



DIPARTIMENTO DI RICERCA E INNOVAZIONE UMANISTICA
CORSO DI LAUREA DI II LIVELLO IN TRADUZIONE SPECIALISTICA
DOPPIO TITOLO INTERNAZIONALE

FACULTAD DE FILOLOGÍA
MÁSTER EN TRADUCCIÓN E INTERCULTURALIDAD
DOBLE TITULACIÓN INTERNACIONAL

TESI DI LAUREA
TRABAJO FIN DE MÁSTER

*Traducir la literatura infantil y juvenil:
análisis de las traducciones italianas de
Manolito Gafotas de Elvira Lindo*

LAUREANDA / ESTUDIANTE:

Celeste Cristal Palma

RELATORI / DIRECTORES:

Dr. Simone Greco

Dra. Leonarda Trapassi

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	p. 3
1. LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL	p. 4
1.1 DEFINICIÓN DE <i>LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL</i>	p. 4
1.2 LOS GÉNEROS DE LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL	p. 6
1.3 LAS CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DE LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL	p. 13
1.4 ORIGEN DE LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL	p. 15
1.5 LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL HOY: UN PRODUCTO EDITORIAL	p. 18
2. LA TRADUCCIÓN DE LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL	p. 21
2.1 LA TRADUCCIÓN DE LAS REFERENCIAS CULTURALES	p. 38
3. EL CORPUS: <i>MANOLITO GAFOTAS</i> DE ELVIRA LINDO Y SUS TRADUCCIONES AL ITALIANO	p. 50
3.1 NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE ELVIRA LINDO	p. 50
3.2 <i>MANOLITO GAFOTAS</i>	p. 52
3.3 LAS TRADUCCIONES ITALIANAS DE <i>MANOLITO GAFOTAS</i>	p. 59
3.3.1 <i>MANOLITO GAFOTAS</i> Y SUS TRADUCCIONES ITALIANAS EN COMPARACIÓN: ANÁLISIS Y OBSERVACIONES	p. 62
3.3.1.1 COLOQUIALIDAD Y LENGUAJE INFANTIL	p. 63
3.3.1.2 LA FRASEOLOGIA	p. 66
3.3.1.3 LAS REFERENCIAS CULTURALES	p. 69
3.3.1.4 LA ORALIDAD	p. 75
CONCLUSIONES	p. 83
BIBLIOGRAFÍA	p. 86

WEBGRAFÍA

p. 97

**TRADURRE LA LETTERATURA PER L'INFANZIA: ANALISI
DELLE TRADUZIONI ITALIANE DI *MANOLITO GAFOTAS* DI
ELVIRA LINDO**

p. 101

INTRODUCCIÓN

Definir qué es la literatura infantil y juvenil (LIJ), cuáles son sus características, géneros y público potencial no resulta tarea sencilla, no obstante a través del punto de vista de numerosos expertos en la materia se tratará de arrojar luz sobre el asunto en cuestión intentando delimitar sus fronteras.

Los textos pertenecientes a esta categoría resultan muy interesantes y difíciles de traducir, sobre todo, por la particularidad de su público y por su fuerte anclaje a la lengua y cultura origen, razón, esta última, por la que se pueden encontrar en el interior de dichos textos diversas referencias culturales, que se clasificarán a lo largo de estas páginas.

Asimismo, se expondrán las estrategias de traducción más utilizadas en los textos de la LIJ y se analizará *Manolito Gafotas*, un clásico de la literatura infantil y juvenil española escrito por Elvira Lindo en 1994, y sus traducciones al italiano, *Manolito Quattrocchi* y *Ecco Manolito*, realizadas respectivamente por Fiammetta Biancatelli en 1999 para Mondadori Junior y Luisa Mattia en 2014 para la editorial Lapis.

La peculiaridad de esta obra radica en que nació como un producto radiofónico y solo posteriormente se ha transcrito en un libro.

En las siguientes páginas, se verá cómo nació *Manolito Gafotas*, por qué y cómo ha llegado a obtener tanto éxito. Se abordarán varios temas, tales como el de la oralidad fingida, y todos aquellos factores / aspectos relevantes que han coadyuvado a la creación de un libro tan conocido.

Sus traducciones al italiano se han realizado con una diferencia de quince años entre ambas, siendo éste un período de tiempo bastante corto, se tratará de entender y explicar la razón que ha motivado la retraducción de la obra.

Del análisis del texto origen y de sus traducciones se pondrán en relieve los aspectos y las diferencias más llamativos. A través de dicho análisis y de los estudios conducidos por diferentes traductores de la LIJ, en particular, se tratará de entender cuál es la norma inicial de traducción comúnmente usada en las traducciones de los textos de la LIJ, ¿adecuación o aceptabilidad?, o si, más bien, se suelen realizar textos híbridos, es decir, textos en los que se opta por una u otra norma inicial dependiendo del fragmento y/o segmento textual, después de haber llevado a cabo una importante labor de mediación.

1. LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

1.1 DEFINICIÓN DE *LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL*

No resulta empresa fácil la de definir qué es la *literatura infantil y juvenil* (en adelante LIJ) y cuáles son sus géneros y características principales.

El Artículo 15 de la Ley 14/1966 de 18 de marzo de Prensa e Imprenta española establece que «se entenderán por publicaciones infantiles y juveniles las que por su carácter, objeto, contenido o presentación aparecen como principalmente destinadas a los niños y adolescentes». Asimismo, Fernández López (1996: 15) afirma que «los textos de literatura destinados a niños y jóvenes se denominan literatura infantil y juvenil debido a las características especiales del receptor».

Marcelo (2007: 9) explica que «la investigación sobre la literatura infantil y juvenil es un campo de estudio relativamente creciente» y que por ello «se observa una serie de lagunas no muy nítidas sobre su definición, alcance y delimitación».

Según Duranti (2012: 323), la literatura infantil y juvenil es un campo muy amplio dentro de la literatura en general. Tratar de definir sus características y peculiaridades resulta tarea ardua, ya que involucra diferentes campos y disciplinas, como la pedagogía, la psicología y la sociología, así como la literatura y la lingüística. Aunque en la actualidad se acepta de forma generalizada que existe una literatura específica para niños, con obras adaptadas a la mentalidad infantil, tanto en la forma como en el contenido, una verdadera definición de lo que es la literatura para niños sigue siendo difícil y objeto de debate. Una de las dificultades radica en la gran diversidad de obras y materiales que pueden englobarse bajo el epígrafe *literatura infantil*: escritos literarios dirigidos específicamente a un público infantil, obras que no fueron creadas inicialmente para los niños pero que después han pasado a formar parte del patrimonio de la literatura infantil y, por último, todo lo que procede de la tradición oral y popular, como cuentos, cuentos de hadas, canciones infantiles, adivinanzas, nanas, etc.

Marrone (2002: 7) evidencia la dificultad que existe en Italia para encontrar un epígrafe adecuado para referirse a la literatura destinada a niños y jóvenes. En este país, normalmente, se usan los términos *letteratura per l'infanzia* (literatura para

la infancia) para referirse a ella. Pero, el sustantivo *infanzia*¹ (infancia) excluye a los jóvenes como posibles receptores, puesto que se refiere a una franja etaria que va desde el nacimiento hasta el desarrollo de la pubertad (Istituto Treccani, s.f.; Marrone, 2002: 7; RAE, 2021). Resulta una paradoja teniendo en cuenta que la atención científica justamente se centra principalmente en la literatura para jóvenes más que en la de niños (Marrone, 2002: 7).

Entonces, ¿es esta una literatura solo para niños o también va destinada a jóvenes? La estudiosa italiana explica que en Italia hay ciertas dificultades en atribuir el justo significado al significante². Para resolver este problema, a lo largo del tiempo, se ha intentado cambiar el significante usando, sobre todo, en ámbito universitario, los términos *letteratura per ragazzi* (literatura para jóvenes), *letteratura giovanile* (literatura juvenil) y *letteratura per l'infanzia e l'adolescenza* (literatura para la infancia y la adolescencia). No obstante, según la académica, el epígrafe *letteratura per l'infanzia* (literatura para la infancia) sigue siendo el verdadero significante de un contenido que puede resultar agradable a todos los lectores de menor edad, para los que se puede crear una sección dedicada, sin olvidar que este tipo de literatura puede gustar también a los adultos (Marrone, 2002: 7).

Marcelo (2007: 14) opina que, efectivamente, la LIJ puede abarcar niños y jóvenes entre los tres y los dieciocho años de edad. Aunque, cabe recordar que, en general, la LIJ tiene un doble destinatario: los niños y los jóvenes son los destinatarios primarios, seguidos por los adultos, que evalúan y compran los libros para leerlos a los niños o para que sean leídos por los jóvenes, quienes representan el segundo destinatario. De esta manera, el adulto cumple la función de filtro entre

¹ El Istituto Treccani. (s.f.). *Vocabolario online* define *infanzia*:

‘La primera edad del hombre, que en el pasado, en sentido genérico, se extendía hasta el momento de la adquisición del pleno uso del habla, y que hoy en día, comúnmente, se hace empezar desde el final del período neonatal, la cual se divide en primera i. (los primeros dos años de edad), segunda i. (de dos a seis años de edad) y tercera i. (desde los 6 años hasta el inicio del desarrollo puberal)’ (Traducción propia).

Real Academia Española. (2021). *Diccionario de la lengua española* define *infancia*: ‘1. f. Período de la vida humana desde el nacimiento hasta la pubertad’.

² Según Saussure, el signo lingüístico está constituido por un *significante* (*signifiant*) y un *significado* (*signifié*). El significante es el vehículo signico, el interpretante, cuyo contenido es el significado, el interpretado. Significante y significado están conectados por la lógica del intercambio igual y de la equivalencia, es decir, según una perfecta correspondencia entre la intención comunicativa, que da lugar a la codificación, y la interpretación, entendida en términos de codificación e identificación, por lo que cada significante puede tener una cantidad muy amplia de significados (Petrilli, 2012: 226; Ponzio, 2020: ix; Saussure, 1967 en Petrilli, 2012: 225-226).

los contenidos de los libros de la LIJ y sus principales receptores (Pérez, 2018: 67; Puurtinen, 1994: 83).

La escritora Elvira Lindo, conocida, sobre todo, por sus columnas en el periódico *El País* y por su obra *Manolito Gafotas*, afirma con respecto a la posible diferenciación entre la LIJ y la literatura para adultos que:

En muchos casos debería existir, porque hay niños muy pequeños que no entenderían los libros destinados a los más mayores. Pero, en otros casos, se fuerza la máquina. Creo que, por ejemplo, mis libros elevan el nivel en el sentido del humor, son más procaces. Es más, en algunos sitios se va a intentar publicarlos para adultos. La literatura infantil, como otras cosas, está forzando una infancia que no se acaba nunca. A los 10 o 12 años hay que ofrecer algo con más vida que títulos puramente onomatopéyicos, que están bien para niños chicos (Lindo en Argüeso, 2000: 47-48).

Sin embargo, para la escritora, la literatura, cuando es buena, es literatura, con mayúsculas, sin otro calificativo o limitaciones de edad:

Hay libros de la llamada LIJ que para mí son literatura con mayúsculas. El autor que escribe para niños ha de hacerlo con espíritu entregado. Veo escritores con reputación en el mundo de los adultos que deciden escribir un libro para niños, y hay resultados particularmente vergonzosos. No creo que el nombre sea un seguro de éxito, porque a los niños eso les da igual (Lindo en Argüeso, 2000: 48).

No obstante, los padres normalmente eligen los libros para los niños en función de si un escritor es o no famoso, creyendo que esto confiere cierta garantía acerca de la calidad del libro que escogen (Lindo en Argüeso, 2000: 48).

1.2 LOS GÉNEROS DE LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

La LIJ no representa un género independiente separado de la literatura para adultos, sino que, al contrario, forma parte de ella, ya que incluye los mismos géneros y subgéneros, como, por ejemplo, la poesía, la novela, el cuento, el teatro y otros.

Encontrar confines bien definidos entre géneros supone una tarea ardua, no obstante se ha intentado clasificar los géneros de la LIJ basándose en los estudios conducidos por Borda (2002: 69-141), Marrone (2002: 31-52) y Matías (2013: 1-24):

- *mitología y rituales*: la mitología nació como género de transmisión oral posteriormente transcrito, que se cantaba utilizando cierta ritmicidad similar a la del canto poético. Este ritmo musical, que parece bastante similar al de las rimas infantiles, daba fuerza a una memorabilidad conectada con la *oralità primaria*³. Los primeros mitos que se conocen son los del poeta Homero: la *Iliada* y la *Odisea*, que cantan gestas de grandes héroes de manera fantasiosa. Tanto el mundo griego como el romano, de hecho, habían dedicado mucha atención a la tradición, es decir, a la manera de comportarse, a los usos y costumbres, al folclore y, sobre todo, a la religión. De esta atención han nacido los mitos y los rituales. Estos últimos se han transmitido, a lo largo del tiempo, a través de los usos y las costumbres.
- *géneros narrativos*: en los que se distinguen principalmente los *cuentos populares o tradicionales* y los *cuentos literarios o actuales*.

Los cuentos populares pertenecen a la literatura de tradición oral y se diferencian de los cuentos literarios por estar grabados en la memoria colectiva y por transmitirse a través de la palabra. A lo largo del tiempo, estos cuentos han dado lugar a numerosas publicaciones escritas e ilustradas en forma de recopilaciones, adaptaciones y/o versiones. Dichos cuentos pueden contarse sin necesidad de soporte gráfico, al contrario de los cuentos literarios, en los que la historia se representa sobre todo por imágenes para que los niños las miren, aunque el poco texto presente se cuenta por los adultos.

Los cuentos literarios o actuales se crean para los niños y hablan del presente, del aquí y ahora, al contrario que los cuentos populares que hablan de un pasado remoto. Poseen una estructura más simple y las acciones son más concretas. En general, no están hechos para la complacencia de la narración oral, sino que se escriben para ser leídos o visionados.

³ Marrone (2002: 20) diferencia la *oralidad primaria* de la *oralidad secundaria*:

Antes del nacimiento de la escritura, de hecho, hay que hablar de un mundo de hombres que transmiten sus conocimientos sólo a través de la oralidad. Una oralidad que posee la característica de ser sólo ella misma, de no tener alrededor otros signos que la acompañen, y que, por tanto, puede definirse oralidad primaria; de hecho, se diferencia de la que utilizamos en la sociedad y la civilización de nuestro tiempo, que nos transmiten los medios de comunicación de masas, especialmente los audiovisuales, y que se denomina oralidad secundaria (Traducción propia).

De este género forma parte la narrativa destinada a los jóvenes: literatura clásica, literatura fantástica, novelas históricas y biografías, novelas policíacas y de ciencia ficción, novelas sociales y novelas de aventura; y también, se comprende la narrativa destinada a los niños: los cuentos.

Afirma Matías (2013: 2):

El cuento provoca y excita la curiosidad de los niños y niñas; estimula su imaginación; desarrolla su inteligencia; facilita que identifique sentimientos y emociones; da respuesta a sus necesidades; pone al niño en contacto con problemas y le ayuda a que dé respuestas a los mismos.

Para los niños y niñas, escuchar cuentos es fuente de placer y de aprendizaje disfrutan y muestran interés por expresarse mediante recursos extralingüísticos, comparten emociones, sensaciones y emociones provocadas por los cuentos, por ello, se considera al cuento como fuente de aprendizaje que produce placer, experiencia, reflexión, relación e interacción, y adquisición de procedimientos adecuados para superar los objetivos educativos (Matías, 2013: 2).

Para la estudiosa (Matías, 2013: 5) el cuento puede ser:

- ❖ *narrativo*: se construye a partir de una sucesión de hechos y se sostiene por la trama, que es lo que lo diferencia de la poesía;
- ❖ *ficción*: un cuento debe, para funcionar, impregnarse de realidad, si bien, a veces, puede basarse en hechos reales o ser una ficción de un marcado realismo;
- ❖ *argumental*: su estructura de hechos entrelazados (acción – consecuencias) se configura en un formato: introducción – nudo – desenlace.

Entre sus características se encuentran:

- ❖ *una única línea argumental*: el cuento se diferencia de la novela por encadenar sus hechos en una sola sucesión;
- ❖ *un solo personaje principal*: en la historia solo hay un protagonista, que es a quien le ocurren los hechos, aunque aparezcan otros personajes;

- ❖ *unidad de efecto*: está escrito para leerse de una vez de principio a fin, característica, esta, que comparte con la poesía. Si se corta la lectura, se puede perder el efecto narrativo, al contrario de lo que ocurre con la novela, cuya estructura permite leerla por partes;
- ❖ *brevedad*: el cuento debe ser breve por y para cumplir con todas las demás características (Matías, 2013: 5).

Sostiene Marrone (2002: 35) que los cuentos tienen una estructura y una trama que le puede resultar útil al hombre, así como al niño, en particular para encontrar respuestas interiores a preguntas, miedos y situaciones difíciles de gestionar o controlar. En su estructura se pueden encontrar los siguientes elementos y lo que representan respectivamente:

Protagonista ed antagonista (superamento dell'egocentrismo), allontanamento dal luogo di appartenenza e prove da superare (la crescita e tutti i problemi che essa comporta), morte dei genitori (paura della morte), presenza del bosco (paura dell'abbandono e di ciò che non si conosce), elementi magici (speranza di ricevere aiuto dai genitori, da altri adulti o dai coetanei), sconfitta dell'antagonista (coraggio per affrontare le difficoltà), ecc. (Marrone, 2002: 35).

Se diferencian:

- los *cuentos rimados y de fórmula*: se caracterizan por la presencia de repeticiones, onomatopeyas, rimas, reiteraciones y el encadenamiento. Se disciernen:
 - los *cuentos mínimos o breves*: que enuncian el personaje y la acción en la primera frase, mientras que en la siguiente se formula su conclusión;
 - los *cuentos de nunca acabar*: proporcionan la información elemental formulando una pregunta que provoca una respuesta al que escucha, la cual es indiferente al narrador, por lo que vuelven a comenzar de nuevo;
 - los *cuentos acumulativos*: se parecen a los cantos colectivos de suma de elementos, estimulan la memoria y añaden elementos de forma que cada estrofa contiene los elementos de las anteriores;

- los *cuentos de animales*: se trata de relatos que guardan una estrecha relación con situaciones y escenas de la vida, alteradas, muchas veces, por algún hecho insólito, no corriente. Sus protagonistas son animales personificados;
- los *cuentos maravillosos* o *de hadas*: en estos relatos intervienen aspectos mágicos o sobrenaturales y se ve lo imposible de forma natural. En ellos aparecen personajes con características irreales como hadas, brujas, ogros, genios y príncipes, además de elementos que adquieren características humanas: árboles, animales y objetos.

Su estructura interna se caracteriza por tres momentos:

1. acontecimiento inicial que crea el nudo de la intriga;
2. las acciones del héroe como respuesta al hecho;
3. el desenlace feliz con el triunfo del héroe.

Dichos cuentos ayudan al niño y a la niña a asimilar la realidad a través de las vivencias de sus protagonistas. El niño se siente integrado en estas narraciones, puesto que en ellas encuentra respuestas a muchos de sus interrogantes: soledad, temores, incertidumbres, necesidad de atención, cariño y otros.

De los muchos valores que tienen los cuentos maravillosos, destaca el estímulo para desplegar y cultivar la imaginación, como fuente y motor de la creatividad. Bruno Bettelheim (1978 en Matías, 2013: 15) opina, en este sentido, que los cuentos de hadas «ofrecen a la imaginación del niño nuevas dimensiones a las que le sería imposible llegar por sí solo»;

- las *fábulas*: su precursor es el autor griego Esopo, al que sigue el latino Fedro, quien, básicamente, traduce al latín las fábulas de su predecesor. Nacieron como textos destinados a los adultos, más que a los niños, con la intención de dar lecciones morales a través de características tales como la brevedad, el uso de seres humanos o animales como protagonistas, los cuales actúan como personas y representan vicios y virtudes humanas (por ejemplo, el zorro simboliza la astucia, el lobo representa la maldad y la oveja encarna la sumisión), y la presencia de una moraleja en su final.

Esopo y Fedro las utilizaban como recurso para criticar la aristocracia de su tiempo y la separación entre clases sociales;

- las *leyendas*: estas historias fantásticas, basadas en acontecimientos más o menos reales, tienen mucha afinidad con la novela histórica. Sin embargo, en estos textos se incorpora la fantasía del autor que introduce una historia novelada dando lugar a entrelazamientos entre diferentes historias. Dichos textos, normalmente, cuentan la historia de un solo personaje, al contrario de la novela histórica que relata la historia de una multitud de personajes;
- los *relatos de historia natural*: se trata de cuentos basados en hechos científicos naturales relacionados con las plantas, los fenómenos atmosféricos, animales y otros;
- los *cuentos de costumbres*: estos relatos se cuentan en tono burlesco y satírico la mayoría de las veces y suelen reflejar modos de vida de las sociedades de un determinado lugar y momento. Forman parte de este grupo los cuentos de príncipes raros o tontos, pobres y ricos; pícaros y otros;
- *géneros líricos*: entre los que se distinguen la *poesía popular* y la *poesía de autor*. Por *poesía popular* se entiende todo lo que procede de la tradición oral y que se transmite oralmente: las canciones que las madres cantan a sus hijos, los juegos, las retahílas, las aleluyas, los refranes, las adivinanzas, los juegos de palabras, los trabalenguas y las canciones de corro. Con *poesía de autor*, en cambio, se denominan las poesías escritas por un autor o una autora, sea o no, este o esta, un niño o una niña;
- *géneros dramáticos*: entre los que se encuentran el *teatro infantil* y el *juego de roles*.

El hecho teatral se puede entender como literatura, en forma de texto escrito, o bien como forma expresiva corporal y de grupo complementaria del apartado de las actividades extraescolares.

El teatro infantil encuentra su raíz en el juego. Lo teatral surge, de modo genuino y natural, en su actividad lúdica. Sobre la base del juego se pretende la educación expresiva, el impulso de la creatividad y la formación integral, actividad, esta, planificada y distante de los niños. De este contexto forma parte el juego de roles, que es una forma elemental de

la teatralidad infantil, la cual se manifiesta como un buen exponente del conocimiento y desarrollo social del niño, además de representar un eficaz instrumento de aprendizaje globalizador.

Existen libros específicos basados en el juego de roles que activan un mecanismo de participación directa del lector-jugador, el cual tendrá a su disposición una serie de informaciones sobre el carácter de algunos personajes que tendrán que construir una historia, unas series de aventuras que deberán inventar junto con los demás jugadores;

- *álbumes ilustrados*: estos libros de imágenes o estampas se dirigen a niños entre los 0 y 6 años de edad y cuentan con el objetivo de dar a conocer la realidad del mundo, por lo tanto, poseen una función puramente didáctica. Su temática gira alrededor de los llamados *centros de interés*: el cuerpo, la familia, la casa, la granja, la calle, la playa, los coches, los deportes y otros. Su atractivo radica en las ilustraciones, se caracterizan por su débil ilación, puesto que el texto, cuando existe, tiene un valor puramente anecdótico. Generalmente, se forman series alrededor de un personaje que se presenta en diferentes situaciones y llega a resultar familiar a los niños, y cuando este personaje obtiene éxito, se crean varios productos complementarios como, por ejemplo, cuadernos de colores o versiones reducidas.

Si bien, normalmente, cuentan historias reales, no faltan los relatos fantásticos entre dichos álbumes;

- *cómics*: se trata de un género caracterizado por dos partes estrictamente conectadas entre sí: una parte gráfica, en la que se distinguen los globos, y una parte lingüística. Se aprecia un lenguaje breve, conciso y, a menudo, formal. Su objetivo consiste en transmitir breve y claramente mensajes capturando inmediatamente la atención del lector a través de su componente icónico;
- *libros para no lectores*: este género está fuertemente conectado con los álbumes ilustrados, los abecedarios y los libros para aprender a contar. A través de estos libros interactivos los niños identifican y nombran objetos o acciones conocidas. Sus imágenes pueden encarnarse en algún tipo de secuencia lógica, pero siguen siempre unas normas muy claras de

presentación: en la hoja izquierda se pone el objeto o el personaje, mientras que en la derecha se encuentra la complicación o la acción;

- *literatura multimedia*: este epígrafe se refiere a la literatura que, además de imprimirse en libros, se halla en productos electrónicos y audiovisuales combinados a los libros.

