



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

### *Traducir para la infancia: propuesta de traducción y análisis de algunos textos para niños*

Relatore  
Prof. Anna Polo

Laureando  
Anna Costa  
n° matr. 1209234/LMLCC

Anno Accademico 2019/2020







# ÍNDICE

Introducción .....	3
1. La literatura infantil .....	5
1.1 Definición de la literatura infantil y juvenil (LIJ) .....	6
1.2 Estatus de la LIJ .....	7
1.3 Importancia de la LIJ.....	10
1.4 La edad preescolar: ¿por qué promover la lectura en épocas tempranas? .....	11
1.5 Características de la literatura para la primera infancia .....	14
1.6 Géneros literarios de la LIJ.....	16
1.6.1 El cuento o relato infantil.....	16
1.6.2 El teatro infantil.....	18
1.6.3 La poesía infantil.....	19
2. Traducir literatura infantil.....	23
2.1 ¿Por qué traducir literatura infantil?.....	25
2.2 Visibilidad o invisibilidad del traductor de LIJ.....	26
3. Contextualización.....	30
3.1 La autora .....	30
3.2 Los libros.....	31
3.2.1 Blanco como nieve.....	31
3.2.2 Cómo abrió Don Nicanor el gran circo volador.....	31
3.2.3 Versos como una casa .....	32
3.3 Dificultades de traducción .....	32
4. Textos originales y propuestas de traducción .....	35
4.1 Propuesta de traducción del cuento <i>Blanco como nieve</i> .....	35
4.2 Propuesta de traducción del texto para el teatro <i>Cómo abrió Don Nicanor el gran circo volador</i> .....	63
4.3 Propuesta de traducción de la colección de poesías <i>Versos como una casa</i> .....	101
5. Análisis de las traducciones .....	145
5.1 Análisis de la traducción del cuento <i>Blanco como nieve</i> .....	149
5.2 Análisis de la traducción del texto para el teatro <i>Cómo abrió Don Nicanor el gran circo volador</i> .....	157
5.1 Análisis de la traducción de la colección de poesías <i>Versos como una casa</i> .....	165
6. Conclusiones .....	175

Riassunto.....	177
Bibliografia .....	185
Sitografia.....	189

## Introducción

En este trabajo propongo la traducción del español al italiano de tres libros para la infancia, pertenecientes a tres géneros diferentes: el cuento *Blanco como nieve* (2018), el texto para el teatro *Cómo abrió Don Nicanor el gran circo volador* (2015) y la colección de poesías *Versos como una casa* (2017), escritos por la autora valenciana Mar Benegas. Los tres libros tienen como destinatario niños en edad preescolar, precisamente de 3 a 6 años, y, por esto, están escritos para ser leídos en voz alta por parte de un adulto. De hecho, la característica común a los tres es la presencia parcial o total de la rima, que ayuda a mantener vivo el interés del pequeño. He elegido este tema porque combina dos factores que desde siempre me apasionan: el mundo infantil y la escritura en rima. Considero la primera infancia un universo rico en sensaciones, emociones e imágenes, una época en la que es esencial proporcionar intervenciones a nivel psicológico, lingüístico y cognitivo con el fin de asegurar beneficios a largo plazo. La rima, al mismo tiempo, puede representar no solo una manera para divertir a los niños y acercarlos a la costumbre de leer, sino también una valiosa herramienta educativa, que puede facilitar tanto la memorización de vocabulario y estructuras de la lengua, así como el desarrollo de conciencia fonética. Y, además, requiere una gran creatividad por parte del traductor mismo. Al acercarme a esta literatura, por lo tanto, he podido constatar la importancia que demuestran tanto la lectura como la literatura en sí para el desarrollo de los niños, y la dificultad que implica su traducción, a pesar de ser de fácil comprensión.

El siguiente trabajo se articula en cinco capítulos. En el primer capítulo introduzco el tema de la literatura infantil; proporciono su definición completa, describo cómo ha cambiado su consideración con respecto al pasado, y subrayo la importancia de promover la lectura a niños en edad preescolar. Sucesivamente, presento las principales características de la literatura para la primera infancia en general, y de los tres géneros a los que pertenecen los libros que se han traducido: el cuento, el texto para el teatro y la poesía. Propongo, también, un análisis de las ventajas que conlleva el uso de la rima para el desarrollo lingüístico, cognitivo, físico y emotivo de los niños.

En el segundo capítulo, presento brevemente el ámbito de la traducción de la literatura infantil, tanto en el pasado como ahora, y señalo los beneficios que la traducción de dichas obras puede facilitar, como garantizar la importación de valores, creencias, formas de concebir el mundo, estilos, formas métricas etc., que pueden hacer del libro un mensajero global. Seguidamente, expongo las macroestrategias que el traductor de literatura infantil puede adoptar, es decir, la domesticación o la extranjerización del texto meta.

En el tercer capítulo, ofrezco una contextualización relativa a los textos que se han traducido. Se presenta la autora, la trama de cada uno de los libros y los aspectos más complejos que es necesario reproducir en los textos de llegada.

En el cuarto capítulo propongo la traducción de los tres libros, empezando por el cuento, para seguir con el texto para el teatro y terminar con la colección de poesías.

En el quinto capítulo examino las elecciones y estrategias adoptadas en la traducción de los libros. Empiezo por una consideración general de los aspectos traductológicos más relevantes, para luego entrar más en detalle con el análisis de la traducción de cada género textual. Subrayo los problemas traductológicos que ha generado la presencia de onomatopeyas, adivinanzas, juegos de palabras, la relación entre textos e imágenes y, en especial modo, la preservación de la rima.

El último apartado está dedicado a las conclusiones obtenidas del análisis de las traducciones.



## 1. La literatura infantil

*“¿Cuántos siglos caben en la hora de un niño?”*

Esto se preguntaba Cernuda en su poemario *Ocnos*, en el que exaltaba y también añoraba su infancia y el tiempo pasado. Porque es sabido que para un niño el tiempo casi no existe, que “un día, unas horas son entonces cifra de la eternidad” (Cernuda: 1949). Y lo mismo le pasa cuando lee o escucha a un adulto leer; el tiempo queda suspendido y el niño se escapa con su mente, imaginando mundos y situaciones fabulosas y legendarias, y por un momento se olvida del presente. Página tras página, empieza a entender mejor el mundo, a desarrollar capacidad para escuchar, a comprender la palabra escrita y el lenguaje. Por estas razones, la literatura infantil es fundamental para potenciar sus talentos, ayudarlo a reflexionar y a tener un pensamiento crítico. Cada palabra elegida por un escritor puede evocar miles de imágenes y sensaciones e influenciar la manera como el pequeño percibe las cosas. Garantizar el acercamiento del niño a la lectura, es, a la vez, una demostración de cariño, una manera para alimentar su saber y su sed de conocimiento, para emocionarlo, para encender debates y poner en tela de juicio su manera de pensar. Como afirma Susana Peix (2016), la literatura infantil es “una ventana al mundo real e imaginario”; según las gafas que se le ponga al niño, la vida se ve con matices y formas diferentes.

Pero, ¿cómo se puede definir la literatura infantil? Y, sobre todo, ¿cómo se valora hoy en día?

## 1.1 Definición de la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ)

Si se busca qué es lo que se entiende por literatura infantil, las respuestas más frecuentes son las que afirman que es “la obra artística destinada a un público infantil”, como declaró Marissa Bortolussi (1985), o aquella literatura que “incluye una gran diversidad de libros, desde obras clásicas a libros ilustrados y relatos de fácil comprensión, que se consideran aptos para los niños” (Elizagaray: 1981). Sin embargo, al lado de estas consideraciones, es necesario tener en cuenta algunos aspectos importantes. Si es cierto que esta literatura se dirige a un público especialmente joven, este no es el único criterio para determinar si un texto puede incluirse en género de la literatura infantil. Siendo una literatura que no se creó pensando en un público adulto, al escribir, se deben tomar en consideración los intereses de estos pequeños lectores. Niños y niñas deben disfrutar de la lectura, para que mantengan la costumbre de leer en el futuro. Una definición más amplia y completa, entonces, puede ser la que proporciona Juan de Cervera (1984), que afirma que la literatura infantil es aquella en la que “se integran todas las manifestaciones y actividades que tienen como base la palabra con finalidad artística o lúdica que interesan al niño”. Esta descripción explica cómo los niños y las niñas no tienen que ser simples receptores: la literatura tiene que ser cautivadora, llenar sus expectativas, aprovechar al máximo las posibilidades expresivas que la lengua ofrece, para que no se aburran. De esta manera, se superan las barreras tradicionales según las que se consideraban literatura infantil solo los clásicos géneros de la narrativa, poesía y teatro; actualmente la bibliografía de referencia sugiere otras tipologías relevantes, como adivinanzas, rimas, cuentos de nunca acabar, canciones infantiles, trabalenguas, etc. Se ha empezado, entonces, a reputar como literatura infantil todo lo que sea asequible por las estructuras lingüísticas, estilísticas, literarias, etc., lo que tenga en consideración y responda a las inclinaciones y disposiciones de los pequeños destinatarios, y que garantice entretenimiento (Cervera: 1984).

## 1.2 Estatus de la LIJ

Afortunadamente, ha quedado atrás la época de las discusiones en torno a la demostración o negación de la existencia de la literatura infantil (Pascua Febles: 2001). De hecho, en el pasado estas manifestaciones literarias no se consideraban como arte, véase a este propósito Benedetto Croce (citado por Juan Cervera: 1991, 310), el cual afirmaba que “en nombre del arte puro, el arte para los niños no será jamás verdadero arte, porque en las obras infantiles hay elementos extraestéticos”; algunos autores negaban incluso su necesidad, como Umbral (citado por Cerrillo: 2001, 85), que declaró que “los niños solo buscan los libros que les prohíben los mayores”. Actualmente, abundan libros para los más pequeños en las librerías, algunas universidades han introducido cursos especializados en literatura infantil y hay cada vez más críticos y premios literarios que conciernen la LIJ. Como dijo Carmen Bravo-Villasante (1972, 9), “ya no es la literatura infantil un género vergonzante, y excelentes escritores y poetas escriben para niños”. Sin embargo, las obras destinadas a los niños han ocupado, y en cierta medida siguen ocupando, una posición periférica. Según sostuvo Isabel Pascua Febles (2000: 91), la LIJ es a menudo menospreciada; muchas veces se considera “como de segundo orden, ‘la Cenicienta’ de los estudios literarios”, y no goza del respeto de la mayoría de la crítica “adulta”. Esto pasa por innumerables razones. Como dijo Pedro Cerrillo (2001: 79),

durante muchísimo tiempo – [y] todavía en cierta medida hoy - las creaciones literarias infantiles han sido ignoradas por críticos y filólogos; y, lo que todavía es peor, cuando han sido valoradas y enjuiciadas, lo han sido con criterios pedagógicos o morales y no literarios. La Literatura Infantil se ha resentido en exceso de una necesidad ‘oficial’ de comunicar determinadas enseñanzas, moralidades o doctrinas.

Se exigía, entonces, que la literatura infantil cumpliera un tipo de misión educativa; solo se consideraba buena si instruía o adoctrinaba de alguna manera a sus pequeños destinatarios. Pero, de esta manera, se la despojaba de “los únicos valores que le son exigibles, los literarios” (Cerrillo: 2001, 79). En consecuencia, se empezó a difundir lo que Victoria Fernández (citada por Cerrillo: 2001, 80) definió como “utilitarismo curricular”, es decir, “el aprovechamiento de la lectura de textos literarios

para el cumplimiento de objetivos escolares ajenos a la propia lectura” (Cerrillo: 2001, 80). Además del problema de esta dependencia de educación y moralidad, Teresa Colomer (2000) subrayó un importante “debilitamiento de la dimensión metafórica y simbólica” de las obras literarias infantiles. La autora destacó como, anteriormente, se convirtió en una habitual costumbre que los libros para niños presentasen “elementos que [satisficían] más inmediatamente el objetivo editorial de llegar con un libro de muchas edades, como el lenguaje estandarizado, un vocabulario reducido y una lectura unívoca” (Cerrillo: 2001, 80). De hecho, en el pasado, fácil y frecuentemente se olvidaba (o ignoraba) que la literatura infantil ante todo es literatura, y que, como tal, hay que analizarla, estudiarla y evaluarla. Como enunció Sánchez Silva (citado por Cerrillo: 2001, 85), “escribir para niños no es escribir para tontos”. Lectores infantiles, a lo largo de toda su senda de crecimiento, pasan por fases diferentes, por lo cual sería recomendable que los textos literarios que se les proponen se correspondieran a esas diferencias, pero sin que ello produzca efectos relevantes en su calidad literaria. Porque escribir textos tan particularmente sencillos que se convierten en triviales y nimios no dará ningún resultado prometedor.

Aun habiendo sido históricamente invisible y marginalizada (Beseghi, Grilli: 2011), en las últimas décadas, la literatura infantil ha empezado a valorarse y reconocerse de manera universal. Este ámbito “appare oggi più maturo e più complesso, più impegnato a darsi qualità letteraria in modo esplicito” (Cambi: 2013, 11). Representa uno de los sectores más vitales y experimentales de las artes (Filograsso: 2019, 23), un “universo comunicativo plurale, connotato dalla diversità di forme testuali, generi [e] tipologie di destinatari” (Filograsso: 2019, 23). Como afirma Beseghi (2011: 61), “autori e autrici [...] hanno contribuito a un grande cambiamento della letteratura per l’infanzia, divenuta un interessante laboratorio dove si sperimenta un incrocio di generi e spesso un’intelligente contaminazione tra vari media”. Se ha vuelto, o siempre ha sido, pero antes no se valoraba así, una literatura con una vocación profunda y específica, lo cual la hace diferente, única y portadora de algo propio y urgente que decir (Grilli: 2011, 21). Por lo tanto, se ha empezado a otorgarle “ciò che le

spetta nei termini di una serietà di approccio e di una considerazione che le son dovute” (Grilli: 2011, 21), al igual que la literatura “alta”. En efecto, la literatura infantil no es una “hermana menor” de la literatura:

las características que pueden ser propias de ella no son ajenas al conjunto de la literatura; cualquier estudio de literatura comparada entre obras infantiles y obras para adultos nos ofrece algunos datos de interés, como que, en una y en otra literatura [se pueden] encontrar estructuras organizativas y procedimientos estilísticos similares; o que en ambas literaturas se suelen reflejar las corrientes sociales y culturales que, en cada momento, predominan (Cerrillo: 2001, 83).

La diferencia central, entonces, reside en el destinatario. Con respecto a la literatura para adultos, en la LIJ la comunicación no se produce entre iguales; el libro está escrito por adultos para niños, y no siempre los niños eligen lo que quieren leer, ya que, sobre todo en los primeros años de sus vidas, no poseen las capacidades para expresarse concretamente, puesto que su desarrollo no ha finalizado. De hecho, cobra especial importancia la figura del supuesto “mediador” adulto, que puede ser uno de los padres, un bibliotecario, un maestro, un educador, etc. Este, como afirma Gemma Lluch (1999: 20-27), representa un “agente de transformación”, siendo la primera persona que recibe el texto literario y que, en un segundo momento, lo comprará, regalará o recomendará al niño, quien será, entonces, el “segundo receptor”. Es fundamental recordar, pues, que la literatura infantil es auténtica literatura; “si se le añade ‘infantil’ no es sino por el deseo de delimitar una época concreta de la vida del hombre que, en literatura, está marcada por las capacidades de los destinatarios lectores, y, en menor medida, por gustos e intereses lectores muy concretos” (Cerrillo: 2001, 87). Y, como tal, “la terminología literaria debe ser la misma, en todo lo que se refiere a géneros, canon, concepto de clásico o recursos de estilo, sin que ello minimice sus peculiaridades” (Cerrillo: 2001, 93). Escribir para lectores infantiles no debe implicar una renuncia a las estrategias lingüísticas y estilísticas que la lengua ofrece. Tiene que considerarse una plena expresión literaria, a todos los efectos. Además, la literatura infantil no ha de considerarse un género de la literatura. Como dice Riitta Kuivasmäki (citada por Oittinen: 2000), sería un error hablar de literatura infantil como una categoría aparte, porque indicaría que la LIJ cumple diferentes roles y funciones que la literatura para adultos. La LIJ,

pues, “si sottrae a ogni categorizzazione, privilegiando un’ottica in grado di cogliere tutta la ricchezza dei linguaggi utilizzati e utilizzabili per narrare l’infanzia” (Beseghi: 2011, 83). No tiene que ser definida por sus características textuales o por el contenido, sino ser realizada teniendo en cuenta “primero el destinatario, y no la intencionalidad del autor o de los textos mismos” (Hunt: 1990). Y, como “está comprobado que, si un niño no se ‘engancha’ a la lectura con sus primeros libros, tiene muchas posibilidades de no acercarse durante mucho tiempo, incluso nunca más, a la lectura voluntaria” (Cerrillo: 2001, 92), la LIJ tiene que ser entretenida, terapéutica, tiene que ayudar al niño a crecer y a desarrollar sus talentos, y fortalecer sus sentimientos de identificación y empatía. “Imitar irrisoriamente el mundo de los niños no es hacer literatura infantil” (López Tamés: 1985, 16); adecuarla a las etapas de la infancia sin renunciar a la universalidad de los temas, sí. Porque “cualquier tema puede ser tratado, siempre que sea con coherencia, ya que el niño necesita un horizonte polícromo, una visión múltiple y abierta del mundo” (Mora: 2000). No existen temas infantiles o temas adultos, sino una “distinta manera de contar” (Ende, citado por López Tamés: 1985, 17).

### **1.3 Importancia de la LIJ**

Como se ha mencionado previamente, el acercamiento de los niños a la lectura en sus primeros años de vida es esencial para garantizar un desarrollo tanto cognitivo como social y cultural completo y fructífero. La infancia es el momento apropiado para impartir educación, ya que en ella dejan honda huella las primeras experiencias afectivas y estéticas. Lo que influye no es tanto la calidad de la obra en sí, sino, precisamente, el momento en el que el niño desarrolla la capacidad para recibir y para abrir su sensibilidad. Es significativo, por ejemplo, desplegar su facultad de asombro, de ‘encanto’, que nace de su disposición natural ante las cosas (López Tamés: 1985, 117) y que, creciendo y madurando, va poco a poco desapareciendo. La literatura infantil, pues, no debe estar obsesionada con la transmisión de valores; esos valores morales han de ser introducidos sin representar el único objetivo del autor. En cambio, es necesario que la literatura estimule el razonamiento, la curiosidad,

fomente la creatividad, la imaginación, la originalidad de niños y niñas y alimente su sensibilidad, así como su deseo de descubrir a los otros. Ana Pelegrín (1991) insiste en el concepto de que

la palabra continúa siendo el potencial e intransferible medio de acceso a la imaginación. Por los caminos del lenguaje, el niño se convierte en explorador errante de la maravilla, porque la palabra fundamenta la construcción de la imaginación, ya que nombrar las cosas equivale con frecuencia a otorgarles la existencia. [...] Por medio de la fantasía aplicada a la lengua, entonces, el niño descubre el gusto por el lenguaje, por las fantasías verbales, por la distorsión de las palabras, por el desplazamiento festivo de los significados, por el juego con las grafías: aquellos recursos que están en la base de la experimentación de la creatividad, de la imaginación poética de la experimentación con el lenguaje, tan cercano al aprendizaje de la libertad.

La lectura, pues, ayuda al niño a percatarse del mundo que lo rodea y de la variedad de papeles adultos que puede llegar a ejercer. Al leer, el niño no es solo un oyente pasivo, puede convertirse en protagonista como narrador. Esforzándose de buscar o repetir argumentos, con la adecuada entonación, ritmo y gestualidad, el niño adquiere seguridad, aprende a ponerse en juego, a romper el hielo en frente de sus oyentes, y así madura. Porque

reading [...] is an emotional, physical state: the more we read, the more we become attached to the text, we smell, taste and feel it. Accomplishing something and deriving pleasure out of reading are important factors: the more the child, for instance, gets out of the reading situation, the more the child wants to read (Oittinen: 2000).

#### **1.4 La edad preescolar: ¿por qué promover la lectura en épocas tempranas?**

Como se ha ilustrado en los capítulos anteriores, la literatura infantil proporciona numerosos beneficios a todos los niños. Sin embargo, la época que se considera preferible para garantizar un correcto desarrollo psicológico, lingüístico y emotivo, es la edad preescolar. De hecho, estudios demuestran como el vocabulario de un niño de 3 años está fuertemente relacionado con la cantidad de palabras que ha oído a partir de los 8 meses de vida (Malgaroli et al: 2012). Los niños que viven en un entorno desfavorecido desde el punto de vista cultural, están expuestos a unas 30 millones de palabras menos con respecto a sus coetáneos que se encuentran en situaciones más florecientes (Aristizábal: 2018). Y esto afecta su capacidad de leer de manera fluida y su competencia lingüística,

llevando al niño a tener dificultades en su carrera escolar y a considerar el abandono temprano de los estudios (Aristizábal: 2018).

En efecto, a partir de la primera infancia es oportuno asegurar intervenciones especialmente eficaces y a largo plazo. En los primeros años de vida, la denominada “plasticidad cerebral”, es decir, la capacidad del cerebro para producir nuevas conexiones entre las neuronas, es máxima. Este rango de edad se considera, entonces, como una ventana de oportunidad durante la que los efectos de la estimulación del entorno en el desarrollo de la estructura cerebral y sus funciones son máximos; y esto se repercute particularmente en lo que concierne al lenguaje (Malgaroli et al: 2012). Algunas investigaciones efectuadas al principio de los años 90 sobre la lectura precoz en los Estados Unidos (Koppenhaver y Erickson: 2003, 283) demostraron que los niños a los que se lee con continuidad desde el primer año de vida y que viven en entornos ricos en libros, revistas y periódicos, suelen progresar en el desarrollo lingüístico tanto receptivo como expresivo y aprender a leer con menores dificultades y de manera más rápida. Expertos se refieren a este fenómeno con el nombre de “*emergent literacy*” (Teale y Sulzby: 1986), término que indica el conjunto de competencias relativas a la lectura y a la escritura que pueden adquirirse precozmente por parte de niños en edad preescolar, y que, sucesivamente, facilitarán su autónoma capacidad de lectura y escritura (Hall: 1987; Neuman, Dickinson: 2007; Whitehead: 2002, Filograsso: 2018). Se basa en la noción según la que el niño adquiere habilidad en las competencias de alfabetización no solo como resultado de instrucciones directas, sino como un rendimiento proporcionado por un entorno estimulante (Malgaroli et al: 2012). Porque la educación no debe solo dejarse en manos de las escuelas, sino que sigue siendo tarea prioritaria de cada padre. De hecho, la lectura en voz alta por parte de un adulto no solo ayuda a desarrollar el lenguaje y las habilidades cognitivas de los pequeños, sino contribuye a fomentar su motivación, curiosidad y memoria, todas funciones que van a formar su bagaje intelectual y emocional (Malgaroli et al: 2012). Este estímulo cognitivo es incluso más eficaz si se relaciona con experiencias emotivas. Por ejemplo, como dice Jim Trelease (citado por Oittinen: 2000), si el pequeño



en su vida ve u oye a alguien al que admira disfrutar de la experiencia lectora, por su parte es más propenso a hacerlo. De la misma manera, si sus experiencias de lectura son agradables, es más probable que el niño vuelva a acercarse a aquella actividad, aprendiendo a amar los libros y la lectura, ya que los asocia a momentos placenteros.

En realidad, ya a partir de los seis meses, los niños empiezan a relacionarse positivamente con los libros, sintiendo interés y curiosidad por sus imágenes y su aspecto. Están hiper sensibles al sonido, al ritmo, a la melodía y a la cadencia de la voz (Malgaroli et al: 2012). Se puede, entonces, favorecer este acercamiento al mundo de la lectura empezando por canciones infantiles, nanas, poemas breves, para envolverlos con la musicalidad de las palabras. Se prefiere elegir libros fácilmente manejables y resistentes, que presenten muchas imágenes claramente destacadas del fondo, relacionadas con objetos familiares (Malgaroli et al: 2012). Al cumplir un año, se puede empezar a proponerles libros que permitan una exploración táctil y oral además de visiva, a fin de que la experiencia del objeto-libro se asocie con la memoria del cuento. Los libros ayudan a los niños a dar un nombre al mundo que los rodea, por esto se suele empezar proponiéndoles libros con imágenes de animales o con imágenes que reproducen los hechos que los pequeños experimentan habitualmente, como jugar, dormir, comer, etc. (Malgaroli et al: 2012). Sucesivamente, de 2 a 3 años, los pequeños comienzan a apreciar historias más largas y complejas, aprendiendo de memoria sus cuentos favoritos y estableciendo con ellos fuertes vínculos emocionales (Filogrosso: 2019, 26). Anhelan escuchar historias graciosas, divertidas, que estimulen la interactividad, que presenten repeticiones, rimas, ritmo, palabras fácilmente deducibles, que sean fáciles de memorizar. De 4 a 6 años, su articulación experimenta una notable mejoría. Ya no solo escuchan la voz y miran las imágenes, sino aprenden a asociar las palabras pronunciadas a los signos de escritura (Pufpaff: 2009). Tienen mucha más conciencia con respecto al libro y a la lectura, y están listos para tratar una gran variedad de temas. Su capacidad de atención aumenta poco a poco, por esto desean escuchar una historia del principio al final, o quieren intentar leerla solos, para practicar y al mismo tiempo

demostrar que están creciendo y que no necesitan ayuda por parte del adulto. Empiezan a utilizar las palabras con más autonomía, a comentar las imágenes, a atribuir significado al texto. Quieren manejar las páginas solos, indicar las figuras, completar las frases si se trata de una historia que conocen, y protestan si el adulto salta una palabra o se equivoca. Si es un libro que les gusta especialmente, recuerdan perfectamente inicio, desarrollo y conclusión, lo cual les confiere una importante función reconfortante y estructuración de la memoria (Malgaroli et al: 2012). Al acompañar la lectura, es recomendable que los adultos intenten animar a los niños y los inviten a interactuar con la historia, haciendo preguntas, proponiendo comentarios y soluciones, cambiando la evolución de las cosas para inventar nuevos relatos. Exhortar a niños y niñas a la exploración de los textos favorece la práctica intelectual de tratar con símbolos e interactuar con sus significados (Cardarello: 2001). De esta manera, no se trata solo de leer *a los* niños, sino de leer *con* los niños, conectar, instaurar una relación de intensa comunicación recíproca para que los pequeños construyan sus conocimientos en lugar de simplemente adquirirlos de una fuente externa (Bruña Bragado: 2017). Igualmente, jugar a la “teatralización” del texto puede ayudar a llamar la atención; estudiar las características de cada personaje, asignar una voz a cada uno de ellos, leer utilizando la voz en todas sus facetas en función del grado de intensidad de los diferentes momentos de la narración, creando una atmósfera “numinosa” (Malgaroli et al: 2012), confiere a la experiencia de lectura un carácter mágico y evocador. Y esto ayuda a que mantengan la costumbre de leer también en el porvenir.

