos necesaria alguna explicación, o cambio, porque de otra forma sería imposible comprender el sentido del pasaje, esta debe hacerse de forma que no choque con la intención del autor ni con el conjunto de la obra entera.

«Cada idioma tiene sus propias características y una predilección por determinadas estructuras lingüísticas o un determinado tipo de léxico. Es lógico que un traductor busque expresar el contenido del TO según las posibilidades y preferencias de la LT. Sin embargo, a veces decide alejarse de la traducción más cercana a la LO con el objetivo de facilitar la lectura y la comprensión». (Pascua Febles, 2017:134)

Dado que el objetivo de este trabajo es analizar los retos a los que se enfrentan los traductores a la hora de traducir literatura infantil, en este apartado nos dedicaremos a dicho estudio. A primera vista puede parecer que los traductores se enfrentan a las mismas dificultades tanto cuando traducen para adultos como cuando traducen para un público infantil. Sin embargo, traducir para niños puede resultar una tarea más compleja por distintas razones: abundancia de nombres propios, alusiones a acontecimientos desconocidos para el lector meta, capacidad lectora, experiencia y conocimiento del mundo. Pascua Febles considera que el objetivo principal del traductor de literatura infantil debe ser la búsqueda de la aceptabilidad del texto de llegada para el nuevo lector. «Un texto meta debe ser aceptable y aceptado por los pequeños lectores» (Pascua Febles, 2017:101). Así que, por un lado los lectores tienen que aceptar el texto, y por otro el traductor puede realizar cambios de modo que el niño disfrute con la lectura del cuento. Asimismo, señala que los traductores deberían prescindir de las referencias culturales que los niños no entienden.

Cabe destacar el hecho de que, en muchas ocasiones, los libros infantiles se escriben para ser leídos en voz alta, sobre todo cuando se trata de obras destinadas a un público que todavía no sabe leer. Rimas, repeticiones, onomatopeyas, neologismos, representaciones de los sonidos animales, son parte consustancial del texto. Por ello, todos estos elementos requieren un grado de creatividad lingüística considerable por parte del traductor y hacen necesario un conocimiento exhaustivo del registro infantil. En este caso, la lectura del texto por parte de un adulto ayudará a los niños a desarrollar su habilidad lectora. Por

otro lado, vemos que cuando se trata de reproducir el lenguaje infantil es difícil encontrar autores que lo logren con habilidad. Sin embargo, cuando el autor lo ha hecho, es frecuente que este tipo de lenguaje presente problemas para el traductor. Normalmente, el original es mucho más expresivo que la versión traducida, en la que se usa una expresión más neutra y se pierde parte de la gracia. Otro problema para el traductor es la abundancia de los neologismos y de nombres propios significativos. Este es un campo en el que la literatura para niños se diferencia de la de adultos. La creación de los neologismos está asociada a los nombres propios, los cuales resultan de este modo mucho más significativos. Es inevitable que se pierdan efectos de aliteración, pero en muchos casos se intenta, y se logra, respetar el espíritu del original. Por último, otra dificultad para los profesionales de traducción es el humor. Hay muchas maneras en que el humor se muestra presente en los libros para niños. Una de las fuentes de humor es el juego con el lenguaje, juegos de palabras y reproducción de errores lingüísticos, que no suelen fallar a la hora de hacer reír a un niño.

Como acabamos de ver, la literatura para niños pertenece al mismo tiempo a dos sistemas: por un lado el literario y por otro el social-educacional, es decir, no se lee solamente para la recreación y el entretenimiento sino que los adultos también utilizan la literatura infantil como herramienta para la educación y la socialización, por lo que este carácter dual afectará tanto a la escritura como a la traducción. En muchos casos, la finalidad de la traducción de la LIJ es idéntica a la de literatura para adultos, pero en otros casos, la finalidad es muy distinta. No nos olvidemos de que si comparamos la traducción de literatura infantil con la

traducción de la literatura para adultos, probablemente en un primer momento nos fijaremos en la extensión de los textos y en sus características formales, por lo que no es extraño asociar el concepto de traducción de LIJ al de sencillez. De ahí los siguientes rasgos propios de la estructura de la literatura infantil: la sencillez de las estructuras sintácticas, la limitada variedad léxica y complejidad gramatical, el registro simple, el empleo de frases estándar, léxico simple, palabras de la vida cotidiana, repeticiones, y frases y textos breves.

La idea errónea de que traducir para niños es una actividad fácil se apoya en la base de que la LIJ representa un género “menor”. Y la consecuencia que se produce es la siguiente: como es considerada una actividad fácil de llevar a cabo, en la que no se precisan unas habilidades específicas por parte de los traductores, no se solicita ningún tipo de especialización, como sí ocurre con otras ramas de la traducción. A pesar de estas teorías y opiniones, está claro que el traductor de LIJ ha de tener en cuenta las particularidades de su receptor principal, tanto en relación con sus capacidades cognitivas, que dependen de la edad y la madurez de cada individuo, como con su pertenencia a una cultura diferente, lo que condiciona que la experiencia y la visión del mundo sean distintas de las del receptor del texto de partida. Se ha indicado que las obras de literatura infantil suelen ser escritas, ilustradas, traducidas, editadas y mediadas por adultos, mientras que el receptor principal se encuentra en la infancia. Este desequilibrio, si así se puede definir, que se produce en el proceso de comunicación, y que por tanto no se da en la literatura para adultos, suele condicionar la relación particular entre emisores y receptores.

## **2.5.1 LOS TRADUCTORES Y LA INTEGRALIDAD DEL TEXTO ORIGINAL**

Con el objetivo de facilitar la lectura, los traductores intervienen muy a menudo en la integralidad del texto operando cambios en el contenido. Según Pascua Febles, existen dos opciones aparentemente opuestas:

«en el caso de omitir elementos (palabras, expresiones, frases o incluso párrafos o capítulos enteros) se llega a una condensación del significado, mientras que los añadidos por motivos de legibilidad se llaman también ampliaciones superexplicativas [...]. En cuanto a la condensación del significado, se suele manejar el criterio de que todo lo que no es necesario para la trama de la narrativa, que se suele considerar de suma importancia en la LIJ, puede ser suprimido. A veces, se buscan soluciones para compensar la supresión de parte del texto original. Así, se sustituyen estructuras narrativas sofisticadas por otras más sencillas mediante paráfrasis, reformulaciones o resúmenes, y, en lugar de largas descripciones que hacen prolija la narración, se pueden introducir ilustraciones» (Pascua Febles, 2017:135).

Por eso, el traductor cree que es necesario repetir elementos que ya se han mencionado antes, para que el pequeño lector pueda seguir mejor la trama de la narración, con el objetivo de detenerse a explicar conceptos o acontecimientos que el niño no entiende.

A pesar de esto, entre todos los problemas que pueden tener los niños a la hora de comprender un texto, destacan las referencias culturales, ya que el niño tiene menos posibilidades de conocer y comprender una cultura extranjera que un adulto y, además, no tiene las habilidades requeridas para informarse sobre los aspectos que no entiende. En el ámbito de traducción, se considera muy apropiada en este sentido la definición de Mayoral:

«Por referencias culturales entendemos los elementos del discurso que por hacer referencias a particularidades de la cultura de origen no son entendidos en absoluto o son entendidos de forma parcial o son entendidos de forma diferente por los miembros de la cultura de término». (Mayoral, 2004:73, cito a través de Pascua Febles, 2017:137)

De hecho, con este término se hace referencia a toda una serie de fenómenos culturales distintos, como pueden ser las referencias literarias, las referencias a la mitología, las creencias populares, las costumbres, prácticas y juegos, la comida, la carga emocional de las palabras.

Como consecuencia del giro cultural en los estudios de la traducción, varios autores han ido profundizando sobre este tema, ofreciendo unas posibles estrategias de actuación. A continuación encontraremos la clasificación de Valero Garcés:

«Encontramos que a veces el conocimiento implicado se mantiene implícito y no condiciona estrictamente la comprensión, de manera que sólo los lectores en posesión de este bagaje cultural pueden experimentar un mayor

placer. [...] Otras veces se pierde esa información que queda reservada a los adultos o a los lectores del país que posee ese bagaje cultural.[...] Hay otras ocasiones en las que se busca la referencia explícita, evidenciando una intención educativa, que se resuelve colocando explicaciones como notas a pie de página. [...] En otras ocasiones se prefiere meter más información en los prólogos o bien introducir comentarios posteriores para no interrumpir la consistencia literaria». (Valero Garcés, 2000:247, cito a través de Pascua Febles, 2017:139)

Estas opciones ofrecidas llegan a ser estrategias de adecuación al texto de origen, ya que en ningún momento el autor propone sustituir fenómenos culturales que los niños no son capaces de entender de la cultura de llegada por otros propios de esa misma cultura. Más bien consisten en ofrecer al niño más explicaciones, dentro o fuera del propio texto.

En fin, sea cual sea la comprensión exacta de los niños, al final el traductor no tiene otra opción que formarse una imagen del niño al que se dirige, con determinados conocimientos y competencias. Esta imagen no sólo es algo individual del traductor sino que a la vez se forma de acuerdo con otra que vive en una sociedad determinada y que remite a la idea general de la infancia. Así que, dependiendo de la imagen concreta, el traductor va seleccionando sus palabras. Lo que sí resulta difícil, o más bien imposible, de conseguir es adaptarse a la individualidad de cada niño y cada situación concreta de lectura.

A la luz de estos datos, no hay que olvidarse de que la literatura infantil no es simplemente una subcategoría más de la literatura universal a la que se puedan

aplicar de manera automática y sin problemas los principios descriptivos de la traducción sino que, más bien, es un género que presenta unas particularidades específicas, a la hora de ser traducida, que hay que tener en cuenta en este campo de estudio.

A modo de conclusión, cabe destacar que:

«aunque gran parte de los estudios de traducción de literatura infantil no se limita a aspectos meramente descriptivos sino que también se suele opinar sobre la cuestión de si determinados procedimientos o estrategias de traducción son acertados, permisibles o recomendables, creemos que el marco de la teoría del polisistema y de los estudios descriptivos de la traducción es particularmente apto para cualquier análisis de traducciones de LIJ, ya que facilita las herramientas necesarias para enfrentarse a las consecuencias de algunos de los factores que son fundamentales para entender correctamente estas traducciones: la posición de la LIJ en el PS literario y la interacción entre varios tipos de polisistemas (como son el literario, el educativo-pedagógico y el editorial)». (Pascua Febles, 2017:172).



## CAPÍTULO III

### MÉTODOS, TÉCNICAS Y ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN

A raíz de las afirmaciones anteriores, se puede constatar que son muchas las definiciones del concepto de traducción dadas por parte de varios autores. Algunos la consideran una actividad entre lenguas, otros hablan de actividad textual o de acto comunicativo. Si nos concentramos en la traducción concebida como actividad textual, nos damos cuenta de que no solo es un simple acto lingüístico sino también un verdadero proceso a través del cual el sentido del mensaje del texto original se transmite a otro texto en una lengua diferente.

En el momento en el que se traduce un texto de cualquier tipo, hay que empezar distinguiendo entre métodos, técnicas y estrategias que el traductor tiene que considerar. Como ya he mencionado en el capítulo anterior, el método influye tanto en el proceso de traducción como en el resultado y la elección por parte del traductor sobre el que va a utilizar depende de la finalidad y del contenido sociohistórico. En relación con la función y el contenido del texto, Hurtado Albir (2001:252) nos propone cuatro métodos básicos: el *interpretativo*, que consiste en la comprensión del texto original conservando la misma finalidad y produciendo el mismo efecto en el destinatario (es un método que trata de mantener la equivalencia); el *literal*, a través de este método se convierten los elementos originales en sus correspondientes en la lengua de llegada, palabra por palabra, respetando la sintáxis. Podemos decir que el objetivo de este método es reproducir el sistema lingüístico de partida; y por último, encontramos el método *libre*, que no persigue transmitir el mismo sentido del texto original aunque

mantiene la misma información. Nos ofrece dos posibilidades: la adaptación y la traducción libre; ambas tienen la misma función y se caracterizan por una serie de categorías como la dimensión semiótica, que modifica el texto, la comunicativa (se refiere al tono utilizado), el destinatario (si es una obra para niños, adultos o extranjeros), las condiciones del contexto receptor y el deseo personal (dependiendo de lo que le parezca más adecuado al traductor); aunque la versión libre supone un mayor alejamiento con respecto a la adaptación. En definitiva, tenemos el método *filosófico*, que se caracteriza por el hecho de añadir a la traducción notas con comentarios históricos. Aquí, el original se convierte en un objeto de estudio ya que podría dirigirse a un grupo de estudiantes, por ejemplo, y la traducción se considera en este caso un hecho con fines didácticos. El objetivo es buscar la mejor traducción posible aunque a veces no lo parezca por los comentarios que añade el traductor, en los que puede hacer referencias a cualquier aspecto del texto y/o dar una visión más con respecto al contenido.

Sobre los diferentes métodos de traducir Schleiermacher escribe:

Cuanto más haya prevalecido en la exposición la manera de ver y combinar propia del autor, cuando más se haya ajustado a un orden libremente elegido o determinado por la impresión, tanto más se eleva ya su tarea a la esfera superior del arte, y también el traductor tiene que aplicar entonces a su trabajo otras fuerzas y destrezas, y conocer a su escritor y la lengua de este en otro sentido que el intérprete [...]. Pero, entonces, ¿qué caminos puede emprender el verdadero traductor, que quiere aproximar de verdad a estas dos personas tan separadas, su escritor original y su propio lector, y facilitar

este último, sin obligarle a salir del círculo de su lengua materna, el más exacto y completo entendimiento y goce del primero? A mi juicio, sólo hay dos. O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor [...]. Así, pues todo lo que se dice sobre traducciones según la letra o según el sentido, traducciones fieles o traducciones libres, y cuantas otras expresiones puedan haber cobrado vigencia, aunque se trate de métodos diversos, tienen que poder reducirse a los dos mencionados. (Schleiermacher, 1978, 344:354, cito a través de Torre, 2001, 232:235)

Otro aspecto de la traducción bastante discutido está relacionado con las diferentes técnicas utilizadas por parte del traductor para llevar a cabo este proceso. Los primeros en hablar de técnicas fueron Vinay y Darbelnet, quienes las definieron como «procedimientos técnicos de traducción» (1977). Ellos nos presentan una distinción entre traducción directa y traducción oblicua. La primera se realiza palabra por palabra, atendiéndose a su letra y a menudo sin tener en cuenta el significado. Esta comprende la traducción literal, préstamos y calcos. A la segunda, en cambio, que es la que incluye lenguas no afines, le pertenecen unas categorías que implican una serie de cambios que pueden estar vinculados con las categorías gramaticales, en este caso se habla de *transposición*, o puede cambiar el punto de vista del traductor, mediante la técnica de la *modulación*. Es preciso tener cierto grado de sensatez o captación tanto de los significados como del sentido literal del texto, intentar adaptar la

obra a la cultura de llegada. Todo ello incluye otros aspectos más que serán explicados a continuación.