Como se puede notar, la diferencia fundamental entre la literatura para adultos y la LIJ radica en la diversidad de los lectores y receptores de este tipo de literatura, que también influye en la forma en que los adultos escriben sus obras para los niños. Afirma Oittinen (2000: 63) al respecto: «adults [...] speak differently in fiction when they are aware that they are addressing to children».

Por tanto, aunque forma parte del conjunto de la producción literaria, la LIJ posee características que la diferencian y distinguen de otros tipos de escritura literaria.

La primera diferencia se encuentra en la tipología de sus receptores. Los textos de la LIJ están destinados a lectores que no se diferencian por la edad sino por sus conocimientos, habilidades, experiencias de vida y conocimiento del mundo limitados, reflejan, por tanto, la inmadurez lingüística y emocional de los niños y de los jóvenes, así como sus limitaciones intelectuales (Butt en Owen, 1977: 9-10; Duranti, 2012: 323; Puurtinen, 1994: 83).

Cabe destacar que la LIJ está sujeta a diversos principios y normas de carácter pedagógico, moral, ético, ideológico, religioso, social, etc., que cambian constantemente en la sociedad, y esto influye en el tipo de literatura que se ofrece a los niños en una determinada cultura y en una determinada época histórica.

1.3 LAS CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DE LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

Puede decirse que hoy en día la LIJ se propone como objetivo principal proporcionar a los niños y jóvenes una lectura entretenida y agradable, no exenta de ciertos matices didácticos (Duranti, 2012: 323; Puurtinen, 1994: 83).

Estos textos cuentan con varias características adaptadas a este público, haciendo la lectura más sencilla y resaltando su función pedagógica. De hecho, la función principal de la LIJ no es perfeccionar o suavizar la realidad, sino ayudar a los niños a convertirse en adultos.

Considerando que los textos de la LIJ han ido evolucionando a lo largo del tiempo, basándose en los estudios conducidos por Butt (en Owen, 1977: 9-10) y

Gasol y Lissón (1989: 22-23), sus características principales, comunes y recurrentes parecen ser las siguientes:

- los niños siempre son protagonistas;
- hay diferentes elementos argumentales recurrentes como la búsqueda, el viaje en el tiempo, las caídas y subidas de la fortuna, además de diversos tipos de iniciación a la vida adulta;
- suelen ser cortos y optimistas en lugar de largos y depresivos;
- tienden a favorecer un tratamiento activo más que pasivo, con diálogos e incidentes más que con descripciones e introspecciones;
- su lenguaje está orientado a los niños;
- las tramas tienen un orden distintivo, con tópicos que normalmente abarcan la magia, la fantasía, la simplicidad y la aventura;
- la probabilidad a menudo no se tiene en cuenta;
- se utilizan mucho las convenciones;
- la historia se desarrolla dentro de un esquematismo claro que la ficción para adultos ignora;
- los protagonistas pertenecen en su mayoría a un mundo marginal o a una clase social baja y son personajes débiles;
- la acción no transcurre por lo general en grandes ciudades;
- hay una identificación del autor con el protagonista;
- en algunas obras, el protagonista muestra, unas veces, una gran desconexión con el adulto; en otras, existe una palpable falta de comunicación entre ellos y el enfrentamiento con el mundo que les rodea es constante;
- la realidad con la que el protagonista se ve enfrentado es siempre dura y, en la mayoría de las ocasiones, carece de salida;
- el autor muestra al lector la realidad pero no la interpreta;
- hay cierto desarraigo del lugar o de las personas;
- los enemigos son, en primer lugar, la familia y, en segundo lugar, la droga, la escuela y los compañeros;
- la ayuda, cuando existe, suele venir a través de hermanos mayores o de los abuelos;
- en muchas ocasiones el autor pretende provocar sentimientos de angustia y de rechazo en el lector;

- la trama se presenta con un elemento de conflicto que convierte al protagonista en un ser totalmente desprotegido; posteriormente, una acción desafortunada compromete su futuro y se mantiene la constante de un final no feliz y abierto.

Estas normas y restricciones con las que la LIJ cuenta no sirven solo para diferenciarla de la literatura adulta, sino también para que su audiencia potencial pueda comprenderla y aceptarla.

Entre las características más representativas de la LIJ se encuentra la preocupación del autor por la comprensión de la obra. Se piensa a estos textos como los más apropiados para los niños y los que más puedan interesarles (Wall, 1991: 2). Para que el público entienda los textos, estos deben ser simples en vocabulario, sintaxis, oraciones y contenido, además de breves, optimistas y con un protagonista con el que puedan identificarse los potenciales receptores. Por esta razón se encuentra un narrador oral transferido (*transferred storyteller*) que no suele presentarse en la narrativa adulta (Fernández López, 1996: 38). Este tipo de narrador se caracteriza por el uso de la primera persona y por un estilo directo en que predominan el uso del tiempo presente y las preguntas retóricas (Hunt, 1991: 52). También, presenta problemas al intentar realizar descripciones o relatar acontecimientos, al tratarse de un actor en un medio escrito que narra en primera persona lo que le va ocurriendo, aunque, al mismo tiempo, puede mostrar u ocultar la información que posee si el autor así lo considera, por lo tanto, se trata de un personaje omnisciente anclado en un personaje determinado (Golden, 1990: 13).

1.4 ORIGEN DE LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

La literatura infantil y juvenil se considera como parte de la literatura desde el siglo XVIII y, hasta entonces, sus obras no se han considerado parte de este gran canon, ni tampoco forman parte de la herencia cultural española (Fernández López, 1997: 7-14). Este género ha recibido constantemente críticas de todo tipo, desde la negación de su existencia hasta su exclusión de los métodos tradicionales de estudio, en especial en los campos de la crítica literaria y los estudios lingüísticos. Sin embargo, esto está cambiando desde hace unas décadas (Fernández López, 1996: 29).

El origen de la LIJ se remonta a tiempos tan lejanos que se han perdido sus huellas, tiempos en los que, todavía, no se hablaba ni de literatura ni de escritura. Sus lecciones se han transmitido de una generación a otra a través de aquella oralidad que ha establecido las leyes de la vida social y de la civilidad.

Su visibilidad gráfica se remonta a los signos dejados por los antepasados más lejanos que supieron representarla, transmitiendo imágenes elementales y primordiales de las primeras costumbres y del nacimiento de las primeras tradiciones. La historia de la humanidad está encapsulada en relatos que se han replegado sobre sí mismos y siguen, aún hoy, renovándose, proponiéndose, al mismo tiempo, como iguales y diferentes. Cada tipo de narración ha asumido, a lo largo del tiempo y del espacio, importantes funciones y significados antropológicos, sociales y pedagógicos que no se pueden ignorar, puesto que han contribuido y forman parte de la evolución del ser humano. De aquí la función pedagógica de la narración que al proporcionar conocimientos también ha enseñado al hombre a gestionarlos. Una función pedagógica que se ha deslizado de la oralidad a la escritura, pasando a la narración y a la literatura, consolidando una relación inseparable sobre la que hoy se sigue construyendo la historia de la humanidad y un sistema infalible para transmitirla (Marrone, 2002: 8).

La necesidad primaria del hombre es su supervivencia. De esta y de la necesidad de protegerse de la naturaleza nacieron grandes civilizaciones como las de los egipcios, los persas, los griegos y los romanos. Al consolidarse las civilizaciones sus necesidades cambiaron, lo que las llevó a crear nuevas invenciones y técnicas para mejorar su calidad de vida. Con el paso del tiempo, se hizo más fuerte la necesidad de comunicar más rápida y eficazmente a las siguientes generaciones los conocimientos adquiridos, sin tener que dibujar el ciclo completo de la siembra o la cría de los animales, por ejemplo. Se deseó fuertemente consolidar un sistema de comunicación que no fuera solo oral o gráfico. Nació así la escritura, marcando el paso de un dibujo descriptivo a un signo que puede representar un acontecimiento. Este nuevo sistema de representación del mensaje, en el momento en que venía aceptado por una cierta cantidad de personas, se convertía en un símbolo o código con el que transmitir conocimientos.

La comunicación comenzó a perfeccionarse, porque el nacimiento de la escritura (ideográfica, silábica, alfabética), a medida que va cambiando, siempre busca la

forma de simplificarse y gestionarse para llegar al mayor número de personas que puedan entenderla. Todos estos elementos están presentes en la escritura alfabética que, con un número mínimo de 26 signos, crea un número infinito de palabras, facilitando el proceso de alfabetización. Esto facilita el entendimiento entre los distintos pueblos porque los signos utilizados son siempre los mismos y permiten leer y, en algunos casos, entender una palabra extranjera aunque no se conozca la lengua (Marrone, 2002: 23).

A pesar del nacimiento de un nuevo sistema de comunicación, en la edad media la transmisión oral siguió siendo difusa entre el pueblo. Esto se debía a que las escuelas podían cursarse solo por los pertenecientes a las clases sociales más altas y a que los libros costaban tanto que el pueblo no podía permitírselos. Entonces eran el clero y la nobleza quienes tenían el poder de gestionar el arte de la escritura y de influenciarla. De hecho, dentro del monacato, las obras eran transcritas por los amanuenses y permanecían en los monasterios. Así, el clero establecía lo que podía transmitirse y lo que debía permanecer en secreto por considerarse peligroso o contrario a los dogmas de la fe. Todos estos límites fueron superados por la imprenta que alcanzó el pueblo y difundió la cultura. A partir de este momento, comenzaron a surgir formas de literatura popular, incluidas las dirigidas a los niños (Marrone, 2002: 24).

Nacieron, entonces, los primeros géneros literarios procedentes del mito y del ritual: los cuentos y las fábulas, frutos de la unión entre ritual y sueños, es decir, de la costumbre de los ancianos de contar a los jóvenes sus costumbres y tradiciones para prepararlos para la vida adulta. Se transmitía la realidad, los hechos ocurridos, a los que se añadía la fantasía o el ritual inconsciente que se encontraba fácilmente en los sueños, a los que en el pasado se les otorgaba el poder del presagio. A través de los sueños era posible salir del inconsciente consintiendo procesar los contenidos y transformarlos en una historia que se entrelazaba con hechos reales (Marrone, 2002: 23-24).

A lo largo del tiempo, los géneros de la LIJ han ido evolucionando, pasando del ritual al mito, a las fábulas hasta los cuentos populares, produciendo clásicos que hoy en día se pueden considerar el punto de referencia de la LIJ (Marrone, 2002: 11).

1.5 LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL HOY: UN PRODUCTO EDITORIAL

Con el paso del tiempo, además de los géneros de la LIJ, también la conformación de sus libros ha ido cambiando. Si antiguamente solo se configuraban como tomos voluminosos con encuadernación de tapa blanda o dura, con elegantes decoraciones y casi sin ilustraciones, sino sólo escritos, hoy es opinión difusa que el niño necesita manipular un objeto agradable, sobre todo en los primeros años de la infancia cuando, al no ser todavía lector, puede hojear los libros para ver los dibujos o buscar a los protagonistas de las historias que le leen. Estos libros, que parecen juguetes por su flexibilidad y la multitud de colores, normalmente, se acompañan con soportes complementarios que también han evolucionado a lo largo del tiempo: de los discos a los casetes, a las cintas de vídeo, a los CDs, hasta los soportes más modernos como los audiolibros en dispositivos Kindle u otros como los teléfonos inteligentes o las webs dedicadas (Marrone, 2002: 24-26).

El escritor, pedagogo y periodista italiano Gianni Rodari, quien creía fuertemente en el poder liberatorio de la palabra, en su *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie* (1973: 6) afirmaba que estos juguetes, y el juego en general, tendrían que estimular la creatividad y la imaginación del niño facilitando su salida de cualquier esquematismo.

Al crecer el niño cambia la conformación del libro que manipula, cada vez más similar al clásico libro editorial del pasado, así como cambia la forma de acercarse a él y la de las lecciones que se le intenta enseñar.

Sin nunca perder de vista la función principal de la LIJ, es decir, el hecho de que el niño debe aprender a ser buen ciudadano, los formatos de los textos de la LIJ han ido cambiando. Hoy en día, además de los textos narrativos y de los libros escolares para estudiantes y profesores, se incluyen en la LIJ productos como programas informáticos, juegos y material escolar (Marrone, 2002: 25).

Lejos de sus funciones, el texto de la LIJ no deja de ser un producto editorial enmarcado en una determinada sociedad, cultura, periodo histórico y mercado comercial, de ahí la cantidad de formatos y soportes. La producción del texto de la LIJ nace como fruto de una atenta labor de planificación comercial en que los expertos del mercado dictaminan incluso los tipos de letra que le gusta o no a los niños (Rico, 1986: 21 y ss.; Sánchez Corral, 1991: 531).

Pasa, a veces, que en estos productos se halle cierta deficiencia gramatical, textual, pragmática, psicopedagógica y semiótica. A menudo, se encuentran unas incongruencias entre la componente textual y la icónica que contribuyen a la máxima teatralización de estos libros. Muchas veces, afirma Sánchez Corral (1991: 532), «las representaciones icónicas transmiten una visión ridícula y cursi de lo real, una falsificación de las propias experiencias vitales de los niños y una mutilación de las fantasías de lo imaginario».

Al final del proceso de creación de dicho producto editorial, tal vez sea posible encontrarse, sigue Sánchez Corral (1991: 532):

[...] con unos textos pragmáticamente edificantes, con unos libros fabricados para niños, editados bajo los atractivos de mil disfraces; libros que, en el mejor de los casos puede que entretengan, informen y hasta enseñen a leer mecánicamente; libros, tal vez útiles para aprender las lecciones del colegio o las virtudes más acomodaticias. Pero el resultado final no puede ser literatura, ni arte, ni poesía, ni estética, porque, obviamente, falta lo principal, aquello que transforma el lenguaje estándar en lenguaje poético: la preocupación o cuidado de las formas expresivas y la voluntad de estilo literario. Tales productos, desprovistos de lo esencial, no deben denominarse literatura, ni sus fabricantes han de ser considerados autores literarios. Alegorías, metáforas, símbolos, comparaciones y otros procedimientos retóricos connotativos, en un mecanismo de "infantilización" reduccionista, son clichés repetitivos y unívocos, fórmulas de sentido cerrado que nada tienen que ver con la plurisignificación inherente a la verdadera obra de arte (Sánchez Corral, 1991: 532).

Sin embargo, recuerda Beseghi (2002: 1-2), los textos de la LIJ resultan muy complejos, tanto desde el punto de vista lingüístico como del icónico, puesto que abarcan diferentes disciplinas y ámbitos.

Como se ha visto anteriormente, la LIJ cuenta con diferentes géneros y sus contaminaciones: de los cuentos de hadas a las aventuras, de las historias de detectives al terror, de la ciencia ficción a la fantasía, la poesía y las novelas educativas. Siempre ha estado vinculada a la creación de metáforas, representaciones, temas y narraciones que se han ramificado, y no sólo hoy, en el cine, el teatro, en el arte y en los medios de comunicación, a la vez que se arraiga en la producción de libros para niños. La oralidad, la escritura, la ilustración, los dibujos animados, las películas y los medios interactivos, aunque adoptan códigos diferentes, participan en la misma dimensión narrativa, dando lugar a una

renovación continua del imaginario y creando nuevas formas de representación: del cómic a la pintura, a la fotografía, al cine y a la música.

Se trata de textos muy complejos, por lo que supone una tarea ardua descifrar la multitud de lenguajes a través de los cuales se representa un universo infantil a menudo invisible y desconocido al que los libros de calidad dan voz y expresión (Beseghi, 2002: 1-2).

Argumenta Beseghi (2002: 1):

L'addomesticamento che conosce nel tempo diverse declinazioni (dalle norme censorie o didascaliche del passato agli attuali invadenti canoni commerciali) rischia sempre di insinuarsi perché l'anima più autentica della letteratura per l'infanzia sa sondare l'alterità bambina senza negarla o appiattirla in proposte convenzionali (Beseghi, 2002: 1).

Sostiene Beseghi que, debido a la audacia de sus símbolos y a su importante función pedagógica, la LIJ es la forma artística más controlada y, por eso, manipulada.

2. LA TRADUCCIÓN DE LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

Se puede contar con una discreta tradición literaria infantil en el panorama de la producción italiana en la que destacan obras como: *Lo cuntu de li cunti ovvero lo trattenimiento de' peccerille* (1634-36) de Giambattista Basile; *Giannetto* (1833 - 1837) de Luigi Parravicini; *Pinocchio. Le avventure di un burattino* (1881) de Collodi (Carlo Lorenzini); *Cuore* (1886) de Edmondo de Amicis; *Le tigri di Mompracem* (1900) de Emilio Salgari; el periódico semanal *Corriere dei piccoli* (1908) del *Corriere della Sera*, destinado a los jóvenes y a través del cual fue posible leer y descubrir durante casi 90 años la realidad italiana a través de escritores, guionistas, ilustradores y dibujantes de cómics italianos; *Il giornalino di Gian Burrasca* (1920) de Luigi Bertelli; las obras de Italo Calvino, entre las cuales destaca la trilogía *I nostri antenati* (*Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959)); las obras de Gianni Rodari, entre las cuales destaca *Favole al telefono* (1962); *Ascolta il mio cuore* (1990) de Bianca Pitzorno y las obras de Ermanno Detti, entre las cuales destaca *Tutta colpa del naso. La storia di Cirano di Bergerac*, entre otras a modo de ejemplo (Marrone, 2002: 12-20).

En España, en cambio, no se encuentra una tradición tan consolidada. Por tanto, se puede contar principalmente con las traducciones de obras extranjeras muy conocidas cuyos personajes, aventuras y lecciones han entrado a formar parte del imaginario colectivo de los españoles (niños, jóvenes y adultos) y las cuales han superado las barreras fronterizas de España, Italia y de muchos países del mundo. Sumamente famosas son obras como las *Fábulas* (1668 - 1694) de Jean de la Fontaine; los *Cuentos de antaño* (1697) de Charles Perrault; *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe; los cuentos de hadas *Cuentos de la infancia y del hogar* (1812 - 1815) de los hermanos Grimm, quienes, al recopilar y al elaborar los cuentos de la tradición oral alemana, contribuyeron a la difusión de obras como *La Cenicienta* y *Blancanieves*, entre otras a modo de ejemplo; los cuentos de hadas de Hans Christian Andersen, entre los cuales destacan *La sirenita* (1837) y *El patito feo* (1843), para citar algunos; *Los tres mosqueteros* (1844-45) de Alexandre Dumas; *David Copperfiel* (1849-50) de Charles Dickens; *Viaje al centro de la tierra* (1864) de Jules Verne; *Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll; *Mujercitas* (1868) de Luisa May Alcott; *Las aventuras de*

Tom Sawyer (1876) de Mark Twain; *La isla del tesoro* (1883) de Robert Louis Stevenson; *El pequeño lord* (1886) de Frances Burnett; *El libro de la selva* (1894) de Rudyard Kipling; las tiras de prensa publicadas en el periodico americano *The New York World* por Richard Outcault entre los años 1895 y 1896, cuyo protagonista era El Chico Amarillo (Mickey Dugan), y que han dado vida al género del cómic; *La llamada de la selva* (1903) de Jack London; *Peter Pan* (1906) de James Matthew Barrie; *El principito* (1943) de Antoine de Saint-Exupéry; *El señor de los anillos* (1954-55) de John Ronal Reuel Tolkien y los cuentos de Roald Dahl, entre los que destacan *El gran gigante bonachón* (1982), *Las brujas* (1983) y *Matilda* (1988), entre otros a modo de ejemplo (Marrone, 2002: 12-20).

Esas obras maestras no solo han contribuido a enriquecer el imaginario colectivo de los niños y jóvenes a los que eran destinadas en principio, sino que, gracias a sus traducciones, han roto las barreras nacionales exportando lenguas y culturas otras y enriqueciendo el imaginario colectivo de niños y jóvenes de muchos otros países del mundo, además de inspirar las obras sucesivas las cuales han ido más allá de las de sus precursores.

La mayoría de las obras citadas datan de entre los siglos XIX y XX, lo que demuestra que también la atención por la LIJ es bastante reciente. «La mayor parte de los clásicos contemporáneos del género que se publican en nuestro país son traducciones, sobre todo del inglés, debido a que la eclosión de la LIJ de producción nacional no llegó hasta la década de 1970» afirma la filóloga española Ana Isabel Sánchez Diez (2019: 54).

Gracias a todas estas obras, a su exportación y traducción, la producción de textos de LIJ ha prosperado en muchos países del mundo, incluida España, por lo que se puede contar con obras como *Manolito Gafotas* (1994) de Elvira Lindo o, mirando a la producción hispánica al otro lado del Océano Atlántico, *Mafalda* (1960) de Joaquín Salvador Lavado Tejón (Quino), para citar algunas a modo de ejemplo.

La semióloga Susan Petrilli (2000: 8) sostiene que los signos y la vida son posibles solo en la interrelación, en la interpretación, en la transposición y en la traducción, lo que significa que el ser, la identidad, de algo que sea significativo y significativo, está inevitablemente fundado en la alteridad. El mismo signo para

ser sí mismo y continuar a serlo necesita hacerse otro en procesos de interpretación y traducción, porque vive de signos y entre signos y, por tanto, necesita de otros signos para ser.

Asimismo, la palabra es tal en cuanto otra, dialógica, plurilingüística y exotópica. Se caracteriza fundamentalmente por la escucha. Su estructura se orienta socialmente a la enunciación (Petrilli, 2012: 116; Ponzio, 2020: iv-xiv).

Se define *semiosis* cualquier forma de actividad, conducta o proceso que involucre los signos. Según el filósofo Charles Sanders Peirce la *semiosis* resulta de la cooperación de tres elementos: el signo, el objeto y el interpretante. Para los filósofos del lenguaje Victoria Welby y Mijaíl Bajtín la *semiosis*, en cuanto basada en un proceso de transferencia de signos en otros signos, no puede tener lugar sin la traducción e, incluso, concuerdan con que es ella misma un proceso traductivo (Petrilli, 2012: 60, 162).

El semiólogo Jurij Lotman introdujo el concepto de *semiósfera*, un espacio en que los signos de una cultura (y también los humanos) viven e interactúan generando nueva información (o nueva forma de vida)⁴. Se compone por una parte central en el que existe su núcleo identitario, y por una parte periférica que es dinámica y bilingüe. Se delimita por un confín poroso y permeable en que ocurren los procesos traductivos, filtrando y transformando lo que es externo en el interior (Lotman, 1985: 55-76; Petrilli & Ponzio, 2001: 20).

Se entiende, entonces, por *traducción* la transposición de signos con otros signos iguales y distintos. Es un proceso de la vida misma y, en cuanto tal, inevitable y absolutamente necesaria.

Según Roman Jakobson (1959: 233) existen tres tipos básicos de traducción:

- la *traducción intralingüística* (o *reformulación*) es la interpretación de signos verbales con otros signos dentro de una misma lengua;
- la *traducción interlingüística* (o *traducción propiamente dicha*) es la interpretación de signos verbales con otros signos de una lengua distinta;
- la *traducción intersemiótica* (o *transmutación*) es la interpretación de los signos verbales de un texto mediante signos de sistemas no verbales.

⁴ Se habla de *traducción* y de *semiosis* también en biología. De hecho, el concepto de *semiósfera*, entendido en términos de *lugar*, *ambiente* o *mundo circundante*, tiene afinidad con el de *umwelt* desarrollado por el biólogo estonio Jakob von Uexküll quien, junto con el semiólogo húngaro Thomas A. Sebeok, descubrió su conexión con la semiótica y la lingüística (Kull & Torop, 2000: 33-43; Petrilli & Ponzio, 2001: 19; 49).