### **1.5 Características de la literatura para la primera infancia**

Aunque el valor estético y literario de una obra debe estar presente tanto en la literatura infantil como en la literatura general, en las realizaciones que constituyen el inventario de los niños, especialmente el de los que pertenecen al grupo de edad preescolar, se pueden destacar algunas características peculiares propias. En lo que concierne a la técnica y a la estructura literaria de los textos para edades tempranas:

- “ha de ser breve el recitado y la actuación por la necesidad que en esta edad hay de variedad y cambio” (López Tamés: 1985, 101). Además, la acción suele estar dividida en comienzo, desarrollo y desenlace, la primera y la última siendo muy concisas,
- suele presentar esquematismo en la localización espacial y temporal de los hechos; el tiempo y el espacio indicados tienden a ser muy amplios e imprecisos (Cerrillo: 2001, 88). Algunos ejemplos pueden ser “Érase una vez”, “En un lugar muy lejano”, etc.
- está caracterizada por el empleo de estructuras narrativas elementales y básicas, como, por ejemplo, descripciones muy breves y concisas, la linealidad narrativa, el uso de otros elementos que aseguran una transmisión de la información directa y sin ambigüedades, como ilustraciones u otros elementos gráficos o icónicos,
- emplea ordinariamente los procedimientos de repetición y reiteración, para incidir en la memoria de los pequeños.

Con respecto a la forma, la literatura para la primera infancia está caracterizada por:

- claridad expositiva,
- sencillez expresiva, tanto léxica como sintáctica (Cerrillo: 2001, 91),
- ritmo vivo y ágil (Cerrillo: 2001, 91),
- vinculación a la voz, especialmente en lo que concierne a la primera infancia, cuando el niño todavía no sabe leer. Entonación, ritmo y gestos permiten que el niño se adentre en una atmósfera especial; el movimiento de las manos, las expresiones de la cara, la musicalidad de la narración, fomentan un incremento de la intensidad del texto y del interés del niño,
- vocabulario sencillo y básico; sin embargo, pueden encontrarse vocablos técnicos si se quiere acercar a los niños a un tema especial, o hacer que poco a poco se acostumbren a un registro cada vez más alto,
- aparición de exclamaciones consabidas, diminutivos de afectividad o tamaño o aumentativos, onomatopeyas,

- frecuentes retahílas, estribillos y rimas, para facilitar el recuerdo y hacer el texto más fluido y divertido, siempre garantizando simplicidad métrica,
- imágenes; estos recursos son esenciales para completar la narración y simplificar la imaginación de los niños.

Por lo que se refiere a los contenidos (Cerrillo: 2001, 88):

- suele ser frecuente la presencia de elementos fuera de la normalidad, como animales u objetos hablantes, personajes con poderes mágicos, etc.
- hay una tendencia a la personificación y a la humanización de lo que no es humano, sobre todo en las célebres fabulas,
- no suelen aparecer complicaciones temáticas y argumentales,
- se trata de una literatura con elevada carga afectiva,
- las historias suelen proyectar una situación difícil o incómoda a la que se intenta dar solución; el final es, casi siempre, positivo,
- la caracterización de los personajes suele ser muy rígida
- la LIJ muy a menudo une la narración con la tradición popular; en ella se pueden encontrar elementos que afectan al contenido, a los personajes, a las estructuras estilísticas o literarias, etc.

## **1.6 Géneros literarios de la LIJ**

Igual que la literatura para adultos, los tres principales géneros de la literatura infantil para niños en edad preescolar son el cuento o relato infantil, la lírica o poesía infantil y el teatro infantil.

A continuación, se presentarán estos géneros con más detenimiento.

### **1.6.1 El cuento o relato infantil**

Como es bien sabido, (Anderson Imbert: 1996) al igual que en la literatura para adultos, el cuento es el género más popular en la LIJ. La costumbre de contar cuentos se remonta a un tiempo

muy lejano; se ha ido transmitiendo de generación en generación, y todavía hoy forma parte integrante del desarrollo infantil. Por su brevedad y composición comunicativa, se ha difundido rápidamente en todas las culturas, y, con el tiempo, ha sido objeto de modificaciones por lo que se refiere a su forma y denominación. De acuerdo con Antonio Rodríguez Almodóvar (2004: 10-17), los cuentos se pueden distinguir en tres macro grupos: maravillosos, de costumbres y de animales. Los primeros también se denominan “de encantamiento” o “de hadas”, y son aquellos en los que prevalece la dimensión fantástica y que “ayudan a descubrir en los niños y a mantener en los adultos el proceso de simbolización y el poder constructivo de la imaginación pura, aunque no aleatoria”. Los segundos son “aquellos cuentos donde la fantasía inverosímil ha desaparecido, o de la que solo restan elementos sueltos, y construyen la ‘realidad verosímil [...] hacia el discurso crítico-moral colectivo”. Los terceros son los cuentos de animales, cuyos protagonistas, naturalmente, son animales que hablan, sin ser personas metamorfoseadas. Generalmente carecen de moraleja o de otros aspectos de remate sentencioso, y presentan un carácter esencialmente humorístico. Todos estos tipos de cuento tienen una serie de notas características. Además de ser escritos en prosa y ser breves para no cansar al niño y mantener activa su atención, es frecuente la “recurrencia o reiteración más o menos sistemática de motivos sueltos, temas, episodios, secuencias, personajes, etc., que transmiten la sensación de estar ante un laberinto que se mueve y en el que hay que encontrar una salida” (Rodríguez Almodóvar: 2004, 19). Esta es una de las razones por las que los niños se enganchan tanto a determinados cuentos y desean oírlos contar siempre de la misma manera. Rodríguez Almodóvar (2004: 19) afirma que los cuentos también parecen “imperecederos”, y, por esto, sus pequeños lectores siguen disfrutando de ellos todas las veces que los escuchan o los leen, como si fuera la primera vez. También son “atemporales, pues se trata de relatos sumamente abstractos donde lo que importa es la acción, y esta es siempre la misma en el cuento, sea cual sea su procedencia u origen”; esto los hace universales, ya que pueden aparecer en cualquier lugar. Por último, significativo es su “sentido absoluto, es decir, [que] se ocupan de todo lo que interesa al ser humano: la incorporación del individuo a la sociedad,

los ritos de iniciación, la comprensión simbólica del mundo, los problemas psicológicos del aprendizaje, [etc.]”.

### **1.6.2 El teatro infantil**

El teatro como forma de literatura infantil ocupa, quizás, una posición secundaria, a mucha distancia del cuento y también por debajo de la poesía, pero no por eso es menos importante. Es una verdadera forma de arte, y consiste en una actuación por parte de actores de obras escritas previamente, dirigidas a un público especialmente joven (Pérez Porto: 2011). Sin embargo, su propósito no es solo el de entretener, sino también de educar al niño, hacer que se identifique con valores y virtudes especiales, que desarrolle “la expresión bajo sus más variadas formas y [que potencie] su creatividad a través de los distintos tipos de expresión coordinados; la lingüística, la corporal, la plástica y la rítmico-musical” (Bruña Bragado: 2017, 47). De hecho, el teatro es un lugar de encuentro interdisciplinar; es un género muy creativo, que incluye elementos verbales y extraverbales, ópticos y acústicos. Por este motivo, ver y tomar parte en una obra teatral representa una herramienta completa para la educación literaria del niño y del adolescente, dado que incluye todo lo que precede a la dramatización o representación, “como los juegos de desinhibición, los ejercicios de calentamiento, los juegos rítmicos, las técnicas de relajación, las técnicas de estimulación sensorial y exploración física, personal e interpersonal, las técnicas de expresión corporal, mimo y pantomima, las técnicas de articulación, dicción y voz, los ejercicios de improvisación, dramatización e investigación” (Bruña Bragado: 2017, 48). En una obra de teatro el niño es, a la vez, creador y protagonista; de esta manera alivia su rigidez inicial y empieza a descubrir al otro y al grupo con el que está trabajando, ya que se coloca en otro punto de vista, saliendo de sí mismo y viéndose desde otro papel. Esto también ayuda a “favorecer y potenciar la desinhibición individual y grupal, facilitar y acrecentar las primeras relaciones e interacciones, promover y afianzar el conocimiento mutuo, crear y consolidar redes muy amplias de empatía, y aceptar y valorar

positivamente al grupo y a sus miembros como reguladores de la acción individual” (Bruña Bragado: 2017, 48).

En general, el texto teatral está pensado para ser representado, no para ser leído en solitario, y esto se percibe en su ritmo enérgico, musicalidad y expresividad, en la estricta división en actos y escenas, y en los detalles minuciosos que se proporcionan. A través de dicho texto, los lectores deben crear una puesta en escena mental propia, lo cual representa un ejercicio enriquecedor, ya que supone manejar de forma simultánea elementos verbales y extraverbales. En ellos, por supuesto, abunda el uso del diálogo, hecho sobre todo por frases breves, y el dinamismo de las situaciones (Bruña Bragado: 2017, 48).

### **1.6.3 La poesía infantil**

En la vida de los niños, tanto en la escuela, así como en el entorno familiar, es muy fácil entrar en contacto con nanas, canciones infantiles, juegos populares, adivinanzas, retahílas, refranes, etc. Todos estos forman parte de la tradición y del folclore con el que crecerá el niño, y que marcarán las etapas de su desarrollo. Generalmente, los poemas están caracterizados por “simplicidad de forma y contenido, [...] repeticiones, aliteraciones, paralelismos, juegos de sonido, ritmos binarios, rimas consonantes, onomatopeyas y encadenamientos sintácticos, que facilitan la memorización” (Bruña Bragado: 2017, 39). Como sucede con la literatura infantil en general, las poesías infantiles pueden tener una importante cualidad didáctica; gracias a estos recursos, los pequeños pueden aprender estaciones, meses, números, nombres de animales, a jugar con las palabras y con los sonidos, pero no solo. De hecho, los poemas pueden considerarse una importante herramienta “para estimular la creatividad del niño y su gran capacidad para inventar palabras” (Bruña Bragado: 2017, 39); lo ayudan a acercarse a la lengua de manera diferente, aprende a jugar con ella, a percibirla como un entretenimiento. Representan una manera para desarrollar el lenguaje a través de diversión y placer. Por tanto, se puede decir que “este primer contacto del niño con la poesía tiene una función lingüística, lúdica pero también social, pues con estas canciones el pequeño participa de actividades de grupo,

que estimulan las relaciones” (Bruña Bragado: 2017, 39). También “parece [...] que la poesía tiene habitación en la infancia. En el campo del sueño, del encanto, de la embriaguez y de la risa. Para comprender[la] hay que ser capaz de añiñarse. [...] Es un buen ejercicio fonético, [y además] entrenamiento para la comunicación y actividad reglada, extrañeza ante el resultado de su juego, risa, ejercicio de la palabra-conjuro y también sencilla representación lógica. Todo ello sobre la base común del juego” (López Tamés: 1985, 108). Por lo tanto, todo representa un pequeño ensayo para iniciarse en el mundo de los adultos.

Unas de sus características principales son, sin duda, la estructura métrica y la rima. Generalmente, la métrica de la lírica infantil tiende al uso del verso de arte menor, al anisosilabismo, al octosílabo y hexasílabo. Las estrofas más comunes son la cuarteta, el pareado, la seguidilla simple, la redondilla y el romance y sus variantes de romancillo y de romance endecha. Las rimas son reguladas, puesto que “son más frecuentes la asonante que la consonante, la alterna que la gemela o la abrazada, y la grave que la aguda” (Cerrillo: 2001, 92).

De hecho, la rima representa una manera divertida de acercar a los niños a la costumbre de leer, pero puede considerarse también una importante herramienta educativa. De acuerdo con lo que afirma Mem Fox (2001), expertos en alfabetización y desarrollo infantil han descubierto que, si los niños saben de memoria al menos ocho rimas infantiles antes de los cuatro años, por lo general, suelen estar entre los mejores lectores de sus clases para cuando tengan ocho años. Además, Tony Stead (1998), el consultor nacional de alfabetización de Mondo Publishing en Nueva York declaró que los niños de hoy, con respecto a los de la mitad del siglo XIX, poseen un vocabulario mucho más reducido (de 2.500 palabras, con respecto a las 10.000 del 1945) (Montgomery y Stead: 1998). El autor sugiere que entre las razones principales que provocaron esta disminución considerable está la costumbre cada vez menos difundida de leer libros a los niños, y el hecho de que los pequeños no memorizan rimas como hacían en el pasado, también porque hay una tendencia a infravalorar esta forma de aprendizaje en las escuelas de hoy. El experto sigue diciendo que la comprensión auditiva precede la



comprensión lectora, y, por lo tanto, para que un niño comprenda lo que está leyendo, tiene que ser capaz de escuchar el lenguaje primero. Muchas rimas tradicionales contienen numerosas repeticiones, y, en consecuencia, facilitan la memorización de estructuras y modelos básicos de la lengua. Asimismo, un considerable número de estudios demuestran como hay un acelerado desarrollo de las capacidades cognitivas de los niños en los primeros ocho años de su vida (Centers for Disease Control and Prevention: 2020); esto representa un momento esencial para enseñarles a ser buenos lectores y escritores. Por ello, es importante que los niños se acostumbren y aprendan a memorizar a través de los versos en rima, para además desarrollar conciencia fonética y volver a dibujar imágenes en sus cabezas.

Específicamente, se pueden destacar diferentes ventajas que las rimas infantiles proporcionan. En lo que concierne al desarrollo lingüístico, escuchando las rimas, los pequeños aprenden el sonido de las vocales y de las consonantes, y consecuentemente, a formar palabras. También practican el tono, el volumen, la inflexión de voz y el ritmo de la lengua (Kenney: 2005). Aprenden nuevas palabras que no escucharían en el lenguaje cotidiano. Siendo las rimas cortas y fáciles de repetir, pueden cómodamente convertirse en las primeras frases completas pronunciadas por un niño. Por lo que se refiere al desarrollo cognitivo, las rimas estimulan el recuerdo y la memorización e introducen también aliteraciones, onomatopeyas e imaginarios creativos. Pueden aportar mejoras incluso desde el punto de vista físico, puesto que a través de la pronunciación de sonidos tanto parecidos como diferentes se potencian los músculos de la boca y de la lengua (Kenney: 2005). A veces, la rima estimula el lenguaje gestual, y esto ayuda a perfeccionar la coordinación. Con respecto a la dimensión emotiva, siendo generalmente entretenidas, las rimas permiten a los niños acercarse al sentido del humor. Sus intérpretes demuestran sentimientos, y esto puede ayudar a los pequeños a identificar sus propias emociones, a expresar todas las facetas que tienen, a ser creativos (Kenney: 2005). “La rima no es mera coincidencia formal eufórica, sino que despierta por simpatía fonética vocablos dormidos, ausentes, que acuden al conjuro y quedan asociados en la unidad de significado de los versos

iniciales” (López Tamés: 1985, 108). Teniendo en cuenta que el niño en edad preescolar escucha los textos leídos en voz alta, “the text should live, roll, taste good on the reading adult’s tongue” (Oittinen: 2000). Los sonidos y las rimas se convierten en los factores primarios del libro; aunque los textos no se lean en alto, deben tener un ritmo interno, que el pequeño lector pueda percibir leyendo con la mente.

## 2. Traducir literatura infantil

En el pasado, ya que no se valoraba la literatura infantil como merecía (O’Connel: 2006, 16), el ámbito de su traducción también se subestimaba. Traducir textos que tenían como destinatario al niño se consideraba una tarea simple, que requería poco esfuerzo y habilidad por parte de los traductores. El limitado grado de comprensión del público al que se dirigía el texto reforzaba erróneamente la creencia de que se tratase de una actividad de menor valor artístico, para la que se necesitaba menos dedicación y empeño. Por consiguiente, el trabajo de traductor de literatura infantil no se reconocía de la misma manera que el de traductor de literatura para adultos (O’Connel: 2006, 16). Una parte de la crítica (Nières-Chevrel: 2008, 27) incluso infravaloraba la traducción de textos infantiles, y dudaba que pudiese ser objeto de reflexiones, ya que no requería la adquisición de competencias específicas. Además, la literatura para niños se concebía como un texto que ya se había “adaptado” a las exigencias del público al que iba dirigido (Piacentini: 2017, 186) y esto parecía autorizar la idea de que traducir literatura infantil equivalía a un simple trasvase de contenidos de una lengua a otra.

En los últimos años, la situación está experimentando cambios significativos. Gracias a las publicaciones de estudios especializados tanto en literatura infantil como en su traducción, se está empezando a conceder más valor a este campo. Dichos estudios han sido fundamentales para la creación de comunidades científicas internacionales, o de equipos de investigación, como la ANILIJ (Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil) en España, el *Centro di Studi Interdisciplinari MeTra sulla Mediazione e la Traduzione a opera di e per Ragazze/i* en Italia, etc., que organizan congresos para reunir a expertos de todo el mundo y elaboran anuarios y colecciones de estudios en relación con la LIJ y su traducción, tanto en el ámbito nacional como internacional. Los objetivos de estos grupos de investigación son los de fomentar la investigación interdisciplinar, intercambiar la información y los resultados obtenidos sobre la investigación, las instituciones y las especialidades de la LIJ entre expertos en la materia. Gracias a ello, entonces, la figura del traductor

de LIJ ha empezado a reconocerse formalmente y a ganar más importancia. De hecho, hoy en día ya se ha superado la idea según la que el traductor de obras infantiles no necesita adquirir determinadas competencias. Al igual que el de obras para adultos, para considerarse hábil, el traductor de LIJ debe manifestar competencia lingüística en las dos lenguas, que se compone de comprensión en la lengua de partida y producción en la lengua de llegada, competencia extralingüística, es decir, poseer conocimientos enciclopédicos y culturales, y competencia traslatoria, que consiste en saber comprender el texto original y reexpresarlo en la lengua de llegada, según la finalidad de la traducción y las características del destinatario (Hurtado Albir: 2001, 385). Tiene que garantizar que el texto sea coherente, utilizando una estructura interna; una macroestructura, es decir la estructura global del contenido del texto, y la superestructura, que se refiere a la estructura formal del texto (Hurtado Albir: 2001, 416). El traductor de LIJ, entonces, necesita

la misma dedicación y esfuerzo que el traductor de literatura para adultos, y además debe tener presente otros supuestos, como: que el grado de comprensión de sus destinatarios es limitado, que la traducción debe ser aceptable natural para el público infantil y que debe establecer una relación coherente entre el texto visual y el texto verbal (Lorenzo et al: 2002).

Ha de demostrar gran creatividad, imaginación, saber motivar al público infantil a la lectura y un conocimiento profundo del mundo de los niños (González Rodríguez, Muñoz Raya: 2017, 120). Es verdad que, generalmente, según la teoría de polisistemas elaborada por Zohar Shavit desde la escuela de Tel-Aviv en 1986, el traductor de LIJ se puede tomar más libertades, gracias a las características de las tipologías textuales de esta literatura, y modificar el texto de partida para mejor adaptarlo al lector meta. Sin embargo, mayor libertad no supone menor dificultad; Yuri Lotman (citado por Oittinen: 2000) sugiere que, a veces, los textos que presentan estructuras básicas y proporcionan información más general pueden incluso exigir más trabajo y esfuerzo que los textos especializados. Efectivamente, a la hora de traducir una obra de literatura infantil, se tiene que tener en cuenta no solo al joven público al que se dirige, sino también a otro público secundario, que son los padres, los profesores, los bibliotecarios, los educadores etc. En consecuencia, el texto no solo debe estimular el interés del niño para motivarlo a la lectura, sino que debe incluir factores y peculiaridades que el

público adulto aprecia y espera. Asimismo, el traductor de LIJ tiene que establecer una relación coherente entre el texto, las imágenes y los demás elementos paratextuales; sobre todo en los textos para edades tempranas, las ilustraciones representan la principal fuente de transmisión de información, ya que la imagen va a completar el texto y viceversa. Esto implica una mayor atención, con el fin de que el texto presente un orden lineal y lógico. Igualmente relevante es tener una innata imaginación: parte sustancial de los textos para la edad preescolar son rimas, repeticiones, onomatopeyas, etc., y esto requiere un alto grado de creatividad y un conocimiento profundo de la jerga y del mundo infantil. Por lo tanto, la traducción de LIJ no requiere un simple trasvase de palabras aisladas de una lengua A a una lengua B; “los traductores también aportan [...] su herencia cultural, su experiencia lectora, [...] la imagen que tienen de la infancia y su propia imagen del niño. De este modo, entran en una relación dialógica que, en última instancia, involucra a lector, autor, ilustrador, traductor y editor” (Oittinen: 2005). En otras palabras, “translators are second creators who generate a ‘secondary world’ in their own imaginations, their ‘novel within the novel’” (Oittinen: 2000). El célebre poeta mexicano Octavio Paz (1990: 23) incluso consideraba la traducción literaria y la traducción para la infancia como “dos operaciones paralelas, gemelas”, por la cantidad de trabajo, imaginación y condiciones que hay detrás. Entonces, en resumidas cuentas, traducir LIJ es “una actividad poliédrica y condicionada” (García de Toro: 2014, 125), “un’opera polifonica, un concerto di voci che si intrecciano in un testo che diventa partitura” (Piacentini: 2017, 192).

## **2.1 ¿Por qué traducir literatura infantil?**

Traducir literatura infantil de otras lenguas significa traducir otras culturas también. A través de este proceso,

si evidenziano differenze che, nella prospettiva del lettore in crescita, dalla prima infanzia [...], possono svolgere un ruolo di apertura verso la multiculturalità, la conoscenza e la curiosità verso l’altro, verso un mondo fatto di pluralità (Mambrini: 2010, 243).

En efecto, si cada persona se pone a pensar en cuáles eran sus libros favoritos de pequeño, con toda seguridad, al menos uno, pero probablemente muchos más, es la traducción de una historia extranjera. Baste pensar en los títulos más célebres que vienen a la mente; *El principito*, obra literaria francesa, *Pinocho*, obra literaria italiana, *Alicia en el país de las maravillas*, novela de fantasía inglesa, etc. Dichos textos se han incorporado totalmente a la literatura de diferentes lenguas de acogida, y han formado, o todavía forman, parte integrante de la vida de los niños, garantizando la importación de valores, creencias, formas de concebir el mundo, ideas diferentes, y difundiendo también nuevos métodos de narración, formas métricas y también estilos o expresiones que se pueden repercutir en el idioma. Como afirma Virgilio Moya (2001: 62), “sin los traductores, ni nuestra cultura sería la misma, ni lo que conocemos de las demás culturas posible. Como tampoco nuestra literatura nacional sería la que es sin los traductores, creadores de lo que se llama literatura universal”. De esta manera, “la traducción de la LIJ [se convierte en un potencial] vehículo que hace de puente cultural, ya que los receptores o destinatarios se encuentran en formación y por tanto pueden llegar en mejor forma a mundos culturalmente diferentes mientras tengan acceso a traducciones bien logradas” (González Rodríguez, Muñoz Raya: 2017, 146). La traducción, entonces, ha contribuido a hacer del libro “un messaggero che, superando i confini, trasporta il giovane lettore in terre lontane e gli fa scoprire nuovi amici” (Piacentini: 2017, 186). Es un instrumento a través del cual los mensajes se esparcen y hacen que las lenguas y las culturas categoricen de manera diferente un sentir común. Traducir se convierte en acoger lo que es diferente y transportarlo a un espacio compartido, descubriendo que no hay diversidades totalmente infranqueables;

esiste sempre uno spazio comune, piccolo o grande che sia, di accesso più o meno difficoltoso, in cui poter comporre le differenze e realizzare armoniosamente un progetto in cui unicità e diversità si adoperano per produrre un'alterità possibile, credibile, auspicabile (Piacentini: 2017, 186).

## 2.2 Visibilidad o Invisibilidad del traductor de LIJ

A la hora de traducir textos de literatura infantil, el traductor debe escoger cuál macroestrategia adoptar: la extranjerización o la domesticación del texto. Con extranjerización se entiende el método que pone énfasis en la cultura de la lengua original, que intenta mantener la mayor cantidad posible del tono local de la cultura original. Al contrario, la domesticación se refiere al método que destaca la cultura de la lengua de destino, con el propósito de minimizar la extrañeza de la cultura del texto original, y hacer más comprensible el texto traducido para los nuevos receptores (Venuti: 1995). En el pasado, este ha sido uno de los debates más vivos acerca de la traducción literaria, con expertos que apoyaban la adaptación del texto, poniendo énfasis en la función comunicativa de la traducción (Nida: 1964, Bassnett: 1980), y otros que la veían como un acto de traición, no apreciación y manipulación (Venuti: 1995). Sin embargo, en las últimas décadas, la voz del traductor ha empezado a hacerse sentir con más vehemencia. Ahora, el traductor goza de cierto grado de flexibilidad, y está en las condiciones de poder utilizar estrategias y adaptaciones siempre que lo considere oportuno. Porque

*the translation already undergoes a transformation as it passes from one language to another; it doesn't reproduce or copy, it unveils a unique experience in its own language for the first time; it creates what were merely thoughts and ideas held in the mind in another language into words in the target language (Oittinen: 2000).*

El texto original, por lo tanto, en un contexto de traducción, juega un papel importante, pero no tiene que considerarse intangible. Como dice Pascua Febles (1999), el traductor, entonces, no tiene que “escondarse detrás del autor; tiene que tomar parte en el diálogo, intervenir y cambiar el texto, y, de forma positiva, manipularlo”; porque él es un autor a todos los efectos, de otra lengua y otra cultura. Sin embargo, todos los cambios que se hacen para el niño-lector tienen que ser motivados por razones comunicativas. Hay y tiene que haber un límite en la adaptación de un texto. Según Pascua Febles (1999), existen adaptaciones necesarias

siempre y cuando al usuario del [texto meta] [...] le falten conocimientos presupositivos y/o culturales para comprender[lo], así como cuando lo requieran con toda evidencia las convenciones textuales de la cultura meta.