Entre todas las técnicas mencionadas arriba, la *equivalencia* sigue siendo uno de los puntos más analizados del ámbito traductivo.

Pese a esto, en general Hurtado Albir las define como:

«Procedimientos visibles en el resultado de la traducción que se utilizan para conseguir la equivalencia traductora a microunidades textuales. Se catalogan en comparación con el original y la pertinencia de una técnica es siempre funcional, depende de la tipología, modalidad, finalidad, método etc.» (Hurtado Albir, 2001:642).

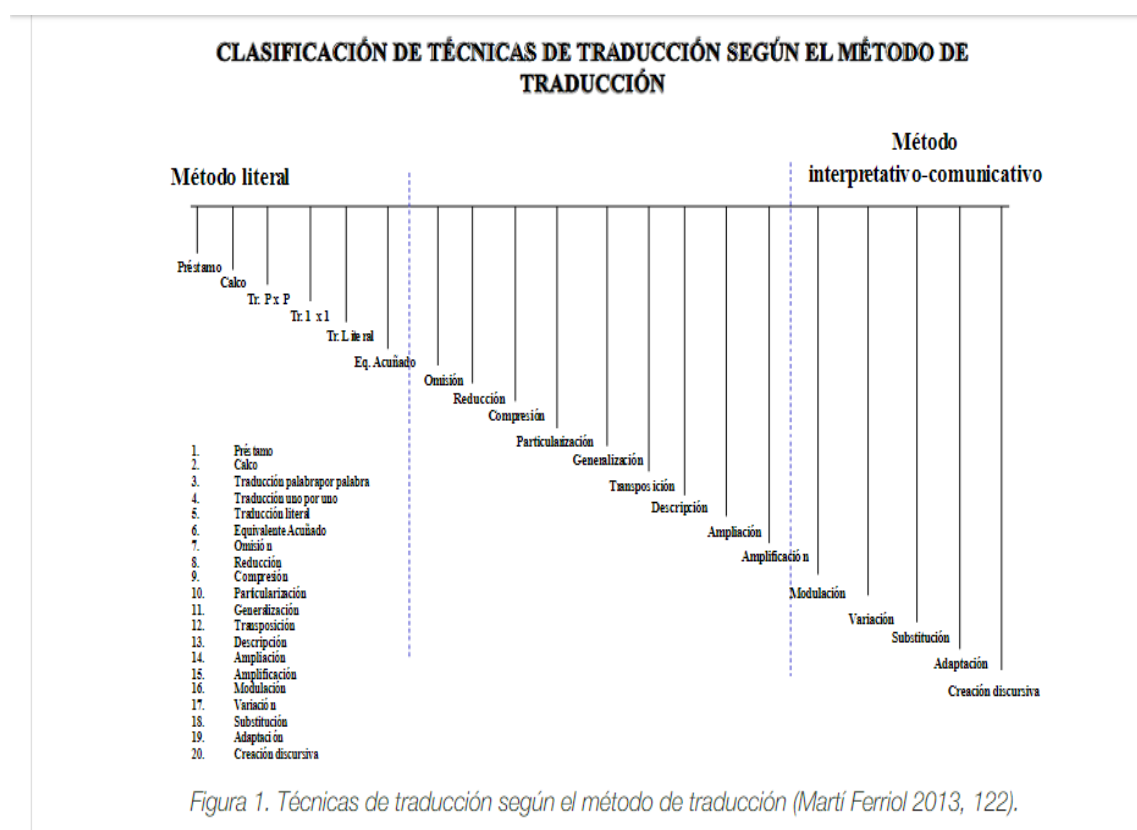
Procedimientos que difieren de las estrategias que están relacionadas con los mecanismos utilizados en distintas fases del proceso traductor para resolver los problemas encontrados. Todo esto se desarrolla en un principio ya que, en un segundo momento, estos autores, y otros como Nida y Taber y Margot, llevaron a cabo una serie de otras combinaciones. Estas combinaciones se reconocen bajo la etiqueta de *técnicas de ajustes* (Hurtado Albir, 2001:257)<sup>7</sup> y son: ampliación, adaptación, amplificación, calco, compensación, creación discursiva,

---

<sup>7</sup> Hurtado (2001:257) realiza un repaso de las distintas clasificaciones propuestas de las técnicas de traducción. Este repaso es también recogido por Martí Ferriol, quien da un paso adelante y formula una propuesta de técnicas capaces de dar cuenta del ámbito audiovisual. El autor nos ofrece una clasificación de técnicas de traducción según el método de traducción. (Martí Ferriol, 2013:122).

descripción, elisión, equivalente acuñado, generalización, modulación, préstamo, particularización, sustitución, traducción literal, transposición y variación.

Martí Ferriol (2013:122) nos ofrece una clasificación de éstas técnicas según el método de traducción, la cual obedece a un criterio que tiene como resultado la distribución en tres bloques de todas ellas, tal y como podemos ver en la siguiente figura:



La particularidad de esta distribución reside en el hecho de que el autor ha determinado una fase intermedia. Sin embargo, nos ofrece una visión general de los diferentes grupos. En primer lugar, explica que el primer grupo, es decir, las

técnicas numeradas del 1 al 6, se definen literales ya que a través de ellas se llega al equivalente acuñado, que es donde se sitúa el límite de la literalidad. En segundo lugar, el grupo de la derecha (las técnicas numeradas del 16 al 20) se caracteriza por un grado de familiarización: desde la modulación se puede observar una evolución del nivel de implicación en la creatividad del traductor, hasta llegar a la creación discursiva. Por último, y con eso llegamos al objetivo del autor, la zona intermedia corresponde a los trucos de traducción de carácter lingüísticos.

Precisamente por esto, podemos definir las estrategias como tácticas, planes de acción, procedimientos que seguir para la concreción de una tarea. Hurtado Albir define las estrategias como: «procesos conscientes o inconscientes, verbales y no verbales, internos y externos, utilizados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el proceso de traducción y para mejorar su eficacia en función de las necesidades específicas» (2001:276). Según la autora hay diferentes tipos de estrategias, las de *adquisición e interpretación* a través de las que se analiza la información; se trata de observar, seleccionar la información e interpretar los modelos y las situaciones por medio de su aplicación. Hay que estimar, también, el uso de analogías de tipo lingüístico y de contenido, el análisis y comparación de la información y el bagaje cultural. El segundo tipo tiene que ver con la *comprensión del texto* y esto implica considerar los tipos de discurso ya que dependiendo del género que tengamos delante pueden significar cosas diferentes. Así que es necesario identificar bien las estructuras de los textos según la tipología textual, es decir, fijarse en las ideas principales y secundarias,

integración de otros textos, las memorias de traducción, establecer relaciones conceptuales y didácticas que son también parte del texto. El tercer y último tipo de estrategia es el de la *reformulación*: se trata de planificar el guión del texto dependiendo de las dificultades que tenga. Esto implica demostrar la capacidad de diferenciar varios tipos de escritura, si es un texto de carácter político o filosófico, el léxico será sin duda diferente. En este sentido, las estrategias para solucionar problemas a nivel del léxico y de estructura se aplican cuando no existe una correspondencia léxica en la traducción de significados figurados, culturemas y colocaciones. Por otro lado, existe otro tipo de estrategia, la de investigación terminológica que incluye los procedimientos de identificación del problema terminológico, el análisis contextual, la búsqueda del equivalente, y el control conceptual. Sin embargo, nuestro objeto de estudio son principalmente las estrategias para el análisis del texto de partida y de la situación contextual de llegada, que guían la elección de recursos léxicos, estructurales y estilísticos en la etapa de re-expresión del texto meta.

### **3.1 LA EQUIVALENCIA TRADUCTORA**

El problema de la equivalencia traductora ha sido el núcleo central en el debate traductológico de los años 50. A pesar de los procedimientos de traducción tratados en los puntos anteriores, y me refiero a los calcos por ejemplo, se busca dar un equivalente con respecto a la lengua de llegada. Los traductólogos citan la equivalencia como algo más práctico que el traductor lleva a cabo en su proceso

de traducción. Nida considera este proceso como algo básico en la traducción, según el cual el traductor trata de conseguir el equivalente natural más cercano en una situación determinada; es decir, se trata de reproducir el mensaje mediante una forma natural y exacta. Catford, en cambio, en el 65 habla de una sustitución de material textual en una lengua por material equivalente en otra.

Otros autores no consideran el debate de la noción de equivalencia, entre ellos: Ladmiral (1981) que prefiere hablar de aproximación; Nord (1988) está a favor de que se elimine; Hatim (1990) habla de adecuación. A la luz de todas estas opiniones contrarias, que por cierto han sido motivo de numerosas críticas, se ha ido creando una falta de correspondencia del mismo término dependiendo de quien lo utilice. Todo está en no confundir los criterios de la equivalencia a la hora de traducir un texto ya que es algo que no se puede establecer a priori.

En este contexto, Hurtado Albir nos ofrece una concepción más dinámica y flexible del término dependiendo siempre de la situación lingüística. Para la autora se concibe como la relación que existe entre el texto original y el texto meta, una relación que se establece en función de la situación comunicativa (teniendo en cuenta la finalidad y el receptor) y el contexto socio-histórico en el que se desarrolla el acto traductor: de aquí que se defina un carácter dinámico y funcional.

La clasificación de la equivalencia depende del punto de vista que cada uno tome; significado total o parcial. Hay diferentes tipos de equivalencia que se resumen en la idea de Catford (1965) de equivalencia como correspondencia formal entre categorías, es decir palabras, frases, rasgos lingüísticos;



equivalencia textual, entre textos y equivalencia NIL Y CERO. En el caso de equivalencia NIL no existe ninguna equivalencia entre un segmento de la lengua original y la lengua meta, mientras que en el caso de equivalencia CERO el equivalente existe pero no se utiliza en un momento dado. Este autor es el primero en introducir la idea de que la traducción se desarrolla en distintos niveles lingüísticos y que el traductor no trabaja con palabras aisladas. Además señala que la equivalencia no tiene por qué darse en todos estos niveles y que se puede buscar a nivel léxico, fonético, así que la traducción opera en uno o varios de estos niveles, con lo que «a lo largo de un texto, la equivalencia puede subir y bajar en la escala de categorías» (Catford, 1965:76).

A partir de esta distinción, han sido elaboradas otras siguiendo el mismo modelo. Kade (1968) considera la equivalencia como una posible correspondencia que puede existir entre los signos de una lengua y los de otra y distingue cuatro tipos:

- Total: correspondencia total entre un segmento original y meta;
- Facultativa: cuando en la lengua de llegada el traductor puede elegir entre varios términos y es el contenido que permite elegir mejor;
- Aproximada: en la que la correspondencia semántica es parcial;
- Cero: no existe ninguna correspondencia por falta de una situación referencial en la cultura de llegada.

Por otro lado, Pym (2010) distingue entre *equivalencia natural*, que existe y no tiene nada que ver con el traductor, y *equivalencia direccional*, en la que interviene el traductor en relación con las condiciones lingüísticas y contextuales del texto original. Koller nos ofrece cinco tipos de equivalencia:

- Denotativa: se refiere al contenido de un texto;
- Connotativa: depende del estilo y de las diferencia diatópicas;
- Normativa: relacionada con normas lingüísticas y textuales;
- Pragmática: tiene que ver con el receptor;
- Formal: incluye las características formales que caracterizan el texto original.

Königs añade dos más, es decir, la *funcional*, la que mantiene la función del texto original, y la *final*, que mantiene la función propia de la traducción (¿para qué se ha hecho?) como por ejemplo la de un texto literario. Hasta aquí el concepto puede variar dependiendo de la opinión de cada uno.

Estas clasificaciones que se han hecho del concepto de equivalencia demuestran como no existe una idea única y general compartida por todos los autores, en realidad hay una gran diversidad de ideas y puntos de vista. Entre estos criterios, Hurtado Albir explica como no implica igualdad ni fijación. Al ser contextual por naturaleza no puede ser sino funcional, relativa, dinámica y flexible. Uno de los conceptos relacionados con la equivalencia traductora es la unidad de traducción; el traductor opera en cada momento, pero ¿con qué unidad? Ya que existen varios tipos. Hay que reconocer que en un primer momento se hablaba de

equivalencia entre palabras pero más tarde se ha tratado de definir este concepto de forma diferente. Hurtado Albir (2001) habla de «un segmento cohesivo situado entre el nivel de la palabra y el de la oración, es decir el segmento textual mínimo que hay que traducir de modo unitario». En este sentido, hay que intentar aclarar algunas dudas, mejor dicho, empezar a distinguir las unidades: si se trata de unidades lingüísticas o semánticas, fijarse en los dos textos y si se habla de palabra o sentido. De aquí que empiezan a desarrollarse diferentes concepciones relacionadas con el carácter lingüístico, textual, interpretativo, y que remiten a la fase de comprensión del texto original – unidades de sentido o procesamiento, y binario (no en el marco del texto original sino bitextual). Este translema se describe por los estudiosos como «unidad bitextual de cualquier tipo o nivel constituida por un mismo contenido y dos formales solidarias, cuya existencia depende de la relación global de equivalencia subyacente a cada binomio textual (original y meta)». En el modismo “tomar el pelo” (“prendere in giro”) por ejemplo, esto no existe a priori, o sea no depende del análisis textual, es otra abstracción, nace a posteriori y no existe en un texto, solo en un binomio original – traducción. Es «una unidad comunicativa con la que trabaja el traductor que tiene una implicación completa y una estructura variable» (Hurtado Albir, 2001). Un punto, en este caso, puede ser una unidad de traducción. La autora divide las unidades en tres grandes tipos:

- Macrounidades: con referencia al texto en su globalidad, ideal a la hora de llevar a cabo un proceso de traducción;
- Microunidades: unidades de sentido, no tienen una medida fija;

- Unidades intermedias: se trata de párrafos o capítulos.

Por lo contrario, siempre hay algo que no se puede traducir, esa invariable naturaleza en la relación entre la traducción y el original, lo que queda invariable en el momento en el que se transpasa un mensaje de una lengua a otra; en conjunto, lo que Hurtado Albir define *invariable traductora*. Esta depende del modo traductor, se modifica dependiendo de lo que se traduzca. Al mismo tiempo tiene que ser funcional, por ejemplo en el caso de una obra de teatro tiene que tener la misma función tanto en español como en italiano (o en cualquier otro idioma) y es dinámica ya que comparte algunas características con la equivalencia traductora.