Las lenguas son sistemas tradicionales de comunicación pertenecientes a particulares comunidades históricas que experimentan cambios de tipo diatópico (dependiendo del lugar), diastrático (dependiendo de la sociedad), diafásico (dependiendo de la situación comunicativa), diacrónico (dependiendo del tiempo) y diamésico (dependiendo del canal). Se componen por un *sistema*, o sea, el conjunto de reglas comunes a toda la comunidad de la lengua que permite la distinción entre idiomas diferentes; unas *normas*, o sea, el conjunto de convenciones particulares de determinadas zonas geográficas, grupos sociales o situaciones de comunicación. El nivel último de una lengua es el individual, o sea, el nivel de las *hablas*. (Coseriu, 1952: 3-67; 1981: 303-306).

Cada lengua se constituye por una multitud de variedades, cada una de las cuales constituye la *lengua funcional*. La pertenencia a un mismo *diasistema*, o sea, al conjunto de elementos comunes de los sistemas dotados de analogía estructural que está por encima de las diferencias y de las variedades, hace que los hablantes de variaciones distintas puedan entenderse sin excesiva dificultad, aunque cada uno maneje solo la propia variedad (Coseriu, 1981: 287-315).

En el proceso de comunicación Jakobson (1966: 181-218) identificó seis componentes cada una de las cuales corresponden a una función: emisor (función expresiva), receptor (función conativa), referente (función referencial), código (función metalingüística), mensaje (función poética) y canal (función fática).

Estos componentes fundamentales ayudan a realizar y a dar una forma al acto comunicativo.

Catford (1965: 84-85) distingue dos tipos principales de variación lingüística:

- la relacionada con características permanentes del hablante (usuario), por lo que se distingue entre *idiolecto*, *dialecto geográfico* y *dialecto social* o *sociolecto*;
- la referente a rasgos transitorios del habla (uso), o sea, que dependen del *registro* (es decir, de las elecciones lingüísticas realizadas en respuesta a una situación concreta en una determinada cultura) y, en particular, de sus tres variables: *campo* (el contenido), *modo* (el medio y el modo) y *tono* (las jerarquías sociales) del discurso (Halliday, 1978; 2007 en Di Sabato, 2012: 110-116; Halliday, McIntosh & Stevens, 1964 en Di Sabato, 2012: 110-116; Hammond & Derewianka, 2001: 186-193).

Resulta muy importante, entonces, la dicotomía entre *inmediatez* y *distancia*

comunicativa, que está a la base de los discursos y que puede favorecer o estigmatizar la aparición de formas dialectales y sociolectales.

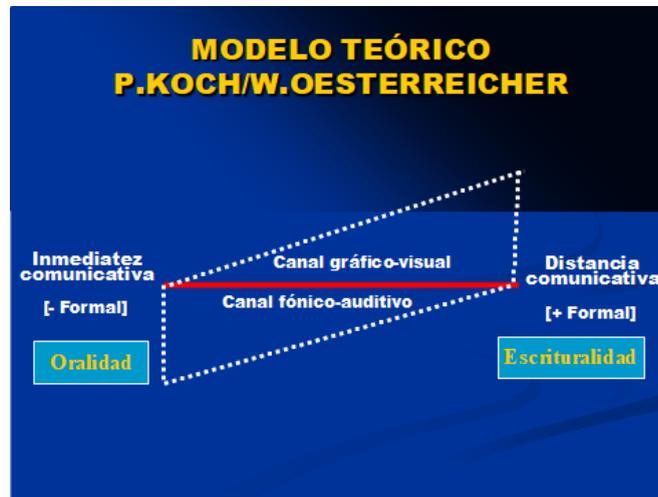


Figura 1. Modelo teórico: P. Koch / W. Oesterreicher (s.f.).

https://rodas5.us.es/file/25013a07-38f7-92b6-c471-45b4f5ec467f/2/materiales_para_publicacion_master_SCORM.zip/page_06.htm

Explica el lingüista Wulf Oesterreicher (1996: 318-320):

[...] la distinción entre lo fónico y lo gráfico constituye una dicotomía, es decir que el enunciado es *fónico* o *gráfico*, mientras que en el caso de la concepción [...] se trata de una graduación, de una escala, de un continuo limitado por dos extremos que se podrían denominar *inmediatez comunicativa* y *distancia comunicativa*.

[...] este continuo discursivo va de la 'conversación familiar', que sería un ejemplo del extremo de la concepción hablada o inmediatez comunicativa, [...] hasta el 'código jurídico' que sería el extremo de la distancia comunicativa o de la concepción escrita.

[...] hay que admitir que existen tradiciones discursivas 'inversas'; así, una 'carta privada' combina la concepción hablada con el medio gráfico y una 'conferencia' combina la concepción escrita con el medio fónico (Oesterreicher, 1996: 318-320).

La imposibilidad de definir confines claros entre inmediatez y distancia comunicativa manifiesta una de las características fundamentales de los discursos: su hibricidad.

En la vida cotidiana se utiliza el lenguaje y, en particular, los *géneros* (o *tipos de texto*) para lograr una variedad de propósitos sociales, lo que ha llevado a la creación de *normas*, o sea, del conjunto de mecanismos sociales propios de una

cultura en un determinado lugar y tiempo (Hammond & Derewianka, 2001: 186-193; Toury, 1980; 1995 en Pergola, 2012: 50).

Cada texto (incluidas las traducciones), entonces, forma parte de un *polisistema*, o sea, se enmarca dentro de una lengua, sociedad, cultura, geografía, literatura, ideología y momento histórico bien precisos, e influencia sensiblemente la creación de los nuevos textos (Even-Zohar, 1990: 11).

Hasta hace unas décadas, la traducción de textos para niños y jóvenes ha sido subestimada y se han realizado pocos estudios sistemáticos que indiquen cómo se debería traducir estos textos y cómo se están traduciendo (Klingberg, 1986: 7).

Los textos de la LIJ tienen la peculiaridad de dirigirse a una audiencia lectora de edad y experiencia determinadas, o sea, niños y jóvenes que carecen de vivencias y experiencia lectora.

La traducción se entiende como un acto de negociación a la base del cual está el acto interpretativo. La tarea del traductor no consiste en simplemente mediar entre lenguas y culturas distintas, sino que él debe interpretar el texto origen (TO) para realizar la negociación, es decir, para decidir qué preservar del TO, qué eliminar sin comprometer el sentido del texto y cómo restituir al texto meta (TM) el efecto al que aspiraba el TO (Eco, 2003: 8, 16).

Explica el semiólogo y traductor italiano Umberto Eco (2003: 16):

[...] Di qui l'idea che la traduzione si fondi su alcuni processi di negoziazione, la negoziazione essendo appunto un processo in base al quale, per ottenere qualcosa, si rinuncia a qualcosa d'altro – e alla fine le parti in gioco dovrebbero uscirne con un senso di ragionevole e reciproca soddisfazione alla luce dell'aureo principio per cui non si può avere tutto.

Ci si potrà domandare quali siano le parti in gioco in questo processo di negoziazione. Sono molte, ancorché talora private di iniziativa: da una parte c'è il testo fonte, coi suoi diritti autonomi, e talora la figura dell'autore empirico – ancora vivente – con le sue eventuali pretese di controllo, e tutta la cultura in cui il testo nasce; dall'altra c'è il testo d'arrivo, e la cultura in cui appare, con il sistema di aspettative dei suoi probabili lettori, e persino talvolta l'industria editoriale, che prevede diversi criteri di traduzione a seconda se il testo d'arrivo sia concepito per una severa collana filologica o per una serie di volumi d'intrattenimento (Eco, 2003: 16).

El traductor, entonces, se pone delante de dos preguntas importantes a las que, todavía, no se ha dado una respuesta unívoca:

1. ¿Tiene que ser fiel a la estructura del texto origen o a su mensaje?
2. ¿Su texto debe de ser adecuado o aceptable?

Las decisiones que el traductor tomará antes de empezar el proceso traductivo determinarán su traducción, la cual se implantará como un nuevo texto en el panorama lingüístico y sociocultural de llegada.

Debido a las peculiaridades de su receptor, los traductores de la LIJ normalmente aspiran a conseguir la aceptabilidad de sus textos (Duranti, 2012: 324).

Sin embargo, existe un intenso debate respecto a cuál es la mejor forma de traducir la LIJ.

Klingberg (1986: 17, 10), uno de los primeros investigadores sobre la traducción de la LIJ y las referencias culturales, considera oportuno adaptar gradualmente el texto para su público, conservando su imagen de texto foráneo, para permitir a sus receptores adquirir conocimientos de la cultura extranjera. También, opina que la LIJ debe tratarse como literatura y debería traducirse como tal.

Van Coillie y Verschueren (2006: v) explican que la traducción literaria para niños y jóvenes no difiere de forma alguna de la traducción literaria adulta, salvo en que la LIJ permite o necesita una mayor manipulación textual. Precisamente en la literatura infantil y juvenil el traductor ha de mediar para crear un texto meta que sea aceptado y entendido por su público, manipulando y reajustando el texto, al contrario de lo que ocurre con los textos destinados a los adultos.

Duranti (2012: 324) sostiene que los textos de la LIJ, en sus lenguas, contenidos y formas, pueden llegar a ser muy difíciles para los niños y los jóvenes si se traducen tal cual en la lengua meta sin tener en cuenta la cultura y las normas literarias meta, por lo que, se necesita manipular el texto para que su receptor lo pueda aceptar. En sus propias palabras:

Quando si traduce un libro per bambini, sia il contenuto sia la lingua, inclusi il livello stilistico e la leggibilità, sono passibili di manipolazione. Tentare di rendere stile e livello di difficoltà linguistica di un testo di partenza tali e quali nel testo di arrivo, ignorando le principali norme letterarie e linguistiche del sistema di arrivo, può portare a una traduzione che risulta difficile per i bambini, persino illeggibile, rendendo loro la lettura meno piacevole (Duranti, 2012: 324).

Tal como evidencian Pascua y Marcelo (2000: 32), «un texto meta debe ser aceptable y aceptado por los niños lectores y para ello el traductor debe realizar todos los cambios que considere oportunos, cuando supone que al niño le faltan una serie de conocimientos que por su poca experiencia no posee». Explica Marcelo (2007: 38): «se debe buscar, sobre todo, que el lector infantil acepte y entienda el libro que está en sus manos, que no se aburra con él y que no desista en su lectura».

Oittinen (1993b: 323 y ss.), también, sostiene que un buen traductor, ya sea de literatura infantil y juvenil o de literatura para adultos, debe tener la capacidad de ofrecer una traducción a la lengua de destino que se lea con naturalidad y cumpla las mismas normas que la historia escrita en lengua original. Sin embargo, las decisiones del traductor que busca una alta aceptabilidad lingüística dependen de las normas de la literatura infantil de la lengua de destino y no de las del sistema de origen, que ya ha seguido el autor original.

De importancia fundamental resulta la diferenciación por distintos grupos de edad que se hace en toda la producción editorial de la literatura infantil y juvenil, cada uno de los cuales, desde un punto de vista puramente lingüístico, se caracteriza por aspectos léxicos, sintácticos y lingüísticos específicos que deben tenerse en cuenta a la hora de traducir (Duranti, 2012: 324). Al respecto, afirma Blini (2012: 87) que «la letteratura per l'infanzia è un genere testuale estremamente interessante dal punto di vista sociolinguistico» y sigue:

[...] fra la traduzione per i bambini e la traduzione per gli adulti esistono sostanziali differenze. In particolare, si possono sottolineare alcuni aspetti principali:

- le esigenze legate alla precisa determinazione sociale del destinatario, suddiviso in diverse fasce di età (e spesso anche per sesso), ognuna caratterizzata da specifici aspetti linguistici, corrispondenti ai diversi stadi dello sviluppo delle competenze linguistiche nei bambini;
- il fatto che autori e traduttori non appartengono allo stesso gruppo sociale dei destinatari e devono dunque adattare ad essi il proprio modo di scrivere, considerando con attenzione le caratteristiche di ogni fascia d'età;
- la presenza di un gruppo di destinatari secondario, costituito da adulti (genitori, insegnanti, critici, ecc.), quale autorità soggiacente che valuta, seleziona e acquista i libri (Blini, 2012: 87-88).

Por ello, según Neumann (1979: 120), un traductor ha de conocer las culturas adultas e infantiles de ambas lenguas en contacto.

El traductor debe fijar como objetivo principal conseguir un TM fácilmente legible y entendible por el público meta. Para ello, puede optar por dos acercamientos: la *adecuación* y la *aceptabilidad*. A través de la adecuación, término acuñado por Even-Zohar (1975: 43) y analizado más en profundidad por Toury (1980: 56-57), el texto meta se realiza conforme al TO sin tener en cuenta las normas lingüísticas del sistema meta, es decir, el texto meta se adhiere a las normas y a la cultura del texto origen. En contraposición, se encuentra la aceptabilidad, a través de la cual el texto se realiza conforme a las normas de la cultura y lengua del TM, es decir, el texto meta se adhiere a las normas y a la cultura del texto meta (Toury, 1980: 116).

Independientemente de la decisión que tome, el traductor no es completamente invisible, «si lo fuera significaría que las diferencias entre lenguas y culturas [...] son neutralizables y que solo hay una lectura posible de un texto» (Vidal, 1998: 66).

Por *voz del traductor* (*the translator's voice*), término acuñado por el traductor, teórico e historiador de traducción estadounidense Lawrence Venuti (1995), se entiende la voz en la que el traductor expresa su huella personal, la cual se convierte en una parte del texto meta (Hermans, 1996: 27; 2014: 285-301).

El epíteto *intervencionismo traductor* lleva implícito una participación consciente o inconsciente por parte del traductor. Este intervencionismo se puede observar en el texto de diversas maneras y marca la visibilidad del traductor. Dicha visibilidad se hace presente cuando el traductor se enfrenta a las dificultades y problemas de traducción, como el traspaso de las referencias culturales. Tal presencia de actuación solo se podrá identificar comparando el TO con el TM, lo que mostrará el grado de visibilidad del traductor en el TM (Marcelo, 2007: 92).

Existen diferentes motivaciones, de índole diversa, por las que el traductor interviene en un texto. Marcelo (2007: 157-162) las clasifica en 4 categorías:

1. *comunicativa, lingüística o textual*: se refieren al cambio lingüístico que realiza el traductor por dos razones:
 - a. debido a errores en el TO, con lo cual, el traductor se ve obligado a realizar una compensación en el TM;

- b. debido a las diferencias estructurales entre las lenguas, que obligan al traductor a modificar el TM;
2. *ideológica, política o religiosa*: el TO está escrito dentro de una cultura que posee diferentes puntos de vista ideológicos, políticos o religiosos respecto a los encontrados en la cultura de llegada. Este tipo de manipulación también se denomina *censura*. Tales traducciones amplían el desarrollo de los valores del lector, aunque, si al traductor (o al editor) dichos valores no le parecen correctos los modificará o eliminará (Klingberg, 1986: 10). La modificación puede ser realizada por diferentes razones: por *autocensura*, o sea, el traductor conscientemente instrumentaliza la traducción con un fin determinado; por *imposición*, es decir, ocurre de manera externa (por causa de un agente externo) o por purificación (de las normas culturales);
 3. *cultural y pragmática*: las diferencias entre dos culturas crean lagunas, vacíos, elementos incomprensibles al trasladar los textos de forma literal entre la lengua de partida y la lengua de llegada. Las referencias culturales que se encuentran en la cultura y lengua origen pueden no existir en la cultura y lengua meta y, a veces, van a crear un vacío en el entendimiento del lector meta que perjudicará la aceptabilidad del texto, por lo que resultan insalvables. Para salvaguardar el significado, el traductor puede actuar de tres formas diferentes: *explicarlas* añadiendo una frase explicativa tras el término, *eliminarlas* omitiendo completamente dicho término o *sustituirlas* cambiándolas por una referencia cultural de la cultura meta;
 4. *moral o ética*: también se conoce como, explica Marcelo (2007: 161), «traducción políticamente correcta» para la cultura meta. Estas traducciones tienden a evitar palabras y expresiones que no se consideran correctas para las minorías o aparecen ofensivas, discriminatorias o perjudiciales.

El traductor quiere conseguir la aceptabilidad del texto en la cultura meta, por ello siempre trata de buscar equivalentes en la lengua meta de las referencias de la lengua origen (Rabadán, 1991: 281).

El acercamiento hacia la aceptabilidad o la adecuación ocurre, respectivamente, a través de la *domesticación* y de la *extranjerización*.

La domesticación es el acercamiento del texto origen y, por lo tanto, de la cultura origen al lector meta. Consiste en adaptar, modificándolos, los elementos de la cultura origen con elementos propios de la cultura meta, eliminando lo extraño, o sea, aquellas diferencias culturales que surgen al trasladar un texto de la cultura origen a la meta, para que no queden rastros de la cultura origen en el texto y alejar el receptor meta de esta (Marcelo, 2007: 163).

Asimismo, Venuti (1995: 18-19, 61, 204) afirma que la domesticación ayuda a hacer propio lo ajeno. Por medio de la domesticación se realiza un texto meta completamente nuevo sin las condiciones culturales y sociales del texto origen. Una traducción así no puede llegar a ser equivalente⁵ al TO dada la diferencia muy amplia de valores culturales entre el TO y el TM (Rabadán, 1991: 281). Gracias a la domesticación, se pueden cambiar aquellos valores dominantes en el TO por valores dominantes de la cultura meta que serán más apropiados para el público y, así, evitar las diferencias entre las culturas.

Con esta estrategia de acercamiento, el texto será más fácil de leer y más fluido para los lectores, pero se harán más evidentes las estrategias de traductor y por ello, más evidente el traductor en sí.

Según Marcelo (2007: 165-166) existen diferentes motivos por los que la domesticación estaría justificada:

- *razones fonéticas*: la domesticación se produce cuando se cambian los nombres de los personajes por su situación fonética, es decir, estos

⁵ El principio de *equivalencia* o *efecto equivalente* indica, a la vez, el objetivo al que el traductor debe aspirar y el resultado que debe obtener en el TM. Este principio nace del importante debate sobre la dicotomía entre traducción literal y traducción *ad sensum*.

Influenciado por el modelo del lingüista estadounidense Noam Chomsky, quien explica que en el proceso de traducción hay tres fases (análisis de la estructura de superficie del TO (fase *analysis*), transposición mental del material analizado de la lengua A a la B (fase *transfer*) y sistemación del material bajo forma de estructura de superficie del TM (fase *restructuring*)), el lingüista Eugene Nida postuló la existencia de una *equivalencia formal*, la cual pretende respetar los niveles de expresión y contenido, y una *equivalencia dinámica*, en que se dejan de lado los aspectos formales para dar prioridad a los aspectos comunicativos del texto (Nida, 1964: 159; Nida & Taber, 1969: 33).

A sus estudios se inspiraron: Catford (1965: 27), quien habla de *correspondencia formal* entre idiomas y *equivalencia textual*, o sea, entre tipologías textuales; Koller (1979 en Pergola, 2012: 42), quien usa los términos *correspondencia* y *equivalencia* para referirse, respectivamente, a los niveles de *langue* y *parole* postulados por Saussure; Newmark (1981: 39), quien emplea el término *traducción semántica* para referirse a la equivalencia estructural y semántica, y el término *traducción comunicativa*, para explicar que el intento del traductor debe ser producir en el lector un efecto lo más cercano posible al producido en el lector original por el texto y autor original; Toury (1980; 1995 en Pergola, 2012: 43), quien, más que preguntarse si existe realmente una equivalencia entre el TO y el TM, se pregunta cuánto son equivalentes el TO y el TM.

Se conoce que, aún, no existen respuestas unívocas al respecto, por lo tanto, no existe una estrategia de traducción mejor o peor.

nombres propios «‘no suenan bien’ o [...] producen ciertas asociaciones no deseadas». En este caso, la domesticación se realiza cuando aquello que se necesita traducir produce cacofonía o las palabras se asocian con otros elementos en la cultura de llegada;

- *razones de corrección*: esta domesticación sucede cuando se «evita deliberadamente el uso de palabras y expresiones que puedan resultar ofensivas, discriminatorias o perjudiciales para grupos sociales, raciales, étnicos, mujeres, animales, etc.». Por lo tanto, la domesticación tiene lugar cuando las palabras y expresiones en el TO no son bien recibidas por el público meta. En ese caso, el traductor domestica estos términos y los sustituye por otros más acertados;
- *razones de aceptabilidad*: en este caso la domesticación aparece cuando en el TO se muestran elementos que el lector del TM rechazaría. Por lo tanto, el traductor busca la aceptabilidad sin importar la cercanía al texto origen, porque quiere conseguir, como objetivo final, un texto que se comprenda y acepte.

Por *domesticación*, entonces, se entiende el proceso de traducir la obra adaptándola a la cultura meta, para hacer más cómoda la lectura a su audiencia.

La extranjerización, al contrario, es la estrategia que, conservando las referencias del texto origen, acerca el lector a la cultura origen, alejándole, así, de la comodidad de su cultura. Esto hace que los elementos culturales que no pertenecen a la cultura del lector le resulten «extraños o ‘extranjeros’» (Marcelo, 2007: 167). Por lo tanto, debido a que se acerca el lector hacia otra cultura y estos elementos culturales le van a resultar extraños, el texto meta va a tener menos fluidez.

Venuti (1995: 204) añade que la extranjerización no solo se detiene ahí, sino que también reside en la elección de los textos que se van a traducir. Este autor lo explica como la capacidad de algunos textos de tener un efecto *extranjerizador* (*foreignizing*) en la cultura meta sin tener en cuenta el acercamiento del traductor.

Los textos objeto de extranjerización, normalmente, proceden de culturas exóticas. Aspiran a abrir la mente del público meta, a hacer que su lectura resulte más exótica o a introducir nuevos temas, normas o valores en la cultura meta.

La extranjerización, por tanto, muestra las diferencias culturales que puede haber entre la cultura origen y la meta.

Anthea Bell (2004: 16) opina que la extranjerización proporciona conocimiento sobre otras culturas para un mejor entendimiento de la obra original y del autor, por ello, el lector no debe de ser privado de estas marcas culturales del TO y debe seguir el acercamiento proporcionado por la extranjerización.

Sin embargo, Wright (2016: 53) argumenta que, en el caso de la extranjerización, el traductor se centra tanto en su nuevo texto que no ve el otro y lo sabotea, hecho que causa un desinterés en la poética del texto y, por consiguiente, su integridad estilística sufre.

Por esta razón, los textos traducidos rara vez manifiestan preferencia por uno de estos dos acercamientos al texto original (Wright, 2016: 53). Es más, resulta bastante habitual que se cree una *hibridación*. Se entiende por *hibridación* el proceso mediante el cual los textos traducidos contienen material de las dos culturas, lo que pone de relieve la visibilidad del traductor. Esta hibridación se forma al traducir el TO mezclando estas dos aproximaciones en un mismo texto meta (Marcelo, 2007: 121).

En muchas ocasiones, la traducción de las referencias culturales es objeto de este proceso de hibridación. Sin embargo, dicha hibridación no es nunca igualitaria, sino que el grado en que se mantienen las referencias culturales presentes en los textos dirá en qué lado se posiciona la balanza (Marcelo, 2007: 163).

Oittinen (2006: 35-44) no abre debate sobre la domesticación o la extranjerización en el contexto de las obras de LIJ, sino que aclara abiertamente que en este tipo de literatura existe una clara tendencia a la domesticación textual, por la creencia de que la formación lingüística y literaria de un lector joven, así como su conocimiento limitado del mundo, no cuenta con el suficiente reconocimiento, ni empatía. A esto, Marcelo (2007: 164) añade que mantener los elementos foráneos aburriría a la audiencia meta y, por tanto, disminuiría su interés. Este acercamiento hace más accesible la lectura a dicha audiencia, la cual tendrá más interés en leer este tipo de libros.

Sin embargo, algunos autores consideran que la política de acercamiento al texto origen en la traducción de la LIJ ha dado un giro de 180 grados en los países europeos, en los cuales se prefiere la extranjerización para promover el aprendizaje intercultural, mostrar valores y costumbres de otras culturas, además de ser una estrategia más respetuosa con el TO, el autor y su cultura original (Marcelo, 2007: 166-167).

La búsqueda de la aceptabilidad del TM sigue siendo el objetivo predominante de los traductores en general y, también, de los de la LIJ (Marcelo, 2007: 148-149). La mediación entre el TO y el TM hace que el traductor salga a la luz y se haga visible para el público. Por esta razón y debido a las características de su lector, el cual no tiene suficiente experiencia lectora para poder imaginar lo que un determinado elemento textual puede significar, la intervención del traductor en la traducción de textos de LIJ se nota más que en las literaturas adultas.