A pesar de estas indicaciones, en algunas ocasiones pueden darse casos de adaptaciones que no son estrictamente indispensables, sino una elección del traductor. Por esta razón, es importante “no [...] ir más allá de lo que admite la misma naturaleza de una actividad comunicativa. En este sentido, [se puede] decir que serán admisibles aquellas adaptaciones que no contradigan el programa conceptual del autor del [texto original] y la aceptabilidad del texto meta” (Pascua Febles: 2005). Porque una traducción tiene que ser coherente con su original, más que compararse a él. Está claro que la función de una traducción puede ser, y a menudo es, diferente con respecto al texto de partida, porque las audiencias pertenecen a culturas diferentes, hablan idiomas diferentes, leen de manera diferente, y, por esto, los contextos no son repetibles. Lo importante, pues, es hacer todo lo posible para producir una traducción en la lengua de llegada que se lea con naturalidad, y que cumpla con la función prevista en el idioma de destino. Esto puede considerarse “lealtad” con respecto al texto de partida.

Loyalty implies respect for more than a text in words as such, or a certain form or content; it implies respect for an entire story telling situation where a text is interpreted for new readers, who take the story as it is, who accept and reject, who react and respond (Oittinen: 2000).

Pascua Febles (1999) advierte que el traductor, para lograr “el difícil equilibrio entre la máxima lealtad posible al programa conceptual del autor del [texto original] y a la aceptabilidad del [texto meta]”, no puede contradecir la intención del autor del texto original, las convenciones textuales, el subprograma emotivo-evaluativo y las expectativas de los niños lectores del texto meta (Pascua Febles: 1999). La narración traducida tiene que producir el mismo efecto que su original, tomando un nuevo significado y una nueva vida. No hay que adaptar, sintetizar o alterar el texto ya que es necesario mantener el mismo nivel de precisión de la traducción literaria para adultos. Al final del trabajo, el traductor debe preguntarse si la traducción cumple con su función. Y, como resume Pascua Febles (2002), para que desempeñe su función, se tiene que garantizar aceptabilidad, atendiendo al niño-lector y a las convenciones textuales del idioma de llegada y haciéndola comprensible sin



complicaciones sintácticas, creatividad e intervencionismo del traductor cuando se considere adecuado, naturalidad para que el texto sea fluido y no suene extraño, y respeto del otro, de la cultura de origen, de la interculturalidad y multiculturalidad. Porque, como declaró Anatole France, (citado por Hunt: 1990), “when you write for children, [you] do not [have to] adopt a style for the occasion. Think your best and write your best”.

### **3. Contextualización**

Después de esta primera parte introductoria, este trabajo se centrará en las propuestas de traducción del español al italiano de tres libros para niños de edad preescolar y en el análisis pormenorizado de las opciones elegidas para asegurar una traducción adecuada y de calidad. El objetivo es demostrar que el traductor, a la hora de traducir textos para niños, se enfrenta a muchos factores que debe tener en cuenta. Se destacarán las dificultades que imponen al trabajo del traductor el ritmo, la presencia de las imágenes, las referencias culturales, las características específicas de cada género literario, etc. En particular, se han escogido libros que tienen como destinatario al público preescolar, más precisamente los niños de 3 a 6 años, y que pertenecen a los tres géneros literarios principales en los que se categoriza la literatura infantil: el cuento, el texto para el teatro y la poesía. Además, los tres textos están caracterizados por la presencia parcial o total de la rima. De esta manera, es posible proponer un análisis específico de las dificultades y de los problemas de traducción que implica cada género, y de las soluciones que se han adoptado para proponer una solución adecuada. Al final, se formularán conclusiones que resumirán el valor que tienen tanto la literatura como la traducción infantil, a través de comentarios relativos a los resultados obtenidos con el análisis de las propuestas de traducción, y las peculiaridades que presenta cada uno de los géneros literarios tomados en consideración.

#### **3.1 La autora**

Mar Benegas nació en 1975 en Valencia. Es escritora y poeta especializada en literatura infantil y juvenil y en poesía infantil, aunque su trabajo de lectura y escritura se dirige también a un público adulto. Ha trabajado en escuelas, centros de profesorado e innovación pedagógica, colegios oficiales y asociaciones profesionales de bibliotecas, universidades, y otras instituciones. Anualmente realiza cursos y conferencias sobre literatura infantil, tanto en España como en otros países. También es colaboradora de diferentes iniciativas vinculadas a la lectura y a la poesía. Actualmente es directora de las Jornadas de Animación a la Lectura, Escritura y Observación (JALEO) que se efectúan en

colaboración con diferentes instituciones. En 2013 creó una web denominada “El sitio de las palabras”, desde donde ofrece formación virtual a quien esté interesado. Sus libros han sido publicados y traducidos a muchos países del mundo, entre ellos, China, Estados Unidos, Brasil, Corea, Italia y Francia.

## **3.2 Los libros**

En su carrera, Mar Benegas ha escrito alrededor de 32 libros de literatura infantil, cubriendo géneros diferentes. Los que se ha escogido traducir son el cuento acumulativo *Blanco como nieve*, el texto para el teatro *Cómo abrió Don Nicanor el gran circo volador*, y el libro de poesías *Versos como una casa*.

### **3.2.1 Blanco como nieve (2018)**

*Blanco como nieve* es un cuento rimado y acumulativo, en el que aparecen rimas, onomatopeyas, adivinanzas y breves poemas y canciones que se repiten entre página y página, marcando el tránsito de la historia. Su protagonista, Ratón, sale muy poco de casa por miedo a manchar su hermoso pelaje blanco como nieve. Sin embargo, un día decide salir para dar un paseo, pero, de tanto andar, se pierde. Con sorpresa, tendrá que enfrentarse a situaciones complicadas, que harán ensuciar su bonito traje, al buscar el camino a casa. Se trata de una historia contada con brío, escrita para hacer reflexionar pequeños y grandes sobre el hecho de que, a veces, para vivir serenamente hay que salirse de los esquemas y abandonar la seguridad del hogar.

### **3.2.2 Cómo abrió Don Nicanor el gran circo volador (2015)**

*Cómo abrió Don Nicanor el gran circo volador* es un texto escrito para el teatro, enteramente en verso, que narra la historia de Don Nicanor, un personaje muy altruista, que recorre el mundo ayudando animales que se encuentran en situaciones complicadas. Junto a ellos, decide abrir el Gran Circo Volador, en el que cada uno aporta sus habilidades más peculiares, haciendo reflexionar a los

pequeños sobre el hecho de que sus defectos representan también su fortaleza, que los hace únicos y especiales.

### **3.2.3 Versos como una casa (2017)**

*Versos como una casa* es una colección ilustrada de poemas que resume la comodidad del hogar. Contiene versos sobre productos domésticos cotidianos, sobre la vida durante las diferentes estaciones, celebraciones, haikus sobre las vacaciones, y mucho más. Porque, como afirma la misma autora, “la casa de la infancia siempre debe estar habitada. Palabras que sanen y versos que canten. Porque en cada habitación se va forjando un recuerdo. [...] Y cada recuerdo sujeta las ramas de los árboles, hace volar las estaciones o enciende el sol y las estrellas. Y los versos son lugares. Lugares que se construyen con palabras y que serán habitados, más tarde, por esos recuerdos” (Benegas: 2017).

### **3.3 Dificultades de traducción**

En este trabajo de traducción, las dificultades tendrán que ver con:

- el ritmo y la rima; hay que guardar la musicalidad de los textos, haciendo que las canciones presentes en los libros sean cantables en la lengua de llegada también, que se mantengan las rimas para divertir a los niños y llamar su atención, asegurando, de todas maneras, la transmisión de los mismos contenidos. En caso de imposibilidad, hay que intentar guardar el sentido general del texto, preferiblemente siempre junto a las rimas.
- la producción del mismo efecto que el texto de partida; hay que fascinar, divertir, maravillar al público, como cuando le pasa al destinatario original al leer el texto por primera vez.
- las características de los géneros. Hay que mantener las propiedades específicas de cada género textual, pero, al mismo tiempo, adaptarse también a las características que dicho género suele presentar en el idioma de llegada, especialmente por lo que se refiere a las poesías, que suelen tener rasgos propios relacionados con estrofas, versos, que pueden variar

de lengua a lengua, y para las adaptaciones teatrales, que suelen tener una estructura bien definida.

- la fluidez; hay que garantizar que el texto suene natural. El niño, en ningún momento, debe percibir el hecho de que el texto parezca insólito. Se tiene que leer como si estuviera escrito en la lengua de llegada en primer lugar.
- las imágenes; hay que tener en cuenta que el texto y las figuras tienen que encajar, porque no siempre en la traducción de los libros se incluye un cambio de ilustrador o de las ilustraciones.



## 4.1

# Blanco como nieve

**Mar Benegas**

**Andrea Antinori**

Érase una VEZ un ratón lindo

y un poco relamido al que no

le gustaba, de ninguna manera,

ensuciarse su pelo perfectamente

blanco. Cada mañana, después

de asearse, sacaba la patita por

la ventana de su casa y cantaba:

Soy un ratón blanco,

blanco como nieve.

Solamente salgo

al ver que no llueve.

No quiero manchar

mi lindo pelaje.

Así siempre tengo

el más blanco traje.



# Bianco come neve

**Mar Benegas**

**Andrea Antinori**

C'era una volta un bel topino  
un po' vanitoso, a cui non  
piaceva, proprio per niente,  
sporcare il suo pelo perfettamente  
bianco. Ogni mattina, dopo essersi  
fatto bello, metteva la zampetta fuori dalla  
finestra di casa sua, e cantava:

Sono un topo bianco,

bianco come neve.

Esco solamente

se pioggia non si vede.

Non voglio sporcare

il mio bel manto,

che da quanto è bianco

sempre me ne vanto!



Y, después de comprobar que no  
estaba lloviendo, enseguida salía  
a jugar, a pasear o a buscar comida.

Pero, aquella mañana de primavera,  
Ratón se alejó demasiado persiguiendo  
las semillas que arrastraba el viento. Tanto  
se alejó que, cuando quiso regresar a casa,  
se dio cuenta de que se había perdido.

Quería volver ya a su hogar, estaba  
cansado. Además, vio con horror que en  
el paseo se había manchado su patita  
blanca. Pero no pudo volver, porque...

¡no sabía cómo hacerlo!

Decidió buscar su casa y, tras mucho  
caminar, divisó una al final del sendero.

¿Será la mía?, pensó Ratón. Se acercó

apresurado y llamó a la puerta:



E, dopo aver controllato che non  
stesse piovendo, usciva subito a giocare,  
a passeggiare o a cercare qualcosa da mangiare.

Ma quella mattina di primavera,  
Topino si allontanò troppo, inseguendo  
i semini che trasportava il vento. Si allontanò  
così tanto che, all'ora di tornare a casa,  
si rese conto di essersi perso.

Voleva proprio tornare a casa, era  
stanco. In più, con orrore vide che,  
passeggiando, si era sporcato una zampetta  
bianca. Ma non riuscì a tornare, perché...  
non sapeva come farlo!

Decise di cercare la propria casa e, dopo aver  
camminato molto, ne scorse una in fondo al sentiero.

Sarà la mia? pensò Topino. Si avvicinò  
con fretta e bussò alla porta:

¡Toc toc!

¿QUIÉN ES, FIU, FIUÉS?

Se escuchó un vozarrón temible,

como de huracán furioso.

Y Ratón, asustado, contestó:

Soy un ratón blanco,

blanco como nieve.

Solamente salgo

al ver que no llueve.

No quiero manchar

mi lindo pelaje.

Así siempre tengo

el más blanco traje.

Pero hoy me he perdido,

y no sé qué pasa,

que por más que ando

no encuentro mi casa...



Toc toc!

## CHI È, FIU, FUÈ?

Si sentì un vocione spaventoso,  
come un uragano furioso.

E Topino, terrorizzato, rispose:

Sono un topo bianco,

bianco come neve.

Esco solamente

se pioggia non si vede.

Non voglio sporcare

il mio bel manto,

che da quanto è bianco

sempre me ne vanto!

Ma oggi mi son perso,

e per quanto ci riprovo,

non so che cos'ho,

ma la casa non trovo...

Entonces la puerta se abrió y Ratón voló  
por los aires hacia el interior de la casa.

En esta ocasión le habló una suave voz,  
como el trino de un pájaro:

Soy muy transparente,

o color azul.

Soy fuerte, soy suave,

de huracán o tul.

Los pájaros vuelan,

rugen las tormentas.

Tengo nidos, nubes

y muchas cometas.

A ver si adivinas,

si sabes quién soy:

juego y te despeino,

te soplo y me voy.



Allora la porta si aprì, e Topino venne sbalzato

per aria, verso l'interno della casa.

Stavolta gli parlò una voce suave,

come il cinguettio di un uccello:

Sono molto trasparente

o di colore azzurro.

Sono forte, sono suave,

un uragano o un sussurro.

Gli uccelli volano,

ruggiscono i tuoni.

Ho nidi, nubi

e molti aquiloni.

Vediamo se indovini,

se sai chi sono:

gioco e ti spettino,

soffio e ti abbandono.

Tras mucho pensar, Ratón le contestó:

Creo que ya entiendo,  
escucha y te cuento:  
¡esta no es mi casa,  
es casa del Viento!



Y, volando volando, salió satisfecho y contento  
de la casa del Viento. Aunque, la verdad,  
ya no estaba tan blanco como a él le hubiera  
gustado. Parecía casi gris, y llevaba ramitas  
enganchadas entre sus pelos.

Volvió al camino. Tras andar un trecho,  
vio que había otra casa. Se acercó  
y llamó a la puerta:

¡Toc toc!

¿QUIÉN ES, CRIS, CRASCRÉS?

Dopo averci pensato per un po', Topino gli rispose:

Penso di aver capito,

ascolta ben attento:

questa non è casa mia,

**ma quella del Vento!**

E, volando e volando, uscì soddisfatto e contento

dalla casa del Vento. Anche se, in verità,

non era più bianco come avrebbe voluto.

Sembrava quasi grigio, e aveva dei rametti

incastrati tra il pelo.

Riprese il cammino. Dopo un bel pezzo di strada,

vide che c'era un'altra casa. Si avvicinò

e bussò alla porta:

Toc toc!

**CHI È, CRRRICC, CRREEECH?**



Se oyó desde dentro una voz

cantarina. Y Ratón contestó:

Soy un ratón blanco,

blanco como nieve.

Solamente salgo

al ver que no llueve.

No quiero manchar

mi lindo pelaje.

Así siempre tengo

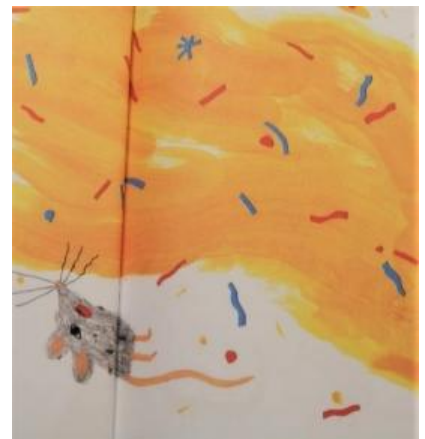
el más blanco traje.

Pero hoy me he perdido,

y no sé qué pasa,

que por más que ando

no encuentro mi casa...



Al abrirse la puerta, una llamarada,

enorme y rapidísima, quemó ligeramente

el bigote derecho del ratón. El pobre quedó

Si senti da dentro una voce  
canterina. E Topino rispose:

Sono un topo bianco,

bianco come neve.

Esco solamente

se pioggia non si vede.

Non voglio sporcare

il mio bel manto,

che da quanto è bianco

sempre me ne vanto!

Ma oggi mi son perso,

e per quanto ci riprovo,

non so che cos'ho,

ma la casa non trovo...

Quando la porta si aprì, in un lampo,  
un'enorme esplosione bruciò leggermente  
il baffetto destro del topolino. Nel giro di

ahumado y lleno de cenizas en cuestión  
de segundos, aunque su nariz de ratón  
también pudo olfatear la fragancia  
de un pan recién hecho que lo cautivó.

Aquí está el desierto,  
lo acompaña el sol.  
Nos gusta el verano  
porque hace calor.



Hacemos al horno  
el pan y el salmón.  
Junto a los lagartos  
comemos carbón.

A ver si adivinas:

el que habla, ¿quién es?

De una sola chispa  
me puedo encender.

pochi secondi, poverino, si ritrovò annerito e coperto  
di cenere, anche se il suo olfatto da topo riuscì a  
fiutare un profumino di pane appena sfornato,  
che gli fece venire l'acquolina in bocca.

Qui c'è il deserto,  
lo accompagna il sole.

Ci piace l'estate  
per il suo calore.

Facciamo al forno  
pane e salmone.  
Con le lucertole  
mangiamo carbone.

Vediamo se indovini:

**chi è a parlare?**

Da una sola scintilla  
mi posso infiammare.

Muy acalorado,

Ratón le contestó:

Esto no es un juego,

ya volveré luego.

Aquí vive el Fuego,

y si entro, me quemo.



Y se fue, chamuscado y lleno de ceniza,

pero mordisqueando un sabroso pan

recién hecho.

También se llevó algunos rayos de sol

guardados en su bolsillo para usarlos

durante las frías noches de invierno.

La verdad es que a estas alturas iba tan sucio, el ratón blanco como nieve, que estaba totalmente irreconocible.



Molto accaldato,

Topino gli rispose:

Questo non è un gioco,

tornerò tra poco.

Qui vive il Fuoco,

e se entro, mi scotto.

E se ne andò, bruciacchiato e coperto di cenere,

ma sgranocchiando una gustosa pagnotta

appena sfornata.

Si portò via anche dei raggi di sole

in una borsetta per usarli

nelle fredde notti invernali.

In verità, a quel punto era

così sporco, il topo bianco come la neve,

che era del tutto irriconoscibile.

Siguió caminando hasta que, entre la ceniza

que le cubría el rostro, pudo divisar otra

casa. Aceleró el paso y llamó a la puerta:

¡Toc toc!

¿QUIÉN ES, GLUB, GLUBÉS?

Se escuchó una voz apagada.

Y Ratón respondió:

Soy un ratón blanco,

blanco como nieve.

Solamente salgo

al ver que no llueve.

No quiero manchar

mi lindo pelaje.

Así siempre tengo

el más blanco traje.

Continuò a camminare fino a che, tra la cenere  
che gli copriva il volto, riuscì a intravedere un'altra  
casa. Accelerò il passo e bussò alla porta:

Toc toc!

CHI È, SPLASH, SPLESH?

Si sentì una voce soffocata.

E Topino rispose:

Sono un topo bianco,

bianco come neve.

Esco solamente

se pioggia non si vede.

Non voglio sporcare

il mio bel manto,

che da quanto è bianco

sempre me ne vanto.



Pero hoy me he perdido,  
y no sé qué pasa,  
que por más que ando  
no encuentro mi casa...

Y, al abrirse la puerta, el ratoncito  
fue mecido por las dulces olas.  
Estando sediento de tanto caminar  
por el mundo, pudo saciar su sed  
en frescas fuentes y claros ríos:



Están los diluvios,  
bucean los peces,  
las nubes, la nieve,  
las ranitas verdes.

Me habitan los ríos,  
me beben los lagos,  
me sueñan las fuentes,  
me saltan los sapos.



Ma oggi mi son perso,  
e per quanto ci riprovo,  
non so che cos'ho,  
ma la casa non trovo...

E, quando la porta si aprì, il topolino  
si sentì cullare da dolci onde.

Assetato da quanto aveva camminato  
per il mondo, poté saziare la sete  
in fresche sorgenti e limpidi fiumi:

Si tuffano i rovesci,  
si immergono i pesci,  
le nubi, la neve,  
le ranette verdi.

Mi abitano i fiumi,  
mi trovi nelle fontane,  
mi sognano le sorgenti,  
mi saltano le rane.

A ver si adivinas:

la que habla, ¿quién es?

Te mojo, te baño,

te quito la sed.

Y Ratón, bien fresquito,

le contestó:

Nada que te nada,

rema tu piragua,

siempre está mojada:

aquí vive el Agua.



Y salió, suavemente empujado por la corriente  
de un brazo de río, hacia el exterior de la casa,  
saludando a los peces que lo observaban  
por la ventana. El ratón, tras pasar por la casa  
del Agua, volvía a llevar su traje impoluto, tan  
reluciente y blanco que parecía todo hecho  
de copos de nieve.

Vediamo se indovini:

**Chi sono? A te mi rivolgo!**

Ti inzuppo, ti bagno,

la sete ti tolgo!

E Topino, ben rinfrescato,

le rispose:

Nuota e rinuota,

rema la tua imbarcazione,

è sempre bagnata:

**è dell'Acqua quest'abitazione!**

Ed uscì, spinto dolcemente dalla corrente

di un ramo del fiume, verso l'esterno della casa,

salutando i pesci che lo osservavano

dalla finestra. Il topo, dopo essere passato per la casa

dell'Acqua, tornò ad avere un manto immacolato, così

splendente e candido che sembrava fatto

di fiocchi di neve.

Siguió caminando, feliz, hasta que vio

una casa que le resultó muy familiar:

¡Toc toc!

¿QUIÉN ES, BRUM, BRUMÉS?

Se escuchó una voz cavernosa

y profunda. Ratón respondió:

Soy un ratón blanco,

blanco como nieve.

Solamente salgo

al ver que no llueve.

No quiero manchar

mi lindo pelaje.

Así siempre tengo

el más blanco traje.

Pero hoy me he perdido,

y no sé qué pasa,

Continuò a camminare, felice, finché vide  
una casa che gli sembrava molto familiare.

Toc toc!

CHI È, GRRR, GRRRES?

Si sentì una voce cavernosa  
e profonda. Topino rispose:

Sono un topo bianco,  
bianco come neve.

Esco solamente  
se pioggia non si vede.

Non voglio sporcare  
il mio bel manto,  
che da quanto è bianco  
sempre me ne vanto!

Ma oggi mi son perso,  
e per quanto ci riprovo,

que por más que ando

no encuentro mi casa...

Y la puerta se abrió y el ratoncito se sintió,

esta vez sí, muy cerca de su propia casa:



Me habitan los bosques,

las enormes selvas,

barro de jardín

y una hermosa hiedra.

Pasa un elefante,

silban las serpientes,

caminan hormigas

los ratones duermen.



A ver si adivinas:

la que habla, ¿quién es?

Me harás un castillo,

soy barro en tus pies.

non so che cos'ho,

ma la casa non trovo...

La porta si aprì, e il topolino si sedette;

questa volta sì, era molto vicino a casa sua:

Mi abitano i boschi,

gli enormi abeti,

il fango del giardino

e dei bei vigneti.

Passa un elefante,

sibilano i serpenti,

camminano le formiche,

i topi son dormienti.

Vediamo se indovini:

**quella che parla, chi è?**

Mi farai un castello

sono fango tra i tuoi piè.



Y Ratón, que por fin había llegado a su  
casa y podía descalzar sus doloridos pies

tras el largo viaje, contestó:

Casa del ratón

blanco como nieve

le encanta viajar

incluso si llueve.

Si quieres pasar,

asoma a la puerta,

porque en esta casa

siempre estará abierta.



E Topino, che finalmente era arrivato a casa e poteva togliersi le scarpe, liberando i piedi doloranti per il lungo viaggio, rispose:

Casa del topino  
bianco come neve,  
che ora si muove  
anche se fuori piove.  
Se vuoi passare,  
affacciati alla porta,  
perché in questa casa  
sempre sarà aperta!

## 4.2 Como abrió Don Nicanor el gran circo volador

Adaptación teatral de Sefa Bernet

Adaptación del texto de Mar Benegas

### 1. ARGUMENTO

Don Nicanor es un ser que posee una empatía especial. Por eso, mientras camina, va encontrando animales que están en peligro, que son rechazados o que no se adaptan porque son diferentes al resto de su especie. Don Nicanor, a medida que conoce su situación, los invita a acompañarlo en su fabuloso viaje por todo el planeta. Con el tiempo va creando una auténtica caravana de personajes “raros” de los que se hace cargo. Pero llega un momento en que son demasiados, y Don Nicanor no tiene cómo darles de comer. Es entonces cuando sus protegidos se dan cuenta de que sus defectos también son su fortaleza, y piensan en la manera de ganarse el sustento. Son seres especiales y únicos, y juntos deciden ser los protagonistas de “El Gran Circo Volador”.

### 2. PERSONAJES

Los personajes de este cuento no son personajes realistas. Han de ser interpretados desde el mundo imaginario del relato. Sería conveniente inspirarse en las ilustraciones para elaborar vestuarios, maquillajes y decorados.

#### **-Los narradores:**

Estando, como están, fuera de la acción, han de desarrollar una gran complicidad entre ellos. Irán vestidos de la misma manera, pues son dos caras de una misma voz.

#### **-Don Nicanor:**

Un personaje muy positivo y enérgico. Menudo, muy natural o cercano a la naturaleza. Vivaz, ágil, pero no nervioso, armónico, siempre con una gran sonrisa. Y tendrá un gran bigote.

# Come aprì il Signor Dante il gran circo volante

Adattamento teatrale di Sefa Bernet

Adattamento del testo di Mar Benegas

## 1. ARGOMENTO

Il Signor Dante possiede un'empatia speciale. Per questo, mentre passeggia, incontra degli animali che si trovano in pericolo, che nessuno vuole, o che non sanno adattarsi perché diversi dal resto della loro specie. Il Signor Dante, a mano a mano che scopre la loro storia, li invita ad unirsi al suo favoloso viaggio per tutto il pianeta. Con il tempo, crea una autentica carovana di personaggi "strani", di cui si prende cura. In un momento, però, arrivano ad essere troppi, e il Signor Dante non sa come sfamarli tutti. Ed è allora che i suoi pupilli si rendono conto del fatto che i loro difetti, al tempo stesso, rappresentano la loro forza, e pensano ad un modo per guadagnarsi da vivere. Sono esseri speciali ed unici, ed assieme decidono di diventare i protagonisti de "Il Gran Circo Volante".

## 2. PERSONAGGI

I personaggi di questa storia non sono personaggi realistici. Devono essere interpretati dal mondo immaginario del racconto. Sarebbe utile ispirarsi alle illustrazioni per elaborare il vestiario, il trucco e la scenografia.

### **-I narratori:**

Non essendo parte dall'azione, devono sviluppare una gran complicità tra di loro. Saranno vestiti allo stesso modo, perché rappresentano due facce di una stessa voce.

### **-Signor Dante:**

Un personaggio molto positivo ed energico. Minuto, molto legato alla natura. Vivace, agile, ma non nervoso, armonioso, sempre con un gran sorriso. Ed avrà dei baffi lunghi.