### **3.2 ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO DEL CUENTO HISTORIA DE UN CARACOL QUE DESCUBRIÓ LA IMPORTANCIA DE LA LENTITUD Y DE SU TRADUCCIÓN ITALIANA**

En lo que sigue, he decidido llevar a cabo una serie de observaciones, distribuidas en varios apartados, cotejando el texto original con el traducido. El objetivo es probar las dificultades que se esconden detrás del ejercicio de traducción, donde las haya, muchas veces debidas al esfuerzo de interpretación que implica cualquier intento de llevar a otro idioma un texto literario.

Cotejar el texto en español con la versión italiana es una tarea que permite darse cuenta del complicado trabajo que tiene que desarrollar el traductor, sobre todo

cuando tiene que hacer lo posible para que el texto llegue inalterado al público; no sólo a nivel de sentido y de estilo sino teniendo en cuenta cada peculiaridad que lo caracteriza. Así que saber lo que tiene que mantener en la traducción, lo que puede traducir sin modificar demasiado el TO y lo que puede cambiar sin afectar la comprensión del pequeño lector, es otra habilidad destacable.

### **3.2.1 PRESENTACIÓN DEL AUTOR Y SU OBRA**

A raíz de la publicación de una de sus novelas más conocidas, es decir, *Un viejo que leía novelas de amor*, Luis Sepúlveda<sup>8</sup> se convirtió en uno de los escritores latinoamericanos más leídos en todo el mundo, aunque su éxito se percibió más en el extranjero que en su tierra natal. Su condición de exiliado, debida a los acontecimientos históricos de la época, le llevó a Europa, donde ha ido publicando la mayoría de sus novelas y relatos. De su ideal político y social destaca su preocupación por el desequilibrio del planeta y el futuro de la humanidad. A pesar de su compromiso con la situación de su país, su obra ofrece elementos más cosmopolitas, aunque contiene ciertos rasgos de moral. Con un lenguaje directo, de rápida lectura, cargado de anécdotas, sus libros denuncian el desastre ecológico que afecta al mundo y critican el comportamiento humano egoísta, pero también muestran y exaltan las más maravillosas manifestaciones

---

<sup>8</sup>Disponible en la página web:  
[https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sepulveda\\_luis.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sepulveda_luis.htm)

de la naturaleza. El conjunto de estas características se entreevee claramente en la obra que va a ser nuestro objeto de estudio.

El cuento arriba mencionado, *Historia de un caracol que descubrió la importancia de la lentitud*, representa una enternecedora fábula para los tiempos acelerados que vivimos. En este relato de Luis Sepúlveda, los animales son los protagonistas, los reyes de la historia pero no se trata de los grandes animales de la selva sino de moluscos que se incorporan en el mundo del prado que ni siquiera vemos si no prestamos atención. Nuestro héroe es un caracol a quien no le gusta su propia condición a diferencia de los demás caracoles. Todos ellos, que viven en el País de los Dientes de León, llevan una vida apacible, silenciosa, a salvo de animales salvajes y peligrosos. Entre ellos se reconocen simplemente como “caracoles”, hasta que uno de ellos empieza a considerar injusto no tener nombre, y descubrirá por qué son tan lentos. En efecto, no aguanta su lentitud, y mientras va preguntando para comprender el motivo de todo esto, son sus compañeros quienes no lo aguantan ya que en realidad al preguntar, pone en tela de juicio el equilibrio de la comunidad entera. A pesar de los consejos de todos, el caracol inconformista emprende un viaje en el que conocerá a un melancólico búho, una sabia tortuga y unas hormigas muy organizadas. En su aventura, con situaciones en las que estará en juego la vida de sus camaradas, el caracol Rebelde no sólo encontrará respuestas a sus preguntas, sino que averiguará la importancia de la memoria y la verdadera naturaleza del valor.

En este cuento, Luis Sepúlveda nos recuerda que la curiosidad, la voluntad de comprender el mundo que nos rodea, no es un fallo. También nos abliga a admtrir

que un orden establecido se puede cambiar, que las tradiciones pueden ser buenas pero a la vez cuestionadas y que a veces hay que reconocer la necesidad de cambiar, de moverse para no morir. Es una oda a la lentitud, a la introspección, a la reflexión, y en nuestra época tan superficial y cuyo tiempo corre a una velocidad tremenda, hay que dejarse llevar por las reflexiones que provocan estas lecturas. Al fin y al cabo, como afirma Rebelde a lo largo de la obra, las respuestas que buscamos están fuera de nosotros, sólo necesitamos tiempo para entenderlo.

En lo que sigue presentaré los aspectos más relevantes de los dos textos, los principales problemas de traducción identificados durante el trabajo y terminaré analizando las soluciones encontradas a través de las diferentes estrategias traductoras.

### **3.2.2 EL TIPO DE TEXTO**

En los capítulos anteriores se han comentado los diferentes tipos de texto. El tipo de texto depende del contenido de la obra y de los propósitos que el autor quiere expresar a través del libro.

La obra que se ha traducido, y que he decidido analizar, pertenece al género de los cuentos infantiles que, en general, se caracteriza por la narración simple - ya que su principal destinatario es el niño - de algunos hechos que afectan a uno o más personajes. Además de contar lo que ocurre a los personajes, el autor quiere comunicar al lector también lo que estos personajes piensan y experimentan. Las

acciones que cumplen están enlazadas entre ellas y, muchas veces, se orientan hacia un acontecimiento final, que generalmente encierra una enseñanza.

Desde el punto de vista estilístico, el cuento se define por el uso de tonos divertidos. El tipo de escritura es dinámico gracias también al uso constante de la técnica de los diálogos y el lenguaje es contemporáneo y coloquial.

### **3.2.3 LA TRADUCTORA Y SU TRADUCCIÓN**

En el análisis de la traducción se tendrá en consideración sobre todo el público infantil al cual está dirigida la obra ya que las estrategias traductoras elegidas están motivadas por el nivel cultural o por los conocimientos que se les supone a los lectores.

Ilide Carmignani<sup>9</sup> es una de las personalidades más relevantes entre los traductores en el ámbito de la traducción italiana contemporánea. Se especializó en literatura española, hispanoamericana y literaria en la Brown University (USA). Entre los autores que ha traducido en su carrera se encuentran Luis Sepúlveda, Roberto Bolaño, Luis Borges, Luis Cernuda, Gabriel García Márquez y Pablo Neruda. Además, lleva más de 35 años trabajando como consejera para las mayores editoriales italianas y ha sido ganadora de prestigiosos premios, como el Premio de Traducción Literaria del Instituto Cervantes (2000) y el Premio Nazionale di Traduzione del Ministerio del Patrimonio Artístico Nacional Italiano (2013).

---

<sup>9</sup> Disponible en la página web: <http://www.sulromanzo.it/blog/ilide-carmignani-quello-del-traduttore-e-un-mestiere-di-grande-responsabilita>



A propósito de su trabajo, en una entrevista disponible en la red, la traductora expone las dificultades a las que se ha enfrentado a la hora de traducir a Sepúlveda:

- *C'è qualche difficoltà nel tradurre Sepúlveda?*

Ci sono varie difficoltà. La più grossa è che lui è così espressivo che è difficilissimo non appiattirlo. La sua è una lingua molto asciutta, semplice ma di grande efficacia, con un registro quotidiano, perché non è uno scrittore chiuso in una torre d'avorio, vuol dar voce a chi non ha voce. L'Italiano invece, pur avendo una grande tradizione, è una lingua in difficoltà sui registri colloquiali, che scivolano subito nel regionale. E poi Sepúlveda usa una lingua molto visiva. Viene dal teatro, ha studiato drammaturgia e ha fatto il regista teatrale e cinematografico. Ha girato due film e un documentario sull'Amazzonia che ha vinto anche un premio a Venezia. Quindi la narrazione spesso avanza attraverso la descrizione di quanto accade. E le lingue non sempre descrivono i gesti nello stesso modo. Ogni lingua sceglie, per così dire, fotogrammi diversi del movimento. I dialoghi, inoltre, hanno un ritmo serrato, che non deve infiacchirsi. Infine, ci sono problemi di traduzione di varianti locali dello spagnolo o di termini culturali o di espressioni idiomatiche<sup>10</sup>.

A la luz de sus observaciones, es curioso descubrir justo en un cuento infantil las técnicas que emplea, pero, en general, también las dificultades a las cuales tiene

---

<sup>10</sup> Disponible en la página web:

<http://www.cittadipuccini.it/Interviste/IlideCarmignani/IlideCarmignani.html>

que enfrentarse cada día quien se entrega a este trabajo, y como estas dificultades se han ido mitigando a lo largo de los años gracias a instrumentos de búsqueda más avanzados.

El título del cuento, *Storia di una lumaca che scoprì l'importanza della lentezza*, traducido literalmente, se puede considerar una parte esencial del cuento, ya que es la primera información que nos permite entrar en contacto con el contenido.

Así pues, en este apartado se analizarán los aspectos más relevantes que caracterizan el estilo de la obra y que han causado dificultades a la hora de traducir. El análisis se centrará, en particular, en los topónimos, el léxico de la naturaleza, la puntuación, las intervenciones de la traductora, comentando asimismo las opciones de traducción al italiano que se han elegido. Sin embargo, se volverán a presentar algunos de los procedimientos de traducción que se han utilizado, como la transposición y la explicitación, entre las más frecuentes, y alguna interjección.

### **3.3 LOS TOPÓNIMOS**

A lo largo del cuento se repiten algunos casos de topónimos. En general, si el nombre se refiere a una localidad o una entidad geográfica conocida en todo el mundo es posible encontrar adaptaciones, mientras que en otros casos, cuando se trata de ciudades poco conocidas o simplemente de lugares de la naturaleza inventados como en el caso que a continuación vamos a analizar, la traductora convierte el elemento original en su correspondiente en la lengua de llegada. Uno

de los topónimos de fantasía del cuento, el más recurrente a medida que se avanza la historia es “El País del Diente de León”:

«Algunos caracoles, los más viejos, llamaban al prado País del Diente de León, y consideraban su Hogar a la frondosa planta de acanto que cada primavera surgía con renovado vigor entre los restos de sus hojas castigadas por la escarcha invernal. Bajo esas hojas pasaban gran parte del tiempo, ocultos a la ávida mirada de los pájaros». (Sepúlveda, 2018:12)

Fiel a la versión original, Carmignani mantiene la misma forma:

«Certe lumache, le più vecchie, chiamavano il prato Paese del Dente di Leone e chiamavano Casa la frondosa pianta di calicanto che ogni primavera germogliava con rinnovato vigore dalle foglie castigate dalla brina invernale. Sotto quelle fronde le lumache passavano gran parte del loro tempo, nascoste allo sguardo avido degli uccelli». (Carmignani, 2018:14)

Como podemos observar, más que un topónimo de fantasía en el sentido literal de la palabra, se trata de una planta<sup>11</sup> muy común en territorio mexicano, caracterizada por la forma de círculo de las hojas en la base del tallo y desde donde salen sus flores amarillas. En México vive en clima cálido, semiseco y templado, y crece en tierra de cultivo asociada con la selva tropical caducifolia. Se utiliza como topónimo porque es el sitio, el hogar de los caracoles. Es sin

---

<sup>11</sup> Disponible en la página web: <https://www.mexicodesconocido.com.mx/diente-de-leon.html>

duda fruto de la imaginación del autor para sustituir en los niños la idea de asignar un lugar exacto, y con nombre, a estos animales.

### 3.4 EL LÉXICO DE LA NATURALEZA

El tema central del cuento de Sepúlveda es la naturaleza y el contacto directo que tienen con ésta los protagonistas. A lo largo de la historia, el autor nos presenta un escenario típico de los caracoles que es el prado, donde los personajes conducen sus vidas sumergidos en costumbres rutinarias y trabajos sencillos. En efecto, aparecen algunas palabras conectadas con este ambiente, sobre todo nombres de plantas, frutos, animales diferentes y varios tipos de árboles.

Pasando al análisis traductológico, se empieza por los nombres de los árboles:

ESPAÑOL <sup>12</sup>	ITALIANO <sup>13</sup>
Hayas	I faggi
Nogal	Noce
Castaño	Ippocastano
Encina	Leccio
Roble	Quercia

---

<sup>12</sup> Sepúlveda (2018:11,18)

<sup>13</sup> Carmignani (2018:11,20)

A partir de estos ejemplos, se puede destacar el intento por parte de la traductora de traducir literalmente, como, al fin y cal cabo, en todo el cuento. Aunque el caso del “ippocastano”<sup>14</sup>, en italiano, según las informaciones que algunos traductores proporcionan en la página web, hace referencia a un tipo de árbol en particular, es decir, al castaño de Indias.

Más adelante, en los capítulos I, II, III, IV, IX, X se mencionan nombres de plantas, flores y frutos. También en este caso la traductora los reproduce literalmente, respetando por lo tanto la versión original:

ESPAÑOL	ITALIANO
Planta de acanto	Pianta di calicanto
Ortigas	Ortiche
Hojas de Diente de León	Foglie di dente di Leone
Flores silvestres	Fiori selvatici
Hojas de lechuga	Foglie di lattuga
Almíbar de fresa	Nettare delle fragole
Moras	More
Arándanos	Mirtilli

<sup>14</sup> Disponible en la página web: <https://context.reverso.net/traduzione/italiano-spagnolo/ippocastano>

Relacionados con la naturaleza y viviendo en contacto directo con nuestros protagonistas, van apareciendo a medida que avanza la historia otras especies de animales, listos y siempre dispuestos a ayudar al caracol Rebelde a encontrar las respuestas que está buscando. Entre ellos:

El búho	Il gufo
La tortuga	La tartaruga
Las hormigas	Le formiche

Todos ellos aportan algo en la vida del caracol. El búho lo ayuda a buscar respuestas a los motivos de su lentitud por sí mismo y dentro de sí mismo, lo vigila y ayuda a él y a sus compañeros que emprendieron este viaje a seguir el camino hacia otro País de Diente de León hasta sacarlo de una caverna en la que estaban atrapados; la tortuga, además de darle un nombre, lo invita a seguir sus pasos mostrándole el peligro al que están expuestos: los humanos cubriendo el prado de asfalto para que sus poderosos animales descansaran en él. Por otro lado, las hormigas le permiten cruzar el sendero para volver a ver a los demás caracoles y avisarles del peligro.