La aceptabilidad ha de producirse, por supuesto, tanto al sistema literario como al lingüístico (Marcelo, 2007: 137). Esto quiere decir que el traductor se va a preocupar por acercar el TO al TM en diferentes niveles, puesto que el texto meta no es completamente independiente, sino que tiene grados de dependencia, independencia o co-dependencia con el texto origen (Wright, 2016: 88). El traductor, por consiguiente, puede decidir el nivel de acercamiento al TO para poder realizar un TM que funcione en el nuevo sistema comunicativo (Marcelo, 2007: 116).

Según Van Coillie y Verschueren (2006: v), el traductor, en cuanto mediador entre el texto origen y la audiencia receptora, ha de establecer un diálogo que permita el intercambio cultural.

Desde el punto de vista traductológico, de hecho, la LIJ no resulta más fácil de traducir que los textos para adultos, sino todo lo contrario: la traducción de la LIJ necesita un uso creativo y juguetón del lenguaje, por lo que resulta necesario empatizar y entender el mundo imaginativo de los niños (Van Coillie y Verschueren, 2006, p: v-vi). El traductor, entonces, no solo ha de contar con un conocimiento excelente de las lenguas de llegada y partida, además de con un buen uso del lenguaje, sino que, también, debe de tener una gran creatividad para resolver adecuadamente todos los problemas que puedan ir surgiendo (Klingberg, 1986: 10). También, debe tener en cuenta que la escritura específica para niños y jóvenes es más desenfadada, coloquial y sencilla que la para los adultos, por lo tanto, este tipo de escritura debe quedar reflejado en el TM al mismo nivel que se encuentre escrito el TO.

De la misma manera, el traductor de la LIJ tiene que conocer la cultura infantil y juvenil y, tal como afirma (Marcelo, 2007: 88), «contar con una sensibilidad especial para poder acercarse al niño y para pensar como él». Esta competencia, junto con la empatía, le permite reconocer los elementos que pueden dificultar su

traducción y facilitarla, tratando adecuadamente el TM sin perder de vista a su receptor. Puesto que la traducción está condicionada por las normas dentro de una sociedad y que también tiene sus normas, esta tendrá más aceptabilidad en la cultura de llegada cuantos más patrones culturales de salida y de llegada muestre. Las traducciones deben realizarse teniendo en cuenta la cultura y el texto meta, sin olvidar, en ningún momento, que el nuevo sistema literario podría rechazar estas obras por no ajustarse a los estándares de aceptabilidad de su público.

El traductor de la LIJ debe estar consciente de que estos textos suelen tener una multitud de referencias culturales para detectarlas y reconocerlas. Estas representan un reto para el traductor, debido a su fuerte anclaje a la lengua y a la cultura de partida (Marcelo, 2007: 37).

En cuanto mediador cultural y lingüístico, el traductor ha de decidir, explica Marcelo (2007: 88), «cómo va a traducir una referencia cultural, qué estrategia va a utilizar, los procedimientos que va a emplear, etc». Esta situación revela si el traductor posee verdaderamente «las habilidades para poder desarrollar las tareas que forman parte del proceso de traducción», buscando la aceptabilidad del texto por parte de la audiencia receptora (Marcelo, 2007: 88).

Al emplear mecanismos y estrategias, el traductor actúa como intermediario intercultural y comunicativo. En función de cómo haya decidido traducir las referencias culturales, la nueva comunicación que se produce en la nueva cultura podrá ser completa o parcialmente satisfactoria. El lector niño o joven ha de aceptar el texto sin perderse. Si esto sucediese, significaría que ha habido un fallo de traducción de las referencias culturales, ocasionando vacíos en el entendimiento del lector que por su inexperiencia no puede llenar. Esto puede hacer que un niño o joven pierda interés por el texto traducido (Marcelo, 2007: 88).

Los textos de la LIJ también destacan por su componente icónico, fuertemente conectado con la parte escrita, fundamental en la transmisión del mensaje siendo, a la vez, parte de este y orientado a facilitar la comprensión del texto por parte de su receptor.

Carlos Mayor Ortega (2020: 73-83), traductor catalán de los cuentos de Gianni Rodari, evidencia la dificultad en mantener en el TM esta relación entre la imagen y la parte escrita poética y descriptiva. Explica que durante la traducción de estos cuentos tropezó con «las rimas tan características y las referencias a las lenguas

regionales italianas» (Mayor, 2020: 74), y que algunos elementos de dichas rimas tenían que mantenerse necesariamente en la lengua de destino porque aparecían en el dibujo. También, a la hora de traducir las marcas dialectales italianas, sigue Mayor (2020: 76), optó por eliminarlas «haciendo malabarismos con los giros propios del catalán que me parecieron más adecuados para el espíritu rodariano». Asimismo, se enfrentó a «una buena dosis de canciones y poemas con los que el autor ilustra sus tesis», a varios juegos de palabras y antropónimos, decidiendo adaptar estos últimos sin españolizarlos. Cuenta el traductor:

Estaba ante un mago, un autor de una genialidad desbordante, con un oído muy afinado para la lengua oral, que sabía trabajar con constantes juegos de palabras, rimas, encabalgamientos, cabriolas y dobles sentidos. Y entonces, de repente, fue como si Rodari me dijera en un sueño que me daba carta blanca, como si me animara a aplicar sus técnicas fantásticas al proceso de traducción. Y se me apareció ante los ojos la señal de tráfico más maravillosa y poética del mundo, la que a la salida de una población da alas a la imaginación al permitirnos ir, por una sola carretera, en todas direcciones. Esa iba a ser mi divisa (Mayor, 2020: 77-78).

Lathey (2010: 8) observa que los libros de la LIJ contienen un alto porcentaje de diálogos, cuya característica principal es la oralidad, que los diferencia del resto de la narración. Sin embargo, afirma Blini (2012: 87), dichos diálogos carecen de específicos estudios traductológicos:

Chi lavora su testi multimediali o sul teatro ha a che fare con il già ricordato incrocio pericoloso fra scrittura e oralità. Chi traduce romanzi o racconti deve spesso gestire il passaggio tra narrazione e parti dialogate, cercando di mantenere separati due domini stilistici che richiedono strategie traduttive diverse.

A differenza del dialogo teatrale e cinematografico, al dialogo nella narrativa è stata tuttavia dedicata un'attenzione minore da parte degli studiosi. [...] In particolare, il dialogo nella letteratura per l'infanzia non sembra essere mai stato considerato in modo indipendente, nonostante il fatto che negli ultimi decenni l'interesse critico degli studiosi per questo genere di testi sia andato progressivamente crescendo (Blini, 2012: 87).

En los diálogos, el grado de realismo en comparación con el discurso auténtico se reduce, la variación sociolingüística es limitada, al igual que la presencia de señales discursivas a nivel textual. De la escasa variabilidad sociolingüística se

deriva el bajo nivel de variación léxica, incrementado por la tendencia a la repetición. Desde el punto de vista sintáctico, la organización de las partes del diálogo también se caracteriza por el predominio de oraciones simples o períodos con una estructura paratáctica, no sólo en comparación con la norma, sino también con las partes narrativas de los propios libros. Sin embargo, cabe destacar que el lenguaje utilizado muestra un buen grado de frescura y dinamismo: lejos de ser didáctico y edulcorado como ocurría en los libros infantiles, tiende a una cierta modernidad e informalidad, con una presencia moderada de coloquialismos.

Al comparar algunos diálogos presentes en textos de LIJ españoles con su traducción al italiano, Blini (2012: 88-95) ha detectado cierta elevación del registro italiano. En las traducciones italianas se puede encontrar:

- cierta variedad en el uso de los *verba dicendi*;
- el empleo de sinónimos y de la omisión como estrategias que ayudan a evitar las repeticiones;
- un lenguaje más formal, por el empleo de palabras menos frecuentes, al contrario de lo ocurre en los textos escritos originales en italiano;
- el modo verbal del subjuntivo, la forma del condicional, la forma pasiva y las construcciones impersonales;
- cierta cantidad de conectores discursivos, algunos de los cuales no aparecen en el TO;
- una pluralidad de locuciones tradicionalmente usadas en los cuentos de hadas, en los cómics, en los dibujos animados y en los cuentos, las cuales sustituyen los coloquialismos presentes, en el texto original, principalmente en las exclamaciones.

Tal como afirma Oittinen (1993a: 183): «when translating for children, we should listen to the child, the child in the neighborhood and the child within ourselves», es decir, para traducir libros infantiles se necesita redescubrir al niño que se lleva dentro. Características como el saber jugar con las palabras y la creatividad resultan indispensables al traductor de la LIJ, quien, para conseguir una traducción óptima, tiene «que alejarse del texto para serle fiel, para ser fiel a su espíritu, a la intención del autor, a lo que dice el texto, no a lo que pone en la página» opina Mayor (2020: 76).

Dependiendo de cómo se lea el texto y con qué fin se haga, se tendrán unos propósitos distintos, lo que lleva a mirar el texto de diferentes formas. Por tanto,

el texto puede ser apropiado para unos lectores y, en cambio, para otros ser insuficiente o inaceptable. Por ejemplo, los lectores generales (aquellos que leen un texto de forma lúdica) no van a prestar tanta atención a la forma en que se ha traducido el texto como los revisores, esto indica que también la aceptabilidad es relativa y/o subjetiva.

No obstante, los fallos que se pueden encontrar en las traducciones pueden entorpecer la lectura. Un texto puede contener errores y poder tener éxito literario. Esto quiere decir que en los éxitos literarios traducidos se pueden encontrar fallos de traducción y errores o adecuaciones lingüísticas que dificultan la lectura y, sin embargo, su éxito no disminuye. En otras palabras, un texto puede contener errores, aunque, cuando este número de errores llega a una cifra alta, el mérito del texto sufrirá (Wright, 2016: 109). Estos fallos entorpecen la lectura y, por ello, este texto no se aceptará tanto por la cultura meta como aquello que contenga una cifra inferior de errores.

Desde esta perspectiva, Lefevere (1981: 9) sostiene la imposibilidad de definir lo que es una buena traducción, dado que se podría considerar una buena traducción aquella que está exenta de errores, busca la aceptabilidad y se aleja de la adecuación. Sin embargo, en muchas de estas traducciones se detectan errores, tienden a la adecuación y se aceptan por la audiencia meta, mientras que otras no cuentan con tantos errores, buscan la aceptabilidad y, en cambio, su aceptación es menor.

2.1 LA TRADUCCIÓN DE LAS REFERENCIAS CULTURALES

La cultura es dinámica y se transmite de generación en generación. Sin embargo, esta varía con el paso del tiempo. Según Marcelo (2007: 72) «no solo se “adquieren” cosas nuevas, también se pierden creencias, valores, etc., y se dejan de usar instrumentos con la aparición de otros nuevos». Esto hace que se distingan las culturas y sus diferencias, las cuales, sigue la estudiosa, «se reflejan en la existencia de una serie de elementos –materiales e inmateriales– productos de esa evolución». La cultura no es fija, por tanto, varía y se modifica: se eliminan, se copian, se restauran y se adquieren nuevas formas de cultura, ya sean materiales o abstractas. Las formas en las que esta cultura se plasma en el texto se pueden denominar *referencias culturales*.

No obstante, los estudios culturales no poseen un epíteto fijo para este fenómeno de elementos culturales dentro de un texto, ya que tampoco hay consenso en su definición. Dicho fenómeno se denomina de varias maneras: *palabras culturales*, *realia*, *culturemas*, *referencias culturales* o *marcas* (Marcelo, 2007: 73).

Newmark (2004: 133-146) usa la denominación de *palabras culturales*. Sostiene que las palabras culturales son aquellas características culturales de un lenguaje que vienen dadas por las diferencias culturales entre las lenguas de origen y meta, por tanto, conllevan un vocabulario propio de la lengua llamado *foco cultural*. En otros términos, se denominan palabras culturales aquellos fenómenos culturales codificados en el léxico de una lengua.

Osimo explica (2011: 111) que el término *realia* procede del latín medieval e indica las cosas concretas, en oposición a las palabras que se conciben como abstractas. Como adjetivo sustantivado quiere decir *las cosas reales*; en ciencias de la traducción dicho sustantivo denota cosas materiales específicas de una cultura. En sus propias palabras:

«Realia» è una parola di origine latina, e precisamente del latino medievale e, per questo motivo, non compare in molti dizionari scolastici di latino che spesso si limitano al latino classico. «Realia», come aggettivo sostantivato, significa «le cose reali», e nel suo significato originario indica le cose concrete in contrapposizione alle parole astratte. In scienza della traduzione, però, «realia» significa non oggetti ma parole, ossia le parole che denotano cose materiali culturospecifiche (Osimo, 2011: 111).

Según Vlahov & Florin (1969: 432 en Osimo, 2011: 111) estos elementos necesitan de una atención específica por parte del traductor:

In ogni lingua ci sono parole che, senza distinguersi in alcun modo nell'originale dal co-testo verbale, ciò nondimeno non si prestano a trasmissione in un'altra lingua con i mezzi soliti e richiedono al traduttore un atteggiamento particolare: alcune di queste passano nel testo della traduzione in forma invariata (si trascrivono), altre possono solo in parte conservare in traduzione la propria struttura morfologica o fonetica, altre ancora occorre sostituirle a volte con unità lessicali di valore del tutto diverso di aspetto o addirittura "composte". Tra queste parole s'incontrano denominazioni di elementi della vita quotidiana, della storia, della cultura ecc. di un certo popolo, paese, luogo che non esistono presso altri popoli, in altri paesi e luoghi. Proprio queste parole nella teoria della

traduzione hanno ricevuto il nome di «realia» (Vlahov & Florin, 1969: 432 en Osimo, 2011: 111).

Florin (1993: 123) argumenta que estas palabras o combinaciones de palabras de distinta índole y específicas de una determinada cultura van a resultar extrañas a otras culturas. Afirma: «realia are words or combinations of words denoting objects and concepts, characteristic of the way of life, the culture, the social and the historical development of one nation and alien to another». También, añade que dichas palabras hacen de la traducción un campo experimental en el que se desarrollan los métodos de acercamiento entre lenguas y culturas.

Los realia son, por lo tanto, todo aquello que un país conoce y sabe, y que una nación tiene en común.

Veermer y Nord, a finales de los años '90, retoman el concepto de *culturema* acuñado en 1988 por Oksaar, refiriéndose a dicho fenómeno también con los términos *indicadores culturales*. Estos se conciben como características específicas que determinan las funciones de los textos en una comunidad cultural, por lo tanto, se trata de un conjunto de características culturales dentro de un texto que son únicas en una cultura y solo se podrán apreciar al compararlas con las características de otra cultura diferente (Nord, 1997: 86). Vermeer los define: «a social phenomenon of a culture X that is regarded as relevant by the members of this culture and, when compared with a corresponding social phenomenon in culture Y, is found to be specific to culture X» (Nord, 1997: 34).

Roberto Mayoral Asensio (1994) hace un resumen de las propuestas de las diferentes escuelas y tendencias traductoras en su artículo *La explicitación de la información en la traducción intercultural*, en el cual señala la confusión terminológica y la coincidencia de las definiciones en relación con este concepto. Así, denomina *referencias culturales* «los elementos del discurso que por hacer referencia a particularidades de la cultura origen no son entendidas en absoluto o son entendidas de forma parcial o son entendidas de forma diferente por los miembros de la cultura de destino» (Mayoral, 1994: 78).

Estos elementos culturales se conciben, entonces, como marcas culturales propias de una cultura integradas en el texto que, al trasladarse a otra cultura, pueden no ser entendidas por la cultura meta o resultar parcialmente incomprensibles en el nivel lingüístico y semántico.

Lucía Molina Martínez (2006: 79) propone una definición basada en el dinamismo. Según la estudiosa, se trata de «un elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura y que al entrar en contacto con otra cultura a través de la traducción puede provocar un problema de índole cultural entre el texto de origen y meta».

Por tanto, se denominan *referencias culturales* aquellas palabras y frases que mencionan de manera implícita a un elemento cultural. Se pueden explicar como «los elementos discursivos presentes en un texto que aluden a una cultura determinada y aportan significado, expresividad o color local (o una combinación de todos ellos)» (Mangiron i Hevia, 2006: 63). En otras palabras, este fenómeno hace de unión entre el texto y la cultura, puesto que dichos elementos hacen que el texto no resulte neutral y, por tanto, contenga tintes que hacen acercar el lector a esa cultura.

Según Witte (2000: 19, 99) la única forma para poder experimentar la cultura extranjera es compararla con la cultura propia. Esta comparación se hace mediante los fenómenos culturales, o sea, a través de aquellas acciones, pensamientos, materiales, etc. que se aprenden de la sociedad. En cuanto específicos de una cultura, se diferencian de otros enmarcados en otras culturas. Considerando que cada persona mira de forma distinta su cultura, las representaciones de una cultura varían, por lo que, la objetividad con la que estas se comparan también diverge.

Las referencias culturales crean problemas de traducción al representar realidades enmarcadas en una cultura. A la hora de traducirlas, es necesario tener en cuenta el grado de acercamiento entre las culturas que se están comparando. Marcelo (2007: 75) sostiene que «hay culturas que por diferentes razones comparten más elementos comunes, es decir, son “más parecidas” que otras», las cuales resultan más alejadas y más difíciles de traducir, pero más fáciles de detectar.

Resumiendo, estos referentes lingüísticos y culturales suponen problemas a la hora de acercar las culturas en cualquier situación de traducción. Tales elementos de la cultura origen pueden ser completamente foráneos y no tener ningún sentido en la cultura meta o, tal vez, pueden tener similitudes con otros elementos propios de la cultura meta, lo que puede hacer que se confundan.

El epíteto *referencia cultural* «abarca factores muy variados desde lo ritual [...] hasta los aspectos más triviales de la vida cotidiana» (Hatim y Mason, 1995: 54).

Nida (1945: 194-208) distingue cinco ámbitos culturales: ecología, cultura material, cultura social, cultura religiosa y cultura lingüística.

Dichos elementos culturales, por tanto, pueden aparecer con términos que hacen referencia a las comidas y los hábitos alimenticios, la forma de vestirse, incluso de actuar, reaccionar, pensar, sentir y etc. Puede tratarse de nombres geográficos, nombres institucionales, unidades de peso y medida, monedas, referencias históricas y folclore, por tanto, pueden aparecer a lo largo del texto de diferentes maneras y se debe conocer su significado para poder acercarlos al lector (Marcelo, 2007: 78; Mayoral, 1994: 78).

A continuación, se ejemplifica una clasificación de las referencias culturales y de las tendencias con las que se traducen en la LIJ, basada principalmente en la realizada por Göte Klingberg, quien en su obra *Children's Fiction in the Hands of Translators* (1986: 11, 19-55), expone su teoría de cómo estas deberían traducirse:

- *referencias literarias*: suelen referirse a eventos, a personajes en obras literarias o, también, a nombres de episodios, personajes o a los títulos de novelas, de revistas o de periódicos. Las referencias de títulos de libros que sean una descripción breve de su contenido se deben mantener, es decir, esa referencia debe aparecer en el TM para que el público meta obtenga la misma información que el público origen. Las referencias literarias se adaptan únicamente cuando no se consideran inteligibles para el público meta. Sin embargo, parece apropiado que si se traduce el título del libro, esta traducción se aproxime al título de la referencia literaria original;
- *palabras extranjeras*: para mantener el grado de adaptación del texto origen, las palabras y las frases en otra lengua diversa de la origen deben mantenerse en el texto meta, aunque se recomienda valorar la familiaridad de los lectores meta con esas palabras. Dicha familiaridad (o la no familiaridad) con la lengua extranjera debe resultar igual para el lector origen y para el lector meta;
- *referencias a mitos o creencias populares*: en esta categoría se pueden encontrar los problemas en los nombres propios, los términos utilizados para los seres sobrenaturales, los conceptos que se posee de ellos, los eventos y las tradiciones, puesto que están fuertemente radicados en la

cultura origen y que no siempre se consigue entenderlos o encontrar una explicación satisfactoria y, por consiguiente, traducirlos adecuadamente;

- *entornos históricos, religiosos o políticos*: el texto meta debe ofrecer una breve percepción del entorno extranjero, por tanto, debe mantener las referencias de la historia, la religión y la política. En ocasiones estas referencias no son entendidas por los lectores meta;
- *edificios, mobiliario doméstico y comida*: los edificios, el mobiliario, la bebida y la comida, por una razón u otra, suelen modificarse en su traducción (en algunos casos, hasta se llega a omitir esta información). Sin embargo, Klingberg afirma que esta categoría hace referencia a los elementos en los que los niños prestan mayor atención y gran parte de la popularidad de los libros tiene que ver con este interés, sobre todo en la comida y la descripción que se realiza de ella. Lo que otros países coman y beban puede crear interés en los lectores meta sobre una cultura extranjera. Por regla general, el cambio u omisión de estos elementos en su traducción debería evitarse en mayor medida y se tienen que nombrar aquellos alimentos que aparezcan en realidad para un mejor entendimiento del contexto extranjero. Al traductor no le debe importar, si lo necesita, escribir más palabras de las que aparecen en el original en estos casos;
- *juegos y entretenimientos*: esta categoría debería tratarse como la anterior, evitando su omisión o la adaptación cultural. Los juegos y costumbres deberían estimular el interés del lector meta por la cultura foránea, puesto que supone la misma facilidad, tanto para el lector origen como para el meta, entender qué es una tradición y lo que estos elementos pueden significar. Para adaptarlos se necesitaría realizar una expansión o explicarlos;
- *flora y fauna*: sus representaciones acercan al entendimiento del ambiente extranjero. Los nombres de las plantas y de los animales, de su forma de cultivo, de la caza, etc. añaden entendimiento al contexto cultural. Por ello, generalmente se mantienen los conceptos originales y no se reemplazan por otros nombres comunes de la lengua meta;
- *nombres propios, títulos, nombres de animales domésticos y de objetos*: Klingberg argumenta que los nombres personales sin un significado especial deben poder comprenderse por parte de ambos lectores. Los

nombres propios no han de variar, ya que son producto de una cultura foránea. No obstante, en los casos prácticos se realiza lo contrario y se adaptan al contexto cultural meta. Se producen dos tipos de adaptaciones: en la primera se modifica el nombre propio completamente; en la segunda se le otorga al nombre una forma más utilizada en la lengua meta;

- *topónimos*: explica Fernandez López (1996: 45) que en la LIJ existe una «obsesiva tendencia a dejar inequívocamente explicitada la situación geográfica donde se desarrolla la acción» para poder crear una «historia cerrada y segura, sin ambigüedades». Por esto, los lugares y nombres geográficos no deben desubicar al lector, ya que son elementos importantes para el entendimiento del niño. Por regla general, en la traducción de los nombres geográficos se mantiene el nombre en la lengua origen, salvo que en la lengua meta exista un término acuñado para hacer referencia a este lugar geográfico. Los lugares ficticios han de traducirse para que no se produzca una pérdida de información si aportan información concreta necesaria a la comprensión de la historia. Sin embargo, generalmente en la traducción de la LIJ se nota el cambio de escena a un lugar más cercano al lector meta. Este cambio radical se produce cuando se quiere acercar el texto a las experiencias del lector, aunque desde la perspectiva de Klingberg, no debe realizarse salvo que resulte estrictamente necesario;
- *pesos y medidas*: Klingberg explica que en el pasado casi cada país contaba con unas medidas distintas. Sin embargo, la introducción del sistema métrico unificó las medidas en casi todos los países. Por lo tanto, si la historia ocurre en países que cuentan con el sistema métrico, esto no supone un problema. Al contrario, cuando la historia se desarrolla en un país con un sistema diferente (como, por ejemplo, el Reino Unido), se debería realizar una adaptación cultural. El académico muestra cuatro situaciones encontradas en traducciones de LIJ que es necesario tener en cuenta a la hora de traducir esta categoría:
 1. cambiar el sistema de medidas puede conllevar a una traducción pobre;
 2. las traducciones incorrectas de las medidas pueden resultar inaceptables;

3. equivalentes antiguos del sistema métrico pueden ocasionar diferencias;
 4. la forma del lenguaje origen se puede mantener si no hay equivalentes de sistemas;
- *monedas*: comenta Klingberg que en la comparación de libros que él ha realizado, las denominaciones de los billetes y las monedas a veces se mantienen, otras se utilizan los equivalentes acuñados y otras veces muestran diferentes formas de adaptación cultural al contexto;
 - *tiempo*: cuando un texto moderno describe el pasado, el traductor puede pensar que resulta más fácil de entender si los detalles del entorno ocurren en un tiempo más próximo. Esto quiere decir que cuando se fecha un texto original, el traductor está tentado a mover esa fecha a un periodo más cercano a la publicación del texto meta. El traductor puede utilizar esta adaptación para acercarlo a los lectores y, con esto, hacerlo más interesante; sin embargo, este acercamiento tendrá consecuencias a lo largo del TM.