### **-Los animales del relato:**

El hecho de que los personajes sean animales permite realizar un trabajo gestual con los actores: tendrán que moverse como se mueve una vaca, un tigre, una mica, un oso, un perro, un gato, un pingüino, etc. Pero, al mismo tiempo, integrar en su personaje la característica que lo hace especial: Paca no es una vaca normal, sino una vaca-tigre, por lo cual ruge de vez en cuando y lanza las zarpas al aire. La mica Telva es muy presumida y coqueta. El pingüino habla en chino. El oso llevará batutas y andará balanceándose o haciéndolas dirigir una orquesta imaginaria. La gata será ágil y realizará movimientos de contorsionista... Así con cada uno de ellos.

### **-Los actores asistentes:**

Para la agilidad de las escenas sería conveniente que un grupo de actores (vestidos de negro, por ejemplo) fueran llevando a los demás los utensilios que precisan para las escenas, cuando esto sea necesario. Este mismo grupo de actores asistentes, con unos añadidos muy coloristas a su vestuario neutro (un sombrero, una corbata, un gran lazo, etc.), serían al final “el público del circo”.

## **3. ESCENIFICACIÓN**

### **3.A. DECORADOS**

Los decorados pueden ser dibujos iguales, semejantes o inspirados en las ilustraciones del libro. También pueden ser imágenes proyectadas.

### **-Acto 1 – DESPERTAR Y ENCUENTRO:**

Paisaje con flores. Campo.

### **-Acto 2 – VIAJE:**

Hay varias posibilidades. Una de ellas, la más sencilla, es que durante todo este acto esté presente un mapamundi en el que los actores asistentes van marcando los trayectos. La otra, sería dar un nuevo

### **-Gli animali della storia:**

Il fatto che i personaggi siano animali permette di realizzare un lavoro mimico con gli attori: dovranno muoversi come si muove una mucca, una tigre, una scimmia, un orso, un cane, un gatto, un pinguino, ecc. Ma, allo stesso tempo, integrare al loro personaggio la caratteristica che lo rende speciale: Carolina non è una mucca normale, ma una mucca-tigre, perciò ogni tanto ruggisce e lancia le zampe in aria. La scimmia Giselda è molto vanitosa e piena di sé. Il pinguino parla cinese. L'orso avrà delle bacchette, e camminerà dondolandosi su di esse, o usandole per dirigere un'orchestra immaginaria. La gatta sarà agile e realizzerà movimenti da contorsionista...E così via per ognuno di loro.

### **-Gli attori assistenti:**

Per rendere le scene più agili, è opportuno che un gruppo di attori (vestiti di nero, ad esempio) portasse agli altri gli strumenti richiesti per ogni scena, quando è necessario. Questo stesso gruppo di attori assistenti, aggiungendo dei dettagli più colorati al loro vestiario neutro (un cappello, una cravatta, un fiocco grande, ecc.), saranno, alla fine, "il pubblico del circo".

## **3. SCENOGRAFIA**

### **3.A. SCENARIO**

Gli scenari possono essere disegnati uguali, simili o ispirati alle illustrazioni del libro. Possono anche essere delle immagini proiettate.

### **-Atto 1 – RISVEGLIO E INCONTRO:**

Paesaggio con fiori. Campo.

### **-Atto 2 – VIAGGIO:**

Ci sono varie possibilità. Una di queste, la più semplice, è che durante tutto questo atto sia presente un mappamondo sul quale gli attori assistenti segnino i tragitti. L'altra è quella di utilizzare uno

decorado a cada uno de los lugares de las escenas (floresta, polo norte...). También se puede hacer una combinación de ambas.

**-Acto 3 – CASA DE NICANOR:**

Interior de una casa o de un corral donde puedan estar todos los animales.

**-Acto 4 – EL CIRCO:**

Carpa de circo vista desde dentro.

**-Escena 4 B:**

Cielo con nubes y pájaros volando.

Los dos narradores se encuentran fuera del escenario, en dos atriles, con una luz aparte.

3.B. LUZ

Plena luz sobre el escenario, que puede oscurecerse entre actos y escenas para realizar los cambios de decorado.

3.C. MÚSICA

**-Música 1:**

Al comienzo de la obra, para acompañar el despertar de Don Nicanor, sería ideal algo de música clásica, como el fragmento de la “Primavera” de Las cuatro estaciones de Vivaldi.

**-Música 2:**

Música de viaje, que estará presente en todos los trayectos (se aconsejan en la propia escena cuando corresponde).

**-Música 3:**

Festiva, de circo, para el acto 4.

scenario nuovo per ognuno dei luoghi delle scene (foresta, polo sud, ecc.). È possibile anche combinare le due opzioni.

**-Atto 3 – CASA DEL SIGNOR DANTE:**

Interno di una casa o di un cortile, in cui possano stare tutti gli animali.

**-Atto 4 – IL CIRCO:**

Tendone da circo visto da dentro.

**-Scena 4 B:**

Cielo con nuvole ed uccelli che volano.

I due narratori si incontrano fuori dal palcoscenico, su due leggi, con una luce a parte.

3.3. LUCI

Piena luce sul palco, che può oscurarsi tra atti e scene diverse, per realizzare il cambio di scenario.

3.C. MUSICA

**-Musica 1:**

All'inizio dell'opera, per accompagnare il risveglio del Signor Dante, sarebbe ideale l'uso di una musica classica, come il frammento della "Primavera" de Le quattro stagioni di Vivaldi.

**-Musica 2:**

Musica da viaggio, che sarà presente per tutti i tragitti (vengono consigliate ad ogni scena corrispondente).

**-Musica 3:**

Festiva, da circo, per l'atto 4.



#### **4. ACTORES**

De 17 (mínimo) a 40 actores. 12 actores fijos más los actores asistentes. (\*)

Actores fijos:

-Narrador 1.

-Narrador 2.

-Don Nicanor.

-Paca: Vaca-tigre.

-Telva: Mica.

-Pingüino chino.

-Roberto: Oso director de orquesta.

-Gata contorsionista.

-Perro bromista-payaso.

-Cachalote cantante de ópera.

-Perdiz maga.

-Picatoste: El burro forzado volador.

**(\*) Pero esta obra también se puede representar en casa, para la familia, con títeres, marionetas, objetos, o un mínimo de 3 actores (Narrador, Nicanor y el resto de personajes que interpretará la misma persona cambiándose detalles de vestuario). También puede participar como actor el propio narrador y, si es teatralizado con títeres o marionetas, o con pocos actores, hay que recordar cambiar los tonos de voz de cada personaje.**

#### **4. ATTORI**

Da 17 (minimo) a 40 attori. 12 attori fissi più gli attori assistenti. (\*)

Attori fissi:

-Narratore 1.

-Narratore 2.

-Signor Dante.

-Carolina: Mucca-tigre.

-Giselda: Scimmia.

-Pinguino cinese.

-Roberto: Orso direttore d'orchestra.

-Gatta contorsionista.

-Cane burlone-pagliaccio.

-Capodoglio cantante d'opera.

-Pernice maga.

-Ciuchino: L'asino forzuto volante.

**(\*) Quest'opera può essere rappresentata anche a casa, per la famiglia, con burattini, marionette, oggetti, o con un minimo di 3 attori (Narratore, Signor Dante e il resto dei personaggi che interpreterà la stessa persona, cambiando dettagli del suo vestiario). Anche lo stesso narratore può partecipare come attore e, se si utilizzano burattini o marionette, o se ci sono pochi attori, bisogna ricordare di cambiare i toni di voce di ogni personaggio.**

## **5. ATREZZO Y VESTUARIO**

Disfraces de animales y maquillaje (en lo posible, inspirados en las ilustraciones).

Ropa de circo.

Instrumentos de circo: bombo, batutas, ropas llamativas y de payaso, un tutú para la mona, etc.

Una pancarta.

Los medios de locomoción pueden ser reales (no todos, claro), de juguete, maquetas de cartón, o pueden ser mimados.

## **6. VOCABULARIO TEATRAL**

### **-Actos:**

Partes en las que se divide una obra de teatro.

### **-Atrezzo:**

Conjunto de objetos y enseres que aparecen en escena. Son accesorios utilizados por los personajes durante la representación.

### **-Didascalias:**

Acotaciones de una obra de teatro, instrucciones dadas por el autor o el director a los intérpretes. En ese texto las verás escritas en color azul.

### **-Escena:**

Cada una de las partes en que se divide el acto de la obra dramática, y en que están presentes unos mismos personajes en un mismo espacio.

### **-Escenografía:**

Conjunto de decorados en la representación escénica.

## **5. OGGETTI DI SCENA E VESTIARIO**

Travestimenti da animali e trucco (per quanto possibile, ispirati alle illustrazioni).

Abbigliamento da circo.

Strumenti da circo: grancassa, bacchette, vestiti sgargianti e da pagliaccio, tutù per la scimmia, ecc.

Uno striscione.

I mezzi di trasporto possono essere veri (non tutti, ovviamente), giocattoli, modelli di cartone, o si possono mimare.

## **6. VOCABOLARIO TEATRALE**

### **-Atti:**

Parti in cui si divide un'opera teatrale.

### **-Oggetti di scena:**

Insieme di oggetti e attrezzi che appaiono in scena. Sono accessori usati dai personaggi durante la rappresentazione.

### **-Didascalie:**

Annotazioni di un'opera di teatro, istruzioni date dall'autore o dal direttore agli interpreti. In questo testo, si vedranno scritte prima dei dialoghi.

### **-Scena:**

Ognuna delle parti in cui si divide l'atto dell'opera drammatica, e in cui sono presenti degli stessi personaggi in uno stesso spazio.

### **-Scenografia:**

Insieme di oggetti di scena per la rappresentazione dell'opera.

**-Mimar:**

Realizar acciones mediante mimo. Con el cuerpo y gesticulando, hacer como si se realizara la acción de la manera más realista posible.

**-Narrador:**

Voz que cuenta la historia sin ser protagonista ni actor.

**-Performance:**

Exhibición en público, por lo normal dificultosa o artística.

**-Vestuario:**

Conjunto de prendas, complementos y accesorios utilizados en un espectáculo para definir y caracterizar a un personaje en su contexto. Es “la segunda piel del actor”.

**-Mimare:**

Realizzare azioni mediante il mimo. Fare come se si realizzasse l'azione nella maniera più reale possibile, muovendo il corpo e gesticolando.

**-Narratore:**

Voce che racconta la storia senza essere protagonista né attore.

**-Performance:**

Esibizione in pubblico, di solito artistica o di forza.

**-Vestiaro:**

Insieme di indumenti, complementi e accessori utilizzati in uno spettacolo per definire e caratterizzare un personaggio nel suo contesto. È “la seconda pelle dell'attore”.







porque leche no doy ya.

¿Cómo voy a dar yo leche?

No es porque yo lo sospeche:

no soy vaca, soy un tigre,

yo solo quiero ser libre.

Narrador 2:                   Rugía aquel tigre-vaca

de nombre llamado Paca.

**Se escucha de fondo, un afilar de cuchillos. Paca tiembla cada vez más.**

Narrador 1:                   Y el granjero en la cocina

tramaba muerte bovina.

**Don Nicanor sigue consolando a Paca, diciéndole cosas al oído:**

Don Nicanor:                Nadie la va a matar,

usted misma lo verá.

Desde ahora soy su amigo,

usted va a venirse conmigo.

**A toda prisa, Don Nicanor y Paca huyen de la mano. Miman que cogen una motocicleta.**

Narrador 1 y 2:            Así fue que Nicanor,

se la llevó hasta Ecuador.

**Música 2 (de viaje). El actor auxiliar marca en el mapamundi el trayecto desde un punto de Europa -puede ser España- hasta Ecuador, seguidamente va cambiando el decorado a uno de selva, mientras tanto, la pareja de actores da vueltas en la “motocicleta”.**

perché non faccio più latte!

Come mai latte non faccio più?

Beh, non è un tabù.

Non sono una mucca, ma una tigre

voglio solo essere libera!

Narratore 2:                   La tigre-mucca di nome Carolina

ruggiva dalla sera alla mattina.

**In sottofondo si sentono affilare dei coltelli. Carolina trema sempre di più.**

Narratore 1:                   E il contadino in cucina

pianificava la morte della bovina.

**Il Signor Dante continua a consolare Carolina, sussurrandole cose all'orecchio:**

Signor Dante:                Nessuno la ucciderà,

lei stessa lo vedrà.

Da adesso sono suo amico,

lei viene con me, glielo dico!

**In tutta fretta, il Signor Dante e Carolina scappano per mano. Mimano di prendere una moto.**

Narratori 1 e 2:            Fu così che il Signor Dante

la portò in un luogo ben distante.

**Musica 2 (da viaggio). L'attore assistente segna sul mappamondo il tragitto da un punto in Europa – può essere l'Italia- fino a un luogo remoto. Successivamente, lo sfondo cambia a un paesaggio nella selva. Nel frattempo, la coppia di attori fa giri in “moto”.**

## Acto 2

### Escena 1

**Don Nicanor y Paca caminan por la selva. La mona Telva se mira al espejo. Hace muecas. Al verse, sale corriendo, asustada. Vuelve a mirarse. No se gusta, lloriquea.**

Narrador 1: Paseando por la selva  
conocen a mica Telva.

Narrador 2: Una monita muy ágil  
con el corazón muy frágil,

Narrador 1: saltando de rama en rama  
llora, pues nadie la ama.

Telva: Me enamoré de una rana  
me echaron por la mañana.  
Estar sola me hizo mella,  
no puedo vivir sin ella.  
Y los monos, mi manada,  
de mí ya no quieren nada.



Don Nicanor: No se preocupe, monita:  
es usted la más bonita.

**Escena cariñosa de Nicanor y Telva que culmina con un beso.**

Narrador 2: La mona se ve muy fea



por más que Nicanor crea.

Narrador 1: Sin pensárselo dos veces,  
le da un beso y cuatro nueces

Narrador 1 y 2: y se van, vaca y humano,  
con la mona de la mano.

**Los tres, cogidos de la mano, salen de la selva.**

## **Escena 2**

**En el mapamundi el actor auxiliar marca el océano, por donde, se supone, se dirigen hacia el Polo Sur *surfeando*. Cambia el decorado al Polo Sur.**

**Música 2. Los tres actores *surfean*. Música de *surf*: Los Beach Boys, por ejemplo.**

Narrador 2: Así salen de Ecuador,  
pues hace mucho calor,

Narrador 1: y llegan al Polo Sur  
sobre una tabla de surf.

**El pingüino, con sombrero triangular, habla una jerigonza que suena a chino.**

Narrador 2: Entre 15.000 pingüinos,  
solo hay uno que habla chino.

**El pingüino, “hablando chino”, se dirige a ellos.**

Pingüino: Yo me *cleía* muy fino

più di quanto Dante crede.

Narratore 1:                   Così, senza pensarci due volte

le dà un bacio e delle noci raccolte.

Narratori 1 e 2:               E se ne vanno, mucca e umano

con la scimmietta per mano.

**I tre, per mano, escono dalla selva.**

## **Scena 2**

**Sul mappamondo, l'attore assistente segna l'oceano che i tre attraversano diretti verso il Polo Sud, su una tavola da surf. Cambia lo sfondo ad un paesaggio del Polo Sud.**

**Musica 2. Gli attori fanno surf. Musica da surf: I Beach Boys, ad esempio.**

Narratore 2:                   Così lasciano il luogo distante,

per il caldo asfissiante,

Narratore 1:                   ed arrivano al Polo Sud

su una tavola da surf.

**Il pinguino, con un cappellino a triangolo, parla un linguaggio incomprensibile, che sembra cinese.**

Narratore 2:                   Tra tutti i pinguini del paese

ce n'è uno solo che parla cinese.

**Il pinguino, "parlando cinese", si rivolge a loro.**

Pinguino:                    Io mi *cledevo* molto *coltese*

pol *sel* un pingüino chino.

En vez de *hacelme* especial

no me entienden al *hablal*.

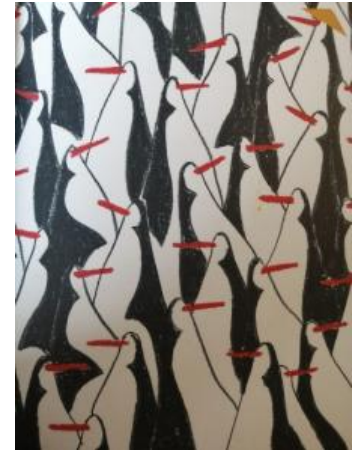
Don Nicanor:

No te preocupes, hermano,

yo te tenderé la mano.

Bueno, mejor una aleta,

e iremos en bicicleta.



Narrador 2:

Con ellos va, sonriente,

aunque el pobre nada entiende.

**Música de viaje, esta vez clásica, tal vez el fragmento correspondiente al “Otoño” de Las cuatro estaciones de Vivaldi. Los cuatro, cogidos de la mano, se dirigen a la bicicleta. Pedalean.**

**En el mapamundi, el actor auxiliar hace la ruta: desde el Polo Sur hasta Canadá.**

### **Escena 3**

**Decorado de un bosque de coníferas canadiense. La música sigue sonando, además, se ha ido elevando el volumen, hasta que suena bastante alto. Aparece el oso, que dirige la imaginaria orquesta que toca la música. Luego bajará, progresivamente, el volumen de la música para escuchar a los narradores, sin silenciarla del todo.**

Narrador 1:

Y en este peregrinaje

va creciendo el equipaje:

Narrador 2:

un oso de la floresta

que es un director de orquesta.

a *pallale* in cinese.

Invece di *lendelmi* speciale

con nessuno *liesco a comunicale*.

Dante: Non preoccuparti! Pian piano  
prendi la mia mano  
Anzi, meglio un'aletta  
e ce ne andremo in bicicletta.

Narratore 2: Con loro se ne va, sorridente  
anche se, povero, non capisce niente.

**Musica da viaggio, stavolta classica, magari il frammento dell'“Autunno” de Le quattro stagioni di Vivaldi. I quattro, per mano, vanno verso la bicicletta. Pedalano.**

**L'attore assistente indica il tragitto sul mappamondo: dal Polo Sud al Canada**

### Scena 3

**Sfondo di una foresta di conifere canadesi. La musica continua a suonare. Si alza il volume, abbastanza alto. Appare in scena l'orso, che dirige l'orchestra immaginaria che suona la musica. Si abbassa progressivamente il volume della musica per ascoltare i narratori, rimanendo in sottofondo.**

Narratore 1: E in questo pellegrinaggio  
si fa più grande l'equipaggio:

Narratore 2: arriva un orso dalla foresta  
che fa il direttore d'orchestra.



**El grupo viajero se acerca al oso y se sientan con cuidado, como en un teatro, para escucharlo.**

**Cuando termina, le aplauden con fervor. El oso se inclina en un saludo.**

Oso: Ya no quieren escucharme,  
yo no sé dónde marcharme.  
Mi música es como un salmo,  
pero aquí a nadie calmo.

Don Nicanor: Nos gustó mucho el concierto.

Oso: Muchas gracias, soy Roberto.

Don Nicanor: Venga usted y su batuta,  
súmese a nuestra ruta.



Narrador 1: Y así al viaje, gozoso,

Narrador 2: se suma Roberto el oso.

**Música de viaje. El grupo, esta vez, sube a un avión. Cambio de decorado: el actor auxiliar señala la ruta: desde Canadá a París.**

#### **Escena 4**

**Decorado de la Torre Eiffel y la ciudad de París.**

Narrador 1: De Paris sale una gata  
que entra entera en una lata.

Gata: Ser la gata callejera  
no es fácil, soy sincera.



**Il gruppo di viaggiatori si avvicina all'orso e si siedono attentamente, come in un teatro, per ascoltarlo. Quando finisce, lo applaudono con fervore. L'orso si inchina per salutarli.**

Orso: La gente non mi vuol più ascoltare

e io non so dove andare.

La mia musica è come un salmo,

ma qui nessuno calmo.

Signor Dante: Ci è piaciuto tanto il concerto!

Orso: Molte grazie, sono Roberto.

Signor Dante: Vieni tu e la tua melodia

unisciti a noi, e andiamo via!

Narratore 1: Così al viaggio, tutto gioioso,

Narratore 2: si unisce Roberto l'orso famoso.

**Musica da viaggio. Il gruppo, stavolta, sale su un aereo. Cambia lo sfondo: l'attore assistente segna il percorso: dal Canada a Parigi.**

#### **Scena 4**

**Sfondo della Torre Eiffel e della città di Parigi.**

Narratore 1: Da Parigi arriva una gattina

che ci sta intera in una lattina.

Gatta: Essere una gatta vagabonda

è davvero una baraonda.

Aprendí a estar escondida,  
pues temía por mi vida.

**La gata se suma a los demás.**

**Música de viaje. El grupo, esta vez, viaja en esquí. Cambio de decorado. El actor auxiliar señala la ruta: desde París a Rusia.**

### **Escena 5**

**Decorado ruso.**

Narrador 2: Y un perrito abandonado,  
bromista y descontrolado.

Perro: Dijeron que era nervioso  
y de los niños celoso.



Quería mucho a mis dueños,  
que me echaron como a un leño.

**Música de viaje. El perro se suma a la comitiva. Viajan todos en barco.**

### **Escena 6**

**Paisaje de África o bien el actor señala la ruta: Rusia-África. Suena un fragmento de la ópera Aída de Verdi.**

Narrador 1: Va completándose el lote:

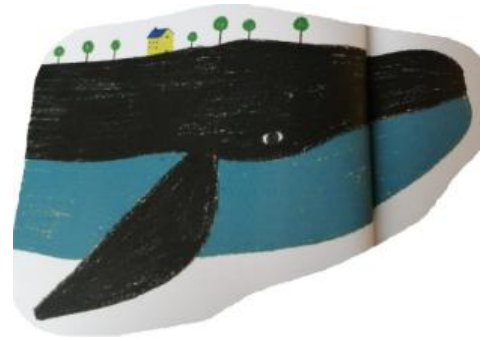
¡un hermoso cachalote!

**El cachalote simula cantar junto con la música. El volumen de la música baja.**



Cachalote:

Canté ópera en Florida,  
era soprano de Aída,  
dijeron que molestaba  
y me quitaron la paga.



**Sigue sonando la ópera. El cachalote también se va con ellos. Viajan en tándem. Es un regreso a casa. En el mapamundi se marca el trayecto de África a España (o allá donde se sitúe la casa de Nicanor).**

### Escena 7

**Puede ser el mismo decorado del principio: el campo con las flores.**

Narrador 2:

Más tarde y atado a un poste,  
ven al burro Picatoste.

Narrador 1:

Rebuzna que te rebuzna,  
si lo oyes te espeluzna.

Picatoste:

Soy el burro más forzado,  
me atan aquí por tozudo.

Como no quiero hacer daño,

atado estoy todo el año.

Narrador 2:

Con el burro va perdiz,  
pues la pobre es infeliz.

Narrador 1:

Dicen que ella es una vaga



Capodoglio:                   La Florida intrattenevo con le mie grida,  
  
  ero soprano dell'Aida,  
  
  dicevano che ero un tormento  
  
  perciò non ricevevo pagamento.

**Continua a suonare l'opera. Il capodoglio se ne va con loro. Viaggiano in tandem. Ritornano a casa. Nel mappamondo viene segnato il tragitto dall'Africa all'Italia (o dove si trovi la casa del Signor Dante).**

### Scena 7

**Stesso sfondo della scena iniziale: il campo di fiori.**

Narratore 2:                   Più tardi, legato per benino  
  
  arriva l'asino Ciuchino

Narratore 1:                   Raglia in modo affannoso  
  
  a sentirlo è spaventoso!

Ciuchino:                   Sono l'asino più forzuto  
  
  mi legano perché son cocciuto!  
  
  Siccome non voglio far danni  
  
  resto legato tutti gli anni.

Narratore 2:                   Con l'asino c'è la pernice  
  
  ma, poverina, è infelice.

Narratore 1:                   Dicono che è una svogliata

cuando las luces apaga,

Narrador 1 y 2: La cosa es muy diferente:

las apaga con la mente.

**El burro y la perdiz se unen al grupo. Música de viaje. No caminan mucho, pues es un trayecto corto.**

### Acto 3

#### Escena 1

**Baja la luz, casi a oscuras y, mientras cambia el decorado al interior de la casa (o corral) de Don Nicanor, todos los animales aparecen sentados en círculo. Están cabizbajos y hambrientos. Nicanor está muy triste y tapa su cara con las dos manos.**

Narrador 2: Después de aquel largo viaje,

ya deshacen el equipaje:

Narrador 1: en casa del buen amigo

haga calor o haga frío.

Narrador 2: Nicanor tiene un problema:

¿cómo les va a dar la cena?

Narrador 1: Son tantos y tan variados,

que el pobre acaba arruinado.

Narrador 2: Deciden en asamblea

que la cosa está muy fea.

Narrador 1: Y es que están muy preocupados,

quando la stanza non lascia illuminata.

Narratori 1 e 2: Ma la cosa è differente:

lei la spegne con la mente.

**L'asino e la pernice si uniscono al gruppo. Musica da viaggio. Non camminano molto, è un tragitto corto.**

### **Atto 3**

#### **Scena 1**

**Si abbassano le luci, è quasi buio. Mentre cambia lo sfondo all'interno della casa (o nel cortile) del Signor Dante, tutti gli animali si siedono in cerchio. Sono scoraggiati ed affamati. Dante è molto triste e si copre la faccia con le mani.**

Narratore 2: Dopo quel lungo itinerario,  
di disfare bagagli è l'orario.

Narratore 1: A casa del buon Dante  
dall'ospitalità strabiliante.

Narratore 2: Dante ha però un problema:  
cosa farà a tutti per cena?

Narratore 1: È un gruppo così grande e variegato  
che, poverino, finirà squattrinato!

Narratore 2: Decidono in una riunione  
che tutto è in confusione.

Narratore 1: Il gruppo intero è preoccupato



pues el tema es delicado.

Paca: Y con nuestras aptitudes...

Narrador 2: (ruge Paca y se sacude)

Paca: ...montaremos una carpa

donde el oso toque el arpa.

**Alegría general del grupo de animales. Todos cogen sus instrumentos circenses y miman una caravana en un largo tándem. Música de circo.**

Narrador 1: Salen en la caravana,

larga como una semana.

Narrador 2: Para conseguir hogaza,

montan la carpa en la plaza.

## Escena 2

**Los animales se colocan en semicírculo, de cara al público. Desenrollan una pancarta:**

Todos juntos: HA LLEGADO NICANOR

CON SU CIRCO VOLADOR.

Narrador 1: A la hora prometida

comienzan su nueva vida.



perché il tema è delicato.

Carolina: E con ogni nostra dote...

Narratore 2: (ruggisce Carolina e si scuote)

Carolina: ...una tenda si monterà

dove l'orso l'arpa suonerà.