Como podemos observar, en este cuento se realiza muy a menudo una equiparación entre el caracol y otros animales que dominan el ambiente; ya sea

para cotejar algunas características físicas o para definir un modelo de referencia a la hora de idealizar sus propias habilidades. De hecho, los caracoles del cuento no sólo son lentos sino también mucho más silenciosos y vulnerables que otros animales capaces de moverse con rapidez. De todas formas, nos vamos a detener en uno de los fragmentos que reflejan mejor lo que acabo de mencionar:

<p>–La ardilla chilla y salta rauda de rama en rama, el jilguero y la urraca vuelan veloces, uno canta y la otra grazna, el gato y el perro corren deprisa, uno maúlla y el otro ladra, pero nosotros somos lentos y silenciosos, así es la vida y no hay nada que hacer – solían susurrar los más veteranos (2018:15).</p>	<p>«Lo scoiattolo squittisce e salta svelto di ramo in ramo, il cardellino e la gazza volano veloci, uno canta e l'altra stride, il gatto e il cane corrono veloci, uno miagola e l'altro abbaia, ma noi siamo lente e silenziose, è la vita e non c'è niente da fare» sussurravano le più anziane (2018:15).</p>
---	---

Este ejemplo no solo nos demuestra que la traductora ha sido fiel a la versión original sino que también sirve para subrayar aún más las diferencias entre nuestros caracoles y los otros animales sino para que el niño pueda aprender también las cualidades de cada uno de ellos.

### 3.5 LA PUNTUACIÓN

En fase de traducción, la puntuación constituye un aspecto esencial casi como la comprensión de palabras y expresiones lingüísticas. Los principales signos de puntuación (coma, punto, dos puntos, punto y coma, puntos suspensivos, comillas, signos de interrogación) confieren al texto el justo ritmo de lectura y permiten organizar y entender los enunciados de forma apropiada gracias a pausas y entonaciones, evitando las ambigüedades.

En lo que concierne al lenguaje literario, estos signos se usan con mayor o menor frecuencia dependiendo de la voluntad y del estilo del autor, ya que cada uno marca un estilo de escritura peculiar. Estos conceptos se entenderán mejor si se observa detenidamente el uso que tanto Sepúlveda en su obra como Carmignani en su traducción hacen de ellos. Son numerosos los ejemplos en los cuales Sepúlveda separa las frases a través del punto o la coma, casi como si el autor quisiera ofrecer una explicación más detallada de algunos aspectos del texto. Además, la producción literaria de Sepúlveda se caracteriza por un estilo literario sencillo y nítido. De hecho, hay que tener en cuenta que el protagonista del cuento es un niño, personificado en la figura del caracol, y aunque el autor utilice con frecuencia palabras procedentes de un registro un poco más elevado, que no se adaptan al lenguaje infantil con facilidad, éstas se compensan por medio de un estilo rico de pausas. En este sentido, merecen particular atención los ejemplos que siguen:



<p>Entre ellos se llamaban los unos a los otros simplemente con la palabra <u>caracol</u>, y esto ocasionaba a veces algunas confusiones, que eran superadas con lenta parsimonia (2018:13,14).</p>	<p>Fra di loro si chiamavano semplicemente <u>«lumaca»</u> e questo a volte creava qualche confusione, risolta con grande flemma (2018:14).</p>
---	---

Ya a partir de este ejemplo, sacado del primer capítulo, podemos constatar que los signos de puntuación son usados de manera diferente entre los dos autores. En la traducción italiana, la traductora utiliza las comillas para indicar una palabra en particular, es decir «lumaca», definida como elemento caracterizador del contexto y que por eso se aísla y se encierra entre comillas. Asimismo, cabe destacar también el uso de las comas (fijéense en la coma que sigue la palabra “caracol” y en la que precede la subordinada relativa “que eran superadas con lenta parsimonia” de la versión original) ya que Carmignani decide eliminarlas. Estas diferencias, remarcadas a lo largo de los once capítulos, se pueden observar también en otros ejemplos:

<p>Entre ellos murmuraban que las cosas estaban bien así, y que bastaba con saber el nombre del acanto del diente de león, de la ardilla, de la urraca y del prado al que llamaban País del Diente</p>	<p>Mormoravano fra loro che le cose andavano bene così, che bastava sapere il nome del calicanto, del dente di leone, dello scoiattolo e della gazza, del prato che chiamavano Paese del Dente</p>
--	--

de León. No necesitaban nada más para ser felices como lo que eran, caracoles lentos y silenciosos, empeñados en conservar la humedad de sus cuerpos y en engordar para soportar el largo invierno <sup>15</sup> (2018:18).	di Leone, e sostenevano di non aver bisogno dell'altro per essere felici come erano, lumache lente e silenziose, tutte impegnate a mantener umido il corpo e a ingrassare per resistere al lungo inverno (2018:18).
---	---

En el ejemplo que acabo de mencionar, es evidente que el autor del TO separa el período en dos partes gracias al uso del punto, mientras que la traductora utiliza la coma. En muchos casos, la elección del punto y seguido o de la coma depende de la vinculación semántica que existe entre las oraciones o proposiciones. Por lo que atañe a la versión original, el vínculo se considera débil y por eso se prefiere usar un punto, mientras que, si es más sólido, como parece que se concibe en la perspectiva de la traductora, es conveniente optar por una coma. Sin duda esto depende de lo que la traductora elija y de la fluidez que tenga la lengua de llegada.

Una vez más, Rebelde ignoró los comentarios hirientes y les refirió todo lo que había visto: cómo los humanos invadían el prado y lo cubrían de una	Ancora una volta Ribelle ignorò i commenti taglienti e riferì tutto quello che aveva visto, gli umani che invadevano il prato e lo coprivano con
---	--

---

<sup>15</sup> Las diferencias de puntuación son uno de los núcleo temáticos más importantes a la hora de analizar los cuentos de Sepúlveda, ya que en la mayoría de las traducciones de sus obras estos signos nunca coinciden con los que utiliza el autor. Seguramente, tenga que ver con la fluidez e intonación propias de la lengua de llegada.

asfixiante capa negra que sólo provocaba tristeza (2018:58).	un'asfissiante cappa nera che era fonte solo di tristezza (2018:62).
--	--

En este último ejemplo, podemos observar cómo el uso de la coma en la primera frase y los dos puntos del enunciado siguiente no se reproducen en la traducción italiana, ya que la primera se elimina y una coma sustituye los dos puntos. Generalmente, según las informaciones ya disponibles en la página web<sup>16</sup>, los dos puntos representan una pausa mayor que la de la coma, y además detienen el discurso para llamar la atención sobre lo que sigue, que siempre está en estrecha relación con el texto precedente. Sin embargo, no se pueden reemplazar tan fácilmente por una coma. En efecto, cuando los dos puntos se colocan tras expresiones de carácter introductorio, cumplen una función de énfasis que la coma no alcanza. Por contrario, en estos casos, puede optarse por uno u otro signo de puntuación de acuerdo con las intenciones o preferencias del autor.

Otro ejemplo similar, se encuentra en la página 63 del capítulo VIII de la versión española y que corresponde a la página 69 de la traducida:

Ninguno se atrevía a susurrar su desazón y, así, cuando al volver la cabeza ya no podían ver el añorado acanto, uno de ellos advirtió que se	Nessuna si azzardava a esprimere la sua preoccupazione e così, quando voltando la testa non riuscirono più a scorgere il rimpianto albero di calicanto, una di
--	--

---

<sup>16</sup> Disponible en la página web: <http://tallerparaescritoresfanfiction.blogspot.com/2013/02/los-dos-puntos.html>

dirigían hacia el linde del prado, es decir, en dirección a donde estaban los humanos.	loro avisò le altre che si stavano dirigendo verso il confine del prato, cioè in direzione degli umani:
– Un momento, ¿qué clase de líder eres tú? [...].	«Un momento, ma che razza di leader sei, tu?» [...].

Aquí los dos puntos sustituyen el punto del TO, indicando que el enunciado no se ha formulado por completo y que lo que aparece tras ellos está estrechamente relacionado con lo anterior. Esto no quiere decir que en el texto original entre los dos enunciados no haya relación, simplemente se separan para dejar espacio al diálogo.

Sin embargo, en el ejemplo siguiente vamos a ver cómo cambia el ritmo de la narración en los dos idiomas al reproducir, a través del punto, una división distinta de los enunciados:

## CAPÍTULO IX

Por un extremo del camino se acercaba raudo un ser de enormes ojos brillantes que los bañó con una luz enceguedora y pasó veloz como el viento de las tormentas. Al alejarse comprobaron que varios de ellos ya no estaban	Dal fondo della strada si avvicinava velocissimo un essere con due enormi occhi splendenti che le investì con la sua luce abbagliante. Passò rapido come un vento di tempesta e dopo che si fu allontanato le lumache videro che
--	--

(2018:72).	varie di loro non c'erano più (2018:79).
------------	--

A lo largo de los once capítulos es posible encontrar diferencias de puntuación también en algunos diálogos entre los diferentes personajes que aparecen. Con el objetivo de reportar un discurso lo más natural posible, la traductora ha recreado el lenguaje infantil.

- ¿Quién... se ha... subido...encima...?	«Chi è che mi è salito sopra?»
- ¿Eres una piedra que habla?– susurró.	«Sei una pietra che parla?» sussurrò.
- ¿Una piedra... que habla?	«Una pietra che parla?»
Si me ves... así..., no me importa..., no es... ofensivo..., y tú..., ¿quién eres?	Se mi vedi così non importa, non è offensivo, ma tu chi sei?»
- Soy un caracol y me he pegado a ti para pasar la noche. ¿ Me dejas?	«Sono una lumaca e mi sono attaccata a te per passare la notte. Posso?»
- Un... caracol..., sí... puedes... quedarte..., caracol... Tú y yo... nos parecemos... [...]	«Una lumaca...Sì, puoi restare, lumaca, tu e io ci assomigliamo.» [...]
- ¿Por qué hablas de esa manera tan lenta? ¿Eres como yo, un ser lento?	«Perché parli così lentamente? Sei anche tu, come me, un essere lento? »
- Hablo... así..., lentamente..., porque... tengo... tiempo..., mucho tiempo... Que	«Parlo così lentamente perché ho tempo, taaanto tempo. Sogni d'oro,

duermas... (2018:31,32)	bien...,	caracol...	lumaca » (2018:35,36).
----------------------------	----------	------------	------------------------

El fragmento citado representa uno de los ejemplos que aparece ya en el capítulo IV. En este diálogo entre el caracol y otro animal, definido “piedra” en el texto, que en efecto sólo pocas líneas después descubriremos que se trata de una enorme tortuga, resalta un uso de puntuación desequilibrado, no sólo entre los diferentes enunciados del texto español sino que también entre la versión original y la traducida. Cotejando de momento sólo las expresiones del TO entre ellas, a primera vista podríamos pensar que el intento del autor es expresar que antes de lo que va a seguir ha habido un momento de duda, temor o vacilación o también que la interrupción del enunciado sirve para sorprender al lector con algo inesperado. Por lo contrario, si nos fijamos en el contenido del texto entendemos que el uso de los puntos suspensivos en realidad vierte en la diferencia entre los dos personajes mencionados, es decir, reproduce la idea de lentitud de la tortuga a la hora de expresarse, dejando muchas veces el enunciado en suspenso. Sin embargo, en el caso de la traducción italiana, la traductora opta por una forma totalmente opuesta reemplazando el guión del original con las comillas dobles y eliminando los puntos suspensivos.

Podemos observar los mismos efectos en los diálogos que se van desarrollando a lo largo de los capítulos IV y V:

#### CAPÍTULO IV

<p>–No puedo seguir tu ritmo, para mí eres muy veloz – indicó el caracol.</p>	<p>«Non posso tenere il tuo ritmo, sei troppo veloce per me» le spiegò.</p>
<p>–¿Yo... veloz?... Es la... primera... vez... que... me lo... dicen... Sí, caracol..., sube – contestó la tortuga.</p>	<p>«Io veloce? È la prima volta che me lo dicono. Sì, lumaca, Sali pure»  rispose la tartaruga.</p>

#### CAPÍTULO V

<p>–¿Qué... harás..., <i>Rebelde?</i>– preguntó la tortuga.</p>	<p>«Che farai, Ribelle?» domandò la tartaruga.</p>
<p>–No lo sé. No sé si quiero conocer los motivos de mi lentitud o regresar junto a mis compañeros y advertirles del peligro oscuro que se cierne sobre el prado.</p>	<p>«Non lo so. Non so se voglio conoscere i motivi della lentezza oppure tornare dalle mie compagne e avvertirle dell’oscuro pericolo che incombe sul prato.»</p>
<p>– Entiendes..., <i>Rebelde?</i>– concluyó la tortuga con los ojos cerrados.</p>	<p>«Capisci, Ribelle?» disse infine la tartaruga con gli occhi chiusi.</p>
<p>– Creo que sí. Mi lentitud ha servido</p>	<p>«Credo di sì. La mia lentezza è servita</p>

<p>para encontrarte, para que me dieras un nombre, para que me mostraras el peligro, y ahora sé que debo advertir a los míos.</p> <p>– Esa...determinación... hace... de ti... un... rebelde.</p>	<p>a incontrarti, a farmi dare un nome da te, a farmi mostrare il pericolo, e ora so che devo avvertire le mie compagne.»</p> <p>«È questa determinazione a fare di te una ribelle.»</p>
---	--

De todo esto se puede constatar que es necesario, sobre todo en fase de traducción, preguntarse acerca la posibilidad de omitir estos signos de puntuación dando al discurso una mayor fluidez o, en cambio, conservarlos respetando el estilo del autor pero, al mismo tiempo, con el riesgo de dar al texto italiano un aspecto demasiado fragmentario.

### **3.6 OTRAS INTERVENCIONES DE LA TRADUCTORA**

A la hora de analizar las dos obras objeto de nuestro estudio, me he fijado en algunas intervenciones propias de la traductora. Cabe destacar, en este sentido, un aspecto que considero el más problemático de mantener en materia de traducción: es el estilo propio del autor. En efecto, no es fácil transmitirlo sin modificarlo, pero sigue siendo una tarea de la cual el traductor no puede desvincularse, más bien tiene que representar una de las prioridades. El estilo del autor y la consecuente caracterización de sus personajes, es lo que le lleva a ser



conocido de una forma que lo califica; por lo tanto es un rasgo fundamental que tiene que ser preservado con todos los medios posibles.

En cuanto a Sepúlveda, está claro que su manera de escribir se caracteriza por una fuerte mordacidad y agudeza; es un escritor que no pasa desapercibido ya que nunca oculta sus reflexiones. Lo que se percibe a lo largo de todo el cuento son las claras notas de fuerza que los débiles y lo desesperados, seres humanos o animales, sacan en los momentos de mayor dificultad. Todo esto se puede definir como un patrimonio literal que no puede perderse ni olvidarse en el proceso de traducción; es necesario transmitirlo todo, con el fin de que el autor llegue de igual forma tanto a un lector español como a un lector italiano.

En el fragmento que vamos a ver a continuación, la traducción italiana de Carmignani transmite el mismo juego de significado que el TO, aunque la traductora utiliza palabras diferentes.