La complejidad de la traducción de las referencias culturales hace que, con el fin de lograr un texto meta aceptable, el traductor intervenga aplicando las *técnicas o procedimientos de traducción*, o sea, el conjunto de distintas estrategias adoptadas por los traductores que, a lo largo del tiempo, se han convertido en formas básicas y comunes de solventar los problemas que vayan surgiendo del transvase de un texto en una lengua y cultura origen a una lengua y cultura meta.

Marcelo (2007: 168) define las técnicas de traducción como: «el mecanismo que emplea un traductor con un elemento concreto o unidad del texto para trasladarlo a otra lengua dentro de un TM». Es decir, se trata de las distintas maneras que tienen los traductores de trasladar los elementos del TO al TM.

Cuando se aplican estas técnicas o procedimientos al campo de traducción, en especial, en el campo de las referencias culturales, no hay mejor o peor solución. Hurtado (2010: 615) explica que no existen soluciones unívocas ni técnicas características, sino un gran abanico de soluciones y esto puede llevar a diferentes traducciones de un mismo elemento cultural, lo que dificulta establecer modelos para su traducción. Sin embargo, añade la estudiosa, «su uso es siempre funcional: adaptación, amplificación (paráfrasis, nota), generalización, elisión, préstamo neutralizado, etc.» representan solo algunas técnicas de traducción, las cuales

dependen tanto del contexto en el que los elementos se encuentren como de las particularidades del encargo de traducción. El traductor elige la técnica que va a utilizar, sigue Hurtado (2010: 615), «en función del contacto entre las dos culturas, del género textual en que se inserta, de la finalidad de la traducción, etc.». Por tanto, la traducción de las referencias culturales es subjetiva y depende del contexto en el que se produce la situación de traducción. El traductor ha de mirar no solo la referencia cultural, sino también, todo aquello que la envuelve para poder llegar a una traducción aceptable.

A continuación, se ejemplifica una clasificación de diferentes técnicas para la traducción de referencias culturales basada en los estudios llevados a cabo por Franco (2000: 84-94), Marcelo (2007: 170-172), Osimo (2011: 112-113), Pliego (2020: 2-38) y Torre (2001: 130-136):

- *adaptación*: Marcelo (2007: 170) la define como «traducción aproximada de un término cultural de la LO por otro término cultural de la lengua terminal». Estos términos culturales crean situaciones comunicativas en la lengua origen (LO) ininteligibles, es decir, que parecen comprensibles en el ámbito cultural del TM (Torre, 2001: 130). Por ello, se intentará salvaguardar estas diferencias sustituyendo la situación de la LO por una situación en la lengua meta (LM) lo menos alejada posible de la original. Estas sustituciones pueden ser de distintos tipos: *transposiciones* (conciernen las categorías gramaticales), *modulaciones* (atañan las categorías semánticas) o *equivalencias* (interesan los enunciados completos). Sin embargo, estas sustituciones no modifican la situación del acto comunicativo.

Existen tres tipos de adaptaciones:

- *adaptación cultural*: se sustituye una referencia cultural del TO por otra nueva de la cultura meta que pueda funcionar de la misma manera en la situación comunicativa de llegada;
- *adaptación ortográfica*: se modifica la ortografía del referente del TO sin neutralizarlo;
- *adaptación creativa*: se añaden elementos o se modifican los originales por unos nuevos en la LM;
- *calco*: una referencia cultural se traduce palabra por palabra (literalmente);

- *combinación*: se usa esta estrategia cuando se debe introducir el referente cultural del TO de todos modos, aunque pueda que no se entienda en la lengua y cultura del TM, por lo que se decide explicarlo en la lengua del TM traduciéndolo literalmente o, más bien, explicándolo. Normalmente se emplea cuando se decide acercar el lector meta al TO, es decir, se opta por la adecuación textual;
- *creación cognado*: denominada, también, *traducción morfológica*. Se parece al calco, pero, en este caso, el traductor aprovecha las palabras que tienen la misma morfología;
- *creación discursiva*: Marcelo (2007: 170) explica esta técnica como una «equivalencia efímera totalmente imprevisible fuera del contexto». El traductor utiliza sus recursos lingüísticos para transferir un elemento cultural del TO al TM haciendo una equivalencia únicamente vista en este texto y contexto. Se presenta como el método adecuado para crear en la cultura meta unas traducciones que cumplan con la misma función y produzcan el mismo efecto del referente presente en el TO;
- *elisión u omisión*: según Torre (2001: 136), se trata de «una concentración o supresión de elementos del texto de la LO». Mediante esta técnica se elimina el referente cultural que causa problemas de traducción. Esta omisión puede realizarse de dos maneras: a través de la *elisión total* (se elimina una referencia cultural completa) o de la *elisión parcial* (se elimina parte de la referencia);
- *equivalente acuñado*: Marcelo (2007: 170) lo define como «término o expresión reconocido como equivalente en la lengua meta», es decir, son términos utilizados anteriormente en otras traducciones y se toman como referentes para la traducción. Torre (2001: 130) explica esto como una sustitución de un enunciado del TO por otro del TM que, «a pesar de no tener nada en común con el primero ni semántica ni formalmente, da cuenta de una misma situación»;
- *etiqueta de traducción*: es el paso intermedio entre la creación discursiva y el equivalente acuñado. Una referencia se traduce provisionalmente hasta que esta traducción provisional se acepte y se convierta en equivalente acuñado (Marcelo, 2007: 171). Es decir, el uso de dicha traducción se

considera correcto pero todavía no está aceptado, ni se utiliza como referente de traducción;

- *expansión*: esta técnica puede concebirse desde dos perspectivas:
 - *amplificación*: se introducen «precisiones no formuladas en el TO» (Marcelo, 2007: 170), o sea, se añaden detalles en el TM que no necesita el TO. Esta técnica puede afectar a las categorías gramaticales como preposiciones, adverbios, etc., ya que se precisan nuevas palabras y, por tanto, la oración ha de modificarse (Torre, 2001: 136);
 - *explicitación*: se añaden elementos para explicitar en el TM elementos implícitos en el contexto del TO (Torre, 2001: 136). En otras palabras, se hace una aclaración en el TM del referente cultural que resulta innecesaria en el TO. Con esta técnica se facilita la interpretación y se intenta evitar un fallo de comunicación. Una forma de explicitación es la *descripción*, llamada, también, *paráfrasis*, *traducción explicativa* o *traducción exegética*, la cual sustituye, explica Marcelo (2007: 171) «la referencia cultural por la descripción de su forma y/o función», es decir, se cambia la referencia cultural por su explicación sin mencionar su nombre;
- *formulación funcional*: a través de esta técnica se explica que el referente cultural del TO se parece a otro del TM. Los referentes en el TO y en el TM no son equivalentes, sino que, considerando que no existe un equivalente en el TM para el referente del TO, este se compara con otro más cercano en su significado;
- *generalización*: la referencia cultural particular o específica del TO se transforma en una más generalizada o neutra en el TM;
- *glosa extratextual*: se conoce, también, como *nota a pie de página*. Se trata de la explicación del traductor no integrada en el cuerpo del texto. Su exacto contrario es la *glosa intratextual*: la explicación del traductor se integra en el TM como parte indistinta del mismo, con lo cual resulta invisible;
- *particularización*: de una referencia cultural generalizada o neutra en el TO un término pasa a ser más preciso o concreto en el TM;

- *préstamo*: el término de la referencia cultural, palabra o expresión del TO se integra en el TM. Sostiene Fanfani (2011):

I prestiti sono preziose testimonianze della storia e delle relazioni reciproche fra i popoli, il cui studio consente di ricostruire e ripercorrere i tanti sentieri degli scambi culturali, rinvenendo informazioni sulle lingue interessate, sulla storia del loro lessico, su aspetti di fonetica storica e su vicende morfologiche che sarebbe difficile o impossibile recuperare altrove (Fanfani, 2011).

Los préstamos pueden ser: *puros*, *naturalizados* y *adaptados ortográficamente*;

- *reducción cultural*: se realiza una neutralización total o parcial de la referencia del TO en el TM;
- *sustitución*: es el «cambio de elementos lingüísticos de la referencia cultural por otros elementos de significado diferente o [el] cambio de una referencia cultural por otra» (Marcelo, 2007: 172). Con esta técnica se cambia una referencia cultural por otra de la misma cultura más conocida por el público meta y, por tanto, más fácil de reconocer;
- *variación semántica*: se realiza cuando las referencias culturales en el TO y en el TM no tienen el mismo significado.

Torre (2001: 132) explica que los límites de separación entre las técnicas de traducción no son marcados, por lo que el listado anterior no representa más que una clasificación conceptual y metodológica. Sin embargo, estas técnicas, llevadas a la práctica, varían, siendo el traductor el que elegirá entre una y otra dependiendo del contexto y de la situación comunicativa en la que se produce la traducción.

3. EL CORPUS: *MANOLITO GAFOTAS* DE ELVIRA LINDO Y SUS TRADUCCIONES AL ITALIANO

3.1 NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE ELVIRA LINDO



Figura 2. fango. (2012). *Elvira Lindo image*.

<https://www.listal.com/viewimage/3572231h>

Elvira Lindo Garrido nació en Cádiz el 23 de enero de 1962. Vivió en diferentes lugares de la geografía española hasta llegar a Madrid donde realizó los estudios de Periodismo en la Universidad Complutense.

En 1981 empezó a trabajar en Radio Nacional de España, donde realizó todo tipo de trabajos: desde el reporterismo en los barrios de Madrid hasta presentar programas culturales en que ejerció como guionista para presentarse a sí misma u a otros locutores. En este contexto inició a escribir historias y cuentos cómicos representados por ella misma, entre ellos se encuentra *Manolito Gafotas*.

En 1986 aprobó unas oposiciones para trabajar en Radio Nacional de España en Málaga donde realizó labores informativas y creativas. En 1987 regresó a Madrid donde se sucedieron diferentes programas: *Madrid puerto de mar*, *Mira lo que pasa, mira la radio* y *El gallo que no cesa*, un programa humorístico y cultural emitido por Radio 3.

En 1990 comenzó a compaginar su actividad en la radio, en la que realizaba reportajes sobre la vida social y cultural española, con la actividad de guionista de programas humorísticos en Tele 5. En 1991 empezó a trabajar en Televisión Española como guionista y actriz en algunos *sketches*. Al mismo tiempo, siguió con su personaje *Manolito Gafotas* de madrugada en Radio Nacional.

En 1993 decidió retirarse de la televisión para dedicarse a su actividad de escritora. Escribió su primer libro sobre el personaje de Manolito, *Manolito Gafotas* (1994), al que siguieron seis libros más: *Pobre Manolito* (1995), *¡Cómo molo! (otra de Manolito Gafotas)* (1996), *Los trapos sucios* (1997), *Manolito on the road* (1998), *Yo y el imbécil* (1999b), *Manolito tiene un secreto* (2002b) y *Mejor Manolo* (2012).

Con *Los trapos sucios* ganó, en 1998, el *Premio Nacional de la Literatura Infantil y Juvenil* y *El Cervantes chico*. Este último premio se otorga por el Ayuntamiento de Alcalá de Henares a la mejor obra de ficción infantil y juvenil.

En 1996 debutó como guionista de cine. Escribió el guión de *La Primera Noche de mi Vida*, película que obtuvo varios premios al mejor guión en España: el otorgado por el Círculo de Escritores Cinematográficos, el del Festival de la película de Peñíscola, el del Público de Málaga, un premio en el festival del Mar de la Plata (Argentina) y el del Público de Bérgamo (Italia). También, dicha película fue seleccionada en la Muestra de Cine Español de Los Ángeles y en la de cine hispano en Miami.

Posteriormente, junto con Miguel Albaladejo, ya director de *La Primera Noche de mi Vida*, trabajó en la adaptación cinematográfica de *Manolito Gafotas*, la cual obtuvo un premio especial en el apartado de cine infantil del Festival de Berlín.

En 1998 publicó *El Otro Barrio*, su primera novela para adultos, llevada a la gran pantalla por el director Salvador García Ruiz. Este mismo año comenzó a publicar artículos de opinión en el periódico *El País* en la sección de Madrid.

Junto con Miguel Albaladejo escribió y protagonizó *Las Barrenderas: Esto me trae recuerdos de mis gusanos de seda*, uno de los siete episodios de la película *Ataque Verbal*.

En 1999 siguió, a la vez, colaborando con el diario *El País* y escribiendo e interpretando su personaje Manolito en la radio (Cadena SER). También, escribió los guiones de cine *Plenilunio* (basado en la novela homónima de Antonio Muñoz Molina) y *El Cielo Abierto* (basado en una idea original suya).

En el verano de 2000 escribió una columna diaria en *El País* en que se mezclaba con comicidad la realidad y la ficción de la propia escritora. Dichos artículos se publicaron en la trilogía *Tinto de Verano*, *El mundo es un pañuelo* y *Otro verano contigo*. Desde el 2001 colabora semanalmente con *El País* con dos columnas: *Don de gentes* los domingos y la columna de la última página los miércoles.

En 2002 publicó *Algo más inesperado que la muerte*, su segunda novela para adultos, de la que, en 2007, escribió su versión teatral, la cual se estrenó en 2009 en el teatro Lara.

En 2005, con *Una palabra tuya*, ganó el premio Biblioteca Breve de Novela otorgado por la editorial Seix Barral. Su versión cinematográfica, dirigida por Ángeles González Sinde, se estrenó en 2008.

Posteriormente, publicó las novelas *Lo que me queda por vivir* (2010), *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011) y *Noches sin dormir* (2015). Esta última novela es un diario personal de su último invierno en Nueva York.

También, escribió el guión de *La vida inesperada*, película que se estrenó en 2014.

En 2019 estrenó, en el Teatro Fernán Gómez de Madrid, el cuento musical *El niño y la bestia*, donde ejerció de narradora. Dicho cuento se inspira en su padre, Manuel Lindo, y rinde homenaje a los niños de la posguerra española.

En febrero de 2021 ha sido elegida presidenta de la Biblioteca Nacional de España, en sustitución de la académica Soledad Puértolas, quien había asumido el cargo en 2018 (BNE, s. f.; Fernández Cores, 2019; Lindo, 2014d; López, 2021, Pérez, 2016: 10-11).

3.2 MANOLITO GAFOTAS



Figura 3. Lindo, E. (1994). *Manolito Gafotas*.

Barcelona: Seix Barral [23ª ed.].

<https://www.amazon.it/Manolito-Gafotas-Elvira-Lindo/dp/843221423X>

Me llamo Manolito García Moreno, pero si tú entras a mi barrio y le preguntas al primer tío que pase:

—Oiga, por favor, ¿Manolito García Moreno?

El tío, una de dos, o se encoge de hombros o te suelta:

—Oiga, y a mí qué me cuenta.

Porque por Manolito García Moreno no me conoce ni el Orejones López, que es mi mejor amigo, aunque algunas veces sea un cochino y un traidor y otras, un cochino traidor, así, todo junto y con todas sus letras, pero es mi mejor amigo y mola un pegote.

En Carabanchel, que es mi barrio, por si no te lo había dicho, todo el mundo me conoce por Manolito Gafotas. Todo el mundo que me conoce, claro. Los que no me conocen no saben ni que llevo gafas desde que tenía cinco años. Ahora, que ellos se lo pierden.

Me pusieron Manolito por el camión de mi padre y al camión le pusieron Manolito por mi padre, que se llama Manolo. A mi padre le pusieron Manolo por su padre, y así hasta el principio de los tiempos. O sea, que por si no lo sabe Steven Spielberg, el primer dinosaurio Velociraptor se llamaba Manolo, y así hasta nuestros días. Hasta el último Manolito García, que soy yo, el último mono.

Así es como me llama mi madre en algunos momentos cruciales, y no me llama así porque sea una investigadora de los orígenes de la humanidad. Me llama así cuando está a punto de soltarme una galleta o colleja. A mí me fastidia que me llame el último mono, y a ella le fastidia que en el barrio me llamen el Gafotas. Está visto que nos fastidian cosas distintas aunque seamos de la misma familia (Lindo, 1994: 9-12).

Manolito García Moreno, conocido por la gente de su barrio únicamente como Manolito Gafotas, es un niño de ocho años gordito, miope, sincero y charlatán de clase obrera que vive en el barrio madrileño de Carabanchel Alto. Se relaciona principalmente con su madre Catalina, quien lucha constantemente para resolver los problemas cotidianos; su padre, Manolo, camionero y casi siempre ausente; el Imbécil, su amado-odiado hermano pequeño, quien es objeto de los celos de Manolito; su abuelo Nicolás, con quien mantiene una relación de complicidad y simpatía muy especial; sus amigos Orejones López, el *chulito* Yihad y la *niña terrible* Susana Bragas Sucias; además de su maestra, la *sita* Asunción. Él mismo, en primera persona, cuenta a su lector sus aventuras y desventuras, lo que lo convierte en un narrador autodiegético que se dirige a un interlocutor ficticio quien trata de tú a tú (Lindo, 1994; Pérez, 2016: 11-12, 181, 183).

Manolito es un narrador indocumentado e inocente en el que lo más extraordinario de él y del mundo en el que vive es su absoluta cotidianeidad, un niño que habla sin parar

construido por Elvira Lindo; no tanto en el terreno de la literatura fantástica, sino en lo extraordinario que supone construir a partir de los elementos más comunes de la realidad (Antonio Muñoz Molina en El País, 1994).

Elvira Lindo (en El País 1994) sostiene que su personaje tiene dos voces: «Es un niño urbano, de un barrio periférico que, como todos los niños, encuentra hechos extraordinarios o felices en la parte más vulgar de su existencia, pero simultáneamente desprende toda una realidad que puede, y de hecho lo consigue, sumergir en la melancolía».

Manolito Gafotas se presenta como un anti-héroe castizo y niño poco modélico, a menudo se aleja de los parámetros de lo políticamente correcto, lo que dificulta su aceptación en el panorama de la LIJ. Sin embargo, tanto Antonio Muñoz Molina como la propia Elvira Lindo defienden esta decisión explicando que de esta manera se ha contribuido a la libertad de expresión (Pérez, 2016: 13).

De hecho, la realidad que desborda los volúmenes de Manolito no se materializa solo a través de lo que se cuenta, sino de cómo se cuenta. El lenguaje muy coloquial, vivo y expresivo utilizado por la autora es lo que hace real la saga y la razón de su éxito. No se trata de un lenguaje oral, recogido de la calle sin más, sino que en él se hace muy presente el filtro de la autora, quien lo elabora y lo crea (Pérez, 2016: 14-15).

Se habla de *oralidad fingida* (conocida también como *oralidad construida*, *oralidad prefabricada*, *oralidad ficticia*, *oralidad literaria*, *oralidad inventada* o *mimesis de lo oral*), o sea, del conjunto de técnicas constructivas de lo oral en lo escrito en textos escritos ficcionales. Se pone el acento en el lenguaje usado en el medio gráfico, pero concebido como si fuera hablado (oral). Para conferir a estos textos cierto aire de habla viva, se recurre al empleo de estrategias discursivas orientadas al contacto con el interlocutor: uso de imperativos, vocativos, expresiones fáticas y apelativas. Pero, como hay que adaptar la oralidad al discurso escrito, es decir, redactar guiones para que sean dichos aparentando verosimilitud con la imagen, se reducen los mecanismos expresivos, se eliminan aquellos rasgos de la oralidad prototípica sin relevancia comunicativa en favor de los que garanticen la informatividad, la coherencia y la cohesión textual (Leal, 2011: 260-261).

A la hora de escribir se pierden los rasgos típicos del discurso oral (inmediatez comunicativa, repeticiones, coloquialismos, interjecciones y otros) porque predomina la distancia comunicativa, los marcadores y los conectores discursivos, y otros mecanismos que hacen que se favorezca en el discurso escrito la comprensión a la espontaneidad.

No obstante, Elvira Lindo confiere al lenguaje de su libro cierta espontaneidad y coloquialidad, lo que podría parecer un empobrecimiento, puesto que la literatura debería usar un lenguaje más rico y contribuir a la formación del lector, sobre todo, a esas edades (Argüeso, 2000: 46). A esto Lindo contesta:

La idea de contribuir a la formación del lector me parece pobre en sí misma. Los compromisos los tiene uno con uno mismo, y no con el lector. Toda esa gente que piensa tanto en el lector, en realidad lo que tiene en mente es vender libros. Además, hay una cosa engañosa en el lenguaje de Manolito. Parece que en su manera de expresarse está imitando a los niños, pero Manolito no habla exactamente como un niño de la calle, sino que utiliza un lenguaje creado por mí. Otra cosa es que ahora los lectores le imiten. Por otro lado, si pensáramos que el lenguaje de la calle empobrece los libros, el Diccionario de la RAE nunca incorporaría nuevas palabras. No sé lo que habría sido de Galdós o de Valle Inclán si no hubiesen captado el lenguaje de la calle. El lenguaje no lo cambian personas con lenguaje rico y variado, sino cada uno de nosotros día a día. Efectivamente, hay una tendencia a que lo que se escribe para niños tiene que ser más cuidadoso. Yo cuido el lenguaje de mis libros, pero también los escribo en libertad. Seguimos con esa idea un poco antigua de que los libros han de tener un lenguaje rico y variado. Entonces no se habría escrito el *Lazarillo de Tormes* porque es la primera vez en la literatura que un personaje de la calle cuenta su vida miserable en primera persona. En la literatura infantil hay que sacudir un poco los hombros de quienes escriben y hacerles ver que están en el mundo, y que tienen que retratarlo al igual que hacen en la literatura para adultos (Lindo en Argüeso, 2000: 46-47).

Insiste Lindo que *Manolito Gafotas* no se ha concebido como un libro destinado a los niños, sino va dirigido a todo aquel que lo lea y que va destinado a un público infantil simplemente porque lo quisieron publicar en una colección infantil (Lindo en Argüeso, 2000: 48).

La lejanía de *Manolito Gafotas* de lo políticamente correcto y de aquello que se espera encontrar en un libro para niños representa, de hecho, su principal fuente de originalidad y clave de lectura, aspecto que bajo ningún concepto se debería descuidar a la hora de traducir la obra en diferentes idiomas (Pérez, 2016: 14).

La forma de hablar del protagonista, narrador de sus historias, caracterizada por muletillas e hipérbolos, por la reiteración de fórmulas o clichés lingüísticos y por tomar prestados discursos procedentes de los medios de comunicación (televisión, publicidad y culebrones, libros y películas) y de los adultos (en particular, su madre, su abuelo y la *sita* Asunción) no es algo meramente anecdótico, puesto que los niños fortalecen su identidad a través de sus experiencias cotidianas con el mundo que les rodea e incorporan estas tipologías de lenguajes en su vocabulario, las cuales se convierten en parte de la cultura infantil. Sin embargo, este lenguaje libre de normas que refleja ante los ojos de los adultos una realidad sin tapujos se percibe por estos con cierta ironía, lo que provoca cierto contraste entre la visión infantil y la adulta y, por consiguiente, un efecto paródico y humorístico esencial a la hora de analizar la obra y sus traducciones.

La voz de Manolito pone en contacto el lector con el mundo, pero no hay que olvidar que detrás de la voz de este niño está la voz de su autora, una mujer. Foucault sostenía, que las mujeres y los niños representan el no-sujeto, o sea, son entes marginales que usan el discurso patriarcal para comunicar. Las mujeres y los niños, de hecho, suelen asociarse a lo inestable, a lo abierto, al juego verbal y, por tanto, a lo subversivo, a lo heterogéneo y a lo que Bajtin llamaba «carnavalesco». El silencio de los no-sujetos en la obra de Lindo se convierte en su exacto opuesto: la locuacidad y la verborrea (Pérez, 2016: 15-17).