**Allegria generale tra il gruppo di animali. Tutti prendono i loro strumenti circensi e mimano una carovana in un lungo tandem. Musica da circo.**

Narratore 1: Partono in una carovana

lunga più di una settimana.

Narratore 2: Per ottenere qualche soldino

in piazza montano il baldacchino.

## Scena 2

**Gli animali si mettono in semicerchio, rivolti verso il pubblico. Srotolano uno striscione:**

Tutti assieme: È ARRIVATO DANTE

CON IL SUO CIRCO VOLANTE!

Narratore 1: All'ora definitiva,

iniziano una nuova vita.

## Acto 4

### Escena 1

**Cambia el decorado y se ve el interior de la carpa, un circo por dentro. Música de circo. Sale “el público” al escenario y se colocan al fondo, quedando de cara al público real. Todos están contentos y expectantes.**

Narrador 2:                      Primero, Don Nicanor

   presenta y toca el tambor;

**Redobles de tambor.**

Narrador 1:                      Después llegará a la pista

   la gata contorsionista.

**El público muestra la dificultad de la *performance* con sus rostros. Son ellos los que deben dar la ilusión de lo que está ocurriendo en la pista, reaccionando con susto, con sorpresa, siguiendo con los ojos. También saldrán los artistas mencionados conforme los nombres haciendo una pequeña exhibición, saludando, etc.**

Narrador 2:                      Vaca-tigre y el payaso

   salen también, sin retraso.

**El público se ríe a lagrima viva. El perro payaso es el domador de la vaca-tigre.**

Narrador 1:                      Un maestro es el pingüino:

   ¡lanza cuchillos en chino!

**El público mima el lanzamiento de cuchillos y el susto. El pingüino irá disfrazado de lanzador de cuchillos con su gorro chino. Conforme van saliendo se quedan en la tarima/escenario del circo, para terminar todos juntos.**



Narrador 2: Y la mona trapecista,

la más guapa de la pista.

**El público mira y mima los movimientos que hace la mona por el aire.**

Narrador 1: Nicanor está feliz

pues la maga es la perdiz.

**Se apaga la luz un momento, pues es el número especial de la perdiz, que mimará que se concentra antes de quedarse todo a oscuras unos segundos. El público aplaude. Se encienden las luces. Redobles de tambor.**

Narrador 2: Llega el número estelar:

¡el burro sabe volar!

**El público pone cara de sorpresa: sale el burro, vestido de forzudo de los años 20.**

Narrador 1: Que, además de muy tozudo,

es el asno más forzudo.

## **Escena 2**

**Cambia el decorado poco a poco: se ven nubes y pájaros. El burro está elevando el circo. El público, hasta el final de la obra, mima que es levantado por el aire y que flota por él. Miran hacia abajo con CARA DE ASOMBRO ABSOLUTO Y DIVERSIÓN, saludan a los pájaros, etc.**

Narrador 2: Mientras él sale volando,

Narrador 1: el circo se va elevando.

Narrador 2: Todos miran hacia abajo:

Narratore 2: E la scimmia trapezista,

è la più bella della pista.

**Il pubblico guarda e mima i movimenti che fa la scimmia per aria.**

Narratore 1: Dante è molto felice,

e fa da maga la pernice.

**Si spengono le luci per un momento. Tocca al numero speciale della pernice, che fingerà di concentrarsi prima che tutto diventi buio per alcuni secondi. Il pubblico applaude. Si accendono le luci. Rullo di tamburi.**

Narratore 2: Arriva il numero stellare:

l'asinello sa volare!

**Il pubblico fa una faccia sorpresa: entra in scena l'asino, vestito da uomo forzuto degli anni 20, con un costume a righe rosse e bianche.**

Narratore 1: Che, oltre ad essere cocciuto,

è l'asino più forzuto.

## **Scena 2**

**Cambia lo sfondo a poco a poco: si vedono nuvole e uccelli. L'asino sta sollevando il circo. Il pubblico, fino alla fine dell'opera, finge di essere sospeso in aria e di fluttuare; guarda verso il basso con FACCE STUPITE E DIVERTITE AL MASSIMO, saluta gli uccelli, ecc.**

Narratore 2: Mentre lui esce volando

Narratore 1: il circo si sta sollevando.

Narratore 2: Tutti quanti guardano giù:

Narrador 1: pasan volando cien grajos.

Narrador 2: Termina así la función  
con una gran conmoción.

Narrador 1: El público, anonadado,  
aplaude ya levantado.

**Sonido de viento, aplausos y jolgorio general del “público”, que grita “vivas” entusiasmado.**

**Baja el griterío y se escucha el final con todos los animales sobre el escenario:**

Narrador 2: Y así fue, y así lo cuento,  
desde el uno hasta el ciento,

Narrador 1 y 2: como abrió Don Nicanor

**EL GRAN CIRCO VOLADOR.**



Narratore 1:                   passano in volo cento gru.

Narratore 2:                   Finisce così l'esibizione

  con una grande commozione.

Narratore 1:                   Il pubblico, scioccato,

  applaude in piedi alzato.

**Rumore di vento, applausi e baldoria generale del “pubblico”, che grida entusiasta “Hip hip, Hurrà!”. Si abbassa il rumore degli schiamazzi. Arriva la fine dello spettacolo, con tutti gli animali sul palcoscenico.**

Narratore 2:                   Così è e così lo racconto

  da qui a in capo al mondo,

Narratori 1 e 2:             come aprì il Signor Dante

  IL GRAN CIRCO VOLANTE.



## 4.3

# VERSOS COMO UNA CASA

**Mar Benegas**

**Francisca Yáñez**

Corazón: casa de la vida y cauce.

La casa, la modesta casa a imagen del corazón,

que deja circular, que pide ser recorrida,

es ya solo por ello lugar de libertad,

de recogimiento y no de encierro.

María Zambrano

## LA CASA Y SUS COSAS

### Golondrina

Arribita de las tejas

piaba una golondrina,

no usó barro para el nido

ni usó ramitas de encina.

Tanto le gusta el naranja

-a esta golondrina fina-

que hizo su nido especial

trenzado con mandarinas.



# VERSI COME UNA CASA

**Mar Benegas**

**Francisca Yáñez**

Cuore: casa della vita e della normalità.

La casa, la modesta casa a immagine del cuore  
che lascia circolare, che chiede di essere percorsa,  
è già solo per questo luogo di libertà,  
di raccoglimento e non di reclusione.

Maria Zambrano

## LA CASA E LE SUE COSE

### **Rondine**

Appena sopra il tetto,  
pigolava una rondinina  
non usò fango per il nido  
e nemmeno una fogliolina.  
Così tanto le piace l'arancione,  
a questa rondinina fine,  
che rese il suo nido speciale  
intrecciando clementine.

## **Los gatos**

Los gatos, de noche

son transparentes.

Juegan al escondite

y la casa

es un palacio de cristal.

Los gatos, de día

son de silencio.

Juegan a ser luz

y la ventana

es un sol que los acaricia.

## **¿Qué pasa?**

Te voy a contar qué pasa

según construyes tu casa:

si la construyes de mar,

te la roba un calamar.

Si la construyes de viento,

como vuela se va huyendo.

## **I gatti**

I gatti, di notte

son trasparenti.

Giocano a nascondino

e la casa

è un palazzo di cristallo.

I gatti, di giorno

sono silenziosi.

Fingono di essere luce

e la finestra

è un sole che li accarezza.

## **Che confusione!**

Ti racconto che confusione

quando costruisci un'abitazione!

Se la fai di mare

te la ruba un calamaro.

Se la fai di vento,

vola e se ne va scomparendo.

Si la construyes de fuego,  
siempre se te quema luego.

Si la construyes de ramas,  
habrá nido y no habrá cama.

Mas si la haces de flores  
huele bien y es de colores,  
pero al tiempo se marchita  
y se queda chiquita.

Y ahora ya sabes qué pasa  
según construyes tu casa.

### **La puerta**

La puerta es un pájaro  
y cuando aletea  
nos deja entrar  
en su cielo amaestrado.

Se la fai di fuoco,  
ti si brucia sempre un poco.

Se la fai di rami  
non ci sarà il letto ma fogliami!

Ma se la fai di fiori  
avrà un buon profumo e bei colori,  
ma con il tempo appassisce  
e il suo bell'aspetto sbiadisce.

E adesso sai che confusione  
quando costruisci un'abitazione!

### **La porta**

La porta è un uccello  
e quando sbatte le ali  
ci lascia entrare  
nel suo cielo ammaestrato.

## **Ojos**

Debajo de las ventanas

la casa tiene nariz;

por eso, si se resfría,

estornuda y dice ¡achís!

## **Lluvia**

Dice la lluvia al caer:

-Vengo y soy como el amor;

si toco la tierra seca

la convierto en una flor.

Dice la lluvia al caer:

-Vengo y soy como el dolor;

si trueno y caigo enfadada

anego tu corazón.

Dice la lluvia al caer:

-Vengo y soy como yo soy,

a veces llamo a la vida

## **Occhi**

Sotto le finestre

la casa ha un nasin;

per questo, se si raffredda,

starnutisce e fa “Etchì!”.

## **Pioggia**

Dice la pioggia cadendo:

“Arrivo e son come l’amore;

se tocco la terra secca

la trasformo in un fiore”.

Dice la pioggia cadendo:

“Arrivo e son come il dolore;

se tuono e scendo arrabbiata

annego il tuo cuore”.

Dice la pioggia cadendo:

“Arrivo e son come sono,

a volte chiamo la vita,



a veces llamo al dolor.

### **El corazón**

La casa tiene un corazón  
que hace tic y que hace tac.  
No te olvides darle cuerda,  
aunque parezca un reloj.



### **Abrid puertas y ventanas:**

Abrid el portón, abrid la cancela  
llega la alegría como una gacela.

Abrid el camino que lleva al jardín,  
que llega la risa con su colibrí.

Abrid grifo y jarras, de baño y cocina,  
que llega la vida con cara de niña.

Abrid los cajones y las balconadas,  
que llega una hormiga trayendo esperanza.

a volte chiamo il dolore”

### **Il cuore**

La casa ha un cuore

che fa tic e che fa tac.

Non ti scordar di caricarlo,

anche se sembra un orologio.

### **Aprite porte e finestre**

Aprite il portone, aprite il cancello,

arriva la allegria come un uccello.

Aprite il cammino che porta al giardino

che arriva la risata col suo canarino.

Aprite rubinetti e caraffe, di bagno e cucina

che arriva la vita con fare da bambina.

Aprite i cassetti e i balconi di ogni stanza

che arriva una formica che porta speranza.

Entrad en la casa, fuera los abrigos,  
así van llegando también los amigos.

Abramos las puertas, todas las ventanas  
que la libertad es la que nos llama.

### **El tejado**

El gallo de la veleta  
es tan moderno  
que lleva una cresta.

### **Donde viven los monstruos**

Debajo de la cama  
o cruzado el mar,  
me llame Alicia  
o me llame Max:  
¿los monstruos habitan  
en un gran armario  
o será en este cuerpo  
que visto a diario?

Entrate in casa, fuori le bici  
così facciamo spazio anche agli amici.

Apriamo le porte, e ogni persiana,  
che la libertà è qui che ci chiama.

### **Il tetto**

Il gallo segnamento  
è così moderno  
che porta una cresta.

### **Dove vivono i mostri**

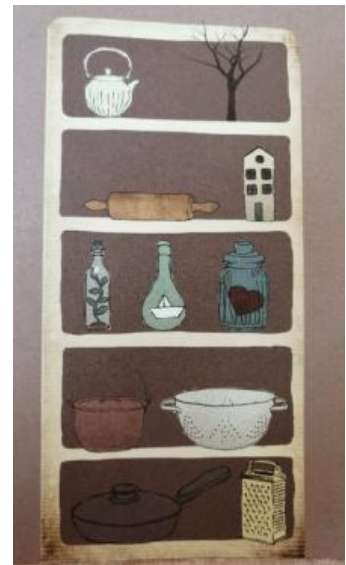
Sotto il letto  
o in mezzo al mare,  
che mi chiami Andrea  
o mi chiami Tamara:  
i mostri vivono  
in un armadio capiente  
o in questo corpo  
che vesto quotidianamente?

## Cocina

La poeta de la casa  
es sin duda la cocina,  
usa avellanas y harina  
y con rimas hace masa.

Bien mezcladas las palabras  
y medidas con cuidado,  
por fin cuando el horno abras  
verás como tú descubres  
que hizo un hermoso poema  
en el calor de la lumbre  
de postre para la cena.

La poeta de la casa  
es sin duda la cocina,  
usa avellanas y harina  
y con rimas hace masa.



## Cucina

La poetessa della casa  
è senz'altro la cucina,  
usa noci e farina  
e con le rime fa la massa.

Con le parole ben mescolate  
e attentamente misurate,  
quando il forno aprirai  
finalmente scoprirai  
che ha fatto un bel poema  
nel calore del fuoco  
come dessert per la cena.

La poetessa della casa  
è senz'altro la cucina,  
usa noci e farina  
e con le rime fa la massa.

## **En la casa que no existe**

Yo quiero hacer una casa  
que me quede bien abrigada,  
donde haya agua y leche  
y unas mullidas almohadas.

Una casa de madera,  
de piedra, nido o albahaca,  
con panes y mucha ropa  
y una camita bien blanda.

Porque a veces no la veo  
no sé dónde la pusiste  
y hay quien se duerme en el suelo  
en la casa que no existe.

## **Nella casa inesistente**

Voglio fare una casa  
che rimanga ben protetta,  
dove ci sia acqua e latte  
e una soffice coperta.

Una casa di legno,  
pietra, nidi o origano  
con pane e vestiti  
e un letto ben morbido.

Perché a volte non la vedo,  
dov'è non mi viene in mente  
e c'è chi dorme per terra  
nella casa inesistente!



## LA CASA Y LAS ESTACIONES

**¿Quién es?**

Din-don, din-don

llama el invierno

con su chaquetón,

se ha llevado al sol

que iba en camión.

Din-don, din-don,

es la primavera

que llega en su flor,

nos devuelve al sol

con su dulce olor.

Din-don, din-don

llama el verano,

que va en bañador,

ha encendido al sol

y todo es calor.

## LA CASA E LE STAGIONI

**Chi è?**

Din-don, din-don

bussa l'inverno

col suo giubettone!

Si è portato via il sole

che portava un pigiamone.

Din-don, din-don,

è la primavera

che arriva coi suoi fiori,

ci riporta il sole

coi suoi dolci odori.

Din-don, din-don

bussa l'estate,

che porta un costume,

ha acceso il sole

e portato il calore.

Din-don, din-don  
llama el otoño,  
que viene en cometa,  
que no pare quieta,  
que vuele, que vuele,  
que el aire la lleve  
a vivir con el sol.

### **Primavera**

Las casas siempre florecen  
al llegar la primavera.  
Tres sábanas del tendedero  
dicen adiós a las penas.

### **Verano**

Cuando llega el verano  
el sol abraza la casa,  
tanto tanto la abraza  
que, de amor,  
casi la abrasa.

Din-don, din-don,  
bussa l'autunno,  
che viene su un aquilone  
che non sembra un timidone,  
che voli, che voli  
che l'aria lo porti  
a vivere con il sole.

### **Primavera**

Le case fioriscono sempre  
quando arriva la primavera.  
Tre lenzuola sullo stendino  
dicono addio alla pena.

### **Estate**

Quando arriva l'estate  
il sole abbraccia la casa,  
così tanto la abbraccia  
che, d'amore,  
quasi la brucia.

## Otoño

La casa llama al otoño  
pues le gusta que a las hojas  
-el viento fresco y travieso-  
convierta en mil mariposas

Y se ríe a carcajadas  
si en su ventana se posan  
cuando vuela las cortinas  
o le revuelve las cosas.



## Invierno

La chimenea en verano  
triste y solitaria sueña  
que llega pronto el invierno  
y le dan de cenar leña.

## **Autunno**

La casa chiama l'autunno,  
perché le piace che le foglie  
-il vento fresco e monello-  
trasformi in mille farfalle.

E ride a crepapelle  
se si appoggiano alla finestra  
quando le tende sposta  
o sparpaglia le cose.

## **Inverno**

Il caminetto in estate  
triste e solitario sogna  
che arrivi presto l'inverno  
e per cena ci sia legna.

## HAIKUS DE LA CASA EN VACACIONES

### Nido

De cualquier casa  
hacemos nuestro nido  
en vacaciones.

### Playa

Llega el verano  
abrimos las sombrillas:  
florece el mar.

### Montaña

En la montaña  
subimos a las nubes  
por la ladera.

### Avión

Ser como un pájaro  
volando por el cielo  
con dos motores.



## HAIKU DELLA CASA IN VACANZA

### **Nido**

Di ogni casa  
facciamo un nido  
in vacanza.

### **Spiaggia**

Arriva l'estate,  
ombrelloni aperti:  
fiorisce il mar.

### **Montagna**

In montagna  
scaliamo le nuvole  
per il fianco.

### **Aereo**

Come un uccello  
che vola per il cielo  
con due motori.



## **Nieve**

La gran tormenta  
nos trajo vacaciones  
inesperadas.

## **Cometas**

En primavera  
volamos las cometas  
si no hay colegio.



## **LA CASA Y LA FIESTA**

### **Baila**

Baila la casa  
si un coche pasa.  
Zimba-zumba-zomba,  
ha sonado el claxon  
y parece una zambomba.

Baila la casa  
si la bici pasa.

## **Neve**

La gran tormenta  
ha portato vacanze  
inaspettate

## **Aquiloni**

In primavera  
volano aquiloni  
se non c'è scuola.

## **LA CASA E LA FESTA**

### **Balla**

Balla la casa  
se una macchina passa.  
Pegna-pigna-pogna  
suona il clacson  
e sembra una zampogna!

Balla la casa  
se una bici passa.

Tina-tuna-tana,  
ha sonado el timbre  
y parece una campana.

Baila la casa  
si un gorrión pasa.  
Tiña-tuña-taña,  
piando la acompaña.



### **Avión de papel**

Se me ha escapado un avión  
que lancé por la ventana.

Mi avioncito de papel  
estará cruzando el cielo.  
Era blanco y muy valiente,  
que me lo hizo mi abuelo.

Se me ha escapado un avión  
que lancé por la ventana.

Tina-tuna-tana,  
suona il campanello  
e sembra una campana!

Balla la casa  
se una rondine passa.

Tigna-tugna-tagna,  
cinguettando la accompagna.

### **Aeroplano di carta**

Mi è scappato un aeroplano  
che ho lanciato dalla finestra.

Il mio aeroplanino di carta  
starà attraversando il cielo.  
Era bianco e coraggioso,  
e fatto dal nonno con zelo.

Mi è scappato un aeroplano  
che ho lanciato dalla finestra.

Ahora me llegan sus cartas  
de lugares muy remotos,  
desde Pequín en la China  
o través de un maremoto.

Se me ha escapado un avión  
que lancé por la ventana.

En la última misiva  
me dijo que ya volvía,  
que pasaba por Italia  
a visitar a su tía.



Se me ha escapado un avión  
que lancé por la ventana.

Hoy me ha dicho que regresa  
y he preparado una fiesta  
con más de dos mil juguetes  
que he sacado de la cesta.

Ora ricevo le sue lettere  
da luoghi molto remoti,  
da Pechino in Cina  
o attraverso maremoti.

Mi è scappato un aeroplano  
che ho lanciato dalla finestra.

Nell'ultima missiva  
mi disse che andava via,  
che passava per la Francia  
a visitar sua zia.

Mi è scappato un aeroplano  
che ho lanciato dalla finestra.

Oggi mi ha detto che torna  
ed ho organizzato una festa  
con più di duemila giochi  
tirati fuori dalla cesta.

## Música

Suena música en la casa,

alguien toca el contrabajo:

don don don

suena así por el salón

y dentro del contrabajo

alguien toca la guitarra:

glin glin glin

suena así por el jardín



y dentro de la guitarra

alguien toca la trompeta:

tato tato tato

suena así dentro del cuarto

y dentro de la trompeta

alguien toca la bocina:

tina tina tina

suena así por la cocina



## Musica

Risuona musica in casa,

c'è chi suona il contrabbasso:

don don don

suona così per il salon

e dentro al contrabbasso

c'è chi suona la chitarra:

glin glin glin

suona così per il giardin

e dentro alla chitarra

c'è chi suona la trombetta:

peta peta peta

suona così per la stanzetta

e dentro alla trombetta

c'è chi suona la sirena:

tina tina tina

suona così per la cucina



y dentro de la bocina

alguien toca las maracas:

ras ras ras

suenan así en el baño de atrás

y dentro de las maracas

una familia de vacas

ha construido su casa.

Si las mueves por el asa,

qué será pues lo que pasa?

Suena música en la casa,

alguien toca el contrabajo:

don don don

suenan así por el salón...\*



\*(y volvemos a empezar, así hasta el infinito)

e dentro alla sirena

c'è chi suona le maracas:

trà trà trà

suona così nel bagno di là

e dentro alle maracas

una famiglia bovina

ha creato una casina.

Se le muovi per il manico

dentro semini il panico!

Risuona musica in casa,

c'è chi suona il contrabbasso:

don don don

suona così per il salon...\*

\*(e ricominciamo, così all'infinito)

## **Cumpleaños**

Un dos tres

cuatro cinco seis

las velas soplaré

fuerte tan fuerte lo haré

que la casa volaré.

Un dos tres

cuatro cinco seis

estaremos todo el año

volando sobre un castaño,

que yo a ti nunca te engaño.

Un dos tres

cuatro cinco seis

a mi fiesta te invité

y las velas soplaré

fuerte tan fuerte lo haré,

¿quieres volar tú también?

\*Recitar como una canción de elegir

## **Compleanno**

Uno due tre

quattro cinque sei

le candeline soffierò

e così forte lo farò

che con la casa volerò.

Uno due tre

quattro cinque sei

staremo tutto l'anno

a volare su un castagno,

che io a te mai inganno.

Uno due tre

quattro cinque sei

alla mia festa invitato ti ho

e le candeline soffierò

forte e più forte lo farò

vuoi volare per un po'?

\*Recitare come una canzone a scelta

## **Amigos**

Una casa sin amigos  
es como un esquimal  
al que falten sus abrigos.

Una fiesta sin amigos  
sería como un trigal  
si le quitan el trigo.

Por eso yo te digo:  
siempre y en todo momento,  
tan cerca trigo y abrigos,  
pues todo mejor será  
si lo haces con amigos.

## **Canción para despedir el año**

En una caja preciosa  
guardar con tacto y esmero  
risas y amores sinceros.

## **Amici**

Una casa senza amici

è come un ciclista

che non ha bici.

Una festa senza amici

è come una mostra di foto

se togliamo le cornici.

Per questo me lo dici:

sempre e in ogni momento,

tienti vicino bici e cornici,

perché sarà tutto più bello

se lo fai con amici.

## **Canzone per salutare l'anno**

In uno splendido cofanetto

conservare con tatto e premura

risate e amori che l'anima curan.

Hacer una buena lista  
con los nombres y apellidos  
de abrazos bien recibidos.

Dar las gracias a la vida:  
lo comido y lo soñado  
en el bolsillo guardado.

Recordar bailes y juegos,  
y al que nos tendió la mano:  
sea animal o un humano.

Para saludar al año  
y terminar la canción,  
enterradito en la tierra  
hay que dejar el dolor.  
Aquello que nos dio pena  
o nos rompió el corazón  
que sea semilla buena  
y en primavera una flor.



Fare una bella lista  
con nomi e cognomi  
di abbracci ben accolti.

Ringraziare la vita:  
il cibo e i sogni avuti  
in tasca van tenuti.

Ricordare balli e giochi  
e chi ci ha teso la mano:  
che sia animale o un umano.

Per salutare l'anno  
e finire la canzone,  
sepolto sottoterra  
si lascia il dolore.

Ciò che ci ha fatto male  
o ci ha rotto il cuore  
che sia un seme vitale  
e in primavera un fiore.



## **La fiesta *porquesí***

La fiesta que más me gusta

es la fiesta *porquesí*.

Pasa si le da la gana,

y es que ella es así.

Es la fiesta más ruidosa

la fiesta del *porquesí*.

No es por nada y es por todo

la que más me gusta a mí.

Nos ponemos muy contentos

en la fiesta *porquesí*:

vengan la risa y el juego

y el bailar con la nariz.

Nunca hay ningún motivo

en la fiesta *porquesí*,

ni aniversarios ni nada,

sólo hay que decir sí.

**La festa *perchédisì***

La festa che più mi piace

è la festa *perchédisì*,

Passa solo se ne ha voglia

perché lei è così.

È la festa più rumorosa

la festa *perchédisì*.

È tutto e non è niente,

ed a me piace così.

Siam tutti super contenti

alla festa *perchédisì*:

ci son risate e giochi divertenti

perfino col naso si balla qui.

Non c'è mai una ragione

nella festa *perchédisì*:

né anniversari né niente,

basta solo dir di sì.

Al final hasta la casa  
en la fiesta *porquesí*  
participa y se remueve,  
hasta se monta en patín.

Y es que todos se contagian  
en la fiesta *porquesí*:  
muebles, armarios y gatos  
o ese largo tallarín.

Y terminamos exhaustos  
en la fiesta *porquesí*.

Se termina como empieza,  
eso no me gusta a mí.

Volverá si le apetece,  
porque ella es así,  
y sabrás que se ha acabado  
porque siempre dice fin,

¡FIN!

Alla fine, anche la casa  
nella festa *perchédisì*  
partecipa e si smuove,  
si mette perfino i pattini, sì!

È che tutti si contagiano  
nella festa *perchédisì*:  
mobili, armadi e gatti  
o quei lunghi spaghetti lì.

E finiamo, esausti,  
nella festa *perchédisì*.  
Come inizia anche finisce,  
ma non vorrei mai andar via di qui.

Tornerà se ne avrà voglia,  
perché lei è così,  
con un par di canzoncine  
sempre annuncia la sua fine!