## CAPÍTULO I

[...] un leve esfuerzo muscular les permitía levantar la concha <u>el espacio suficiente</u> para sacar la cabeza, y enseguida estiraban los cuernos <u>que sostienen</u> sus ojos (2018:12).	[...] con un lieve sforzo dei muscoli sollevavano il guscio <u>quel tanto che bastava</u> a mettere fuori la testa e subito allungavano i cornini <u>con in cima</u> gli occhi (2018:12).
---	---

Concretamente, recurre a la *transposición*, procedimiento que implica una serie de cambios que están vinculados con las categorías gramaticales y que, en este

caso, se pasa de un sustantivo “espacio”, acompañado por su adjetivo “suficiente” a un indefinido “quel tanto” especificado por el verbo en su forma imperfecta “bastava”. También el verbo “sostienen” pasa a ser sustantivo “cima” y “sentir”, del siguiente fragmento, se convierte en “sensazione”.

<p>Se despertó <u>al sentir</u> que la piedra, o aquel ser lento, se movía (2018:32).</p>	<p>Si svegliò <u>con la sensazione</u> che la pietra o l'essere lento si stesse muovendo (2018:36).</p>
---	---

Por otro lado, en el siguiente ejemplo destacan algunas de las denominadas *técnicas de ajustes* (ver cap. 2), como la *particularización* en el caso del texto meta: “el otro” general en la versión original se reemplaza por un término más concreto, más preciso, es decir, “lumaca”. Sucede lo contrario cuatro líneas más abajo (“junto al caracol”/ “accanto a quella”); aquí es la traductora quien prefiere ser más genérico dando por descontado de que el lector sabe con seguridad de quien se está hablando y además recurre a esta estrategia para evitar repeticiones.

<p>Cuando esto ocurría, el caracol que deseaba contarle algo a <u>otro</u> se desplazaba despacio, primero a la izquierda, luego a la derecha,</p>	<p>Allora la lumaca che voleva raccontare una cosa a un'altra <u>lumaca</u> si spostava lentamente, prima a sinistra, poi a destra e subito dopo avanti o indietro,</p>
--	---

<p>enseguida hacia delante o hacia atrás, repitiendo: «Lo siento, no es contigo con quien quiero hablar», hasta que llegaba <u>junto al caracol</u> al que, en efecto, deseaba contarle algo, generalmente algún suceso relacionado con la vida en el prado (2018:14).</p>	<p>ripetendo: «Mi dispiace, non è a te che voglio raccontare una cosa», finché non arrivava <u>accanto a quella</u> a cui voleva davvero raccontare una cosa, in genere qualche avvenimento legato alla vita nel prato (2018:14,15).</p>
--	--

## CAPÍTULO II

<p>El caracol que deseaba conocer los motivos de <u>por qué era tan lento</u> tampoco tenía un nombre, y eso le causaba una gran preocupación [...] (2018:17).</p>	<p>La lumaca che voleva conoscere i motivi <u>della lentezza</u> non aveva un nome, <u>come del resto non lo avevano le altre lumache</u>, e questo la preoccupava molto [...] (2018:17).</p>
--	---

Aun así, en las primeras páginas del segundo capítulo seguimos con otros mecanismos utilizados en distintas fases del proceso traductológico. La pregunta formulada de forma indirecta (“por qué era tan lento”) que incluye un predicado nominal, pasa a ser en la traducción un sustantivo (“lentezza”) sin más. Asimismo, hay que fijarse en la frase siguiente (“come del resto non lo avevano le altre lumache”) que, como es evidente, no aparece en la obra original. Esto quiere decir que el Carmignani se ha tomado la libertad de introducir una

aclaración que no está en el TO pero que ayudaría al lector a entender que todos los caracoles se encontraban en la misma situación que Rebelde: nadie tenía nombre.

Opuestamente, en el ejemplo siguiente lo que más llama la atención es la adaptación, a la cultura italiana, de la frase “mover la cabeza a uno y otro lado”. Dicha frase da la idea de un movimiento que puede ser a la derecha y a la izquierda y viceversa, pero, en el caso del texto meta, Carmignani alude a un tipo de movimiento más específico: girar la cabeza a 270 grados en ambas direcciones, algo típico de los búhos para poder controlar un amplio territorio de caza. Esta capacidad de movimiento es posible gracias a que cuentan con 7 vértebras cervicales más que los seres humanos<sup>17</sup>.

<p>Al caracol no le pareció convincente esa respuesta, no consideraba que su concha fuera pesada, no le producía fatiga cargar con ella y jamás había oído que otro caracol <u>se quejara de ese peso</u>. Así se lo dijo al búho y esperó a que este terminara de <u>mover la cabeza a uno y otro lado</u> (2018:20,22).</p>	<p>La lumaca trovò la risposta poco convincente, il suo guscio non le era mai sembrato pesante, non le stancava portarlo e non aveva mai sentito un'altra lumaca <u>lamentarsene</u>. Allora se lo disse la gufo e aspettò che quello finisse di <u>ruotare la testa sul collo</u> (2018:22).</p>
---	---

<sup>17</sup> Disponible en la página web: <https://www.xlsemanal.com/conocer/naturaleza/20180429/buho-caracteristicas-animales-simbologia.html#foto208>

En este sentido, no cabe duda de que la traductora utiliza marcas lingüísticas diferentes para la caracterización del personaje.

### CAPÍTULO III

<p>– No me parece mal la costumbre de comer – opinó otro caracol, y los demás movieron sus cuernecitos indicando que estaban de acuerdo, esa costumbre de comer en grupo les parecía estupenda (2018:24).</p>	<p>«Non mi sembra male questa abitudine di mangiare <u>in gruppo</u>» dichiarò una seconda lumaca e tutte le altre mossero i cornini per indicare che erano d'accordo, quell'abitudine di mangiare in gruppo era fantastica (2018:26,28).</p>
---	---

Asimismo, en este primer fragmento del tercer capítulo, además de la variación de los signos de puntuación (bastante evidente) aclarada en algunos puntos anteriores, vemos que prevalece una *ampliación*, ya que Carmignani precisa la costumbre de los caracoles de comer “in gruppo”. En realidad, en la versión original aparece al final del enunciado, como también se repite en la traducción italiana, y por eso puede que el autor haya decidido no especificarlo al principio.

Otra intervención, que recurre muy a menudo, afecta el orden del enunciado.

Propongo algunos ejemplos:

<p>Al caracol que deseaba conocer los motivos de la lentitud y quería tener un nombre le dolió esa amenaza</p>	<p>Questa minaccia dispiacque molto alla lumaca che voleva conoscere i motivo della lentezza e avere un nome</p>
--	--

(2018:28).	(2018:30).
------------	------------

En medio de la escarcha, la nieve y el frío, que los sumió en el letargo invernal, fue pasando e tiempo inmesurable de los seres lentos de los prados (2018:88).	Il tempo senza misura degli esseri lenti dei prati trascorse in mezzo ad alta brina, alla neve e al gelo che le sprofondò nel letargo invernale (2018:94).
--	--

#### CAPÍTULO IV

Distendió los músculos despacio, muy despacio, asomó la cabeza, estiró los cuernecitos para <u>echar una ojeada</u> , y vio que estaba sobre una superficie muy bella, casi tan bella como el manto de musgo con que solían cubrirse las piedras en la parte más húmeda del prado (2018:32).	Lentamente, molto lentamente, la lumaca distese i muscoli, mise fuori la testa, allungò le piccole corna <u>con gli occhi</u> e scoprì di essere su una superficie molto bella, bella quasi quanto il mantello di muschio che ricopriva le pietre nella parte più umida del prato  (2018:36,37).
--	--

Lo más llamativo de este ejemplo es la proposición “echar una ojeada” traducida por “con gli occhi” que a primera vista y dentro del mismo contexto parece

remitir a un significado diferente al de la construcción italiana. Según la RAE<sup>18</sup>, “echar una ojeada” viene de “ojear”, lo cual significa mirar algo o a alguien de forma rápida y superficial y se usa normalmente con el verbo *echar* o, con menos frecuencia, *dar*. Por eso, a mi parecer, la forma más adecuada que Carmignani hubiera podido emplear es “dare un’occhiata”, conjugado en el correspondiente tiempo verbal, o también “sbirciare”, ya que remite a la misma idea del autor. De hecho, según el significado expresado en el diccionario Treccani<sup>19</sup>, la palabra “occhiata” se define como el acto de mirar sin detener mucho tiempo la mirada fija en un objeto, es un gesto rápido que se da a la derecha o a la izquierda para asegurarse de que no hay nadie. Si cotejamos las dos expresiones con sus significados veremos que tienen mucha más afinidad que la que utiliza la traductora.

Y seguimos:

<p>Con su lenta y parsimoniosa manera de hablar, como si buscara las palabras más precisas en un esfuerzo que le <u>fatigaba</u>, le refirió que también había sido un ser pequeño y temeroso [...] (2018:33).</p>	<p>Con il suo modo lento, flemmatico di parlare, come se cercasse le parole esatte con uno sforzo <u>spossante</u>, le spiegò che un tempo era stata un piccolo essere timoroso [...] (2018:38).</p>
--	--

<sup>18</sup> Disponible en la página web: <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?id=jVu6gmxALD6qZGDOTp>

<sup>19</sup> Disponible en la página web: <http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/dare-un'occhiata/>

Aquí el verbo “fatigar” y el adjetivo “spossante” confieren el mismo sentido al texto aunque con variaciones gramaticales. En efecto, tanto la RAE con su significado de “causar fatiga” como Treccani con “togliere forza ed energia”, son afines.

El siguiente enunciado se caracteriza por una ligera variación de significado entre las palabras “marcha” y “velocità”. Considerando los dos diccionarios arriba mencionados, comprobaremos tal diferencia. En la RAE la palabra “marcha” define el modo de caminar de las personas y algunos animales, palabra que más afinidades parece tener relacionada con el contexto, ya que se refiere a la manera de andar lenta que tienen las tortugas, mientras que en el diccionario Treccani el término “velocità” se asocia al sinonimo de “rapidità” (rapidez). Si nos fijamos en el sentido literal, en este último caso, se podría tratar incluso de una paradoja dado que no encaja con las características de las tortugas. A mi parecer, la traductora podría haber utilizado otros términos como “ritmo” que es más general y remite a la idea de movimientos que se repiten en un determinado intervalo de tiempo y que no necesariamente tiene que ser rápido.

<p>Entonces la tortuga <u>aminoró la marcha</u> y habló de su llegada feliz a una casa en la que no faltaban hojas frescas de lechuga, jugosa pulpa de tomate y almíbar de fresas (2018:36).</p>	<p>Allora la tartaruga <u>diminuì la velocità</u> e parlò del suo ingresso felice in una casa dove non mancavano mai le fresche foglie di lattuga, la sugosa polpa di pomodoro e il dolce nettare delle</p>
--	---



	fragole (2018:40,41).
--	-----------------------

En el ejemplo que vamos a ver a continuación, la traductora escoge otro tipo de construcción gramatical para referirse al mismo concepto. Sin duda, existen muchas formas que podría haber utilizado para traducir “iban por el mismo camino”, como “vanno per la stessa strada” que encierra el significado literal de seguir el mismo camino, o el mismo recorrido, pero Carmignani ha intentado adaptarla lo mejor posible dándole un toque más atractivo. Además, la idea de tener una “compagna di strada” es bastante frecuente entre los niños y aparece también en otros cuentos infantiles.

Algo que le haría entender <u>que iban por el mismo camino</u> desde antes de conocerse (2018:39).	Qualcosa che le avrebbe fatto capire <u>che erano compagne di strada</u> fin da prima di conoscersi (2018:44).
--	--

## CAPÍTULO V

Lo que vio a ambos extremos de la franja oscura <u>le hizo estremecer</u> y buscar en vano entre las palabras que conocía (2018:42).	Quello che vide ai due estremi della striscia scura <u>le fece venire i brividi</u> e cercò invano fra le parole che conosceva (2018:46).
--	---

El capítulo V nos sigue dando pruebas no sólo de traducción literal sino más bien de técnicas de transposición verbo-sustantivo. Las dos partes subrayadas en el texto, tanto la parte en español como la italiana, expresan el mismo significado pero recurriendo a formas diferentes. Según la RAE, el verbo “estremecer” es sinónimo de “temblar” o “hacer temblar”, es decir, percibir una serie de contracciones musculares en todo el cuerpo, lo cual se aclare también de igual forma en el correspondiente italiano. Sin embargo, Carmignani prefiere explicar el sentido del término en cuestión, con el objetivo de que pueda resultar más fácil de entender, en lugar de utilizar directamente el verbo. Con esto quiero decir que existen muchas formas verbales para aludir al mismo significado como, por ejemplo, “rabbrivire”, pero a lo mejor el pequeño lector tardaría un poco más en comprenderlo, no obstante en el texto aparecen también términos de un registro más alto que, a lo mejor, no se captan con la misma rapidez.

Ocurre exactamente lo contrario en el modelo que sigue:

<p>Los humanos no acostumbraban a moverse con sus pies, pues <u>les resultaban</u> demasiado lentos y preferían hacerlo sobre animales de metal que, cuanto más rápidos eran, mayor admiración y envidia suscitaban (2018:44).</p>	<p>Gli umani non avevano l'abitudine di muoversi a piedi, <u>era un sistema</u> troppo lento per loro e preferivano usare gli animali di metallo che, più erano rapidi, più suscitavano ammirazione e invidia (2018:48).</p>
--	--

En mi opinión, en casos como este, la versión española resulta perfectamente comprensible para un niño, mientras que en italiano se recurre a un término específico que quizá podría ser motivo de perplejidad. Teniendo en cuenta la información proporcionada por el diccionario Treccani<sup>20</sup>, con esta palabra nos podemos referir a una conexión de elementos que funcionan en modo unitario, y es por eso que no encaja con el contexto, no tanto por su significado en sí sino por ser demasiado “técnica”. Indudablemente, Carmignani podría haber recurrido, también en este caso, a la traducción literal y sustituirlo por “gli risultaba troppo lento”, reproduciendo así la sencillez que caracteriza el estilo de Sepúlveda.

Lo que sigue nos lleva otra vez al mundo de la naturaleza, con su variedad de flores y sabrosos frutos. A pesar de la forma diferente de la traducción, donde se pasa de lo general en el TO a lo particular en el TM, ambas flores se caracterizan por la misma cualidad: se trata de flores cuyo sabor es amargo. La idea de la traductora de buscar una planta que en italiano pudiera ofrecer la sensación de “amargón” lo ha llevado a las margaritas. Éstas se definen por su sabor amargo y muy intenso.