El personaje de Manolito se ha construido siguiendo las huellas de Charlot y Woody Allen, mezclando tradición y modernidad, pero también se configura como el conjunto de todas las personas que a lo largo de su vida Lindo ha ido observando y escuchando (Villena, 1997).

Acerca del nacimiento de su obra afirma Elvira Lindo:

Trabajaba en Radio Cadena, que luego fue Radio Nacional de España, es decir, la radio pública y escribía muchos cuentos, *sketches*, entonces un día escribí un monólogo sobre un niño y como yo de por sí tenía una voz muy muy juvenil me resultaba muy fácil hacerla un poquito más aguda e interpretar yo al personaje y lo hice una vez con un monólogo, con eso rellenábamos también un tiempo porque era verano y había pocos colaboradores trabajando, entonces a la dirección de la radio le gustó, también a mis compañeros del programa, lo volvimos a hacer una y otra y otra vez hasta que poco a poco se fue montando un personaje, de la repetición de casi todos los días que tal y como, casi como me imagino que se han creado los personajes de mucho arraigo popular, ¿no?.

Lo hice, lo dejé de hacer, lo volví a hacer, es decir, que hubo, en un periodo de no sé cuantos años, hice Manolito y lo deje de hacer algunas veces y entonces fueron, yo creo que fueron, por supuesto, mi marido Antonio y Juan Cruz, los que, como oyentes del personaje, me animaron a montar sus guiones y hacer un primer libro porque, como decía Antonio, era una pena que se perdieran en las ondas y entonces yo tenía pensado dejar la radio y la televisión y todo y quedarme en casa y escribir un libro y dije, bueno pues, qué mejor momento que hacer un libro sobre Manolito. Entonces, yo pensaba que los guiones de la radio me iban a servir para algo, pero realmente no me sirvieron porque no es la misma forma de narrar, ¿no?, pero sí que me sirvió todo lo que yo tenía en la cabeza del personaje claro, el personaje se había creado durante muchos años, con lo cual yo sabía perfectamente cómo era su casa, cómo era su barrio, cómo hablaba él, etcétera y lo que sí que recurría cuando estaba creando el primer libro era a la voz, es decir, era la voz que yo misma había puesto, surgía de manera muy viva y es la que yo sentía que iba narrando las historias. Las historias las he ido inventando yo, pero la voz del personaje es un tono, etcétera, era la que yo había interpretado y eso me sirvió mucho para escribir el primer libro (Elvira Lindo en Manolito Gafotas, 2012).

A la pregunta ¿De dónde nace Manolito Gafotas? puesta por la periodista Oyala Argüeso Pérez (2000: 46) durante una entrevista, la escritora contesta:

Al principio, nace de mis ganas de divertirme en mi propio trabajo en la radio. Luego, el personaje se nutre de mi infancia, de los recuerdos de otros y, sobre todo, de mi forma de ser, un poco infantil, que todavía conservo, en el fondo bondadosa, pero neurótica y obsesiva. Los personajes cómicos son así, nacen de quien los hace y tienen unos interiores muy procelosos, siempre pensando en el puesto que ocupan en el mundo (Lindo en Argüeso, 2000: 46).

En su entrevista sigue Argüeso (2000: 46) preguntando de dónde recoge la escritora esos pequeños detalles cotidianos de los que habla su personaje, que solo se aprecian a pie de calle de barrio humilde. Contesta Lindo:

He vivido en muchos sitios antes de llegar a Madrid. Mi familia es una mezcla de gente de ciudad y gente de pueblo, y esta mezcla del carácter rural y el urbano aparece en Manolito. Y aunque mi padre no era exactamente de clase trabajadora, sino un ejecutivo medio de una empresa, fuimos a vivir a un barrio de clase obrera, Moratalaz. Creo que he retratado más la familia de mis amigos que la mía propia. Conozco muy bien los barrios de la periferia porque lo he vivido. Sé lo que son los descampados, y jugar en parques que no son tales, sino solares sin construir (Lindo en Argüeso, 2000: 46).

Manolito Gafotas es, entonces, un personaje que nace para la radio. La autora lo ha creado mientras trabajaba para Radio Cadena, en verano, en una temporada en la que había pocos colaboradores trabajando y en la que había un tiempo de programación difícil de rellenar y que, finalmente, se empezó a colmar a través de la narración, casi cotidiana, de las aventuras de este personaje, que se ha desarrollado a lo largo de mucho tiempo y que se nutre de las propias vivencias y del modo de ser de su autora. Sólo posteriormente la autora ha decidido reagrupar dichas aventuras en un libro.

Tal como afirma Elvira Lindo, en principio Manolito era un personaje narrado oralmente, cuyos guiones y relatos poseen todas las características de la narración oral que difiere sensiblemente de la narración escrita, razón por la cual le ha resultado muy difícil a la autora juntar los guiones y escribir su exitosa novela.

Del Manolito radiofónico en la novela a él dedicada ha quedado todo, afirma Luisa Mattia, autora de *Ecco Manolito*, la segunda traducción italiana de *Manolito Gafotas* realizada en 2014 para la editorial Lapis:

Il Manolito che è nato in radio era, diciamo, un Manolito di battuta, cioè uno che teneva e che raccontava col suo linguaggio molto diretto un punto di vista sulla vita, tra l'altro c'è da considerare che il personaggio di Manolito è nato vent'anni fa, quindi parliamo di una Spagna post-franchista, molto vivace, molto sperimentale, molto felice anche di essere uscita dalla dittatura, quindi Manolito è un po' anche l'espressione di quel mondo lì e di quel linguaggio lì finalmente libero. Nel romanzo, nella serie di romanzi che sono sette e non otto si è ampliata questa dimensione del linguaggio ed è diventata anche un ambiente narrativo, cioè il linguaggio diventa parte integrante della narrazione. Non esisterebbe Manolito senza la lingua che lui parla e non esisterebbe nulla della sua vita, sarebbe qualche cosa di estremamente banale, estremamente così quotidiano da essere simile a tante altre vite se non ci fosse il punto di vista di Manolito, questo suo modo speciale di raccontare le cose (Mattia en Rotino, 2014).

Manolito Gafotas se publicó por primera vez en 1994 por la editorial Alfaguara, con las ilustraciones del dibujante Emilio Urberuaga. Si bien en principio se ha quedado circunscrito dentro de las fronteras españolas, a lo largo del tiempo, gracias a su traducción, ha alcanzado realidades tan distintas como las de Brasil, Dinamarca, Noruega, Francia, Alemania, Grecia, Holanda, Italia, China, EE. UU., Irán, etc. Se ha convertido en un fenómeno mediático tanto que hoy en día se habla de *fenómeno Manolito* o *manolitomanía* (Pérez, 2016: 9).

A *Manolito Gafotas* (1994) le siguieron siete libros más: *Pobre Manolito* (1995), *¡Cómo molo! (otra de Manolito Gafotas)* (1996), *Los trapos sucios* (1997), *Manolito on the road* (1998), *Yo y el imbécil* (1999b), *Manolito tiene un secreto* (2002b) y *Mejor Manolo* (2012), este último publicado por la editorial Seix Barral, al contrario de los demás libros publicados por la editorial Alfaguara. En 1997 se editó un audiolibro llamado *Manolito Gafotas en la radio*. Posteriormente, se rodaron dos películas: *Manolito Gafotas* (1999) de Manuel Albaladejo y *Manolito Gafotas mola ser jefe* (2001) de Joan Potau. Por último, en 2004 la cadena de televisión Antena 3 emitió la serie de televisión *Manolito Gafotas* dirigida por Antonio Mercero (Muñoz, 2015; Pérez, 2016: 10-11). Aunque se haya traducido en más de veinte idiomas, *Manolito Gafotas* nunca ha llegado a alcanzar en el extranjero el éxito patrio (Pérez, 2016: 9). Sin embargo, en España no deja de ser un icono de la literatura infantil y juvenil.

3.3 LAS TRADUCCIONES ITALIANAS DE MANOLITO GAFOTAS

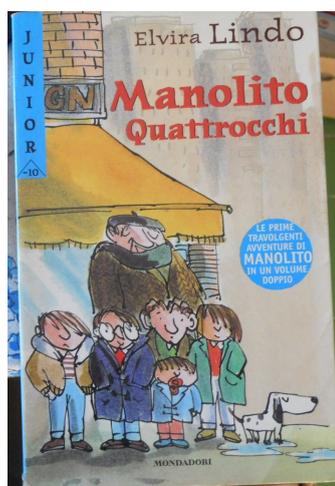


Figura 4. Lindo, E. (1999a). *Manolito Quattrocchi*. (F. Biancatelli, Trad.). Milano: Mondadori Junior.

<https://www.amazon.it/Manolito-quattrocchi-Elvira-Lindo/dp/8804461276>

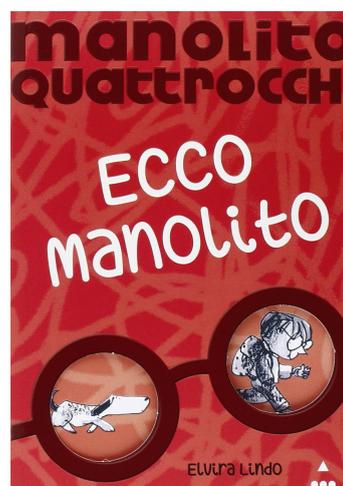


Figura 5. Lindo E. (2014c). *Ecco Manolito*. (L. Mattia, Trad.). Roma: Lapis.

<https://www.amazon.it/Manolito-Manolito-Quattrocchi-Elvira-Lindo/dp/88787432>

En Italia *Manolito Gafotas* ha sido traducido por primera vez en 1999 por la traductora Fiammetta Biancatelli para la editorial Mondadori Junior con el

nombre *Manolito Quattrocchi*. En 2014 Luisa Mattia ha realizado una nueva traducción de este clásico de la literatura infantil y juvenil española para la editorial Lapis llamada *Ecco Manolito*. Ambas traducciones conservan las ilustraciones originales de Emilio Urberuaga.

La escasa distancia temporal entre las dos traducciones (tan solo 15 años) llama la atención y hace preguntarse acerca de las razones por las que se ha necesitado realizar una nueva traducción con una diferencia temporal tan exigua.

Las *retraducciones*, es decir, las traducciones totales o parciales de textos previamente traducidos, normalmente, se realizan en intervalos de tiempo más amplios del mencionado anteriormente y las causas suelen ser varias:

- la necesidad de sustituir un lenguaje desfasado, anticuado o errado;
- la relectura de un texto a consecuencia de nuevas interpretaciones críticas;
- el paso de un autor desde una posición marginal en el polisistema literario a una central;
- cambios en la lengua meta o en la norma traductora producidos, sobre todo, por el paso del tiempo;
- motivos de tipo comercial o editorial que van desde la falta de coordinación entre editoriales hasta la necesidad de promocionar un título a través de su nueva traducción (Pérez, 2018: 65-66; Zaro, 2007: 21).

De la misma manera, Pym (1998: 82 en Zaro, 2007: 22) distingue:

- las *retraducciones pasivas*, que son las más habituales y necesarias, y están motivadas por cuestiones temporales y dialectales;
- las *retraducciones activas*, realizadas en el mismo ámbito cultural y generacional por causas, generalmente, relacionadas con cuestiones de política editorial y cultural y, por lo tanto, su función resulta menos evidente.

En muchas ocasiones, entonces, al cambiar el destinatario también cambia la forma de acercarse a él, por lo que se necesita una nueva traducción de un texto anteriormente traducido.

Como se verá más adelante, la primera traducción italiana de *Manolito Gafotas* resulta más cercana al texto origen, por lo tanto, menos natural y artificiosa. La segunda traducción, en cambio, resulta más libre y desatada de los vínculos lingüísticos, estilísticos y sintácticos del TO.

En una entrevista concedida a Sergio Rotino para Radio Città del Capo el 28 de

junio de 2014, Luisa Mattia, autora de *Ecco Manolito*, la segunda traducción de *Manolito Gafotas* explica que:

Manolito ha una fortissima lingua diretta. Io lavorando alla traduzione ho cercato proprio di mantenere questo aspetto della conversazione, dei modi di dire, delle scorrettezze rispetto alle regole che troviamo sui libri di grammatica, un lessico che per certi aspetti è inventato, costruito, manipolato, che poi è la bellezza e la forza non solo del libro ma la forza del linguaggio sostanzialmente. Manolito è questo. Manolito ha una fortissima capacità di intervenire sulla realtà con il suo linguaggio, e la racconta per quello che è (Mattia en Rotino, 2014).

El motivo puramente editorial de esta retraducción aparece claro. Lapis, de hecho, es una editorial joven que ha decidido apostar por la retraducción de un clásico de la LIJ española cuya primera traducción italiana se encontraba ya fuera de circulación. Para ello, ha contratado una escritora de literatura infantil y no una traductora profesional, que empleara en su traducción el lenguaje vivo de la calle, porque «ci vuole una scrittrice per rendere giustizia alla scrittrice» (Mattia en Rotino, 2014; Pérez, 2018: 67-68).



Figura 6. RaiPlaySound. (2018). *Manolito*.

<https://www.raiplaysound.it/playlist/manolito>

Precisamente de esta traducción, Rai (Radiotelevisione Italiana) en 2018 ha creado la versión audio italiana de *Manolito Gafotas*, llamada *Manolito*, en la que a través de 26 capítulos cotidianos transmitidos desde el 23 de abril de 2018 hasta el 18 de mayo de 2018, se lee *Ecco Manolito*:

Su Rai Radio Kids la versione audio di Manolito, il personaggio creato dalla penna di Elvira Lindo, ormai vera e propria star della letteratura per ragazzi. Si tratta della lettura

del libro "Ecco Manolito" (Lapis Edizioni - 2014), suddiviso in puntate quotidiane. Le divertenti avventure del ragazzino di Madrid sono state tradotte da Luisa Mattia e raccontate da Tiziana Martello, la voce ufficiale di Rai Radio Kids. Regia di Veronica Salvi. Manolito Garcia Moreno è un esuberante, logorroico e irriverente ragazzino che vive in un quartiere periferico di Madrid. Nella vita di Manolito qualsiasi situazione "normale", dal compleanno del nonno a una merenda insieme agli amici, si trasforma in un caotico susseguirsi di eventi da risolvere nella maniera più rocambolesca e esilarante possibile. Manolito vive in una realtà in cui la gente è semplice, i ragazzini giocano ancora per strada e i genitori, seppure affettuosi, non vanno per il sottile quando devono giudicare un comportamento sbagliato e agire di conseguenza. Una realtà in cui le madri hanno il compito di educare i figli e di tenere puliti e dignitosi quei pochi metri quadrati di appartamento, in cui gli anziani vanno al circolo e i padri vanno al bar, in cui l'unico spazio verde è un minuscolo parco con un solo albero al centro, che per questo viene chiamato "Parco dell'Impiccato". Una realtà in cui non si va in vacanza e non ci si aspetta nemmeno un granché dalla vita, ma in cui ogni giorno, visto attraverso i "quattro occhi" di Manolito, può diventare il miglior giorno del "mondo mondiale" (RaiPlaySound, 2018).

Además de *Manolito Gafotas*, en Italia se han traducido las entregas posteriores y todas conservan las ilustraciones originales de Emilio Urberuaga. En Mondadori se han publicado (1999a, 2000 y 2001): *Povero Manolito (Pobre Manolito)*, contenido en *Manolito Quattrocchi (Manolito Gafotas)*, *Manolito il magnifico (¡Cómo molo! (Otra de Manolito Gafotas))* y *Manolito on the road (Manolito on the road)* traducidos por Fiammetta Biancatelli; también, se ha publicado (2002a y 2005) *Manolito e l'Imbecille (Yo y el imbécil)* e *Il segreto di Manolito (Manolito tiene un secreto)* traducidos por Michela Finassi Parolo. En Lapis se ha publicado (2014a, 2014b, 2015a y 2015b): *Bentornato Manolito (Pobre Manolito)*, *Che forte, Manolito (¡Cómo molo! (Otra de Manolito Gafotas))*, *Tutto cambia, Manolito (Los trapos sucios)* y *Manolito on the road (Manolito on the road)* traducidos por Luisa Mattia.

3.3.1 MANOLITO GAFOTAS Y SUS TRADUCCIONES ITALIANAS EN COMPARACIÓN: ANÁLISIS Y OBSERVACIONES

A continuación, se ha analizado el texto origen (TO) *Manolito Gafotas* (1994), su primera traducción italiana (TM1) *Manolito Quattrocchi* (1999a) y su segunda traducción italiana (TM2) *Ecco Manolito* (2014c). Se han subrayado los aspectos más relevantes y las diferencias más llamativas. A la mayoría de los fragmentos

y/o segmentos textuales citados sigue el número de página. En aquellos casos en los que no aparece, significa que el fragmento y/o segmento textual mencionado se repite varias veces dentro del texto.

3.3.1.1 COLOQUIALIDAD Y LENGUAJE INFANTIL

Elvira Lindo inventa un lenguaje infantil, hiperbólico y colorido, que subraya el contraste entre la visión del niño y el mundo real. Dicho lenguaje se compone de expresiones procedentes del argot juvenil que, repetidas continuamente, se convierten en **muletillas** que encuadran y definen lingüísticamente al personaje:

	TO	TM1	TM2
1	Mi abuelo mola mucho, mola un pegote (p. 13).	Mio nonno mi piace un sacco, mi piace un sacchissimo [...] (p. 8).	Mio nonno mi piace, è fighissimo, uno schianto [...] (p. 9).
2	[...] Cómo mola, cómo mola el mundo, la bola del mundo, cómo mola [...] (p. 23).	[...] Che bello, quant'è bello il mondo, il globo del mondo, mi piace un sacco (p. 17).	[...] Che figata, come gira bene il mondo. Che figata! (p. 22).
3	[...] mundo mundial [...] (p. 20).	[...] mondo intero [...] (p. 13).	[...] mondo mondiale [...] (p. 19).
4	[...] todos los huesos de su cuerpo corporal [...] (p. 47).	[...] tutte le ossa del corpo [...] (p. 32).	[...] tutte le ossa del suo corpo corporale [...] (p. 46).
5	[...] que te rompas algo de tu propio cuerpo [...] (p. 18).	[...] rompersi una parte del corpo [...] (p. 11).	[...] ti rompi qualcosa del corpo corporale [...] (p. 16).
<p>Observaciones: en los primeros dos ejemplos se nota como el verbo español <i>molar</i> se traduce en el TM2 de manera más audaz y con expresiones del lenguaje más vivas y actuales que las empleadas por el TM1.</p>			

Los grupos tautológicos formados por sustantivo y adjetivo, al contrario que en el TM1, en el TM2 se conservan siempre, como se puede observar en los ejemplos número 3 y 4. Es más, en el ejemplo número 5, se ve como el TM2, incluso, compensa la posible pérdida de la iteración introduciendo dichos grupos bimembres allí donde el TO no los utiliza, contrariamente al TM1 que suele eliminarlos.

Las **rimas**, es decir, las identidades de sonidos vocálicos y consonánticos, o solo vocálicos, a partir de la última vocal acentuada en dos o más versos (RAE, 2021a), presentes en el TO se pierden en ambas traducciones, las cuales optan por obtener la equivalencia comunicativa y reforzar el lenguaje coloquial:

	TO	TM1	TM2
1	[...] Qué rollo repollo! [...] (p. 94)	[...] che noia mortale [...] (p. 66).	[...] Che palle! [...] (p. 100)
2	[...] El rollo repollo [...] (p. 130).	[...] giri che ti rigira [...] (p. 89).	[...] la rottura di scatole [...] (p. 137).
3	[...] anda vete salmonete (p. 146).	[...] ma vai a farti friggere [...] (p. 101).	[...] ma vaff... [...] (p. 153).

Observaciones: en el TM1, en el primer caso, se ha resuelto muy bien el problema a través del empleo del poliptoton y la aliteración; en el segundo caso, en cambio, en el TM1 se ha optado por una traducción equivalente que pierde la gracia del original.

En el TM2 Mattia, con el fin de obtener la equivalencia comunicativa, no ha dudado en emplear un lenguaje malsonante que ayuda a lograr dicho objetivo.

En el tercer caso, la rima se traduce en ambas traducciones de manera tal que se logre la equivalencia comunicativa, aunque el nivel de coloquialidad difiere. De hecho, el TM1 escoge una locución muy coloquial libre de palabras malsonantes, al contrario del TM2 que no duda en emplear un eufemismo malsonante en su contenido.

Con respecto a las **palabras malsonantes** del TO, o sea, a aquellas palabras que ofenden al pudor, al buen gusto y a la religiosidad (RAE, 2021b), ambas traducciones suelen mantenerlas y muy pocas veces suelen eliminarlas. El TM2, se verá, incluso, llega a reforzar su tono eufemístico:

	TO	TM1	TM2
1	[...] no tengo ni puñetera idea [...] (p. 105).	[...] non so niente di niente [...] (p. 73).	[...] non so niente di niente [...] (p. 111).
2	[...] mala leche (p. 30).	[...] brutto carattere [...] (p. 20).	[...] caratteraccio [...] (p. 27).
3	Joé (p. 22, 46)	[...] perbacco (p. 16)	[...] eh! (p. 20)
		Accipicchia [...] (p. 32)	Cavolo [...] (p. 45)
<p>Observaciones: desprende mayor coloquialidad el TM2 tanto por el uso de la iteración, en el primer caso, como por la sufijación en el segundo.</p> <p>También, cabe destacar que, en el tercer caso, en el TM2 se evitan ciertas interjecciones usadas tradicionalmente para traducir la LIJ como <i>perbacco</i> y <i>accipicchia</i>, que se pueden encontrar en el TM1, las cuales se sustituyen con <i>eh!</i> y <i>cavolo</i>.</p>			

En el caso del **tabú lingüístico**, es decir, aquellas palabras que no es lícito mencionar por cuestiones culturales, ideológicas, religiosas, supersticiosas, morales, políticas, sociales y otras, y a las que, normalmente, se hace referencia empleando otros nombres, (Calvo, 2011: 121-138), el comportamiento de ambas traducciones difiere mucho. El TM1 opta por la eliminación total o, en muy pocos casos, parcial, o sea, aplica un intervencionismo llamado *paternalismo omisor* (Lorenzo, 2014: 37), por razones ideológicas y pedagógicas, puesto que considera algunas temáticas tratadas en el TO poco educativas. Este paternalismo omisor es lo que ha hecho que *Manolito Gafotas* tardara en traducirse en algunos países del

mundo, como EE. UU., menos permisivos en este aspecto.

El TM2, en cambio, mantiene estos fragmentos y refuerza la ironía:

	TO	TM1	TM2
1	<i>¡El Orejones no tiene pilila!</i> (p. 81)	∅ (p. 56)	[...] Lopez-orecchie-a-svent ola ce l'ha piccolo! (p. 84)
2	[...] chupa toda la caca del suelo [...] (p. 169)	[...] si mette in bocca tutto quello che raccoglie da terra [...] (p. 115)	[...] si mette in bocca un sacco di schifezze [...] (pp. 175 - 176)
<p>Observaciones: en el primer caso, el TM1 elimina el elemento que crea el tabù lingüístico, al contrario del TM2. En el segundo caso el TM1 no elimina el fragmento completo, sino solo el elemento considerado poco conveniente.</p>			

3.3.1.2 LA FRASEOLOGIA

En *Manolito Gafotas* se usa un lenguaje procedente de los medios de comunicación (televisión y cine) enriquecido con múltiples matices y con tintes humorísticos, que lo convierte en un **lenguaje mimético**.