**FINE!**

## 5. Análisis de las traducciones

En este trabajo, se ha intentado traducir los textos originales utilizando estrategias de diverso tipo. Se ha empezado examinando los textos, identificando las estructuras y la forma de cada uno y destacando las partes que en principio nos han parecido más complejas. A lo largo del proceso de traducción se ha tenido en cuenta el concepto de *fidelidad* al texto que Hurtado Albir (2001: 202) describe como “la existencia de un vínculo entre un texto original y su traducción”, y no como mera “sujeción al texto original (traducción literal) y opuesto a libertad (traducción libre)”. Sin embargo, la aproximación de la autora no especifica cuál es la naturaleza de este vínculo, lo cual le confiere al traductor la posibilidad de caracterizarlo y hacerlo suyo. He intentado, por ello, ser fiel al texto respetando en primer lugar lo que “ha querido decir el emisor del texto original”, en segundo lugar, “los mecanismos propios de la lengua y [finalmente] al destinatario de la traducción” (cfr. Hurtado Albir: 2001, 202), realizando todos los cambios que he considerado oportunos y adecuados para garantizar un resultado de calidad. La fidelidad a los originales, en este caso, se ha caracterizado por la “subjetividad del traductor”, con su intervención necesaria para trasladar los textos del español al italiano, y “la funcionalidad, [es decir,] las implicaciones de la tipología textual, la lengua y el medio de llegada, y la finalidad de la traducción”. En el proceso de elección de las estrategias traductorales, he intentado, pues, garantizar la aceptabilidad del texto meta. Con el fin de conseguir este objetivo, primero, he tratado de reproducir un texto que fuera coherente con el contenido semántico del texto literario, la franja etaria, el contexto espacial, temporal y sociocultural y las ilustraciones (Mendoza García: 2015); segundo, que también estuviera cohesionado y que fuera comprensible por parte del receptor de destino, puesto que para obtener un desarrollo satisfactorio en el desempeño del educando la comprensión lectora es fundamental (Moreno, Ramos: 2018). De acuerdo con lo que afirmó García (2015), al mismo tiempo, se ha intentado asegurar la naturalidad de la traducción, que debe insertarse de manera más espontánea posible en la lectura, y suscitar emociones, ya que en la literatura infantil son un factor primordial (Oittinen: 2000).

Los tres textos de los que se propone la traducción pertenecen a tres géneros textuales diferentes, cada uno con convenciones estructurales y lingüísticas propias. Para cada texto se ha individuado una macroestructura, es decir, un esquema estructural típico de un género, que se compone de varias partes con un orden más o menos fijo, y se ha tratado de reproducirla en el texto meta. Uno de los puntos de referencia principales para la realización de este trabajo ha sido lo que Umberto Eco (2003: 92) expresó parafraseando las palabras de Hans-Georg Gadamer:

se nella traduzione vogliamo far risaltare un aspetto dell'originale che a noi appare importante, ciò può accadere solo, talvolta, a patto di lasciare in secondo piano o addirittura eliminare altri aspetti pure presenti. Ma questo è proprio ciò che chiamiamo interpretazione [...]. In quanto però [il traduttore] non è sempre in condizioni di esprimere tutte le dimensioni del testo il suo lavoro implica anche una continua rinuncia.

Dado que los tres libros elegidos para este trabajo tenían como denominador común la rima, en consecuencia, el ritmo constituye un elemento clave. Por esta razón, con frecuencia se ha preferido optar por una conservación del estilo y de la musicalidad de las palabras, con el fin de divertir al niño-lector y facilitarle la memorización de vocabulario e historia. De ahí que solo en algunas ocasiones se haya podido preservar también el contenido semántico de los textos, mientras que, en otros casos, haya sido necesario modificarlo parcialmente o cambiarlo casi radicalmente, para mantener la característica primaria e irrenunciable de los textos de partida, es decir, la musicalidad, intentando respetar el vínculo entre texto e imágenes y, donde posible, el número de versos y sílabas.

En este análisis, se examinarán los elementos siguientes: (i) la función comunicativa, (ii) las elecciones relativas al léxico y (iii) el ritmo narrativo. La función comunicativa abarca todos aquellos efectos, tanto estilísticos, así como métricos, fonosimbólicos etc., que presentaba el texto de partida y que se ha intentado reproducir en la obra de llegada. Los más relevantes son:

- La estructura métrica y el estilo de los textos originales: tratándose de diferentes géneros, se ha tenido que prestar atención en la forma en la que se presentaban los textos, especialmente las poesías y el texto para el teatro.

- Las onomatopeyas y las interjecciones; en estos textos de literatura para la infancia se han encontrado numerosas onomatopeyas, que son, como explica el DLE (RAE: 2019), “imitaciones o recreaciones del sonido de algo en el vocablo que se forma para significarlo”. No siempre estas imitaciones corresponden entre idiomas, puesto que su formación se realiza a partir de la sensación fónica percibida, la cual difiere de lengua en lengua. Para que dichas onomatopeyas fuesen comprensibles también al destinatario meta, se ha tenido que encontrar una traducción adecuada o utilizar la técnica de la adaptación.
- Juegos de palabras: otro elemento típico de la literatura infantil. En algunos casos se han podido preservar, en otros, debido a imposibilidad de un trasvase interlingüístico (Marrero Pulido: 2001) se han perdido parcial o totalmente.
- Adivinanzas: siendo características de la literatura infantil, se han hallado en estos textos también. Ha sido importante, pues, intentar traducir el contenido, pero también adaptarlo de manera que el destinatario pudiera llegar a entender de qué se trataba, utilizando el mismo ritmo, juego de sonidos, imágenes, etc., en medida de lo posible.
- Adaptación del lenguaje según el personaje: se ha presentado una ocasión en la que la lengua había sido manipulada para reproducir una característica peculiar de un personaje. Este efecto ha debido producirse también en el texto de llegada.

Por lo que se refiere a las elecciones léxicas, se analizarán:

- Nombres propios: los nombres propios, normalmente, proporcionan una gran cantidad de información acerca de los personajes, se consideran verdaderas marcas culturales. Por eso, han debido traducirse según una lógica precisa.
- Vocabulario utilizado: a pesar del limitado conocimiento del mundo por parte de los niños-lectores, a menudo se ha intentado acercarlos a un registro ligeramente más alto, a través del empleo de términos menos frecuentes o no siempre familiares.

Finalmente, siendo la rima la característica primaria en la que la autora quiso basar sus trabajos, se ha intentado reflejar este aspecto central también en las traducciones, tanto del texto como de las poesías y de las canciones, a veces debiendo modificar o perder otras dimensiones que presentaban los originales con el fin de salvaguardar el ritmo.

Además, todas las traducciones han tenido que adecuarse a las imágenes que acompañaban el texto; siendo los destinatarios, tanto del texto de partida como el de llegada, niños que aún no poseen la competencia lectora o que todavía la están adquiriendo, las imágenes sí “hacen que el proceso de asimilación se acelere y sea más claro tanto para el autor como para el lector” (González Rodríguez, Muñoz Raya: 2015), pero, al mismo tiempo, a veces han representado una limitación de la libertad del traductor. Se ha intentado, entonces, traducir el texto conformemente a las figuras e ilustraciones que lleva el original, para que no se creasen discrepancias relevantes y evidentes y para garantizar coherencia.

En los próximos capítulos se verán en detalle los aspectos más interesantes individuados durante el proceso de traducción. El análisis se dividirá según el género textual.



## 5.1 Análisis de la traducción del cuento *Blanco como nieve*

Como ya se ha mencionado antes, *Blanco como nieve* es un cuento acumulativo, que se basa en la presencia de una canción en rima que se repite de página en página y de numerosas adivinanzas, que marcan el desarrollo de la historia y hacen el texto más intrigante para el niño-lector. Véanse a continuación los aspectos traductológicos más relevantes.

Para empezar, se puede focalizar la atención en el nombre que se ha elegido para el personaje principal. En el texto original, el protagonista se llama *Ratón*, y es un ratoncito muy vanidoso, al que no le gusta manchar su pelo blanco. Para la traducción de este nombre, se ha elegido añadir en italiano el diminutivo *-ino* adoptando la solución *Topino*, justamente para diferenciarlo del famosísimo personaje Disney; la solución traductora nos ha parecido original y tierna al mismo tiempo, en definitiva, adecuada para un público de niños.

Luego, otro aspecto central de este cuento es, sin duda, la canción que acompaña al niño-lector durante toda la lectura. Tomando en consideración los videos que la autora Mar Benegas cargó en su blog en línea, en los que lee sus obras a sus pequeños oyentes, a la hora de traducir se ha querido intentar mantener el mismo ritmo de la canción original, preservando, donde posible, también el contenido.

TO	TM
Soy un ratón blanco	Sono un topo bianco
blanco como nieve.	bianco come neve.
Solamente salgo	Esco solamente
al ver que no llueve.	se pioggia non si vede.
No quiero manchar	Non voglio sporcare
mi lindo pelaje.	il mio bel manto,
Así siempre tengo	che da quanto è bianco

el más blanco traje.	sempre me ne vanto!
----------------------	---------------------

Para mantener inalterada la musicalidad del texto, ha sido indispensable realizar una transposición y cambiar la categoría gramatical del verbo *llueve*, utilizando el sustantivo *pioggia*, cambiando asimismo el orden de palabras. De la misma manera, para preservar la rima, se ha cambiado el contenido de las dos últimas frases, pero manteniendo el sentido general. Más compleja ha resultado la reproducción de la estrofa siguiente, ya que la traducción literal del contenido no producía el mismo efecto rítmico en italiano. Por esta razón, se ha decidido invertir el orden de los versos 2 y 3 y optar por el verbo *riprovo*, que conlleva la fundamental idea de repetición de la acción.

TO	TM
Pero hoy me he perdido,	Ma oggi mi son perso,
y no sé qué pasa,	e per quanto ci riprovo,
que por más que ando	non so che cos'ho,
no encuentro mi casa...	ma la casa non trovo...

Muy significativa es también la presencia de onomatopeyas en este cuento. Considerando que, como se ha visto anteriormente, las onomatopeyas son elementos centrales en la literatura para la infancia, su traducción es fundamental. De hecho, las onomatopeyas no solo son la imitación de un sonido natural, sino de cómo lo interpreta cada hablante y de cómo lo reproduce (Salaya Custodio, Morales Vázquez: 2017); están, pues, estrechamente relacionadas con la cultura de cada país. Por esta razón, ha sido necesario emplear la técnica de la adaptación, con el objetivo de ser totalmente culturales, para adecuarlas en función del modo en que el destinatario de llegada interpreta e imita dichos sonidos. Asimismo, en este caso, el nivel de dificultad traductológica ha sido incluso mayor, puesto que algunas de las onomatopeyas ayudan al lector en el proceso de búsqueda de la solución adecuada de las adivinanzas.

TO	TM
¿QUIÉN ES, FIU, FIUÉS?	CHI È, FIU, FUÈ?
¿QUIÉN ES, CRIS CRASCRES?	CHI È, CRRRICC, CRREEECH?
¿QUIÉN ES, GLUB, GLUBÉS?	CHI È, SPLASH, SPLESH?
¿QUIÉN ES, BRUM, BRUMÉS?	CHI È, GRRR, GRRRES?

En efecto, las onomatopeyas que se presentan para completar las adivinanzas reproducen los sonidos de los elementos misteriosos que los niños tienen que adivinar. Es imprescindible, entonces, reproducirlos para que el destinatario italiano asocie las onomatopeyas con algo concreto. El primer ejemplo propuesto se refiere al viento; afortunadamente, para las dos culturas, es común referirse a ese a través del sonido *Fiu*, por lo tanto, se ha optado por la conservación de la onomatopeya original, quitándole la *-s* final, que sonaría como extraña para un hablante italiano. En el segundo, *Cris Crascrés*, en el TO indica el fuego; para traducirlo se ha escogido *Crrricc*, *Crreeech*, que es el sonido que hace la leña que arde<sup>1</sup>. De la misma manera, para señalar el agua, se ha preferido emplear la onomatopeya *Splash*, *Splash*, y el verso *Grrr*, *Grrres* para indicar la voz cavernosa que se describe al final.

Como ya se ha mencionado antes, otro elemento que forma parte integrante de este texto son las adivinanzas. Todas las que aparecen en la historia presentan las mismas características; están escritas en rima cruzada, tal vez pareada o consonante, poco a poco proporcionan información sobre un elemento en concreto, acaban con la fórmula *A ver si adivinas: el/la que habla, ¿quién es?*, y van acompañadas de imágenes para ayudar a los niños-lectores a llegar a la respuesta correcta. Para traducirlas, pues, se ha tenido que basar el trabajo en analogías; los elementos a los que se referían los acertijos se han podido trasladar a la lengua de destino con relativa facilidad, siendo conceptos

---

<sup>1</sup> Para la solución de este problema de traducción, he decidido emplear un recurso online [ <https://rochan.jimdofree.com/extra/onomatopee/> ]

comunes a las dos culturas. Sin embargo, más complejo ha sido garantizar la relación entre texto e imágenes, y especialmente preservar la rima a través del uso de los referentes que aparecían en dichas imágenes. Véanse a continuación algunos ejemplos.

TO	TM
Soy muy transparente,	Sono molto trasparente
o color azul.	o di colore azzurro.
Soy fuerte, soy suave,	Sono forte, sono suave,
de huracán o tul.	un uragano o un sussurro.



En este caso, para preservar el ritmo en la adivinanza sobre el viento, se ha elegido acudir a la idea de la brisa traduciendo el término *tul* con *sussurro*, que recuerda algo ligero y dulce, y que también rima con *azzurro*.

TO	TM
Están los diluvios,	Si tuffano i rovesci,
bucean los peces,	si immergono i pesci,
las nubes, la nieve,	le nubi, la neve,

las ranitas verdes.	le ranette verdi.
---------------------	-------------------

Me habitan los ríos,	Mi abitano i fiumi,
me beben los lagos,	mi trovi nelle fontane,
me sueñan las fuentes,	mi sognano le sorgenti,
me saltan los sapos.	mi saltano le rane.

Más difícil ha resultado la traducción de la adivinanza referida al agua. En este caso, el original no estaba en rima cruzada o pareada, pero presentaba sonidos similares a través de rimas consonantes. Se ha intentado producir una adivinanza rítmica, para preservar la musicalidad de las palabras, empleando un sinónimo del italiano *diluvi*, es decir, *rovesci*, (que rima con *pesci*) lo cual ha conllevado, sin embargo, un cambio estructural. Asimismo, en lo que se refiere a la segunda estrofa de la adivinanza, se han tenido que hacer cambios para mantener la rima. En lugar de traducir literalmente con *mi bevono i laghi*, se ha decidido cambiar radicalmente la frase, y mencionar otro elemento que está relacionado con el agua, es decir, las fuentes. De este modo, empleando *mi trovi nelle fontane*, ha sido más fácil encontrar una rima (*mi saltano le rane*); la solución adoptada ha sido posible, ya que la relación entre texto e imagen permanecía inalterada, a pesar de que se ha perdido la referencia al lago.



TO	TM
Me habitan los bosques,	Mi abitano i boschi,
las enormes selvas,	gli enormi abeti,
barro de jardín	il fango del giardino
y una hermosa hiedra.	e dei bei vigneti.

Asimismo, para la adivinanza relativa a la casa del protagonista, se ha escogido cambiar las referencias a las selvas y a la hiedra, seleccionando elementos más comunes y conocidos para el público italiano, es decir, los *abeti* (abetos), y los *vigneti* (viñedos), que enriquecen los paisajes de colina y llanura de Italia, y que, además, riman, preservando la musicalidad. Esto ha sido posible también gracias a la presencia de imágenes muy genéricas, que no estaban relacionadas con la selva y la hiedra.



Si seguimos con el tema de las adivinanzas, en el texto original aparece una expresión invariable en las preguntas finales, a excepción de la primera adivinanza, que es: *A ver si adivinas: el/la que habla, ¿quién es?* Al traducirlo al italiano, no siempre ha sido posible crear y mantener una expresión fija que se repite a lo largo del texto, porque ello habría podido perjudicar el ritmo y la rima necesarios en el TM: así pues, se ha preferido perder la repetitividad de la fórmula. Dichos cambios mantienen el contenido original y respetan las características primarias del libro, es decir, la rima y la cadencia melódica, haciendo el texto más variado y personalizado para cada adivinanza. Véanse a continuación algunos ejemplos.

TO	TM
A ver si adivinas:	Vediamo se indovini:
el que habla, ¿quién es?	chi è a parlare?
De una sola chispa	Da una sola scintilla
me puedo encender	mi posso infiammare.

A ver si adivinas:	Vediamo se indovini:
la que habla, ¿quién es?	Chi sono? A te mi rivolgo!
Te mojo, te baño,	Ti inzuppo, ti bagno,
te quito la sed.	la sete ti tolgo!

A ver si adivinas:	Vediamo se indovini:
la que habla, ¿quién es?	Quella che parla, chi è?
Me harás un castillo,	Mi farai un castello,
Soy barro en tus pies.	Sono fango tra i tuoi piè.

Un último tema que caracteriza la traducción de las adivinanzas es el juego de palabras basado en polisemia. En la respuesta a la adivinanza sobre el agua, el protagonista utiliza el siguiente juego: *Nada que te nada rema tu piragua*. Claramente, la autora ha querido jugar con los dos significados que posee la palabra *nada* en español; *nada*, presente de indicativo, tercera persona singular de la voz del verbo *nadar*, y el sustantivo *nada*, que indica total carencia o ausencia de algo. En la lengua de llegada, este juego no se puede reproducir, puesto que los equivalentes *niente* y *nuota* no tienen aspectos ni sonidos en común. Por esto, se ha decidido optar por la técnica de neutralización, según la que, con el objetivo de evitar el extrañamiento de la audiencia, se ha mantenido el proceso de comunicación (Martínez Tejerina: 2012), pero vaciando la traducción del efecto jocoso presente en

el original. Entonces, se ha simplemente repetido la acción de nadar, para referirse al agua, el elemento a descubrir por parte del niño.

TO	TM
Nada que te nada,	Nuota e rinuota,
rema tu piragua,	rema la tua imbarcazione,
siempre está mojada:	è sempre bagnata:
aquí vive el Agua.	è dell'Acqua quest'abitazione!

Se ha mantenido también la manera como estaba escrito el texto en la lengua de partida; se ha aumentado el tamaño de las palabras en las partes más intensas de la historia, para adaptarlo a las reacciones que provocan los diferentes acontecimientos. La puntuación, en la mayoría de los casos, reproduce la del texto original, a excepción de algunas ocasiones, en las que se ha querido enfatizar un poco más algunas expresiones, prefiriendo el signo de exclamación al simple punto.

En lo que concierne al vocabulario, en la traducción se ha intentado acercar a los pequeños a unos términos menos comunes, para ir, poco a poco, ampliando sus conocimientos. Se utilizó el verbo *scorgere* primero, e *intravedere* luego, en lugar del básico *vedere*, o *i topi son dormienti*, en lugar de *i topi stanno dormendo*, o también *saziare la sete*, *sgranocchiare*, *annerito*, *acquolina in bocca*, *sbalzato*, etc.



## 5.2 Análisis de la traducción del texto para el teatro *Cómo abrió Don Nicanor el gran circo volador*

Como se había anticipado, *Cómo abrió Don Nicanor el gran circo volador* nace como texto para el teatro. Precisamente por esto, presenta estructuras fijas y específicas. A diferencia de un texto narrativo, no ha de considerarse autónomamente, sino como parte del espectáculo dramático; por ello, gestos, efectos especiales y músicas se convierten en factores esenciales para su éxito. Afortunadamente, la estructura de los textos para el teatro en italiano y en español es parecida; la historia se divide en actos, que a su vez se dividen en escenas, y consta de didascalias y diálogos. En la parte inicial, la autora proporciona una explicación general de la obra, con descripciones relativas a trama, personajes, decorados, luces, músicas, vestuario, y facilita también un breve vocabulario, para explicar tanto a los niños como a los adultos que leen con ellos, lo que significa cada término específico relacionado con el teatro. En la segunda parte, se encuentra el verdadero texto, escrito en forma de diálogo, y las didascalias, que ayudan a entender cómo debería representarse la obra. Para traducir estas partes, ha sido necesario buscar los términos especializados que se utilizan en el ámbito teatral; algunos ejemplos pueden ser la traducción de *atrezzo* y *escenario*, que son falsos amigos del italiano, traducidos respectivamente con *oggetti di scena* y *palcoscenico*, o también *actores auxiliares* con *attori assistenti*, *decorado* con *scenari*, etc. Además, siempre desde el punto de vista de las didascalias, teniendo en cuenta que el texto nace para ser representado, se ha prestado particular atención a su traducción, para asegurar una comprensión clara y sin ambigüedades de las formas en las que poner en escena la actuación.

Se ha tratado de garantizar una traducción rítmica, preservando el uso de rimas pareadas, para lograr diferentes objetivos: (i) mantener la atención de los niños que miran el espectáculo, (ii) ayudar a los actores que aprenden de memoria los diálogos, (iii) producir un texto divertido y fluido, respetando dicha característica del texto original. Véanse a continuación algunas dificultades traductológicas que merece la pena mencionar.

En este texto, resulta especialmente interesante la traducción de los nombres propios, ya que remiten y suscitan emociones que se repercuten sobre la recepción del texto; dichos nombres despiertan sentimientos y provocan reacciones en el lector o en el oyente.

TO	TM
Este es Don Nicanor,	Questo è il Signor Dante,
que vivía en una flor.	che viveva in un fiore rampicante.

De hecho, en esta historia, son muchos los nombres propios que radican en la cultura de la lengua de partida, y esto ha causado el primer problema traductológico: se ha tenido que elegir si mantener los nombres propios, así como son, extranjerizando el texto para el destinatario, o domesticarlos, adaptándolos a los conocimientos y a la cultura del receptor. Para encontrar una solución, se ha decidido volver a la función primaria de la autora. Ya que el texto está enteramente en rima pareada, a excepción de las partes explicativas que proporcionan detalles sobre la escenificación de la obra, se deduce que el ritmo del texto es una propiedad esencial para la autora. Se ha decidido, entonces, proponer una traducción rítmica, en la que se conservan rima y asociación de palabras para asegurar musicalidad. Por consiguiente, con la finalidad de mantener la rima, especialmente en el título, se ha intentado buscar un nombre que rimase con *volante*. Además, el nombre del protagonista, *Don Nicanor*, sugiere una personalidad importante y poderosa, y, al mismo tiempo, recuerda al célebre *Conde Lucanor*, protagonista de la homónima obra de la literatura castellana medieval, escrita por Don Juan Manuel. Para preservar la referencia a la literatura, se ha optado, entonces, por el nombre *Signor Dante*, que, al mismo tiempo, rima con *circo volante*, y también se refiere a un personaje particularmente célebre para el público italiano, pues se trata del autor de la obra maestra, *La Divina Comedia*. A pesar de que los niños en edad preescolar desconocen la figura de Dante, emplear este nombre podría representar para los padres una ocasión para introducir al escritor.

TO	TM
Ella se llamaba Paca,	Si chiamava Carolina,
y estaba requeteflaca	ed era mingherlina

Otro ejemplo que se propone atañe al nombre que la autora empleó para referirse a la vaca-tigre, es decir, Paca. Paca, para el público español es un nombre ordinario, ya que representa el hipocorístico del nombre *Francisca*. En cambio, para el destinatario italiano, ese es desconocido, resulta un nombre simpático, pero extraño. Por esta razón, se ha decidido traducirlo con un nombre que suele indicar las vacas en muchas historias infantiles en la cultura de llegada, que es, *Carolina*, utilizando, de esta manera, la estrategia de la domesticación.

TO	TM
Más tarde y atado a un poste,	Più tardi, legato per benino
ven al burro Picatoste.	arriva l'asino Ciuchino.

En lo que se refiere al nombre del burro, la autora escogió llamarlo como una comida típica española, el *Picatoste*, que es un trozo de pan frito con manteca de cerdo o aceite, ya que es un nombre familiar para el receptor de origen y rima con *poste*, el lugar donde el animal está atado. En este caso, en la traducción se ha perdido la referencia a una comida típica del país del niño-lector, pero se ha intentado domesticar el texto, empleando *Ciuchino*, nombre característico para referirse a un burro, garantizando coherencia también con respecto al nombre de vacas.

TO	TM
Así fue que Nicanor,	Fu così che il Signor Dante
se la llevó hasta Ecuador	la portò in un luogo ben distante.

Otro cambio importante tiene que ver con un nombre geográfico. De hecho, en el primer acto, Don Nicanor, después de ayudar a la vaca-tigre Paca, decide llevársela a un lugar muy lejano: Ecuador. El empleo del mismo referente en la traducción al italiano no resultaría adecuado, puesto que no rima con el nombre del protagonista, *Dante*. Inicialmente, pues, se ha intentado buscar algún país igualmente alejado y que sonase exótico, como Ecuador. Sin embargo, no ha sido posible encontrar un referente cuyas características estuviesen en líneas con las que aparecen en el texto, es decir, un sitio donde hace mucho calor y donde hay una selva, y al mismo tiempo, que rimase con la desinencia *-ante*. Se ha optado, entonces, por una omisión de la referencia al lugar adonde se dirigen los protagonistas; mediante la técnica de la generalización, se ha simplemente indicado que se trata de un sitio muy remoto (*un luogo ben distante*). Otra referencia geográfica que se decidió domesticar es la que se refiere a las didascalias. Estando el texto original ubicado en España, en la descripción del trayecto que los asistentes deben marcar en el mapamundi, se pone *desde un punto de Europa – puede ser España- hasta Ecuador*. Para ser coherentes con el destinatario del texto, se ha querido situarlo en Italia, poniendo *da un punto in Europa – può essere l'Italia- fino a un luogo remoto*.

Después de los nombres propios y geográficos, otra dificultad traductológica que merece la pena comentar es la que concierne a la adaptación del lenguaje, con el fin de reproducir una característica peculiar de un personaje. En el texto original, se ha querido jugar con la nacionalidad y la manera de hablar del pingüino; atribuyéndole la capacidad de hablar chino, la autora ha intentado imitar el discurso de una persona china que conversa en español, invirtiendo el fonema /r/ con el fonema /l/ en cada palabra pronunciada. Esta manera de imitar a los chinos es parecida en italiano, lo cual no ha implicado cambios radicales. Sin embargo, para mantener la rima y también la nacionalidad china del pingüino, se ha tenido que añadir el lugar desde donde provenían los pingüinos, *del paese*, y sustituir la referencia cuantitativa con una más genérica.

TO	TM
Entre 15.000 pingüinos,	Tra tutti i pinguini del paese,

solo hay uno que habla chino.	ce n'è solo uno che parla cinese.
Yo me <i>cleía</i> muy fino	Io mi <i>cledevo</i> molto <i>coltese</i>
pol <i>sel</i> un pingüino chino.	a <i>pallale</i> in cinese.
En vez de <i>hacelme</i> especial	Invece di <i>lendelmi</i> speciale
no me entienden al <i>hablal</i>	con nessuno <i>liesco</i> a comunicale.