<p>La tortuga masticó con parsimonia unas <u>floreillas de amargón</u>, y el caracol unas sabrosas hojas de dientes de león (2018:45).</p>	<p>La tartaruga masticò con lentezza delle <u>margheritine</u> e la lumaca qualche foglia saporita di dente di leone (2018:49).</p>
--	---

<sup>20</sup> Disponible en la página web: [http://www.treccani.it/enciclopedia/sistema\\_%28Dizionario-di-filosofia%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/sistema_%28Dizionario-di-filosofia%29/)

Entre unas flores y otras, los caracoles siguen por el camino, se cruzan con otros seres del prado y, después de descubrir cosas nuevas, vuelven a “encontrarse con los suyos”. Queda implícito el hecho de que regresarán al mismo lugar de antes con el objetivo de volver a ver a los demás caracoles, pero Carmignani ha preferido explicitar que se trata de sus compañeras.

<p>– Gracias, siempre te llevaré conmigo, <i>Memoria</i>– susurró el caracol, y lenta, muy lentamente, emprendió la marcha <u>para reencontrarse con los suyos</u> (2018:47).</p>	<p>«Grazie, Memoria, ti porterò sempre con me» sussurrò la lumaca, e lentamente, molto lentamente, si mise in cammino <u>per tornare dalle sue compagne</u> (2018:51).</p>
---	--

### 3.7 INTERJECCIONES Y ENUNCIADOS IMPERATIVOS

La serie de fragmentos que vamos a analizar en este apartado son claramente casos de interjección. Según la definición de Barbero y San Vicente, «la interjección es una palabra o un grupo de palabras cuya función puede tener diferentes finalidades» (2006:129). Sin embargo, sería oportuno subrayar el hecho de que algunos lingüistas no la clasifican como elemento gramatical y léxico, sino que la definen como “manifestación espontánea”.

En la oración escrita, la interjección se reconoce porque se representa entre los dos signos de exclamación. En efecto, son expresiones tónicas que requieren una determinada y específica entonación. Se utilizan para expresar sentimientos o sensaciones, llamar la atención, felicitar y agradecer, evocar un ruido o un movimiento. De acuerdo con la clasificación de Barbero y San Vicente, las interjecciones pueden ser propias, impropias y locuciones interjectivas (2006:130). *Las interjecciones propias* son aquellas que no proceden de palabras empleadas en el léxico común, sino propiamente dichas; las interjecciones impropias son «las que proceden de palabras o expresiones que existen en la lengua, pero que se han gramaticalizado, es decir, que han perdido su significado original y han adquirido el valor de interjección» (2006:130). En esta novela prevalece este último tipo. Las interjecciones impropias pueden aparecer también en forma de verbo.

## CAPÍTULO VII

<p>– ¡<u>Oh!</u> ¡Qué encuentro tan interesante! Un ser lento del prado se topó con otro tan lento como él. ¿Y qué hicieron? ¿Tal vez una carrera a ver cuál era más rápido?– se mofó otro de los caracoles viejos (2018:58).</p>	<p>«<u>Oh,</u> che incontro interessante! Un essere lento del prato si imbatte in un altro di pari lentezza. E che cosa avete fatto? Una gara di velocità?» si prese gioco di lei una vecchia lumaca (2018:62).</p>
---	---

Por otro lado, en los ejemplos que veremos a continuación, prevalecen también algunas *oraciones imperativas* cuya función es la de incitar o mandar a otra persona de manera explícita, y recurriendo al modo imperativo, a realizar algo. A veces se prefiere exhortar bajo otras estructuras verbales, que se perciben como de mayor cortesía. Sin embargo, en algunas ocasiones el contexto determina que una oración que incluye un verbo conjugado de modo imperativo funcione como un consejo o una sugerencia, más que como una orden. Las oraciones imperativas llevan a menudo signos de exclamación, lo que les aumenta el valor expresivo, como en los casos de *¡Mantened la formación!* o *¡Huyamos!* *¡Huyamos!*. Aun así, el uso del verbo *mantener* se ha traducido en italiano con su correspondiente *restare*. Por otra parte, la reproducción del sonido, con la intención de transmitir una sensación de asombro y maravilla, se ha traducido de la misma forma.

Veámolo mejor en su contexto:

## CAPÍTULO VI

<p>–¿Y qué gran peligro es ése, si se puede saber? <u>¡Mantened la formación!</u>– dijo una hormiga algo mayor que las demás, que no transportaba nada y vigilaba enérgica a las que sí lo hacían (2018:49,50).</p>	<p>«E si può sapere di che grande pericolo si tratta? <u>Restate nei ranghi!</u>» disse una formica un po' più vecchia delle altre, che non trasportava nulla e sorvegliava energica le portatrici (2018:54).</p>
---	---

<p>– ¡Huyamos! ¡Huyamos!– exclamaron los caracoles más jóvenes y, lenta, muy lentamente, emprendieron el descenso (2018:60).</p>	<p>«<u>Scappiamo!Scappiamo!</u>»esclamarono le lumache più giovani e lentamente, molto lentamente, iniziarono la discesa (2018:66).</p>
--	---

Otra posibilidad que da la lengua española es la utilización de enunciados imperativos no verbales, los llamados “parciales”, que se comprenden por su contexto de uso, como muestra el ejemplo que sigue:

<p>– Memoria, Rebelde, gracias – dijo la reina, y, a la voz de «¡<u>Éxodo!</u> ¡<u>Éxodo!</u>», se unió a la larga fila de hormigas que abandonaban el hormiguero (2018:51).</p>	<p>«Memoria, Ribelle, grazie» disse la regina, e al grido di «<u>Esodo! Esodo!</u>» si unì alla fila di formiche che abbandonavano il formicaio (2018:57).</p>
--	--

### 3.8 LA SINTAXIS

Según la RAE, la sintaxis estudia «el modo en que se combinan las palabras y los grupos que estas forman para expresar significados, así como las relaciones que se establecen entre todas estas unidades»<sup>21</sup>.

En esta sección se comentarán los aspectos morfosintácticos más relevantes que caracterizan el cuento *Historia de un caracol que descubrió la importancia de la lentitud* y su relativa traducción al sistema sintáctico italiano. En particular, he preferido centrar mi atención sobre los fenómenos lingüísticos de las perífrasis verbales y el valor de algunos marcadores del discurso.

#### 3.8.1 LAS PERÍFRASIS DE INFINITIVO

Las llamadas perífrasis verbales son construcciones que pueden clasificarse según el modo en que está conjugando el verbo léxico o según el valor que este expresa desde un punto de vista semántico. En el primer caso pueden ser de infinitivo, participio y gerundio, mientras que, en el segundo caso, pueden dividirse en temporales, modales, de voz pasiva etc.

Una de las perífrasis temporales españolas que aparece con más frecuencia en el cuento es *ir a + infinitivo*, que expresa un valor de futuro inmediato.

---

<sup>21</sup> Disponible en la página web: <https://dle.rae.es/?id=XzfiT9q>



Veámos algunos ejemplos:

a)

[...] cuando llueve, digamos que nos <i>vamos a refugiar</i> bajo las hojas de acanto (2018:17).	[...] quando piove, per esempio, diciamo che <i>andiamo a rifugiarsi</i> sotto le foglie di calicanto (2018:17).
--	--

b)

También el sabroso diente de león se llama así, diente de león, y por eso cuando decimos que <i>vamos a comer</i> unas hojas de diente de león, no nos equivocamos y comemos ortigas (2018:17).	Anche il saporito dente de leone si chiama così, dente di leone, e perciò quando diciamo che <i>andiamo a mangiare</i> delle foglie di dente di leone non ci sbagliamo e non mangiamo ortiche (2018:17,18).
---	---

c)

– <i>Vamos a ver</i> – le respondió una tarde un caracol de los más viejos y que ya estaba bastante cansado se sus preguntas – [...] (2018:26).	« <i>Vediamo un pò</i> » le rispose una sera una lumaca delle più vecchie che ormai si era un pò stufata delle sue domande [...] (2018:30).
---	---

d)

[...] Creí que <i>iba a darme</i> valor, mucho valor (2018:44).	[...] Credevo che questo nome <i>mi avrebbe dato</i> coraggio, tanto coraggio (2018:48).
---	--

e)

¿Es cierto que los humanos <i>van a cubrirlo</i> todo con una capa de hielo negro? (2018:54).	É vero che gli umani <i>stanno coprendo</i> il prato con un manto più scuro della terra profonda? (2018:56).
---	--

f)

–Qué miedo. Sobre el manto negro no crece nada – susurró uno de los caracoles.	«Che paura. Non cresce niente su questo manto scuro» sussurrò una li loro.
–¿Qué <i>vamos a hacer</i> ahora? – preguntó otro (2018:69).	« <i>Che faremo</i> adesso?» domandò un'altra (2018:75).

Como se puede observar en los ejemplos que acabo de citar, el italiano carece de una forma perifrástica equivalente a la de “ir a + infinitivo”. Por lo tanto, en algunos casos, como en los de (a), (b), se ha utilizado la forma equivalente,

mientras que en el ejemplo (c) se elimina la forma perifrástica y se emplea simplemente un tiempo indicativo. Aunque el verbo italiano está conjugado en un tiempo presente, la construcción verbal consigue transmitir, solo en los dos primeros casos, la misma idea de intención futura. En cambio, en el ejemplo (d), se ha optado por un condicional compuesto, mientras que en el (f) se ha utilizado un futuro simple. Totalmente opuesto el ejemplo (e), donde la construcción italiana con el gerundio no remite a un futuro sino a una acción que se está desarrollando en el momento en que se describe.

Asimismo, dedicaremos particular atención también a las perífrasis modales. Estas se pueden dividir en tres categorías: las que expresan obligación, las que expresan posibilidad y las que expresan aproximación (Barbero y San Vicente, 2006:310).

Entre ellas, las que aparecen con más frecuencia en el cuento son aquellas formadas por *deber de + infinitivo* y *tener que + infinitivo* como demuestran los ejemplos siguientes:

<p>[...] le repetía que la lentitud <i>debía de tener</i> alguna explicación [...] (2018:30).</p>	<p>[...] le ripeteva che la lentezza <i>doveva avere</i> un motivo [...] (2018:34).</p>
---	---

<p><i>Rebelde</i> sabía que <i>tendrían que encontrar</i> pronto el nuevo País del</p>	<p><i>Ribelle</i> sapeva che <i>dovevano trovare</i> al più presto il nuovo Paese del Dente di</p>
--	--

Diente de León [...] (2018:70).	Leone [...] (2018:76).
---------------------------------	------------------------

Los caracoles [...] no conocían el bosque ni los seres que lo habitaban, ignorando los peligros a los que estaban expuestos y <i>tenían que encontrar</i> el claro si querían sobrevivir (2018:82).	Le lumache [...] Non conoscevano il bosco né gli esseri che lo abitavano, ignoravano i pericoli e se volevano sopravvivere <i>dovevano trovare</i> la radura (2018:89).
---	---

Las perífrasis *tener que + infinitivo* expresan una obligación ineludible. En italiano estas se han traducido con el verbo modal *dovere*, conjugado en sus formas, que expresa necesidad.

La perífrasis *deber de + infinitivo* expresa, en cambio, hipótesis y posibilidad. Como demuestra el único ejemplo arriba mencionado, en italiano se ha traducido con su correspondiente *dovere*.

### **3.8.2 LOS MARCADORES DEL DISCURSO Y SUS CORRESPONDIENTES ITALIANOS**

Según la definición de Barbero y San Vicente los marcadores del discurso son:

«unidades lingüísticas que nos ayudan de modo general a argumentar y a comprender los procesos de inferencia del significado, pero también a ordenar el discurso, a poner de relieve determinadas partes, a explicar, precisar o rectificar lo que estamos diciendo, a mantener la conversación o bien a concluirla» (Barbero y San Vicente 2006:415).

Sin embargo, se trata de unidades lingüísticas invariables.

Los marcadores del discurso se pueden dividir en distintos grupos según su función:

- marcadores conversacionales: tienen la función de iniciar la conversación y también se pueden emplear para indicar un cambio de tema;
- estructuradores comentadores: se usan para introducir nuevos comentarios en una oración;
- conectores aditivos: unen dos miembros discursivos;
- conectores contrargumentativos: indican un contraste entre los componentes discursivos;
- reformuladores: se emplean para expresar mejor lo dicho anteriormente;
- estructuradores ordenadores: indican el orden en una secuencia discursiva;

- estructuradores digresores: irrumpen el discurso para añadir un comentario.

A continuación vamos a ver algunos de los ejemplos que aparecen en *Historia de un caracol que descubrió la importancia de la lentitud* comparados con la traducción italiana.

h)

<i>Pero</i> entre ellos había un caracol que, <i>sin embargo</i> , aun aceptando una vida lenta, muy lenta y entre susurros, deseaba conocer los motivos de aquella lentitud (2018:15).	Fra di loro <i>però</i> c'era una lumaca che, <i>pur</i> accettando una vita lenta, molto lenta, e tutta sussurri, voleva conoscere i motivi della lentezza (2018:16).
---	--

i)

<i>En cierta ocasión</i> , [...] el viento llevó hasta el prado unas hojas de colores [...] (2018:23).	<i>Una volta</i> , [...] il vento aveva portato nel prato delle foglie colorate [...] (2018:25).
--	--

l)

<i>Entonces</i> , estiró su cuello todo lo que pudo, movió los cuernecitos hasta mirarlos a todos uno a uno [...]	<i>Allora</i> allungò il più possibile il collo, mosse i cornini con gli occhi per guardarle tutte a una a una [...]
---	--

(2018:28).	(2018:31).
------------	------------

m)

– <i>Pues</i> me iré, y regresaré solamente cuando sepa por qué somos tan lentos, y cuando tenga un nombre (2018:28).	«Ah, sì? <i>Allora</i> me ne vado, e tornerò soltanto quando saprò perché siamo così lente, e quando avrò un nome (2018:31).
---	--

n)

Sin dejar de comer, los demás caracoles vieron cómo el caracol que deseaba conocer los motivos de la lentitud y <i>además</i> quería tener un nombre se alejaba poco a poco [...] (2018:29).	Senza mai smettere di mangiare, le altre lumache videro allontanarsi la lumaca che voleva conoscere i motivi della lentezza e <i>anche</i> avere un nome [...] (2018:33).
--	---

o)

La tortuga empezó a avanzar, y a cada paso que daba, <i>aunque</i> se movía lentamente, muy lentamente, obligaba	La tartaruga cominciò ad avanzare e a ogni passo che faceva, <i>pur</i> muovendosi lentamente, molto lentamente,
--	--

al caracol a un esfuerzo enorme para mantenerse a su lado (2018:34).	obbligava la lumaca a uno sforzo enorme per non restare indietro (2018:38).
--	---

p)

Así, <i>por ejemplo</i> , entre las arañas, el macho era pequeño y la hembra más grande (2018:80).	Così, <i>per esempio</i> , fra i ragni il maschio era piccolo e la femmina grande (2018:86).
--	--

Como es posible observar en la traducción italiana, los marcadores españoles se han traducido, donde es posible, con los marcadores correspondientes, como en el caso del ejemplo (i), (l) y (p). En cambio, en el ejemplo (h), se traduce el primer marcador mientras que el segundo (“sin embargo”) se elimina. Un caso interesante es el marcador *pues*, ya que puede tener diferentes usos, pero, en el ejemplo italiano (m), se ha traducido con *allora*. Situación parecida la de los ejemplos (n) y (o), en la que dos marcadores diferentes como *además* y *aunque* se han traducido con otros correspondientes en italiano. Normalmente, para *además* se suele usar *inoltre* y para *aunque* se utiliza, en la mayoría de los casos, *nonostante*. En este caso, Carmignani ha preferido optar por *anche* en el primer caso y *pur* en el segundo, ya que éste último es el único marcador que el gerundio requiere. Sin duda, esto depende de la contrucción discursiva que se elija.



## CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, presentaré los puntos fundamentales del trabajo que se acaba de exponer, que son el resultado de la labor investigadora que he llevado a cabo. La idea es valorar las consideraciones más importantes extraídas de cada apartado para realizar así una síntesis del estudio.

Tengo que reconocer que, después de seguir el curso de *Teorías y Métodos de la Traducción Española* en esta Universidad, que ha despertado en mí el interés por la traducción en general, las ideas principales que me empujaron a realizar el presente análisis se fundan en una serie de preguntas relacionadas con la forma de traducir la literatura infantil: ¿qué tipo de modificaciones, frecuentemente realizadas en la traducción de la literatura infantil y juvenil, introduce el traductor en la versión italiana para adaptarla mejor?, ¿qué podemos concluir sobre el comportamiento general del traductor?

Tras las aproximaciones en los primeros capítulos, sobre todo el segundo de ellos referido a la especialidad del campo de LIJ y su traducción y adaptación, en el capítulo 3 he abordado el análisis traductológico del cuento infantil de Luis Sepúlveda *Historia de un caracol que descubrió la importancia de la lentitud* y su traducción al italiano, titulada *Storia di una lumaca che scoprì l'importanza della lentezza*. En primer lugar, el objetivo de este estudio ha sido entrar en el mundo de la traducción literaria afrontando los problemas que esta supone, intentando encontrar soluciones para resolverlos.

Después de una breve introducción en la que se ha hablado del proceso de la traducción en general, de los diferentes principios que el traductor debe adoptar, como por ejemplo el de la fidelidad, y la traducción literaria, se ha presentado un análisis exhaustivo de los temas tratados en el trabajo. En efecto, el primer capítulo se ha realizado con el objetivo de transmitir algunas informaciones sobre el desarrollo y la evolución del concepto de traducción, se ha analizado el papel del traductor y los varios problemas que puede encontrar a la hora de llevar a cabo esta actividad, mientras que el segundo ofrece una presentación de la traducción literaria y, en particular, de la literatura infantil y juvenil con sus características, sus diferentes tendencias de traducción y adaptación, teniendo un cuenta las afirmaciones y los estudios que los expertos han desarrollado a lo largo del tiempo.

Sin embargo, el eje del presente trabajo se ha representado en el tercer y último capítulo. Este propone un análisis traductológico de la traducción italiana del cuento de Sepúlveda realizada por Carmignani. Recogiendo algunos de los aspectos más interesantes de analizar, las motivaciones que han llevado a la traductora a optar por ciertas soluciones han sido diversas, aunque el texto meta se caracteriza, en general, por una casi perfecta equivalencia del texto original. A pesar de que Carmignani haya decidido traducir literalmente la obra, eso no quiere decir que en cada aspecto considerado no haya sido fundamental la interpretación de las intenciones del autor así como las de la traductora. De hecho, al apartado del análisis de la puntuación, las perífrasis verbales, y en particular las modales, representa un ejemplo interesante de cómo la atención a

diferentes factores ha afectado la decisión final en relación con lo que se ha adoptado.

Por lo tanto, este trabajo me ha permitido comprobar que, con su traducción infantil, Carmignani ha respetado lo más posible el texto de partida, aunque modificando algunos elementos, acercándose cada vez más a la voluntad del autor y ofreciendo a los lectores la solución adecuada. En este sentido, otro aspecto analizado que, por un lado, me ha llevado a explorar el lenguaje utilizado por Sepúlveda, y por otro a comprobar la exacta reproducción en el texto de llegada, ha sido el apartado dedicado al léxico de la naturaleza. Mi trabajo, en efecto, se ha configurado también como un estudio de léxico usado por la traductora, separado y analizado en grupos de temas.

Como he mencionado en las líneas anteriores, este análisis ha recogido también la puntuación, otro camino a través del que Sepúlveda nos muestra su particular manera de narrar las aventuras de nuestros personajes. Las pausas debidas a los puntos y, en la mayoría de los casos, a los puntos suspensivos elegidos para caracterizar aún más a los diferentes personajes en sus diálogos, no han sido mantenidas en la lengua de llegada. Por lo tanto, en este aspecto, he podido constatar que la traducción italiana no reproduce el mismo efecto de la obra original.

Cada uno de los aspectos observados ha sido definido con el objetivo de dar al lector una descripción minuciosa del lenguaje utilizado por este escritor y de cómo podría reformularse o mantenerse en su traducción correspondiente. De hecho, en general, se puede afirmar que cada traducción se ve influenciada tanto

por la personalidad del traductor como por sus conocimientos y por la época en la que decide desempeñar su actividad de traducción.

Resumiendo, y con la finalidad de aportar mi valoración personal sobre los dos textos analizados, creo que la difícil tarea del traductor consiste precisamente en esto: adaptar los aspectos culturales que se describen en una lengua diferente a la propia cultura, que es la misma del destinatario del texto de llegada. Para hacer eso, el traductor, además de respetar el texto de partida y ser fiel a este, debe poseer un profundo conocimiento tanto de la lengua de partida y de la lengua de llegada como tener un amplio conocimiento de ambas culturas. Como he subrayado muchas veces en los primeros capítulos, el traductor es un mediador, es como un puente entre dos lenguas, dos culturas y dos maneras diferentes de ver el mundo.

Considero esta traducción muy bien hecha, tanto por haber sido la traductora fiel al texto de Sepúlveda como por haber representado su estilo sin modificar mucho el texto de llegada. Ciertamente, hay elementos que despiertan curiosidad o perplejidad, como algunas modificaciones relacionadas con la puntuación, pero, en general, cabe destacar la total ausencia de errores y subrayar el hecho de que estas pocas partes que modifica no perjudican en absoluto la comprensión del lector.

## **BIBLIOGRAFÍA:**

BAKER, M. (1993): “Corpus Linguistics and Translation Studies: Implications and Applications”, in Mona Baker, Gill Francis & Elena Tognini-Bonelli (eds.), *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, pp. 233–250.

BARBERO, SAN VICENTE (2006): *Actual. Gramática para comunicar en español*. CLUEB, Bologna.

BERMAN, A. (2003): *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*. Quodlibet, Macerata.

– (1984): *L'épreuve de l'étranger; Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Traduzione di G. Giometti. Gallimard, Paris.

BERTAZZOLI, R. (2006): *La traduzione. Teorie e metodi*. Carocci, Roma.

CADALSO, J. (2007): *Cartas marruecas. Noches lúgubres*. Cátedra, Madrid.

CARMIGNANI, I. (2018): *Storia di una lumaca che scoprì l'importanza della lentezza*. Ugo Guanda, Milano.

CATFORD, J.C. (1965): *A Linguistic Theory on Translation : An Essay in Applied Linguistics*. Oxford University Press, Oxford.

CERVERA, J. (1989): *En torno a la literatura infantil*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante.

GARCÍA YEBRA, V. (2005): *Manual de documentación para la traducción literaria*. Arco/Libros S. L., Madrid.

HATIM, B./MASON, I. (1990): *Discourse and the translator*. Longman, London.

HURTADO ALBIR, A. (2001, 2011): *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Cátedra, Madrid.

LADMIRAL, R. (1981): *Traduire: Théorèmes pour la traduction*. Gallimard, Paris.

LÓPEZ GARCÍA, D. (1996): *Teorías de la traducción: Antología de textos*. Castilla-La Mancha, Cuenca.

LÓPEZ TAMÉS, R. (1990): *Introducción a la literatura infantil*. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones.

MARTÍ FERRIOL, J. L. (2013): *El método de traducción*. Publicacions de la Universitat Jaume, Castelló de la Plana.

MESCHONNIC, H. (1973): *Poétique de la traduction*, in ID., *Pour la poétique*, [traduzione di Corenna, M.]. Gallimard, Paris.

MOYA, V. (ed.) (2004): *La selva de la traducción: teorías traductológicas contemporáneas*. Cátedra, Madrid.

NIDA, Eugene Albert e Charles R. TABER (1969, 1974): *The theory and practice of translation*. Leiden, Brill.

NORD C. (1991): *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Rodopi, Amsterdam.

OSIMO, B. (2011): *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*. Hoepli, Firenze.

ORTEGA Y GASSET, J. (1940): «Miseria y esplendor de la traducción», en E. Torre (ed.), *Teoría de la traducción literaria*. Síntesis, Madrid, págs. 237-238.

PASCUA FEBLES, I. (2002): *La adaptación en la traducción de la literatura infantil*. Servicio de Publicaciones ULPGC, Las Palmas de Gran Canaria.

PASCUA FEBLES, I. (2017): *Una aproximación a los estudios de traducción de literatura infantil y juvenil*. CLV libros, Madrid.

PRETE, A. (2011): *All'ombra di un'altra lingua*. Bollati Boringhieri, Torino.

RABADÁN ALVAREZ, R. (1991): *Equivalencia y traducción*. León: Servicio de Publicaciones Universidad.

RUIZ CASANOVA, J.F. (2000): *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Cátedra, Madrid.

SANTOYO, J.C. (1988): *Teoría y crítica de la traducción. Antología*. Univ. Autónoma de Barcelona, Bellaterra.

SEPÚLVEDA, L. (2018): *Historia de un caracol que descubrió la importancia de la lentitud*. Tusquets, Barcelona.

TORRE, E.(2010): *Teoría de la traducción literaria*. Síntesis, Madrid.

VALERO GARCÉS, C. (1995): *Apuntes sobre traducción literaria y análisis contrastivo de textos literarios traducidos*. Alcalá de Henares: Universidad.

VENEGAS, M. C. (1987): *Promoción de la lectura a través de la literatura infantil en la biblioteca y en el aula*. Ed. L.T.D.A., Colombia.



## **FUENTES ELECTRÓNICAS:**

Álvarez-Buiza, E. A. “La literatura infantil y su traducción” [en línea], Centro Virtual Cervantes. Disponible en la Web:

<file:///C:/Users/Deborah/Desktop/Literatura%20Infantil/lit%20infantil%20y%20su%20traduccion.pdf>

Bazzocchi, G. “Aprender a traducir a través de la literatura infantil” [en línea], Università degli Studi di Bologna. Disponible en la Web:

[file:///C:/Users/Deborah/Desktop/Literatura%20Infantil/23\\_103.pdf](file:///C:/Users/Deborah/Desktop/Literatura%20Infantil/23_103.pdf).

Carmignani, I. “Interviste” [en línea]. Junio 2017 [28 de marzo de 2019].

Disponible en la Web:

<http://www.cittadipuccini.it/Interviste/IlideCarmignani/IlideCarmignani.html>

Carmignani, I. [en línea]. Agosto 2015 [28 de marzo de 2019]. Disponible en la

Web: <http://www.sulromanzo.it/blog/ilide-carmignani-quello-del-traduttore-e-un-mestiere-di-grande-responsabilita>

Carrera Fernández, J. “El papel del traductor como mediador cultural” [en línea],

[Noviembre 2018]. Universidad de Valladolid. Disponible en la Web:

<https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/3913/1/El%20papel%20del%20traductor%20como%20mediador%20cultural.pdf>.

Costa Picazo, R. “Los problemas de traducción” [en línea]. Octubre 2018

[Noviembre 2018]. Disponible en la Web:

<file:///C:/Users/Deborah/Desktop/Literatura%20Infantil/los-problemas-de-la-traduccion.p>

Escritores.org [en línea]. Noviembre 2013 [Marzo 2019]. Disponible en la Web:

<https://www.esritores.org/biografias/138-luis-sepulveda>

Newmark, P. “Approches to translation” [en línea], [Octubre 2018]. Oxford, Pergamon Press, 1981. Disponible en la Web:

<file:///C:/Users/Deborah/Downloads/Dialnet-LaTeoriaYElArteDeLaTraduccion-5476322.pdf>

RAE.es. Diccionario de la lengua española, [en línea], [Febrero - Abril2019].

Disponible en la web:

<http://lema.rae.es/dpd/srv/search?id=jVu6gmxALD6qZGDOTp>

<https://dle.rae.es/?id=XzfiT9q>

Reverso.net. Diccionario bilingüe, [en línea], [Marzo/Abril 2019]. Disponible en la web:

<https://context.reverso.net/traduzione/italiano-spagnolo/ippocastano>

Sepúlveda, L. [en línea]. 2004-2009 [Marzo 2019]. Disponible en la Web:

[https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sepulveda\\_luis.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sepulveda_luis.htm)

Tallerparaescritores.blogspot [en línea]. Febrero 2013 [Marzo/Abril 2019].

Disponible en la web:

<http://tallerparaescritoresfanfiction.blogspot.com/2013/02/los-dos-puntos.html>

Treccani. Vocabolario [en línea], [Marzo/Abril 2019]. Disponible en la web:

<http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/dare-un'occhiata/>

[http://www.treccani.it/enciclopedia/sistema\\_%28Dizionario-di-filosofia%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/sistema_%28Dizionario-di-filosofia%29/)

Xsemanal.com “Conocer la naturaleza” [en línea], [Abril 2019]. Disponible en la web:

<https://www.xlsemanal.com/conocer/naturaleza/20180429/buho-caracteristicas-animales-simbologia.html#foto208>

## **OTRAS FUENTES:**

Apuntes del curso “Teorías y Métodos de la Traducción Española”, de la profesora Arbulu Barturen, M. B., Universidad de Padua, 2018.

## **RIASSUNTO**

A scopo riassuntivo presento in seguito i punti più rilevanti che hanno caratterizzato questo lavoro, descrivendo il contenuto dei vari capitoli che lo compongono, con l'obiettivo di dare un quadro generale e sintetico dell'analisi svolta.

Il mio interesse per la traduzione in generale è connesso al ruolo di fondamentale importanza che essa ricopre nei sistemi sociali. Con il passare del tempo è diventata il punto di incontro e di passaggio tra diverse lingue, culture e letterature, l'anello di congiunzione tra presente e passato, quel filo invisibile che accosta lontano e vicino; creatrice e modellatrice di tradizioni, è la chiave che apre le porte della comunicazione globale, diffusa, potenzialmente illimitata.