En italiano siempre que existe una expresión pragmático-textual similar se realiza una sustitución domesticante:

TO	TM1	TM2
[...] el que avisa no es traidor (p. 40).	[...] uomo avvisato mezzo salvato [...] (p. 28).	Uomo avvisato mezzo salvato (p. 39).
<p>Observación: ambas traducciones usan el mismo equivalente pragmático.</p>		

El TM2 muestra cierta **preferencia para los equivalentes pragmáticos del lenguaje coloquial** aunque, tal vez, signifique alejarse del TO:

TO	TM1	TM2
[...] se la saltaba a la torera (p. 175).	[...] la oltrepassavano alla bersagliera [...] (p. 119).	[...] se ne infischavano alla grande (p. 182).
<p>Observación: para traducir la locución que hace referencia a estas zonas de experiencia no compartida en las que los miembros de dos culturas difieren el TM1 usa un equivalente pragmático cercano pero perteneciente a otra realidad. De hecho, <i>oltrepassare alla bersagliera</i> significa hacer algo velozmente, es decir, a paso de <i>bersagliere</i>. En cambio, el TM2 no usa una expresión similar, sino una pragmáticamente equivalente.</p>		

Asimismo, en el TM2, destaca el **empleo de unidades fraseológicas allí donde el TO no las usa:**

	TO	TM1	TM2
1	O sea, que el chulito tenía miedo (p. 65).	[...] quindi, il Bullo aveva paura [...] (p. 45).	Cioè, il bullo se la faceva sotto dalla paura (p. 66).
2	[...] qué mosca te ha picado (p. 138).	[...] che ti salta in testa [...] (p. 95).	Che t'ha preso? (p. 144).
<p>Observaciones: en el primer caso el TM1 realiza una traducción literal, mientras que el TM2 introduce un elemento fraseológico eufemístico. En cambio, en el segundo caso, en el TM2 se elige una solución con menos carga fraseológica considerando el resultado más aceptable en la LM.</p>			

Las **etiquetas lingüísticas**, o sea, aquellos términos lingüísticos definidos como conjuntos difusos sobre cierto dominio subyacente (Galindo, s. f.), representan un

elemento de fuerte originalidad en el lenguaje de Manolito, ya que son extraídos de la película de género y de la publicidad y que confieren un toque solemne que, en boca de un niño, tiene un inmediato efecto humorístico:

TO	TM1	TM2
Científicos de todo el mundo [...] (p. 122).	[...] scienziati di tutto il mondo [...] (p. 83).	[...] fior di scienziati [...] (p. 128).
<p>Observación: en el TM1 se intenta mantener el contenido y, en el marco de lo posible, la forma del TO aunque lleve a resultados algo forzados. En el TM2 se prefiere sacrificar la etiqueta lingüística para privilegiar la aceptabilidad del TM intensificando el elemento cultural.</p>		

Destaca el empleo del cuantificador *bastante* para desautomatizar expresiones estereotipadas, sobre todo colocaciones, referido a adjetivos que no admiten gradación y, por lo tanto, usado de modo impropio:

	TO	TM1	TM2
1	[...] en este momento bastante poco crucial de nuestras vidas [...] (p. 72).	[...] in questo momento non troppo cruciale delle nostre vite [...] (p. 50).	[...] in un momento qualunque di un pomeriggio qualunque della nostra vita [...] (p. 75).
2	[...] pecado bastante original [...] (p. 69)	[...] peccato abbastanza originale [...] (p. 48)	[...] un peccato parecchio originale [...] (p. 71)
3	[...] isla bastante desierta [...] (p. 35)	[...] un'isola quasi deserta [...] (p. 24)	[...] un'isola deserta [...] (p. 33)
4	[...] silencio bastante sepulcral [...] (p. 90)	[...] silenzio abbastanza sepolcrale [...] (p. 63)	[...] silenzio tombale [...] (p. 94)

Observaciones: en el primer caso, en el TM2 se elimina la etiqueta lingüística en favor de la aceptabilidad del TM, para conseguir eso se evita la traducción literal por la reiteración o, como en el cuarto caso, la fraseología. En el segundo caso, en el TM2 el cuantificador se sustituye con otras partículas más adecuadas; mientras que en el tercer caso dicho cuantificador se elimina.

3.3.1.3 LAS REFERENCIAS CULTURALES

Las referencias culturales están enraizadas en la cultura origen, por lo que resultan un fenómeno muy interesante y difícil de traducir. El hecho de encontrarse en textos de la LIJ supone una dificultad añadida, considerando que los niños y los jóvenes tienen conocimientos y experiencias de vida limitadas, lo que dificulta su comprensión. Por eso, a la hora de traducirlas, normalmente, se sustituyen con referencias culturales equivalentes de la lengua y cultura meta, realizando un TM aceptable para la audiencia lectora.

Se nota como el **dinero** se suele adecuar a la cultura meta. Las pesetas, de hecho, que todavía existían en 1999 cuando se publicó el TM1, se han sustituido en el TM2 por los euros:

TO	TM1	TM2
[...] trescientas pesetas [...] (p. 131).	[...] trecento pesetas [...] (p. 90).	[...] due euro [...] (p. 138).
<p>Observación: en el TM1 se mantiene el culturema original, mientras que este se cambia en el TM2, puesto que en 2014, año en que se ha publicado este texto, las pesetas ya no existían.</p>		

Asimismo, el **tiempo** se descontextualiza en el TM2, contrariamente a lo que ocurre en el TM1:

TO	TM1	TM2
Mi abuelo siempre dice que quiere morirse antes del año 2000 [...]. Está empeñado en morirse en 1999 [...] (pp. 13-14).	Mio nonno dice sempre che vuole morire prima dell'anno 2000 [...] È convinto che morirà nel 1999 [...] (p. 8).	Mio nonno, difatti, dice sempre che morirà presto [...]. S'è messo in testa che morirà tra pochi anni [...] (p. 10).
<p>Observación: el TM2 evita las fechas precisas descontextualizando el texto que no queda circunscrito a los años noventa, haciendo que el texto resulte siempre actual. Justamente la estrategia opuesta se utiliza en el TM1, que explicita las fechas enmarcando el texto en los años noventa.</p>		

Los **topónimos** y los **nombres propios de persona** se han mantenido en ambas traducciones para dar constancia de que la historia está situada en otra cultura educando, así, a la interculturalidad:

	TO	TM1	TM2
1	Carabanchel	Carabanchel	Carabanchel
2	Gran Vía	Gran Vía	Gran Vía
3	Rayo Vallecano	Rayo Vallecano	Rayo Vallecano
4	Luisa	Luisa	Luisa
5	Yihad	Yihad	Yihad
6	Arturo Román	Arturo Román	Arturo Román
7	Susana	Susanna	Susanna
<p>Observaciones: muchos de los lugares mencionados se conocen a nivel internacional, con lo cual no suponen un problema de comprensión y se han transferido en las traducciones. En el caso de los nombres propios de persona, en cambio, se han transferido en las traducciones solo los de los ejemplos 5 y 6,</p>			

aunque el nombre *Arturo* existe también en italiano, al igual que *Luisa* (ejemplo número 4), mientras que el nombre *Susana* (ejemplo número 7) se ha traducido literalmente.

Siempre hay cierta tendencia a buscar equivalentes culturales, como se puede ver con los siguientes **apodos**:

	TO	TM1	TM2
1	Manolito Gafotas	Manolito Quattrocchi	Manolito Quattrocchi
2	<i>La Ceporra</i>	La Dura	La Tosta
<p>Observaciones: ambas traducciones usan un equivalente cultural. Sin embargo, en el TM2 los apodos se hacen más explicativos, considerando que Mattia ha querido conseguir una mejor equivalencia pragmática, más que realizar una traducción literal.</p>			

Por lo que concierne la **gastronomía**, en ambas traducciones hay cierta tendencia a la domesticación y a la neutralización:

	TO	TM1	TM2
1	[...] tortilla de patatas, unos filetes empanados y un bollicao de postre [...] (p. 76).	[...] una frittata di patate, cotolette e una merendina per dolce [...] (p. 53).	[...] una frittata di patate, cotolette e una merendina per dolce [...] (p. 79).
2	[...] queso de cabrales [...] (p. 70).	[...] gorgonzola [...] (p. 49).	[...] formaggio Cabrales [...] (p. 73).
3	[...] un café con unos boquerones [...] (p. 72).	[...] un caffè e un cannolo [...] (p. 49).	[...] i cannoli con la crema [...] (p. 74).
<p>Observaciones: en el primer caso, el menú de Manolito para las excursiones se</p>			

traduce de la misma manera en ambas traducciones.

En el segundo caso, el TM2 decide transferir parte del culturema sabiendo que este se explica contextualmente.

En el tercer caso, el del aperitivo preferido del abuelo Nicolás, se puede notar como las originales combinaciones culinarias de la familia de Manolito se neutralizan.

Los **juegos** y las **canciones** se traducen con equivalentes culturales en ambas traducciones:

	TO	TM1	TM2
1	[...] jugamos al pañuelo [...] (p. 160).	[...] Rubabandiera [...] (p. 110).	[...] Rubabandiera [...] (p. 167).
2	[...] churro-mediamanga-mangaentera [...] (p. 160).	[...] Mezzamanica-manicain tera [...] (p. 110).	[...] Tretre-giùgiù [...] (p. 167).
3	[...] jugar al chinchón [...] (p. 180).	[...] giocare a carte [...] (p. 122).	[...] giocare a briscola [...] (p. 186).
4	[...] <i>El señor conductor no se ríe, no se ríe el señor conductor</i> [...] (p. 77).	[...] <i>La macchina del capo ha un buco nella gomma</i> [...] (p. 53).	[...] <i>La macchina del capo ha un buco nella gomma</i> [...] (p. 80).

Observaciones: en el primer caso ambas traducciones usan el mismo equivalente cultural sabiendo que se explica contextualmente.

En el segundo caso, en el TM1 se opta por una traducción literal, mientras que en el TM2 se opta por emplear un equivalente italiano aunque este suponga una pérdida a nivel pragmático, ya que este juego no es tan conocido por los niños actuales como por los de los años setenta.

En el tercer caso, el TM1 opta por una generalización, al contrario del TM2 que

emplea un equivalente cultural.

En el último caso, el texto de la canción que, normalmente, se canta durante las excursiones, se sustituye en ambas traducciones con uno que cumple la misma idéntica función, puesto que, también, se canta en las excursiones.

Los **nombres de los personajes** que aparecen en las novelas son, por su importancia histórica y artística, de fama internacional, con lo cual, normalmente, se recurre a estrategias de transferencia o préstamo:

	TO	TM1	TM2
1	Supermán	Superman	Superman
2	[...] El Hombre Araña [...] (p. 145).	[...] Uomo Ragno [...] (p. 196).	[...] Uomo Ragno [...] (p. 152).
3	[...] niño cachas [...] (p. 105).	[...] bambino aitante [...] (p. 73).	[...] un bambino forzuto come Maciste [...] (p. 110).
4	[...] Como el que tiene un tío en Alcalá, que ni tiene tío ni tiene ná [...] (p. 56)	[...] Come uno che ha uno zio d'America, ossia non ha né zio né niente [...] (p. 39)	[...] “come Cavalcante Cavalcanti, che resta con una mano dietro e una davanti” [...] (p. 57)
5	[...] <i>Las Mininas</i> de Velázquez, que es un cuadro en el que Velázquez retrató a todas sus gatas [...] (p. 77)	[...] Las Meninas di Velázquez, che è il quadro dove Velázquez ha disegnato tutte le sue gatte [...] (p. 53)	[...] “ <i>Las mininas</i> ” di Velázquez, che è un quadro dove ha fatto il ritratto a tutte le sue gatte [...] (p. 80)
6	[...] no es lo mismo presumir de que te ha	[...] È diverso farsi fare un occhio nero da	[...] Perché è diverso se ti pesta Rambo oppure

<p>puesto un ojo morado Rambo a tener que confesar que ha sido un Piolín el que te ha hecho besar la tierra (p. 51).</p>	<p>Rambo o farsi spiacciare in terra come un verme da un Pincopallino qualsiasi (p. 36).</p>	<p>un Pincopallino qualunque (p. 52).</p>
--	--	---

Observaciones: en el primer caso, en ambas traducciones, el nombre del personaje se transfiere, mientras que en el segundo caso, se usa opta por la traducción literal.

En el tercer caso, en el TM2 se cumple un esfuerzo de imaginación con tal de facilitar la descodificación al lector italiano incluyendo referencias culturales que no aparecen en el TO (Maciste es un personaje cinematográfico de los años sesenta, símbolo del hombre forzudo). El TM2 se comporta de la misma manera en el cuarto ejemplo, en el que, para traducir un elemento fraseológico sin correspondencia en la LM, crea una rima con el nombre del noble florentino del siglo XIII.

En el quinto caso, ninguna de las dos traducciones resuelve el juego de palabras producido por los términos *mininas* y *gata*. De hecho, el TM1 vuelve al original *meninas*, mientras que el TM2 transfiere el término del TO *mininas* que permanece opaco al lector italiano ya que, en las traducciones italianas, ninguno de los dos términos mencionados anteriormente tienen relación con el término *gata*.

En el último caso, en ambas traducciones el nombre *Rambo* se transfiere, sin embargo *Piolín* se sustituye con una generalización (*Pincopallino*) aprovechando la cercanía fonética, sin causar una gran pérdida pragmática.

En el caso de las **marcas publicitarias**, un ambiente culturalmente muy marcado, ambas las traducciones optan para eliminar o neutralizar el referente:

	TO	TM1	TM2
1	[...] mejores momentos	[...] i migliori momenti	[...] i momenti migliori

	Nescafé [...] (p. 37).	[...] (p. 25).	[...] (p. 35).
2	[...] los dientes que lleva no son suyos sino que son del «Alcampo» [...] (p. 70).	[...] non sono suoi (in effetti li ha comprati) [...] (p. 48).	[...] non sono suoi perché è una dentiera [...] (p. 72).
Observaciones: si en el primer caso, en ambas traducciones, el referente se elimina, en el segundo se emplea una perífrasis explicativa.			

3.3.1.4 LA ORALIDAD

El personaje de Manolito nace como voz radiofónica para rellenar un tiempo difícil de rellenar. Su discurso se construye como un monólogo en primera persona interrumpido por **diálogos que reflejan formas discursivas conversacionales y coloquiales**, es decir, el narrador, Manolito, se dirige continuamente directamente a su lector/interlocutor ficticio entablando una relación de camaradería:

TO	TM1	TM2
[...] Pruébalo [...] (p. 20).	[...] Provací anche tu [...] (p. 13).	[...] Provateci [...] (p. 18).
Observación: el TM1 mantiene la misma estrategia del TO tuteando el interlocutor; mientras que el TM2 se dirige a un interlocutor de forma plural o genérica.		

Las **expresiones autorreafirmativas en segunda persona**, con las que el narrador intenta reforzar su punto de vista, se recogen o eliminan en el TM1, al contrario del TM2 en que se refuerza la coloquialidad o se añaden palabras malsonantes:

	TO	TM1	TM2
1	[...] no te joroba (p. 45).	[...] ma dove s'è mai visto [...] (p. 78).	[...] che siamo matti! (p. 120).
2	Pues invéntate tú uno, no te fastidia [...] (p. 121).	[...] allora inventatene uno [...] (p. 83).	Allora inventalo tu un altro e non rompere [...] (p. 127).
<p>Observaciones: en el primer caso, el TM1 recoge la expresión autorreafirmativa, mientras que el TM2 refuerza la coloquialidad. En el segundo caso, el TM1 elimina dicha expresión, al contrario del TM2 que, incluso, introduce palabras malsonantes.</p>			

El TM2 intenta reproducir el intercambio oral privilegiando las **estructuras abiertas y asintáctas**, muy presentes en el TO. Al contrario, el TM1 tiende a completar la información creando un discurso sintácticamente correcto pero alejado del lenguaje oral:

	TO	TM1	TM2
1	Gracias a Dios –dijo mi abuelo–. Sólo faltaba que ese disgusto se lo dieran a uno cada dos por tres (p. 165).	Grazie al cielo –rispondeva mio nonno.– Ci mancherebbe solo avere un dispiacere del genere un giorno sì e uno no (p. 113).	E meno male! –ha detto nonno.– Ci manca solo che uno li deve compiere [ottanta anni] ogni due per tre (p. 171).
2	«Por lo menos que hagas menos ruido cuando comes, hijo mío» [...] (p. 70).	[...] “Impara per lo meno a mangiare facendo meno rumore, figlio mio” (p. 48).	[...] “Poco che impari, almeno farai meno rumore quando mangi, spero” (p. 72).
<p>Observaciones: la dislocación original del primer caso se mantiene en el TM2</p>			

aunque con elementos diferentes. El TM1, en cambio, reordena y completa el discurso. Algo parecido ocurre en el segundo ejemplo donde no solo se observa la dislocación, sino, también, la sustitución del vocativo por una autorreafirmación en el TM2, que produce una solución más aceptable en el sistema meta.

Al igual que en el TO, en el TM2 se prefiere un **discurso más sintético, conciso, directo e incisivo**, más adecuado pragmáticamente:

TO	TM1	TM2
<p>–Qué payaso eres, Manolito. –¡Encima! [...] (p. 91).</p>	<p>– Manolito, sei sempre il solito pagliaccio. – Solo questa mi ci mancava! [...] (p. 63).</p>	<p>– Sei il solito pagliaccio, Manolito. Pure! [...] (p. 95).</p>
<p>Observación: la fuerza del sumativo <i>encima</i>, el cual aporta una abundante cantidad de información subjetiva, se concentra de forma efectiva en la respuesta <i>pure</i>.</p>		

Siguiendo las tendencias actuales del italiano, en el TM2 **el subjuntivo**, presente en el TO y en el TM1, **se traduce con el modo indicativo**:

TO	TM1	TM2
<p>[...] A mi madre no le gusta que lo llame el Imbécil [...] (p. 14).</p>	<p>[...] Mia madre non vuole che lo chiami l'Imbecille [...] (p. 8).</p>	<p>[...] Mia madre non vuole che lo chiamo Imbecille [...] (p. 11).</p>
<p>Observación: el TM1, al igual que el TO, emplea el modo subjuntivo que gramaticalmente resulta correcto, pero bastante poco actual, sobre todo, en el lenguaje infantil. El TM2, en cambio, opta por el uso del indicativo más común en el italiano actual y en el lenguaje infantil, por lo tanto, pragmáticamente más correcto.</p>		

Ambas traducciones conservan los **marcadores metadiscursivos**, es decir, aquellas formas del discurso que corresponderían en el habla a las señales de puntuación de la escritura que no solo conectan enunciados, sino, también, tienen la función de regular y estructurar el discurso para hacerlo progresar de manera coherente (Zorraquino y Portolés, 1999: 4057, 4143-4199) y que, en la obra, son frecuentes en los fragmentos de estilo indirecto. Se notará, a continuación, como el TM1 elige marcadores similares a los del TO, mientras que el TM2 emplea elementos coloquiales que cumplen las mismas funciones y sintetizan la expresión:

TO	TM1	TM2
<p>–Bueno... Yo te quería decir que... me gusta mucho tu diadema. [...] –Pues no te la voy a dar (p. 89).</p>	<p>– Be', ecco... io ti volevo dire che... mi piace molto il tuo cerchietto. [...] – E io non te lo do! (p. 63).</p>	<p>– Allora... io ti volevo dire che... mi piace tanto... il tuo cerchietto! [...] – Tanto non te lo do mica! (p. 94).</p>
<p>Observación: en el TM1 el reformulador <i>bueno</i>, regulador de inicio, se traduce con la interjección <i>bene</i> intensificada por la interjección <i>ecco</i>, mientras que el TM2 usa el adverbio <i>allora</i>. El demarcador <i>pues</i> se traduce en el TM1 con la conjunción expletiva <i>e</i>, al contrario del TM2, en que se emplea una doble intensificación coloquial (<i>Tanto non te lo do mica!</i>) (Briz, 2001: 211, 185).</p>		

Algo parecido pasa con el conector pragmático *pero*, que sirve a reforzar un argumento expuesto anteriormente:

TO	TM1	TM2
<p>Pero Papá, ochenta años no se cumplen todos los días (p. 165).</p>	<p>Ma papà, ottant'anni non si compiono tutti i giorni (p. 113).</p>	<p>Papà, ottant'anni non si compiono mica tutti i giorni! (p. 171).</p>

Observación: si el TM1 lo traduce literalmente, el TM2 emplea el reforzativo *mica*.

A menudo, el TO recurre al **uso reforzativo de ciertos verbos** (*ir y resultar*) **para introducir el estilo directo e indirecto**. Esto se mantiene en el TM2, pero se elimina en el TM1:

	TO	TM1	TM2
1	[...] va y llega sin previo aviso el chulito de Yihad [...] y me dice: [...] (p. 50).	[...] quand'ecco che arriva [...] il Bullo Yihad [...], e mi dice: [...] (p. 34).	[...] quando quel bullo di Yihad mi piomba addosso [...] e dice: [...] (p. 50).
2	Resultó que la <i>sita</i> nos había pillado. Resultó que Paquito [...] se equivocó de pregunta (p. 115).	Era chiaro che la maestra ci aveva scoperto. È andata così: Paquito ha sbagliato a rispondere (p. 80).	È successo che la maestra ci ha beccati. È successo che Paquito [...] ha sbagliato domanda (p. 122).
Observaciones: se ve como, al fin de mantener el recurso empleado en TO, el TM2 emplea la locución verbal <i>piombare addosso</i> en el primer ejemplo, y la iteración anafórica <i>è successo che</i> en el segundo ejemplo.			

La oralidad del TO se hace especialmente patente en los **fragmentos en estilo indirecto libre, que eliminan los *verba dicendi***. Estos, sin embargo, se recuperan en ambas traducciones:

TO	TM1	TM2
Todo el mundo le echaba la bronca al abuelo: que si no tenía conocimiento, que si el	Tutti quanti erano arrabbiati con mio nonno e dicevano che non aveva criterio, che il	E poi se la sono presa tutti con mio nonno e giù a dire che era fuori di zucca e che il

niño se tiene que levantar temprano, que si no habrá cenado, que si iban a llamar a los cuerpos especiales del rescate policiaco [...] (pp. 31-32).	bambino si deve alzare presto, che non avrà cenato, che per poco non chiamavano il 113 (p. 21).	bambino –cioè io– si doveva alzare presto, e che magari il bambino –cioè io– non aveva neppure cenato; e che c’era mancato poco che chiamavano il 113 (p. 28).
<p>Observación: a diferencia del TM1, el TM2 se esfuerza por emplear estrategias que intensifiquen la coloquialidad del lenguaje, a través de apoyos conversacionales (<i>e poi, e giù a dire</i>) y enunciados parentéticos (<i>cioè io</i>) que recogen de manera efectiva la iteración del TO.</p>		

El TM1 intenta seguir siempre el patrón estructural del TO e, incluso, recompone los **elementos que faltan**, añadiendo nexos que el TO evita:

TO	TM1	TM2
[...] las capas de la atmósfera, ya sabes, la estratosfera entre otras (p. 115).	[...] ha scritto degli strati dell’atmosfera, di cui uno è la stratosfera, capito di cosa parlo? (p. 80).	[...] ha scritto sugli strati dell’atmosfera, cioè la stratosfera e quella roba lì (p. 122).
<p>Observación: allí donde el TM1 usa el relativo <i>di cui uno</i>, el TM2 usa el conector causal <i>cioè</i>. También, el TM2 emplea una coetilla muy propia del lenguaje oral <i>e quella roba lì</i>.</p>		

Como se ha visto, el TM2 reduce la expresión a favor de elementos coloquiales propios de la oralidad:

TO	TM1	TM2
No saltes, que en la Gran Vía no se puede saltar porque está debajo el metro y esto, por menos de nada, se viene abajo (p. 23).	Smettila di saltare, non si può saltare sulla Gran Vía perché sotto c'è la metropolitana e quella non deve venir giù per nessuna ragione al mondo (p. 17).	Che salti? Qua, sulla Gran Vía, non si può mica! Sotto ci passa la Metro e hai visto mai che crolla tutto! (p. 22).
<p>Observación: si bien el TM2 emplea estructuras muy coloquiales y significativamente breves como <i>che salti?</i>, <i>non si può mica</i>, <i>hai visto mai</i>, el TM1 repite el verbo <i>saltare</i> y altera el significado de la locución <i>por menos de nada</i> traducida con <i>per nessuna ragione al mondo</i>.</p>		

Según Blini (2012: 89) y Duranti (2012: 326-329) los traductores suelen aplicar inconscientemente reglas conservadoras a nivel léxico y morfosintáctico, obteniendo, como resultado, un texto estilísticamente más complejo que el propio TO. **El tono de dicción de las traducciones se eleva**, entonces, puesto que poseen un lenguaje más actual y una sintaxis menos elaborada:

TO	TM1	TM2
Nunca llegué a ver ese cuadro, porque por el camino vimos uno en el que salían tres tías bastante antiguas [...] (p. 77).	Non sono mai riuscito a vedere quel quadro, perché durante il percorso ne abbiamo visto uno dove c'erano tre signore abbastanza antiche [...] (p. 53).	Però non l'ho visto il quadro perché ne abbiamo visto un altro, dove c'erano tre tipe abbastanza antiche [...] (p. 80).
<p>Observación: las elecciones léxicas del TM1 (<i>riuscito a vedere</i>, <i>durante il percorso</i>, <i>tre signore</i>) elevan el tono del lenguaje. Sin embargo, el TM2 elige soluciones más directas y coloquiales: <i>l'ho visto il quadro</i>, <i>tre tipe</i> (en el último</p>		

caso emplea, también, una dislocación).