En el texto original, también se hallan unas expresiones que se parecen a algunas frases típicas españolas para abrir y cerrar los cuentos infantiles, (como el famoso *Colorín colorado, este cuento se ha acabado*). La primera se encuentra en las primeras líneas del texto, introduce la historia y, al mismo tiempo, se dirige al niño-lector, para crear una relación directa entre autor y lector, o lector y oyente, involucrando al niño como parte de la trama. Se ha decidido mantener este aspecto en el texto de llegada, siempre conservando la rima, sustituyendo el *aquí y allá* con la expresión *anche in oltremare*, que puede remitir a cierta lejanía y, a la vez, familiarizar a los pequeños con un término perteneciente a un registro más alto, que puede también fomentar preguntas.

TO	TM
Esto que os voy a contar	Quel che vi sto per raccontare
lo saben aquí y allá:	lo sanno anche in oltremare:

De la misma manera, para cerrar la historia, se utiliza una expresión que recuerda las más célebres frases españolas que se emplean como conclusión de los cuentos.

TO	TM
Y así fue, y así lo cuento,	Così è e così lo racconto,
desde el uno hasta el ciento	da qui a in capo al mondo

En lo que concierne al contenido, en la traducción de este texto para el teatro se ha decidido mantener algunos elementos que son típicos para el receptor de origen, pero menos para el de llegada, optando, así, por la extranjerización de dichas partes. En concreto, se trata de la mención de dos animales que aparecen a menudo en la literatura infantil española, pero muy poco en la italiana; la perdiz y el cachalote. Se ha aprovechado esta ocasión para, primero, garantizar coherencia con respecto a las imágenes que acompañan el texto, lo que complicaba la elección de un referente distinto y, segundo, para acercar a los niños a elementos nuevos y menos conocidos, lo cual invita a los pequeños a hacer preguntas y establecer un diálogo con el adulto que lee a y con ellos.

TO	TM
Va completándose el lote:	Si completa il convoglio
un hermoso cachalote!	con un bel capodoglio!

Con el burro va perdiz,	Con l'asino c'è la pernice,
pues la pobre es infeliz.	ma, poverina, è infelice.

Al contrario, en otros casos se ha preferido optar por la compensación de una expresión y por la domesticación de otra, para asegurar la comprensión del texto por parte del receptor. Los dos ejemplos son dos fórmulas que aparecen en las didascalias; la primera se refiere a la descripción de la manera en la que sale el burro al escenario, *vestido de forzudo de los años 20*. Como esto no siempre puede despertar una imagen en la mente del niño-lector en edad preescolar, se ha optado por la inserción de una explicación, con el fin de aclarar el tipo de vestuario utilizado por el personaje (*vestito da uomo forzuto degli anni 20, con un costume a righe rosse e bianche*). Paralelamente, se ha querido traducir la onomatopeya del final de la historia, *Vivas*, con *Hip hip, hurrà*, fórmula habitual para celebrar el final de un evento que ha suscitado placer y emociones.

También, en otras ocasiones, se ha elegido utilizar vocablos menos frecuentes, que se consideran como una oportunidad para divertirse leyendo y aprender términos nuevos, como se puede observar en la traducción de *requeteflaca* con *mingherlina*, o en la adopción del verbo *abbattere*, que representa el verbo correcto para referirse a la matanza de un bovino, y garantiza también un cambio en la modalidad, suavizando la rigidez y frialdad del verbo *uccidere*. Otros ejemplos pueden ser el uso de *tabù* para referirse al hecho de que no es una sorpresa que el personaje de Carolina no dé leche, siendo una vaca-tigre, *squatrinato* en lugar de *al verde*, etc. En general, con la finalidad de preservar la rima, característica principal de este texto para el teatro, a menudo se han utilizado las técnicas de economía o ampliación. Con respecto a los versos, siempre se ha intentado mantener el contenido y la métrica del texto original, sin modificar radicalmente el número de sílabas presentes en cada uno, a excepción de unos pocos casos. A continuación, se proponen algunos ejemplos.

TO	TM
Un día se fue a una granja	Un giorno in una fattoria si è recato
y vio una vaca naranja.	e ha visto una mucca color aranciato.

Desde ahora soy su amigo,	Da adesso sono suo amico,
usted va a venirse conmigo.	lei viene con me, glielo dico!

En un par de casos, se ha tenido que cambiar parcialmente el contenido, para mantener la rima, como en la parte relativa a la monita, o describiendo al protagonista, que siempre acoge a todo el mundo, cualquiera sea la situación.

TO	TM
Me enamoré de una rana	Una rana era il mio amore
me echaron por la mañana.	ma per questo ho fatto scalpore.

Estar sola me hizo mella,	Stare sola mi avvilisce
no puedo vivir sin ella.	e proprio niente mi guarisce.

En casa del buen amigo	A casa del buon Dante
haga calor o haga frío.	dall'ospitalità strabiliante.

En la parte inicial, la que lleva las explicaciones y los consejos sobre cómo representar la obra, se ha también corregido un pasaje. De hecho, en la descripción de los decorados se mencionaba el Polo Norte, tratándose, en realidad, del Polo Sur.



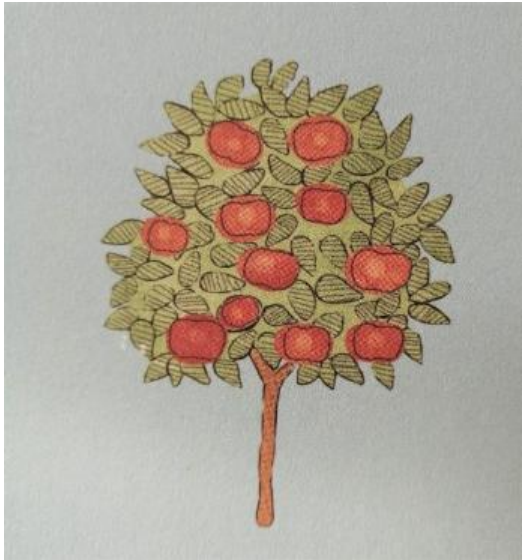
### 5.3 Análisis de la traducción del libro de poesías *Versos como una casa*

*Versos como una casa* es una colección de treinta poemas que ilustran la importancia del hogar. Siendo la métrica un conjunto de regularidades formales que caracterizan la poesía, el primer problema traductológico que se ha encontrado tiene que ver con la estructura del texto. En la traducción, se ha intentado respetar la estructura del original, preservando el número de versos por cada estrofa, y también el tipo de verso, para mantener la misma musicalidad y suscitar el mismo efecto del texto de partida. En primer lugar, se ha tenido que analizar la métrica del original. Se ha notado que la mayoría de las poesías se compone de cuartetas, es decir de una estrofa que contiene cuatro versos, aunque hay casos de pareados, tercetos, quintillas, septetos y un soneto. Los versos principalmente cuentan con un número de sílabas que va de dos a ocho; considerando el total de los versos de todas las poesías, el más recurrente es el octosílabo. Sin embargo, se presentan también, aunque menos frecuentemente, eneasílabos, decasílabos y endecasílabos. Casi todas las poesías están escritas en rima; a excepción de unos pocos casos que presentan versos sueltos o libres; los esquemas más frecuentemente utilizados por la autora son la rima pareada (AABB), la rima abrazada (ABBA), y, especialmente, el esquema ABCB DEFE, etc.

Algunos poemas se han traducido respetando tanto el contenido, así como la métrica y la rima. Además, ha sido importante mantener la relación entre las imágenes y el texto al que acompañan, como se puede notar en el siguiente ejemplo.

<b>Golondrina</b>	<b>Rondine</b>
Arribita de las tejas	Appena sopra il tetto,
piaba una golondrina,	pigolava una rondinina,
no usó barro para el nido	non usò fango per il nido
ni usó ramitas de encina.	e nemmeno una fogliolina.
Tanto le gusta el naranja	Così tanto le piace l'arancione,

-a esta golondrina fina-	a questa rondinina fine,
que hizo su nido especial	che rese il suo nido speciale
trenzado con mandarinas.	intrecciando clementine.



En la poesía *Golondrina*, se ha mantenido la misma estructura en el TM. Se han reproducido las dos cuartetas y se ha conservado el esquema de las rimas ABCB, DEFE, añadiendo diminutivos para conseguir la armonía rítmica, como *rondinina* y *fogliolina*, y otro tipo de *mandarini*, las *clementine*. Casi siempre, se ha mantenido también el tipo de verso.

En la poesía *¿Qué pasa?* se han producido unos cambios léxicos, para mantener la misma estructura del TO, utilizando, por ejemplo, sinónimos; análogamente, se ha intervenido a nivel temático sin afectar a la rima y al número de sílabas por cada verso, a excepción de algunos casos en los que, para salvaguardar otros aspectos, se ha traducido con versos más largos que los de partida. A continuación, veamos algunos ejemplos.

<b>¿Qué pasa?</b>	<b>Che confusione!</b>
Te voy a contar qué pasa	Ti racconto che confusione

según construyes tu casa:	quando costruisci un'abitazione!
[...]	[...]
Si la construyes de fuego	Se la fai di fuoco,
Siempre se te quema luego.	ti si brucia sempre un poco.
Si la construyes de ramas,	Se la fai di rami,
habrá nido y no habrá cama.	non ci sarà il letto ma fogliami!
Mas si la haces de flores	Ma se la fai di fiori
huele bien y es de colores	avrà un buon profumo e bei colori

Desde el punto de vista de la estructura es interesante resaltar que esta colección de poesías incluye poemas Haiku, un tipo de poemas japoneses. Los haikus son poemas muy breves, escritos en tres versos respectivamente de cinco, siete y cinco sílabas, aunque se pueden encontrar variantes distintas, con versos más largos o breves. Los seis haikus que se encuentran en este libro, precisamente, siguen la regla clásica del esquema cinco-siete-cinco; solo dos de ellos, por cuestiones lingüísticas y de contenido, tienen un número de sílabas diferente. Por esta razón, se ha intentado, donde ha sido posible, reproducir los haikus según el modelo clásico, conservando el contenido para que se correspondiera a las imágenes presentes en la página. Para la mitad de los casos, mediante omisiones de poca importancia o pequeños cambios, se ha conseguido hacerlo, como en *Aereo*, *Neve* y *Aquiloni*. Para los demás, el número de las sílabas de los textos traducidos varía. A continuación, se propone un ejemplo de cada caso.

<b>Avión</b>	<b>Aereo</b>
Ser como un pájaro	Come un uccello
volando por el cielo	che vola per il cielo
con dos motores.	con due motori.

<b>Nido</b>	<b>Nido</b>
De cualquier cosa	Di ogni cosa
hacemos nuestro nido	facciamo un nido
en vacaciones.	in vacanza.

También en esta colección de poemas, aunque en medida menor, se han traducido nombres propios y geográficos. En la poesía *Dónde viven los monstruos*, se mencionan dos nombres, Alicia y Max. Se ha decidido utilizar la técnica de la domesticación de estos, tanto para adaptar la poesía al receptor como para mantener la rima consonante que se presenta entre *mar* y *Max*. Por esta razón, se ha optado por traducir con dos nombres propios conocidos en la lengua de llegada, uno masculino y uno femenino como en el original, pero invirtiendo el orden: *che mi chiami Andrea o mi chiami Tamara*. Aparece también una referencia geográfica a Italia, en la poesía *Avión de papel*. Siendo que la traducción se leerá en Italia, se ha escogido cambiar dicha referencia, manteniendo, al mismo tiempo, la asonancia.

En la última misiva	Nell'ultima missiva
me dijo que ya volvía,	mi disse che andava via,
que pasaba por Italia	che passava per la Francia
a visitar a su tía.	a visitar sua zia.

Particularmente interesante es la traducción de las onomatopeyas en esta colección de poesías, ya que en cinco de estas aparecen reproducciones de sonidos. Algunas son muy elementales, como en la poesía *El corazón*, en la que se encuentra el sonido del reloj, *tic tac*, cuya realización no cambia mucho de una lengua a otra o como *din-don* en el poema *¿Quién es?*, para imitar el sonido del timbre. En este último caso, la dificultad no consiste tanto en la traducción de la onomatopeya, sino en mantener la rima. De hecho, en español es mucho más frecuente que en italiano encontrar palabras

que riman con la desinencia *-on*. En consecuencia, en determinadas ocasiones, se ha adaptado el verso al contenido y a la musicalidad requerida perdiendo la rima con don, pero garantizando la asonancia, tanto en el tercer como en el último verso de cada quinteto.

<b>¿Quién es?</b>	<b>Chi è?</b>
Din-don, din-don	Din-don, din-don
llama el invierno	bussa l'inverno
con su chaquetón,	col suo giubettone!
se ha llevado al sol	Si è portato via il sole
que iba en camión.	che portava un pigiamone.

Al contrario, en otras ocasiones, se han tenido que producir cambios para adaptar el son a la lengua de destino. En el caso aquí propuesto, para utilizar la onomatopeya adecuada en italiano, que es *Etchi*, se ha tenido que emplear el diminutivo de nariz, *nasino*, y mediante apócope, que es la supresión de la sílaba final de las palabras, quitar la *-o*, para mantener también la rima.

<b>Ojos</b>	<b>Occhi</b>
Debajo de las ventanas	Sotto le finestre
la casa tiene nariz;	la casa ha un nasin;
por eso si se resfría,	Per questo, se si raffredda,
estornuda y dice ¡achís!	starnutisce e fa "Etchi!"

Además, en el poema *Baila*, los sonidos que aparecen son, en realidad, inventados; se han añadido solo para introducir el instrumento que se menciona en el último verso y rimar con dicho término. Esto ha simplificado la traducción, puesto que solo se ha tenido que inventar unos efectos sonoros, que se han querido mantener similares a los del texto original, para rimar con la palabra que indica el

instrumento nombrado. Algunos ejemplos pueden ser *pegna, pigna, pogna, suona il clacson e sembra una zampogna*, o *tina, tuna, tana, suona il campanello e sembra una campana*.

Otra serie de onomatopeyas se hallan en la poesía *Música*. Aquí se mencionan muchos instrumentos musicales, y, se asocia el sonido de cada uno con una habitación de la casa en la que ese resuena. Se ha tenido que traducir manteniendo un sonido que recuerde el instrumento, dado que el texto va acompañado de imágenes y resulta imposible, pues, cambiar de instrumento, y que, a la vez, rime con la habitación mencionada. Parte de los sonidos se han guardado, mientras que algunos se han parcialmente adaptado a la forma en la que se pronuncian en la lengua de llegada. También en este caso, con el fin de conseguir este objetivo, se ha empleado la técnica de apócope, diminutivos, o se han hecho cambios menores en lo que concierne al contenido, para asegurar que la onomatopeya rimase con el habitáculo.

Alguien toca la guitarra:	C'è chi suona la chitarra:
glin glin glin	glin glin glin
suenan así por el jardín	suona così per il giardin.

Alguien toca la trompeta:	C'è chi suona la trombetta:
tato tato tato	peta peta peta
suenan así dentro del cuarto.	suona così per la stanzetta.

Alguien toca las maracas:	c'è chi suona le maracas:
ras ras ras	trà trà trà
suenan así en el baño de atrás.	suona così nel bagno di là.



Precisamente en la traducción de esta poesía, además, se ha intentado guardar la misma musicalidad que la original, puesto que la autora en su página web cargó un video en el que leía estos poemas a los niños con un ritmo particular, convirtiéndola casi en una canción.

Igualmente relevante ha sido la traducción de unos referentes en algunos poemas. En *Amigos*, por ejemplo, para asegurar la presencia de la rima, se han utilizados unas imágenes en el texto de partida que no se han podido mantener en el texto de destino. Por ejemplo, para describir lo importante que son los amigos, se hacen unas comparaciones siguiendo el esquema de rimas ABA ABA. En la medida de lo posible, se ha intentado mantener las rimas, pero, para ello, se ha tenido que cambiar los referentes mencionados en el texto original. Esto ha sido posible gracias al hecho de que las imágenes que aparecen en la página son muy genéricas, y no se relacionan al contenido del texto.



<b>Amigos</b>	<b>Amici</b>
Una casa sin amigos	Una casa senza amici
es como un esquimal	è come un ciclista
al que falten sus abrigos.	che non ha bici.

Del mismo modo, se ha decidido comparar una fiesta sin amigos a una exposición de fotos sin marcos, para volver a despertar la idea de ausencia de algo (como en el texto de partida con un trival sin trigo), preservando la rima. Sin embargo, intentando mantener tanto rimas y comparaciones, el esquema de la rima se ha tenido que modificar un poco con respecto al original (ABA, ACA).

Una fiesta sin amigos	Una festa senza amici
sería como un trival	è come una mostra di foto
si le quitamos el trigo.	se togliamo le cornici.

Otro elemento que aparece en estas colecciones es el juego de palabras. En la poesía *Verano*, en particular, se halla uno, cuando se dice que *el sol abraza la casa, tanto tanto la abraza que, de amor, casi la abrasa*. No se ha encontrado una traducción que jugase de la misma manera con esos términos. Para intentar conservar tanto el contenido, así como el tipo de verso y las sílabas, y puesto que no existe un juego similar en italiano para indicar el verbo *abrasar*, se ha simplemente decidido dejarlo, siempre a través de la técnica de neutralización.

En otra ocasión, también, se ha tenido que cambiar el referente expresado por la autora, no tanto por cuestiones relacionadas a la rima, sino por problemas de repetición y de armonía sonora. En el poema *Baila*, se lee: *Baila la casa si un gorrión pasa*. La traducción del término gorrión al italiano es *passero*. De esta manera, se deberían traducir los versos con *Balla la casa se un passero passa*. Con el fin de evitar el empleo de la figura literaria de la políptoton, que consiste en el uso repetido de



varias formas gramaticales de la misma palabra (Oxford léxico: 2020), se ha querido cambiar el referente con otro pájaro igualmente común para el público de destino, la *rondine*, ya que también remite a la imagen proporcionada en la página. El resultado final es, pues, *Balla la casa se una rondine passa*. O también, en el poema *Abrid puertas y ventanas*, se ha tenido que modificar el parangón con el que se describe que la alegría llega como una gacela. Se ha optado por *Aprite il portone, aprite il cancello arriva l'allegria come un uccello*, para mantener tanto la idea de algo que llega rápidamente, así como la presencia del esquema de rima pareada AA BB etc.



Por lo que se refiere al vocabulario, también en el caso de las poesías, se ha querido empelar algunos términos que pertenecen a un registro más alto, para educar incluso en edades tan tempranas. Algunos ejemplos pueden ser la utilización de *missiva*, en lugar de *lettera*, como aparece en el original, o *clementine*, un tipo de *mandarini*, *cofanetto* y no *cassa*, *seme vitale* para referirse a *semilla buena*, la expresión *ridere a crepabelle*, o también *zelo*, añadido en la poesía *Avión de papel* para rimar con *cielo*, etc.

En general, en todas las poesías ha sido fundamental intentar evocar las mismas imágenes mentales en el niño-lector de llegada. Imaginar, por ejemplo, que el mar florece cuando se abren las sombrillas, o que las sábanas tendidas en primavera den la idea de libertad y vida, que las ventanas

de una casa parecen formar unos ojos, que la puerta que se abre y se cierra es como un pájaro que aletea, o comparar el corazón a un reloj; son todos símbolos y conceptos que se ha intentado, no solo traducir, sin reproducir en la cabeza del receptor. Por esto, a veces, se ha preferido perder algún aspecto estructural o métrico, para salvaguardar la figuración que esas palabras traen a la memoria y hacen revivir.

## 6. Conclusiones

En este trabajo se ha intentado proporcionar una visión general de las dificultades que implica traducir literatura infantil para niños en edad preescolar. A través de la propuesta y del análisis de la traducción del cuento acumulativo *Blanco como nieve*, del texto para el teatro *Cómo abrió Don Nicanor el gran circo volador*, y de la colección de poesías *Versos como una casa*, se ha constatado que, a pesar de ser textos de fácil comprensión, su traducción ha ocasionado varios problemas, en particular en cuanto a la función comunicativa y a la musicalidad proporcionada por la rima. Se ha tenido que prestar especial atención en el destinatario de la traducción; siendo el niño en edad preescolar un lector en proceso de crecimiento y de adquisición del lenguaje y con un grado de comprensión limitado, se ha intentado reproducir textos inteligibles y que, al mismo tiempo, ayudaran a mantener vivo su interés a través del ritmo. Como se ha podido notar, las dificultades traductológicas comunes a los tres géneros se relacionan principalmente con las onomatopeyas, las adivinanzas y los juegos de palabras, puesto que están fuertemente vinculados a la propia lengua y cultura de origen. También la reproducción de la métrica de los textos originales, en particular por lo que se refiere a las poesías, ha resultado compleja; se ha intentado, en medida de lo posible, mantener el mismo número de sílabas por cada verso, el tipo de estrofa y también el tipo de rima. Sin embargo, en algunas ocasiones, se ha tenido que privilegiar otros aspectos de los textos, como el contenido o el ritmo, modificando parcialmente la estructura métrica del texto meta. Pese a la afinidad entre las dos lenguas, especialmente interesante ha resultado la preservación de la rima en la traducción de los textos, ya que no solo se ha debido mantener una relación melódica entre las palabras, sino también asegurar que el texto se ajustase a las imágenes presentes en las páginas y que respetase el contenido del original. En general, durante el proceso de traducción, se ha decidido optar por la estrategia de la domesticación, con el fin de conservar la característica primaria e irrenunciable de los textos de partida, es decir, la musicalidad proporcionada por la rima, garantizando una lectura natural y fluida de los textos traducidos. Sin embargo, se ha decidido insertar elementos desconocidos por el receptor

de llegada, tanto en el contenido, así como en el vocabulario utilizado, con la finalidad de educar incluso en edades tempranas, considerando dichos aspectos extranjerizantes como una ocasión para fomentar preguntas en el niño-lector y estimular su curiosidad e imaginación. Por todas las razones enumeradas anteriormente, dichas traducciones se han considerado verdaderos ejercicios creativos, puesto que han requerido habilidad tanto verbal y visual como auditiva, y pueden contribuir a reforzar la idea de que la literatura infantil para edades tempranas es, por lo tanto, un ámbito que merece la pena profundizar.

## Riassunto:

Nella presente tesi ho deciso di affrontare la traduzione di tre libri per l'infanzia, appartenenti a tre generi letterari diversi: il racconto *Blanco como nieve* (2018), il testo per il teatro *Cómo abrió Don Nicanor el gran circo volador* (2015) e la collezione di poesie *Versos como una casa* (2017), scritti dall'autrice valenciana Mar Benegas. I tre libri sono indirizzati a bambini in età prescolare, precisamente tra i 3 e i 6 anni, e, per questo motivo, presentano un ritmo particolare, dal momento che sono scritti per essere letti a voce alta da un adulto. Di fatto, la caratteristica comune ai tre testi è la presenza parziale o totale della rima, elemento che aiuta a mantenere vivo l'interesse del piccolo. Ho scelto questo argomento proprio perché combina due fattori che, fin da sempre, mi hanno appassionato: il mondo dell'infanzia e la scrittura in rima. Considero, infatti, la prima infanzia un universo ricco di sensazioni, emozioni ed immagini, un'epoca durante la quale è essenziale fornire interventi a livello psicologico, linguistico e cognitivo, con il fine di garantire benefici a lungo termine. E la rima, al tempo stesso, può rappresentare non solo un modo per divertire bambini e bambine ed avvicinarli all'abitudine di leggere, ma anche un importante strumento didattico, che può agevolare sia la memorizzazione di vocabolario e strutture della lingua, che lo sviluppo di coscienza fonetica. Ed inoltre, richiede una gran creatività da parte del traduttore. Nell'approcciarmi a questo tipo di letteratura, perciò, ho constatato l'importanza della lettura per i più piccoli e le difficoltà che comporta la traduzione della letteratura per l'infanzia, specialmente quella rivolta ad un pubblico prescolare, nonostante la sua facile ed immediata comprensione.

Il lavoro proposto si articola su cinque capitoli. Nel primo capitolo si introduce il tema della letteratura infantile. Si sottolinea come sia cambiata la considerazione di questo tipo di letteratura rispetto al passato. In effetti, precedentemente, la si reputava come una letteratura di secondo grado, di minore importanza rispetto a quella per adulti, la "Cenerentola degli studi letterari" (Pascua Febles: 2000, 91). Inoltre, per molti anni, ci si è serviti di questo tipo di letteratura come strumento didattico, facendo passare in secondo piano i valori stilistici e letterari che la caratterizzano (Cerrillo: 2001, 79).

Negli ultimi anni, però, pur essendo stata storicamente invisibile (Beseghi, Grilli: 2011), si è iniziato a riconoscere il suo valore a livello universale, arrivando a rappresentare oggi uno dei settori più vitali e sperimentali (Filograsso: 2019, 23), un vero e proprio universo comunicativo plurale, connotato dalla diversità di forme testuali, generi e tipologie di destinatari (Filograsso: 2019, 23). Viene sottolineata, inoltre, l'importanza che ha la promozione della lettura in età prescolare. Vengono riassunti studi effettuati a livello internazionale che dimostrano come il periodo più adatto per garantire un corretto sviluppo psicologico, linguistico ed emotivo sia la prima infanzia. Di fatto, il vocabolario di un bambino di tre anni è fortemente legato alla quantità di parole che ha sentito a partire dagli otto mesi di vita (Malgaroli et al: 2012). E questo si ripercuote, successivamente, sulla futura capacità di leggere fluidamente e sulla competenza linguistica. L'età prescolare viene considerata, perciò, il periodo adeguato ad assicurare interventi efficaci e a lungo termine. Si procede, poi, con la descrizione delle caratteristiche che la letteratura per la prima infanzia è solita presentare, divise in tre categorie (la tecnica e la struttura letteraria, la forma e i contenuti) e le proprietà tipiche dei tre generi letterari presi in esame (il racconto, il testo per il teatro e la poesia). Si conclude il primo capitolo con un riassunto dei vantaggi dell'uso della rima per i più piccoli. Essa, infatti, può contribuire al loro sviluppo linguistico, dato che tramite l'ascolto dei suoni di consonanti e vocali i bambini possono imparare a formare parole e ad esercitare il tono e le inflessioni della voce e a quello cognitivo, dal momento che le rime stimolano il ricordo e la memorizzazione (Kenney: 2005). Può, inoltre, stimolare lo sviluppo fisico, poiché attraverso la pronuncia di suoni simili e diversi tra loro si potenziano i muscoli della bocca e della lingua (Kenney: 2005) e si stimola il linguaggio gestuale, e quello emotivo, giacché le rime permettono al bambino di avvicinarsi al senso dell'umorismo.