In data odierna, tradurre è diventata un'operazione che in molti, spinti da esigenze di natura diversa, intraprendono più o meno consapevolmente. La traduzione di qualsiasi opera, di qualsiasi testo letterario comporta sempre delle difficoltà sia interpretative che di resa dei significati nel testo meta, con le quali il traduttore deve confrontarsi e cercare di risolvere. Lo scopo di questa tesi è stato proprio quello di descrivere queste complessità. Ma cosa si cela sotto questo processo? Quali meccanismi si attivano nel pensiero del traduttore nel momento in cui mette a disposizione le sue conoscenze in campo lavorativo? Certamente non sono mancate riflessioni di traduttori, poeti, letterati, filosofi, circa l'esperienza del tradurre. E per ciò acquista senso la ricostruzione dei percorsi teorici che hanno accompagnato, nel corso dei secoli, la pratica della traduzione. D'altro canto, il sentimento della pluralità delle traduzioni, corrispondente quindi

alla pluralità delle lingue, e che si sviluppa nel corso degli studi, è accompagnato dalla consapevolezza che «ogni traduzione è provvisoria, è un passaggio, un'allusione all'impossibile traduzione perfetta» (Prete, 2011:51).

L'analisi sviluppata si incentra sul confronto dell'opera di Luis Sepúlveda *Historia de un caracol que descubrió la importancia de la lentitud* con la traduzione di Ilide Carmignani, *Storia di una lumaca che scoprì l'importanza della lentezza*. La scelta di questo racconto appartenente al genere infantile non solo proviene da uno studio approfondito dell'ambito in questione e affrontato nel corso delle lezioni di *Teorie e Metodi della Traduzione Spagnola* ma è anche legata ad un interesse personale per questo genere letterario. I vari studi riguardanti le tecniche e i processi di traduzione letteraria mi hanno spinto a chiedermi in che modo un traduttore adatterebbe un racconto infantile, dato che, nella maggior parte dei casi, vi sono elementi molto più complessi da tenere in considerazione, e con questo non solo faccio riferimento al tipo di registro da usare in modo tale che non ci siano problemi di comprensione da parte del pubblico, ma soprattutto agli aspetti culturali caratteristici della lingua di partenza.

In questo senso l'analisi è un'attività indispensabile per comprendere fino a che punto una traduzione può migliorare o essere migliorata. Inoltre, personalmente ho potuto constatare come sia possibile trovare delle differenze tra il testo originale e quello tradotto, differenze che portano il testo finale ad essere, in certi aspetti, un riflesso della personalità del traduttore, o meglio, in questo caso specifico, della traduttrice.

Dopo aver presentato l'obiettivo della tesi, passerò a riassumere il contenuto dei vari capitoli che la compongono, soffermandomi, in particolar modo, sul terzo e ultimo, essendo parte centrale del lavoro, che contiene l'analisi di traduzione, mentre i due capitoli precedenti possono essere considerati come un approfondimento volto a descrivere nel dettaglio l'attività di traduzione e il ruolo che assume il traduttore nel contesto.

Il primo capitolo affronta, sotto diverse prospettive, l'evoluzione del concetto di traduzione e l'importanza che ha acquisito nel corso degli anni. Esteban Torre la descrive come «una delle attività più antiche della storia dell'umanità» (2001:16), e proprio per il suo perfezionamento nel corso del tempo, si considera oggi come la forma più significativa della comunicazione interculturale. A dar voce a questo processo vi è il traduttore, il cui ruolo è particolarmente significativo perché dalle sue scelte dipende la comprensione dell'intera opera tradotta. Ogni traduttore, in effetti, ha bisogno di una formazione tanto pratica quanto teorica per affrontare questa attività nel miglior modo possibile, tenendo conto dei punti critici da affrontare e di come superarli. Il messaggio costruito ed espresso in una lingua deve essere tradotto in un'altra lingua attraverso un'opera di interpretazione da parte del traduttore che diventa così una sorta di mediatore tra l'autore del testo di partenza (detto anche testo fonte) e il lettore del testo tradotto, nonché il centro di questo processo. Essendo un'attività complessa, molte volte si possono riscontrare dei problemi - ed è con questo che concludo il primo capitolo -; problemi legati all'aspetto linguistico, e quindi alle differenze che esistono tra le due lingue prese in analisi, differenze di lessico, di stile, di

morfologia; all'aspetto extralinguistico (elementi culturali); e infine, all'aspetto pragmatico, dove si sviluppa una relazione tra l'intenzione dell'autore espressa nel testo originale e le questioni che ne derivano dal tipo di destinatario e dal tipo di contesto. Come è già ben noto, la traduzione non è solo un problema per il traduttore ma anche, e soprattutto, per il destinatario dell'opera, ovvero il lettore, specie se si tratta di un bambino.

Proseguendo con l'analisi, il secondo capitolo, come ho già esplicitato nei paragrafi precedenti, si snoda in vari punti dedicati alla traduzione letteraria e, in particolare, alla letteratura infantile. In questa sezione, viene analizzato il concetto di letteratura infantile partendo dall'importanza che ricopre nella società. Scoprire che nel Medioevo l'infanzia non era considerata come una tappa così diversa dalla vita adulta, almeno fino al XVII secolo, quando i bambini cominciano a ricevere una formazione in questo senso attraverso dei libri che riflettevano il mondo fiabesco, mi ha portato a investigare e approfondire gli aspetti che l'hanno resa tale.

La necessità di creare una vera e propria letteratura infantile nasce nel momento in cui alcuni scrittori francesi e inglesi del XVII secolo decidono di mettere per iscritto una serie di favole che prima venivano trasmessi in forma orale. Ed è su questo scenario che emergono i primi racconti che hanno ricoperto, in un secondo momento sino ad arrivare poi ai giorni nostri, una posizione preminente nell'infanzia di ogni bambino: da *Cappuccetto Rosso* a *Cenerentola*, da *Pollicino* al *Gatto con gli stivali*, da *Biancaneve* a *la Bella Addormentata nel bosco*. Grazie alla diffusione di questi racconti e, di conseguenza, alla creazione del genere

infantile, si ha una risposta ai bisogni del bambino, che può essere considerata più una risposta legata alla cultura e alla vita quotidiana. Vediamo, infatti, come Pascua Febles e María Clemencia Venegas ci offrono le principali caratteristiche del genere, caratteristiche che aiutano il pubblico di piccoli lettori a sviluppare la propria immaginazione e a sperimentare il mondo sotto vari aspetti e infinite forme.

D'altro canto, è dal momento che si cominciarono a creare varie collezioni di leggende popolari che si avverte la necessità di tradurre e di adattare questi racconti. Alla luce di queste osservazioni, mi sono posta dei quesiti:

Ma cosa significa esattamente adattare un testo scritto ad un'altra lingua o cultura? O meglio, qual è la differenza tra l'adattamento di un testo e la sua traduzione?

Per dare una risposta a questi interrogativi, sono risalita a degli studi realizzati negli ultimi anni. Diverse sono le attività concretate: si creano degli adattamenti per un pubblico infantile di testi destinati in realtà ad un pubblico adulto o si traduce da una lingua ad un'altra un testo infantile modificando il testo con l'obiettivo di arricchire il linguaggio del testo di arrivo. Sono numerosi gli autori che hanno analizzato le forme di adattamento sotto vari aspetti: Nida y Waart, Cristiane Nord, manifestando la loro preoccupazione sul miglior modo di tradurre il genere. In effetti, la traduzione è pur sempre un'attività linguistica sottomessa a delle restrizioni a causa di fattori diversi e, nel caso della letteratura infantile, il pubblico è il fattore che incide di più nel processo traduttivo. Non bisogna, però, dimenticare che la produzione letteraria destinata al pubblico



infantile si basa sulla relazione che lo scrittore possiede con la sua lingua madre, in funzione di un particolare destinatario, e spesso si manifesta attraverso un discorso di creatività della lingua. Come riflesso di una scrittura in grado di suscitare delle sensazioni di meraviglia nel bambino, la traduzione infantile permette al traduttore di sviluppare un potenziale creativo tanto da vedersi obbligato a sbizzarrirsi con la sua lingua, cercando una traduzione adeguata per determinate parole del testo originale, con l'obiettivo di riprodurre lo stesso effetto nella lingua di arrivo.

Un'analisi generale sulle tecniche, sulle strategie e sui metodi di traduzione, apre la terza e ultima parte, ossia la vera e propria analisi della traduzione, che ho organizzato nel seguente modo:

- ho deciso di affiancare i due testi, comparando parola per parola e sottolineando ogni differenza (lessicale, grammaticale, semantica, di punteggiatura...) nel lavoro di preparazione al confronto, questo ha permesso di avere uno schema ben preciso al momento dell'analisi;

- in un secondo momento, ho suddiviso in macro-temi gli elementi rilevanti, in modo da ottenere un progetto di analisi il più possibile lineare e non dispersivo.

Sono quindi risultate ben sei macro-aree di analisi:

1. *I toponimi*, di cui il testo non è particolarmente ricco ma l'unico presente, peraltro frutto della fantasia dell'autore, assume grande importanza in quanto rifugio delle lumache;

2. *Il lessico della natura*, cornice di tutto il racconto. Qui l'autore ci presenta il prato come il tipico ambiente in cui gli animali protagonisti del nostro racconto realizzano quotidianamente lavori semplici, immersi costantemente nella loro routine. In questa parte sono stati messi a confronto dei termini connessi all'ambiente, in particolare nomi di alberi, di frutti, di piante e di animali diversi;
3. *La punteggiatura*, che ha dato tanto alla versione originale quanto a quella tradotta il giusto ritmo di lettura, permettendo, inoltre, alla traduttrice di organizzare e comprendere i vari frammenti di testo e di evitare, grazie alle giuste pause e intonazioni, eventuali ambiguità. In questa sezione ho analizzato i passaggi più significativi in cui la traduttrice ha apportato alcune modifiche allo stile dell'autore, lasciando spazio ad un taglio più personale oppure ad uno più generico e meno caratteristico dell'originale;
4. *Altri interventi della traduttrice*, in cui sono state analizzate alcune tecniche di traduzione, come la *trasposizione*, l'*ampliamento* o addirittura cambiamenti di ordine sintattico operate da Carmignani, più che evidenti nel testo meta. Per essere più precisi, a livello lessicale, si tratta di essere più generico o più specifico, in base al contesto, o di omettere alcuni termini proprio per evitare ripetizioni, mentre a livello grammaticale sceglie di utilizzare delle costruzioni diverse per fare riferimento allo stesso concetto;

5. *Interiezioni e costruzioni all'imperativo*, in cui possiamo constatare che le varie forme prese in analisi vengono tradotte mantenendo la stessa costruzione sintattica e grammaticale e riproducendo lo stesso effetto dell'originale;
6. *Perifrasi e marcatori discorsivi*, l'unica parte in cui ho riscontrato più differenze tra la versione spagnola e quella italiana. Differenza legate al fatto che molte perifrasi in italiano non seguono la stessa costruzione spagnola, ovvero, è possibile che un condizionale venga tradotto con un imperfetto, entrambi seguiti poi da un infinito, o addirittura che venga usato un tempo diverso per la formazione della perifrasi. Per essere più chiari, un esempio emerso durante l'analisi è quello della perifrasi spagnola *tener que + infinito* tradotta in italiano con il verbo modale *dovere*, coniugato nella forma corrispondente. Naturalmente, ogni scelta di Carmignani in questo senso è stata operata con il fine di dare il tocco di spontaneità richiesta dalla lingua di arrivo.

L'aver svolto un'attività di analisi tanto accurata mi ha permesso di acquisire una maggiore consapevolezza, mentre cercavo soluzioni, alternative e spiegazioni, su quanto si tenda a sottovalutare il flusso di lavoro di cui si fa carico un traduttore attento, insieme alle responsabilità che un questo impiego comporta. D'altronde si tratta di una professione adatta a pochi, che tra le proprie finalità ha quelle di

tendere verso un'altra realtà linguistica, ricercare e acquisire una determinata autonomia, accogliere l'originale e ricondurlo ad una nuova vita. Ed è da qui che nasce il dialogo, l'incontro, il confronto, l'interpretazione di un testo che sboccia in un'altra lingua, attraversando così i confini della lingua dell'altro per approdare e scoprire, in seguito, anche quella propria. Durante questa fase di "trasposizione linguistica", come ho già esplicitato nelle righe precedenti, il traduttore deve cercare di ricostruire un rapporto con il testo improntato sulla fedeltà. Il punto è stabilire il "verso cosa" della fedeltà. Ad esempio, rimanere fedeli alle intenzioni espresse dall'autore, significa *imitare* quello stesso testo, rispettando le strutture, la retorica e tutti gli elementi essenziali per comprendere la totalità dell'opera e gli interessi su cui essa si fonda. Insomma, il nucleo del lavoro di traduzione è scrutare l'opera nei minimi dettagli, studiarla, analizzarla e riportarla interamente sulla scena. Questo lavoro di riformulazione può generare dei cambiamenti che sono indubbiamente riconducibili a chi traduce. Nel passaggio dall'originale al testo tradotto, il traduttore può esplicitare alcune espressioni e aggiungerne altre, amplificare il testo con l'aggiunta di significati completamente assenti nel testo d'origine, eliminare certi aspetti che magari possano rendere più complesso il processo traduttivo per sostituirli, in traduzione, con altri, adottando così una via più agile per esprimere qualsiasi contenuto.

In relazione alle mie osservazioni personali, credo di poter affermare di essere a favore della fedeltà, e quindi che l'autore debba sempre essere rispettato, e per fare in modo che questo si verifichi è necessario che tanto le sue intenzioni

quanto lo stile scelto e usato arrivino alla lingua e cultura di arrivo così come sono stati concepiti in un principio, in modo tale che uno scrittore possa essere riconosciuto per i tratti che meglio lo caratterizzano. Risiede qui il vero compito del traduttore: seguire le orme dell'autore cercando di intervenire solo quando è necessario.

Molto spesso il lavoro del traduttore viene sottovalutato fondamentalmente perché non si è pienamente coscienti dell'abilità speciale che possiede. Tuttavia, la storia della traduzione ci insegna come esso sia sempre stato per gli europei uno strumento fondamentale di mediazione culturale, una mediazione che ha permesso un arricchimento nei due sensi. Attraverso la traduzione gli europei hanno esportato la propria cultura e i propri valori, ma tramite questa pratica hanno anche scoperto la cultura e i valori dei popoli con cui sono entrati in contatto. Ha consentito scambi e fecondazioni incrociate, essenziali per abbattere muri ed evitare il rischio di un purismo fatto di ignoranza e paura del diverso. Al contrario, la reciproca conoscenza comporta un arricchimento in cui ciascuna delle comunità coinvolte è evoluta e si è trasformata senza rinunciare ai propri valori fondanti, ma aprendosi a nuovi universi con esiti che sarebbero stati impensabili senza stimoli esterni.