Nel secondo capitolo, si presenta brevemente l'ambito della traduzione della letteratura per l'infanzia. Si descrive come, ad oggi, siano state superate le idee secondo le quali tradurre letteratura infantile veniva considerato un compito che non richiedeva particolare sforzo visto il limitato grado di comprensione del destinatario, e che la traduzione di tale letteratura, essendo già stata adattata alle

esigenze del pubblico (Piacentini: 2017, 186), equivalesse ad un semplice trasferimento di contenuti da una lingua all'altra. Grazie alla pubblicazione di studi specializzati sia in letteratura che in traduzione per l'infanzia, si è arrivati, oggi, alla creazione di vere e proprie comunità scientifiche internazionali e gruppi di ricerca (come la Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil in Spagna, il Centro di Studi Interdisciplinari MeTra, ecc.), i cui obiettivi sono quelli di promuovere la ricerca interdisciplinare e scambiare informazioni e risultati tra esperti in materia. Viene sottolineato, inoltre, come questi studi abbiano aiutato a far riconoscere formalmente la figura del traduttore di testi per l'infanzia, il quale, di fatto, al pari di un traduttore di qualsiasi altro ambito, deve dimostrare: competenza linguistica nelle due lingue in questione, che include la comprensione della lingua di partenza e la produzione nella lingua d'arrivo; competenza extralinguistica, ovvero il possesso di conoscenze enciclopediche e culturali; e competenza di trasferimento, che consiste nel saper comprendere il testo originale e riprodurlo nella lingua d'arrivo, mantenendo la funzione della traduzione e le caratteristiche del destinatario (Hurtado Albir: 2001, 385), garantendo sempre la stesura di un testo coerente. In aggiunta, il traduttore per l'infanzia deve dimostrare innata creatività, fantasia, una conoscenza profonda del mondo infantile e saper motivare il pubblico alla lettura (González Rodríguez, Muñoz Raya: 2017, 120). Si procede, successivamente, con una descrizione della funzione che può svolgere la traduzione di letteratura per bambini nel garantire un'apertura verso la multiculturalità, la conoscenza e la curiosità verso l'altro, verso un mondo fatto di pluralità (Mambrini: 2010, 243). In effetti, numerosi testi per l'infanzia si sono totalmente incorporati a varie lingue e letterature di arrivo, implicando, così, l'importazione di valori, credenze, forme di concepire il mondo ed ideologie, ed hanno, inoltre, diffuso nuovi metodi narrativi, stili e forme metriche. Basti pensare a celebri titoli come *Pinocchio*, opera letteraria italiana famosa in tutto il mondo, *Il Piccolo Principe*, opera letteraria francese, o ancora *Alice nel paese delle meraviglie*, romanzo fantastico inglese, che ancora oggi formano parte integrante della vita dei bambini. Si può arrivare a dire, perciò, che senza i traduttori, né la nostra cultura sarebbe la stessa, né ciò che conosciamo delle altre culture (Moya: 2001, 62). La traduzione può davvero contribuire a fare di un libro un "messaggero che,

superando confini, trasporta il giovane lettore in terre lontane e gli fa scoprire nuovi amici” (Piacentini: 2017, 186). Infine, nell’ultimo paragrafo si delineano le macrostrategie che il traduttore di letteratura infantile può adottare, ovvero, domesticare o straniare il testo di arrivo. Lo straniamento si riferisce al metodo che mette in evidenza la cultura della lingua di partenza, con l’obiettivo di mantenere il più possibile il tono della cultura originale. Con domesticare, invece, si intende il metodo che mette in risalto la cultura della lingua di arrivo, con lo scopo di minimizzare l’estraneità della cultura del testo originale e rendere più comprensibile il testo tradotto per i nuovi destinatari (Venuti: 1995). Nel passato, questo ha rappresentato uno dei dibattiti più accesi concernenti la traduzione letteraria. Si afferma, però, come, nelle ultime decadi, la voce del traduttore abbia iniziato a farsi sentire con maggiore veemenza, e come ora gli sia concessa flessibilità nella scelta delle strategie da adottare ogni qualvolta lo consideri opportuno. Si è superato, infatti, il concetto di invisibilità del traduttore; ora si sottolinea come il traduttore non debba nascondersi dietro l’autore, ma possa prendere parte al dialogo, intervenire e cambiare il testo (Pascua Febles: 1999). Tuttavia, tutte le modifiche apportate devono essere motivate da ragioni comunicative, ed è necessario fissare un limite, per non andare oltre ciò che ammette la naturalezza stessa di un’attività comunicativa (Pascua Febles: 2005). Sono ammissibili, perciò, quegli adattamenti che non contraddicono il programma concettuale dell’autore del testo originale e l’accettabilità del testo di arrivo (Pascua Febles: 2005).

Nel terzo capitolo viene presentata brevemente l’autrice dei testi di cui si offre la traduzione. Si tratta di Mar Benegas, una scrittrice e poetessa valenciana specializzata in letteratura e poesia infantile, che ha lavorato anche in scuole, associazioni professionali di biblioteche, università ed altre istituzioni. Nel corso della sua carriera ha scritto all’incirca 32 libri di letteratura infantile, abbracciando generi diversi. Il primo testo che viene proposto è *Blanco como nieve*; si tratta di un racconto in cui appaiono rime, onomatopée, indovinelli e una breve canzone. Il protagonista, Ratón, raramente esce di casa per paura di sporcare il suo manto bianco come la neve. Tuttavia, un giorno decide di uscire a fare una passeggiata, ma, da quanto cammina, si perde. Dovrà, perciò, affrontare



situazioni complicate che lo porteranno a macchiare il suo bel manto, nella ricerca della via di casa. È una storia raccontata con brio e scritta con l'obiettivo di far riflettere grandi e piccini sul fatto che, per vivere serenamente, è necessario uscire dagli schemi ed abbandonare la sicurezza della casa. Il secondo libro scelto è *Cómo abrió Don Nicanor el gran circo volador*. È un testo per il teatro, scritto interamente in rima, che narra la storia di Don Nicanor, un personaggio particolarmente altruista che percorre il mondo aiutando animali in situazioni complesse. Assieme ad essi, deciderà di aprire un grande circo, in cui ognuno contribuirà con le proprie abilità peculiari, facendo riflettere i bambini sul fatto che i difetti possono trasformarsi in punti di forza e renderli unici e speciali. L'ultimo libro proposto è *Versos como una casa*, una collezione di poesie che riassumono la comodità della casa, con versi che trattano di abitudini domestiche quotidiane, della vita durante le diverse stagioni, di feste, vacanze e molto altro.

Nel capitolo quattro vengono proposte le traduzioni dei libri sopra citati. Si inizia con il racconto *Blanco como nieve*, per poi continuare con il testo per il teatro *Cómo abrió Don Nicanor el gran circo volador* e finire con la collezione di poesie *Versos como una casa*. Per rendere più chiare le scelte traduttologiche adottate, a fianco della traduzione si propone anche il testo originale, accompagnato da qualche immagine, con il fine di mostrare l'interessante relazione tra testo e illustrazioni.

Nel capitolo cinque vengono analizzate le strategie di traduzione che si sono rivelate più interessanti. Si parte da un'introduzione generale, nella quale si sottolinea come durante il processo di traduzione si sia tenuto conto del concetto di fedeltà al testo che Hurtado Albir (2001: 202) descrive come l'esistenza di un vincolo tra il testo originale e la sua traduzione, e non come pura soggezione al testo di partenza. Si continua affermando che si è cercato di rimanere fedeli al testo, rispettando, in primo luogo, ciò che ha voluto dire il mittente del testo originale, e, in secondo luogo, i meccanismi propri della lingua e il destinatario della traduzione (Hurtado Albir: 2001, 202), realizzando tutte le modifiche considerate opportune e adeguate a garantire un risultato di qualità. Si è cercato, quindi, di

assicurare l'accettabilità del testo di arrivo. Con il fine di ottenere ciò, si è tentato di riprodurre un testo che fosse coerente con il contenuto semantico del testo di partenza, la fascia d'età del destinatario, il contesto spaziale, temporale e socioculturale e le illustrazioni presenti (Mendoza García: 2015). Un testo che, inoltre, suscitasse emozioni, che rappresentano un fattore primordiale nella letteratura per l'infanzia (Oittinen: 2000) e, allo stesso tempo, assicurasse la naturalità della traduzione, che deve inserirsi nel modo più spontaneo possibile nella lettura (Garcia: 2015). Per la realizzazione di questo lavoro, si è preso come punto di riferimento ciò che Umberto Eco (2003: 92) ha espresso parafrasando le parole di Hans-Georg Gadamer, ovvero che "se nella traduzione [si vuole] far risaltare un aspetto dell'originale che [...] appare importante, ciò può accadere solo, talvolta, a patto di lasciare in un secondo piano o addirittura eliminare altri aspetti pure presenti". In effetti, dal momento che i tre libri scelti presentano come denominatore comune la rima, di conseguenza, il ritmo costituisce un elemento chiave. Con frequenza, perciò, si è preferito conservare lo stile e la musicalità delle parole, con il fine di divertire il bambino-lettore e agevolare la memorizzazione di vocabolario e storia. In alcune occasioni, si è potuto conservare anche il contenuto semantico dei testi, mentre in altri casi è stato necessario modificarlo parzialmente o cambiarlo quasi radicalmente, per mantenere la caratteristica primaria e irrinunciabile dei testi di partenza, ovvero, la musicalità. Nell'analisi si prendono in esame i seguenti elementi: la funzione comunicativa, le scelte relative al lessico e il ritmo narrativo. La funzione comunicativa comprende tutti quegli effetti, stilistici, metrici, fonosimbolici ecc., che presenta il testo di partenza e che si è cercato di riprodurre. I più interessanti sono stati, ad esempio, la struttura metrica e lo stile degli originali; trattandosi di diversi generi, si è dovuto prestare attenzione alla forma di ognuno di essi, in particolar modo a quella del testo per il teatro e delle poesie. Il primo, infatti, possiede una struttura fissa; la storia si divide in atti, che a loro volta si dividono in scene, ed è costituita da didascalie e dialoghi. Fortunatamente, questo tipo di struttura è uguale anche per la cultura di arrivo, e ciò ne ha reso più semplice la riproduzione. Per quanto riguarda, invece, le poesie, si è cercato il più possibile di rispettare il numero di strofe, di sillabe per ogni verso e lo schema delle rime, soprattutto negli Haiku, che presentano una metrica tradizionale precisa. Rilevante

è stata anche la traduzione delle onomatopее, elementi tipici della letteratura per la prima infanzia, dal momento che non rappresentano solamente l'imitazione di un suono naturale, ma del modo in cui ogni parlante lo interpreta e lo riproduce (Salaya Custodio, Morales Vázquez: 2016). Sono, perciò, strettamente legate alla cultura di ogni paese, e, per questo motivo, è stato necessario utilizzare la tecnica dell'adattamento, in conformità alla maniera in cui il destinatario di arrivo interpreta o imita tali suoni. Complessa è stata anche la riproduzione dei giochi di parole forniti dall'autrice; essendo radicati nella lingua di partenza, è risultato praticamente impossibile riprodurli nella lingua di arrivo. Si ha, perciò, optato per la tecnica della neutralizzazione, secondo la quale, con l'obiettivo di evitare lo straniamento del destinatario, si è mantenuto il processo comunicativo (Martínez Tejerina: 2012), perdendo, però, l'effetto giocoso dell'originale. Interessante è stata anche la resa degli indovinelli; si è dovuto prestare particolare attenzione alla loro traduzione, cercando di adattare il contenuto affinché il destinatario potesse arrivare a comprendere quali fossero gli elementi misteriosi, utilizzando lo stesso ritmo, gioco di suoni e garantendo una relazione coerente tra testo e illustrazioni. Per quanto concerne le scelte lessicali, si è esaminata la traduzione dei nomi propri presenti nei vari testi, in quanto essi sono radicati nella cultura del paese di origine. Si è preferito, perciò, addomesticarli, adattandoli alle conoscenze e alla cultura del paese di arrivo, assicurando, in questo modo, la musicalità, caratteristica primaria di tutti e tre i testi. Inoltre, nonostante la limitata conoscenza del mondo da parte del bambino-lettore in età prescolare, con frequenza si è cercato di avvicinarlo ad un registro più alto, attraverso l'uso di termini meno comuni e non sempre familiari, considerando ciò come un'occasione per favorire domande e stimolare curiosità e fantasia dei bambini. Infine, come è già stato menzionato anteriormente, essendo la rima la caratteristica principale su cui l'autrice ha voluto basare il proprio lavoro, si è cercato di riflettere questo aspetto centrale anche nelle traduzioni, dovendo, in alcuni casi, perdere altre dimensioni che presentavano gli originali, con il fine di preservare il ritmo. Inoltre, si sono dovute adeguare tutte le traduzioni alle illustrazioni che accompagnavano il testo; dal momento che i destinatari, sia di partenza che di arrivo, sono bambini che non possiedono ancora la capacità di leggere o che la stanno ancora acquisendo, le immagini

rendono più chiaro il processo di assimilazione delle informazioni, ma, al tempo stesso, rappresentano una limitazione della libertà del traduttore.

Nell'ultimo paragrafo, infine, vengono riassunte le difficoltà riscontrate durante il processo di traduzione dei sopra citati libri per bambini in età prescolare.

## Bibliografía

- Abós Álvarez-Buiza, E., (1997), *La Literatura Infantil y su Traducción*, capítulo de *La Palabra Vertida: investigaciones en torno a la traducción: actas de los VI Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*, Centro Virtual Cervantes, pp. 359-370
- Anderson Imbert, E., (1996), *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona: Ariel
- Bacchetti, F., (2013), *Percorsi della letteratura per l'infanzia: tra leggere e interpretare*, Bologna: CLUEB
- Barsotti, S., Cantatore, L., (2019), *Letteratura per l'infanzia: forme, temi e simboli del contemporaneo*, Roma: Carrocci Editore
- Bazzocchi, G., (2018), *L'Alma Mater per la Traduzione*, Tradurre, pp. 1-5
- Bazzocchi, G., Tonin, R., (2015), *Mi Traduci Una Storia?* Bologna: Bononia University Press
- Bazzocchi, G., (2019), *Primeros pasos en traducción: una propuesta didáctica para la adquisición de la competencia traductora*, Dipartimento di Interpretariato e Traduzione (DIT) dell'Università di Bologna: inTRAlinea Special Issue: Le ragioni del tradurre.
- Benegas, M., (2018), *Blanco como nieve*, A Buen Paso Editorial
- Benegas, M., (2015), *Cómo abrió Don Nicanor el gran circo volador*, Tres tigres tristes
- Benegas, M., (2017), *Versos como una casa*, A Buen Paso Editorial
- Beseghi, E., Grilli, G. (2011), *La letteratura invisibile*, Roma: Carrocci Editore
- Bonatti, B., (2014), *La letteratura per l'infanzia e la traduzione: Analisi del testo e metodi di traduzione*, Edizioni Accademiche Italiane
- Bortolussi, M., (1985), *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid: Alhambra Editorial

- Bravo-Villasante, C., (1978), *Adivina Adivinanza: folklore infantil*, Madrid: Interduc/Schroedel
- Bravo-Villasante, C., (1972), *Historia de la Literatura Infantil Española*, Madrid: Doncel
- Bruña Bragado, M.J., (2017), *Manual de Literatura Infantil y Juvenil: guía libertaria de lecturas para niños*, Madrid: Editorial Síntesis
- Caixa de Olonya Fundació Guillem Cifre, (2002), *Guía de la Literatura Infantil I Juvenil de les Illes Balears*, Universitat de les Illes Balears: Editorial Moll
- Cerrillo, P., Garcia Padrino, J., (2001), *La Literatura Infantil en el Siglo XXI*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha
- Cervera, J., (1984), *La literatura infantil en la educación básica*, Madrid: Cincel
- Cervera, J., (1991), *Teoría de la literatura infantil*, Bilbao: Mensajero
- Colomer, T., (2002), *La Lectura Infantil y Juvenil*, Millán, J.A., en *La Lectura en España. Informe 2002*. Madrid: Federación de Gremios de Editores de España, pp. 263-285
- Cubells Salas, F., (1990), *Corrientes actuales de la narrativa infantil y juvenil española en lengua castellana*, Madrid: Asociación española de amigos del libro infantil y juvenil, Ministerio de Cultura: Centro del libro y la lectura
- Di Giovanni, E, Elefante, C, Pederzoli R., (2010), *Écrire et traduire pour les enfants: voix, images et mots*, Bruxelles : P.I.E. Peter Lang S.A.
- Eco, U., (2003), *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano: Bompiani
- Fox, M., (2001), *Reading Magic*. San Diego, CA: Harcourt.
- García De Toro, C., (2014), *Traducir literatura para niños: de la teoría a la práctica*, Trans. Revista de Traductología, Universitat Jaume I

- García Peinado, M.A., Ahumada Lara, I., (2018), *Traducción literaria y discursos traductológicos especializados*, Berlín: Peter Lang
- Hunt, P., (1990) *Children's Literature: The Development of Criticism*, London: Routledge
- Hurtado Albir, A., (2001), *Traducción y Traductología: Introducción a la traductología*, Madrid: Cátedra
- Lefèvre, M., Testaverde, T., (2011), *Tradurre lo Spagnolo*, Roma: Carrocci editore
- Lefèvre, M., (2015), *La traduzione dallo spagnolo: Teoria e Pratica*, Roma: Carrocci
- Lluch, G., (1999), *La comunicación literaria y el tipo de lector modelo que propone la actual Literatura Infantil*, Educación y Biblioteca
- López Tamés, R., (1985), *Introducción a la Literatura Infantil*, Universidad de Santander: Escuela universitaria del profesorado de E.G.B., Instituto de Ciencias de la Educación
- Lussu, J., (1999), *Tradurre Poesia*, Roma: Robin
- Margarida Ramos, A., Mociño González, I., (2011), *Crítica e Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y juvenil (ANILIJ/CIEC), Universidad de Vigo, Universidade do Minho
- Mongomery & Stead, (1998), *Book Shop: Teacher's Resource Book: Beanbags*, Greenvale: Mondo Publishing
- Nières-Chevrel, I., (2008), *Littérature de jeunesse et traduction : pour une mise en perspective historique*, in Diament, Gibello, Kíefe 2008, pp. 18-30
- O'Connell, (2006), *Translating for children*, in Lathey 2006, pp. 15-24
- Oittinen, R., (2000), *Translating for Children*, New York: Garland

- Pascua Febles, I., (1999), *La Adaptación y la Traducción en los Textos Literarios Infantiles: Su Deslinde*, capítulo del libro *Lengua y Cultura: estudios en torno a la traducción: volumen II de las actas de los VII Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, pp. 651-656, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
- Pascua Febles, I., (2001), *La Traducción: Estrategias Profesionales*, Universidad de las Palmas de Gran Canaria: Taravilla
- Pascua Febles, I., (2003), *Teoría, didáctica y práctica de la traducción*, La Coruña (Netbiblo), p.153
- Pascua Febles, I., (2005), *Translating Cultural Intertextuality in Children's Literature*, Universidad de La Palmas de Gran Canaria: Revista Canaria de Estudios Ingleses, pp. 121- 139
- Paz, O., (1990), *Traducción, literatura y literalidad*, Barcelona: Seix Barral
- Pelegrín, A., (1991), *Poesía española para niños*, Madrid: Taurus
- Piacentini, M., (2018), *Il testo teatrale per bambini e ragazzi: la collana 'Stelle di carta. Parole in scena'*, (Cleup) Tra editoria, traduzione e valorizzazione educativa delle attività teatrali, tema del encuentro del 9 de febrero de 2018 en la Universidad de Padua
- Ramos, R., Fernández Mosquera, A., (2011), *Literatura Infantil y Juvenil y Diversidad Cultural*, Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil (ANILIJ/CIEC), Universidad de Vigo, Universidade do Minho
- Reis da Silva, S., Rodríguez Rodríguez, B.M., (2012), *Literatura Infantil y Juvenil e Identidades*, Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y juvenil (ANILIJ-ELOS/CIEC), Universidad de Vigo, Universidade do Minho
- Rodríguez Almodóvar, A., (2004), *El texto infinito: ensayos sobre el cuento popular*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez
- Teale, W., Sulzby, E., (1986), *Emergent Literacy: Writing and Reading*, Praeger Pub Text



## Sitografía

Apreda, G., (2018), *L'importanza della lettura per bambini di diverse età*, Pianeta Mamma. [En línea]. Disponible en: <https://www.pianetamamma.it/il-bambino/sviluppo-e-crescita/l-importanza-della-lettura-fin-da-piccoli.html>

Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil (ANILIJ), (2019). [En línea]. Disponible en: <http://anilij.uvigo.es/>

Battaglia, R., (2018), *Onomatopee*. Ro-chan. [En línea]. Disponible en: <https://ro-chan.jimdofree.com/extra/onomatopee/>

Benegas, M., (2020), *Sobre Mar y Libros infantiles*. [En línea]. Disponible en: <https://www.marbenegas.es/>

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, (2019), *Cuentos de animales*, Cervantes Virtual. [En línea]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-cuentos-populares-o-la-tentativa-de-un-texto-infinito-0/html/>

Centers for Disease Control and Prevention, (2020), *Early Brain Development*, U.S. Department of Health & Human Services. [En línea]. Disponible en: <https://www.cdc.gov/ncbddd/childdevelopment/early-brain-development.html>

Di Giacinto, A.L., (2014), *L'importanza della lettura in età prescolare*, Liscianiscuola. [En línea]. Disponible en: <https://www.liscianiscuola.it/club-degli-insegnanti/limportanza-della-lettura-eta-prescolare/>

Duranti, A., (1994), *La traduzione della letteratura per l'infanzia dallo spagnolo in italiano: analisi di corpora comparabili*, Libera Università degli Studi per l'Innovazione e le Organizzazioni, Cervantes, [En línea]. Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/23/23\\_323.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/23/23_323.pdf)

Elizagaray, A. M., (1981), *Niños, autores y libros*, La Habana: Ed. Gente Nueva, [En línea].

Disponible en: [https://www.ecured.cu/Literatura\\_infantil](https://www.ecured.cu/Literatura_infantil)

Fernández, M., (2018), *Los niños pobres escuchan 30 millones de palabras menos que quienes reciben estímulos: “Hoy la grieta no es política, es de lenguaje”*, Infobae, [En línea].

Disponible en: <https://www.infobae.com/educacion/2018/10/06/los-ninos-pobres-escuchan-30-millones-de-palabras-menos-que-los-ricos-hoy-la-grieta-no-es-politica-es-de-lenguaje/>

García, I., (2015), *La aceptabilidad de la traducción cultural en la literatura para la infancia: una propuesta conceptual y metodológica*, [En línea]. Disponible en:

<https://search.proquest.com/docview/1708167008?accountid=37408>

Gómez, D., (2016), *Entrevista a Susana Peix, escritora y bibliotecaria especializada en literatura infantil y juvenil*, Biblogtecarios. [En línea]. Disponible en:

<https://www.biblogtecarios.es/davidgomez/entrevista-a-susana-peix-escritora-y-bibliotecaria-especializada-en-literatura-infantil-y-juvenil/>

Kenney, S., (2005), *Nursery Rhymes: Foundation for Learning*, General Music Today. [En línea].

Disponible en: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/10483713050190010108>

Koppenhaver D., Erickson, K., (2003), *Natural Emergent Literacy Supports for Preschoolers with Autism and Severe Communication Impairments*, Education Resources Information Center,

Institute of Education Sciences (IES). [En línea]. Disponible en:

<https://eric.ed.gov/?id=EJ677973>

Laterza, C., (2017), *Scrivere racconti: struttura e caratteristiche delle storie brevi*, Libroza. [En línea]. Disponible en: <https://libroza.com/scrivere-racconti-struttura-e-caratteristiche-storie-brevi/>

Malgaroli, G., Bazzoli, F., Benati, N., (2012), *La promozione dei libri e della lettura in età prescolare in biblioteca*, Nati per Leggere. [En línea]. Disponible en: <http://www.provincia.bz.it/arte->

[cultura/biblioteche-](#)

[lettura/downloads/NPL\\_La\\_biblioteca\\_e\\_la\\_promozione\\_della\\_lettura.pdf](#)

Martínez Tejerina A., (2012), *La interacción de los códigos en doblaje: juegos de palabras y restricciones visuales*, Universitat Pompeu Fabra. [En línea]. Disponible en: [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/26945/1/MonTI\\_04\\_08.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/26945/1/MonTI_04_08.pdf)

Mendoza García, I., (2015), *La aceptabilidad de la traducción cultural en la literatura para la infancia: una propuesta conceptual y metodológica*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla. Disponible en: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/1324/799>

Moreno, A., Ramos, D., (2018), *Lectura en el aula: una experiencia a partir de la pregunta*. Praxis pedagógica, 63-83. Disponible en: <https://revistas.uniminuto.edu/index.php/praxis/article/view/1640>

Oxford Lexico, (2020), *Políptoton*, Oxford English and Spanish Dictionary. [En línea]. Disponible en: <https://www.lexico.com/es/definicion/poliptoton>

Pérez Porto, J., (2011), *Obra Teatral*, Definición.DE. [En línea]. Disponible en: <https://definicion.de/obra-teatral/>

Petit, M., (2018), *Elogio della lettura. L'importanza della lettura nell'infanzia*, Bologna Children's Book Fair, Ibbly Italia. [En línea]. Disponible en: <https://www.ibbyitalia.it/2020/04/01/elogia-della-lettura-limportanza-della-lettura-nellinfanzia/>

Raspa, D., (2016), *L'importanza della lettura per i bambini*, La Stampa. [En línea]. Disponible en: <https://www.lastampa.it/mamme/2016/01/25/news/1-importanza-della-lettura-per-i-bambini-1.36554721>

Salaya Custodio, C. C., Morales Vázquez, E., (2017), *Interpretación y Representación de las Onomatopeyas en el Lenguaje Escrito al Momento de Traducir*, Dialnet. [En línea].

Disponible en: <https://revistas.ujat.mx/index.php/perspectivas/article/view/2301>

Wikipedia Contributors, (2020), *Haiku*, Wikipedia, The Free Encyclopedia. [En línea]. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Haiku>

Wikipedia Contributors, (2020), *Mar Benegas*, Wikipedia, The Free Encyclopedia. [En línea]. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Mar\\_Benegas](https://es.wikipedia.org/wiki/Mar_Benegas)

Wikipedia Contributors, (2020), *Onomatopea nei fumetti*, Wikipedia, The Free Encyclopedia. [En línea]. Disponible en: [https://it.wikipedia.org/wiki/Onomatopea\\_nei\\_fumetti](https://it.wikipedia.org/wiki/Onomatopea_nei_fumetti)