Incluso cuando el TO emplea **términos neutros**, el TM2 emplea soluciones coloquiales, hace cierto uso del argot juvenil, de la fraseología y del lenguaje vulgar:

	TO	TM1	TM2
1	[...] Eso de culo de mono no le gustó nada, pero es verdad [...] (p. 12).	Questa non gli è piaciuta per niente, ma è la pura verità [...] (p. 7).	Questo fatto del sedere di scimmia non gli sconfinfera, però è proprio così [...] (p. 8).
2	[...] ni los del techo sabían nada [...] (pp. 106-107).	[...] né chi stava sul tetto sapeva qualcosa (p. 74).	[...] neppure quelli sul tetto sapevano una cippa (p. 113).
<p>Observaciones: el TM1 resulta más neutral y estilísticamente correcto, al contrario del TM2 que apuesta fuertemente por la coloquialidad empleando expresiones como <i>gli sconfinfera</i> y <i>una cippa</i>.</p>			

CONCLUSIONES

Como se ha podido comprobar, a lo largo de esta investigación, la *literatura infantil y juvenil* (LIJ) se define como literatura que se compone por textos destinados tanto a niños como a jóvenes y adultos. La tipología textual suele ser variada, así como sus géneros y la función que estos textos cumplen. Por lo tanto, establecer unos confines resulta difícil, puesto que tanto las tipologías como los géneros y las funciones textuales se mezclan en un mismo texto dependiendo del objetivo que se intente perseguir, es decir, la razón por la cual se escribe.

La peculiaridad de dichos textos radica en que están destinados a una audiencia lectora con unos conocimientos y experiencias de vida limitados, pero, también, están destinados a los adultos, quienes evalúan y compran los libros para leerlos o para que sean leídos por los niños y los jóvenes, cumpliendo, así, la función de filtro entre tales textos y sus principales receptores.

Dichos textos, normalmente, pretenden educar al público infantil y juvenil a ser buenos ciudadanos y buenos adultos, sin, por ello, suavizar o perfeccionar la realidad. Sin embargo, dependiendo del tema tratado, estos pueden cumplir otras funciones además de la pedagógica: moral, ética, ideológica, social u otras. La LIJ, de hecho, se propone como objetivo principal proporcionar una lectura agradable y entretenida, no exenta de ciertos matices didácticos.

Cabe destacar que a lo largo del tiempo la conformación del texto de la LIJ ha ido cambiando. Los pesados tomos han dejado el puesto a unos textos que parecen juguetes. El digital, que actualmente convive con el papel, con el pasar del tiempo, está llegando a sustituirlo. No se debe olvidar que el texto de la LIJ es un producto editorial y como tal debe atraer a sus posibles compradores y lectores. No debe resultar agradable solo en su contenido, sino, también, en su estética.

España no posee una tradición propia de textos de la LIJ, al contrario de Italia, que sí goza de una discreta tradición propia de la conocida como *letteratura per l'infanzia*. El imaginario colectivo español se basa, principalmente, en traducciones de textos extranjeros. Su producción propia resulta bastante reciente, así como los estudios sobre la LIJ.

Debido a la particularidad de su destinatario y a la cantidad de referencias culturales presentes en los textos de la LIJ, traducirlos resulta bastante difícil. Si bien estos deben tener como objetivo principal educar, también es verdad que para

que esta función se cumpla el lector debe entender el texto. Por lo que, el traductor de la LIJ, a la hora de empezar a traducir un texto y elegir la norma inicial de traducción, se encuentra en una encrucijada: ¿debe conseguir un texto adecuado o aceptable?

La mayoría de los traductores optan por la aceptabilidad, realizando, así, todas las modificaciones necesarias para que el lector meta entienda el texto. La manipulación ocurre, sobre todo, en los niveles lingüístico, cultural e ideológico.

Sin embargo, la decisión entre una norma inicial de traducción y otra depende de una multitud de factores: no solo se debe considerar la razón por la que se ha escrito el texto origen, el público a quien estaba destinado, la lengua, la cultura, el periodo histórico y el canal de difusión original, sino, también, se deben considerar los elementos de la cultura meta y, además, se debe entender qué distancia existe entre la lengua y la cultura origen y las meta. Si se quiere conseguir un texto meta aceptable y que sea leído por el público meta es muy importante realizar una gran labor de mediación entre todos estos factores.

Las traducciones, una vez aceptadas por los lectores meta, entran en el polisistema de llegada como nuevos textos y el traductor se pone como autor de su propia versión del texto.

Muy pocas veces los traductores de la LIJ optan por la adecuación. Sin embargo, las ganas de realizar un texto exótico y/o la voluntad de acercar el lector meta a la lengua y cultura origen suelen justificar esta elección.

Pese a esto, lo más común es leer textos híbridos, es decir, textos en los cuales para traducir algunos fragmentos o segmentos textuales se ha optado por la aceptabilidad y la adecuación en otros casos.

Analizando *Manolito Gafotas* (1994) de Elvira Lindo, icono de la literatura infantil y juvenil, y sus traducciones al italiano, *Manolito Quattrocchi* (1999) y *Ecco Manolito* (2014), traducciones realizadas respectivamente por Fiammetta Biancatelli y Luisa Mattia, se ha observado que, normalmente, se opta por la adecuación a la hora de traducir topónimos y nombres de personajes famosos porque son comúnmente conocidos, pero, se suelen adecuar los nombres propios de personas para dar constancia de que el texto origen está situado en otra cultura y, de esta manera, educar a la interculturalidad.

En cambio, a la hora de traducir las demás tipologías de culturemas (tiempo, dinero, apodos, gastronomía, juegos, canciones y marcas publicitarias) y otros

fenómenos lingüísticos (entre los cuales se encuentran, por ejemplo, muletillas, rimas, palabras malsonantes, tabúes lingüísticos, etiquetas lingüísticas, cuantificadores y marcadores metadiscursivos), los traductores de la LIJ suelen optar por la aceptabilidad.

De este análisis, también, destaca el hecho de que la primera traducción resulta más fiel al texto origen tanto lingüística y estilísticamente como pragmáticamente. La primera traducción, incluso, llega a completar partes del discurso que faltan en el texto origen y eleva el tono de dicción.

La segunda traducción, en cambio, emplea un lenguaje más de la calle, vivo y auténtico. Se desata de los vínculos políticos e ideológicos y, también, de la necesidad de mantener cierta fidelidad lingüística. La traductora más que por una traducción literal, ha optado por la equivalencia pragmática del texto, empleando términos que cumplen las mismas funciones de los del texto origen. El resultado es una traducción que llega a superar tanto lingüísticamente como estilística y pragmáticamente el texto origen y que logra plenamente el objetivo de la aceptabilidad textual.

BIBLIOGRAFÍA

Argüeso Pérez, O. (2000). Elvira Lindo mucho más que la mamá de Manolito Gafotas. *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 128, pp. 44-51. http://www.cervantesvirtual.com/portales/cuadernos_literatura_infantil_juvenil/obra/clij-cuadernos-de-literatura-infantil-y-juvenil-128/

Bell, A. (2004). Translation as Illusion. *EnterText*, 4(3), pp. 13-28. Recuperado de: <https://www.brunel.ac.uk/creative-writing/research/entertext/documents/entertext0431-supplement/Anthea-Bell-pdf-Translation-as-Illusion.pdf>

Beseghi, E. (2002). *Confini. Letteratura per l'infanzia e sue intersezioni*. Recuperado de <http://www.img-network.it/wp-content/uploads/2020/01/IMGjournal-ISSUE01-a03-Beseghi-ITA.pdf>

Bettelheim, B. (1978). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. (J. Beltrán, Trad.). Barcelona: Grijalbo.

Blini, L. (2012). Da '¡Ostras!' a 'Perdindirindina!'. Osservazioni sulla traduzione del dialogo nella narrativa infantile. En A. Cassol, F. Gherardi, A. Guarino, G. Mapelli, F. Matte Bon & P. Taravacci (eds.), *Il dialogo. Lingue, letterature, linguaggi, culture*, Atti del XXV Convegno AISPI (Napoli, 18-21 febbraio 2009), pp. 87-98. AISPI Edizioni.

Briz Gómez, A. (2001). *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatogramática*. Barcelona: Ariel.

Borda Crespo, M. I. (2002). *Literatura infantil y juvenil: teoría y didáctica*. Granada: Grupo Editorial Universitario.

Calvo Shadid, A. (2011). Sobre el tabú, el tabú lingüístico y su estado de la cuestión. *Revista Káñina*. Vol. XXXV, n. 2, pp. 121-145. Costa Rica: Universidad de Costa Rica. <https://www.redalyc.org/pdf/442/44248790011.pdf>

Catford, J. C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford: Oxford University Press.

Coseriu, E. (1952). *Sistema, Norma y Habla*. Montevideo: Universidad de la República.

— (1981). *Lecciones de lingüística general*. Madrid: Gredos.

Di Sabato, B. (2012). Approccio al testo microlinguistico. En B. Di Sabato, P. Mazzotta, E. Di Martino & R. Pergola (eds.), *Apprendere a tradurre, tradurre per apprendere. La traduzione come obiettivo e strumento di apprendimento in ambito microlinguistico*, pp. 83-139. Lecce: Pensa MultiMedia Editore s.r.l.

Duranti, A. (2012). La traduzione della letteratura per l'infanzia dallo spagnolo in italiano: analisi di corpora comparabili. En Cassol, A. et al. (eds.), *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione*, pp. 323-333. Roma: AISPI Edizioni. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/23/23_323.pdf

Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.

Even-Zohar, I. (1975). The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. *Ha Sufrut*, 25, pp. 40-44.

— (1990). *Polysystem Studies*. Durham: Duke University Press.

Fernández López, M. (1996). *Traducción y literatura juvenil: narrativa anglosajona contemporánea en España*. León: Universidad de León.

— (1997). Control ideológico en la novela histórica para jóvenes en España. *Amigos del libro - Revista de la Asociación de Amigos del libro Infantil y Juvenil*, 37, pp. 7-14. Recuperado de <https://cdn.website-editor.net/1763438a807c420aa19a440189046274/files/uploaded/Boletin%252037-997.pdf>

Florin, S. (1993). Realia in Translation. En P. Zlateva (ed.) *Translating as a Social Action: Russian and Bulgarian Perspectives*, pp. 122-128. London: Routledge.

Franco Aixelà, J. (2000). *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés - español): un análisis descriptivo*. Salamanca: Colegio de España y Ambos Mundos S.L.

Galindo Gómez, J. (Sin fecha). 5. Variables Lingüísticas. *Conjuntos y Sistemas Difusos (Lógica Difusa y Aplicaciones)*. Málaga: Departamento de Lenguajes y Ciencias de la Computación, Universidad de Málaga. Recuperado de <http://www.lcc.uma.es/~ppgg/FSS/FSS5.pdf>

Gasol, A. y Lissón, A. (1989). Realismo... ¿con apellido? *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 2(4), pp. 20-27. http://www.cervantesvirtual.com/portales/cuadernos_literatura_infantil_juvenil/obra/clij-cuadernos-de-literatura-infantil-y-juvenil-4/

Golden, J. M. (1990). *The Narrative Symbol in Childhood Literature: Explorations in the Construction of Text*. New York: Mouton de Gruyter.

Halliday, M.A.K. (1978). *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Edward Arnold.

— (2007). *Language and Society*. (J.J. Webster ed.). London and New York: Continuum.

Halliday, M.A.K., McIntosh M.A. & Stevens P. (1964). *The Linguistic Sciences and Language Teaching*. London: Longman.

Hammond, J., & Derewianka, B. (2001). Genre. En R. Carter & D. Nunan (eds.), *The Cambridge Guide to Teaching English to Speakers of Other Languages*, pp. 186-193. Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511667206.028

Hatim, B & Mason, I. (1995). *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. (Salvador Peña, Trad.). Barcelona: Ariel S.A.

Hermans, T. (1996). Translator's Voice in Translated Narrative. *Target. International Journal of Translation Studies*, 8(1), pp. 23-48.

— (2014). Positioning Translators: Voices, Views and Values in Translation. *Language and Literature*. 23(3), pp. 285-301.

Hunt, P. L. (1991). *Criticism, Theory and Children's Literature*. Oxford: Blackwell.

Hurtado Albir, A. (2010). *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.

Jakobson, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation. En R. A. Brower, (ed.). *On Translation*, pp. 232-239. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

— (1966). *Saggi di linguistica generale*. (L. Heilmann, ed.; L. Heilmann, L. Grassi, Trad.). Milano: Feltrinelli.

Klingberg, G. (1986). *Children's Fiction in the Hands of the Translators*. Lund: University of Lund.

Koller, W. (1979). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: Quelle & Meyer.

Kull, K. & Torop. (2000). Biotranslation: translation between umwelten. En S. Petrilli, *Tra Segni. Athanor, Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura*, 3, pp. 33-43. Roma: Meltemi editore.

Lathey, G. (2010). *The role of translators in children's literature: Invisible storytellers*. London: Routledge.

Leal Abad, E. (2011). La oralidad fingida en la animación infantil: la reducción de la cota de variación lingüística y la explotación discursiva de las variedades dialectales. En J. J. de Bustos Tovar, R. Cano Aguilar, E. Méndez García de Paredes y A. López Serena (coords.), *Sintaxis y análisis del discurso hablado en español: homenaje a Antonio Narbona*, vol. 1, pp. 259-274. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Lefevere, A. (1982). Literary Theory and Translated Literature. *Dispositio* 7, (19/21), pp. 3-22.

Lindo, E. (1994). *Manolito Gafotas*. Barcelona: Seix Barral [23^a ed.].

— (1995). *Pobre Manolito*. Madrid: Alfaguara.

— (1996). *¡Cómo molo! (Otra de Manolito Gafotas)*. Madrid: Alfaguara.

— (1997). *Los trapos sucios*. Madrid: Alfaguara.

— (1998). *Manolito on the road*. Madrid: Alfaguara.

— (1999a). *Manolito Quattrocchi*. (F. Biancatelli, Trad.). Milano: Mondadori Junior.

— (1999b). *Yo y el imbécil*. Madrid: Alfaguara.

— (2000). *Manolito il magnifico*. (F. Biancatelli, Trad.). Milano: Mondadori Junior.

— (2001). *Manolito on the road*. (F. Biancatelli, Trad.). Milano: Mondadori Junior.

— (2002a). *Manolito e l'Imbecille*. (M. Finassi Parolo, Trad.). Milano: Mondadori Junior.

— (2002b). *Manolito tiene un secreto*. Madrid: Alfaguara.

— (2005). *Il segreto di Manolito*. (M. Finassi Parolo, Trad.). Milano: Mondadori Junior.

— (2012). *Mejor Manolo*. Barcelona: Seix Barral

— (2014a). *Bentornato Manolito*. (L. Mattia, Trad.). Roma: Lapis.

— (2014b). *Che forte, Manolito*. (L. Mattia, Trad.). Roma: Lapis.

— (2014c). *Ecco Manolito*. (L. Mattia, Trad.). Roma: Lapis.

— (2015a). *Manolito on the road*. (L. Mattia, Trad.). Roma: Lapis.

— (2015b). *Tutto cambia, Manolito*. (L. Mattia, Trad.). Roma: Lapis.

Lorenzo Lorenzo, L. (2014). Paternalismo traductor en las traducciones del género infantil y juvenil. *Trans* 18, pp. 35-48. Recuperado de http://www.trans.uma.es/Trans_18/Trans18_035-048_doss2.pdf

Lotman, J. M. (1985). *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. (S. Salvestroni, Trad.). Venezia: Marsilio Editori.

Mangiron i Hevia, C. (2006). *El tractament dels referents culturals a les traduccions de la novel·la Botxan: la interacció entre els elements textuals i extratextuals*. [tesis de maestría, Universitat Autònoma de Barcelona]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperada de <https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/5270/cmh1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Marcelo Winitzer, G. (2007). *Traducción de las referencias culturales en la literatura infantil y juvenil*. Frankfurt am Main: Lang.

Marrone, G. (2002). *Storia e generi della letteratura per l'infanzia*. Roma: Armando Editore.

Martín Zorraquino, M.A. y Portolés, J. (1999). Los marcadores del discurso. En I. Bosque y V. Demonte (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, vol. 3, pp. 4051 – 4212. Madrid: Espasa Calpe.

Matías Mateos, C. (2013). *Tema 53: El cuento: Su valor educativo en los programas de intervención infantil. Tratamiento de un cuento: Técnicas de narración. Géneros de cuento. Criterios de selección de cuentos. El cuento como recurso globalizador. El rincón de los cuentos*. Recuperado de <https://www.preparadores.eu/temamuestra/Secundaria/ISC.pdf>

Mayor Ortega, C. (2020). Traducir en todas direcciones de la mano de Rodari. *La Linterna del Traductor - La revista multilingüe de Asetrad*, 21, pp. 73-83.

Mayoral Asensio, R. (1994). La explicitación de información en la traducción intercultural. En A. Hurtado Albir (ed.), *Estudis sobre la traducció*, pp. 73-96. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

Molina Martínez, L. (2006). El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas. *El otoño del pingüino*, pp. 1-284. Castelló de la Plana: Universitat de Jaume I.

Neumann, G. (1979). Probleme beim Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur. En M. Gorschenck et al. (eds.), *Kinder- und Jugendliteratur*, pp. 115-128. Munich: Wilhelm Fink Verlag.

Newmark, P. (1981). *Approches to Translation*. Oxford: Pergamon.

— (2004). *Manual de Traducción*. (Virgilio Moya, Trad.). Madrid: Cátedra.

Nida, E. A. (1964). *Toward a Science of Translating*. Leiden: Brill.

— (1945). Linguistic and Ethnology in Translation Problems. *Word* 1, pp. 194-208. Publicado posteriormente en (1975). *Exploring Semantic Structures*. Munich: Wilhelm Fink Verlag.

Nida, E. A. & Taber, C. (1969). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: Brill.

Nord, C. (1997). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Oesterreicher, W. (1996). *Lo hablado en lo escrito. Reflexiones metodológicas y aproximación a una tipología*.

https://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00001980/BIA_059_317_340.pdf

Oittinen, R. (1993a). *I am Me - I am Other. On the dialogics of translating for children*. Tampere: University of Tampere.

— (1993b). The Situation of Translating for Children. *Traducere Navem*, 70, (pp. 321-334). Heidelberg: University of Heidelberg.

— (2000). *Translating for children*. New York and London: Garland.

— (2006). No Innocent Act: On the Ethics of Translating for Children. En J. Van Coillie y W. P. Verschueren (eds.), *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*, pp. 35-44. Manchester: St. Jerome Publishing.

Oksaar, E. (1988). *Kulturemtheorie. Ein Beitrag zur Sprachverwendungsforschung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Osimo, B. (2011). *Manuale del traduttore*. Milano: Hoepli.

Owen R. (1977). *A New View of Society and Other Writings*. (J. Butt, Introd.). London: J.M. Dent & Sons.

Pascua Febles, I. & Marcelo Wirnitzer G. (2000). La traducción de la LIJ. *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 123, pp. 30-36. http://www.cervantesvirtual.com/portales/cuadernos_literatura_infantil_juvenil/obra/clij-cuadernos-de-literatura-infantil-y-juvenil-123/

Pergola, R. (2012). Le teorie contemporanee. En B. Di Sabato: Mazzotta, E. Di Martino & R. Pergola (eds.), *Apprendere a tradurre, tradurre per apprendere. La traduzione come obiettivo e strumento di apprendimento in ambito microlinguistico*, pp. 39-59. Lecce. Pensa MultiMedia Editore s.r.l.

Pérez Vicente, N. (2018). ¿Las traducciones envejecen? Manolito Gafotas y sus dos versiones italianas. En *Estudios de Traducción*, 8, pp. 65-79. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <https://u-pad.unimc.it/handle/11393/245640?mode=full.404#.YSa0XctR3IU>

— (2019). Dos Traducciones y un Destino: *Manolito Gafotas* en Italiano/Two Translations and One Destination: *Manolito Gafotas* in Italian. En E. Cámara Aguilera (ed.), *Traducciones, adaptaciones y doble destinatario en literatura infantil y juvenil*, pp. 261-276. Berlin: Peter Lang.

Pérez Vicente, N., Marcelo Wirthner, G, Travalía, C. y Valero Cuadra, P. (2016). *Manolito por el mundo: análisis intercultural de las traducciones al inglés, francés, alemán e italiano*. Sevilla: Benilde.
<https://u-pad.unimc.it/retrieve/handle/11393/222439/39340/Manolito%20ben.pdf>

Petrilli, S. (2000). *Tra Segni. Athanor, Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura*, 3. Roma: Meltemi editore.

— (2012). *Altrove e altrimenti: filosofia del linguaggio, critica letteraria e teoria della traduzione in, con e a partire da Bachtin*. Milano: Mimesis Edizioni.

Petrilli, S & Ponzio, A. (2001). *Thomas Sebeok and the Signs of Life (Postmodern Encounters)*. Cambridge: Icon Books Ltd.

Pliego Sánchez, I. (2020). *Procedimientos técnicos de la traducción* (51750008). [PDF del Máster Universitario en Traducción e Interculturalidad, Universidad de Sevilla, Sevilla]. Tomado de: <https://ev.us.es>.

Ponzio, A. (2020). Introducción Palabra, materia, alteridad. Pensamiento al margen. *Revista Digital de Ideas Políticas*, 12, pp. iv-xiv. ISSN: 2386-6098.
<https://pensamientoalmargen.com/wp-content/uploads/2020/05/0.-Ponzio-Introducción.pdf>

Puurtinen, T. (1994). Dynamic style as a parameter of acceptability in translated children's books. En M. Snell-Hornby, F. Pöchhacker & K. Kaindl (eds.), *Translation Studies: An Interdiscipline*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Pym, A. (1998). *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome Press.

Rabadán, R. (1991). *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León. <https://buleria.unileon.es/handle/10612/5273>

Rico, L. (1986). *Castillos de arena: ensayo sobre literatura infantil*. Madrid: Alhambra.

Rodari, G. (1973). *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*. Torino: Einaudi.

Sánchez Corral, L. (1991). (Im)Posibilidad de la literatura infantil: hacia una caracterización estética del discurso. *Cauce*, 1991-1992, (14-15), pp. 525-560.
https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/21802/file_1.pdf

Sánchez Diez, A. I. (2019, abril). Tendencias actuales en la traducción de clásicos contemporáneos de la literatura infantil y juvenil: adecuación y aceptabilidad en el género de los crossovers. *La Linterna del Traductor - La revista multilingüe de Asetrad*, 18, pp. 53-62.

Saussure, F. de. (1967). *Corso di linguistica generale*. (T. De Mauro, introd., trad. y comentario). Bari: Editori Laterza.

Torre Serrano, E. (2001). *Teoría de la Traducción Literaria*. Madrid: Síntesis.

Toury, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute.
— (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.

Van Coillie, J & Verschueren, W. (2006). *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Venuti, L. (1995). *The Translator's invisibility: A history of Translation*. London and New York: Routledge.

Vidal Claramonte, M. C. A. (1998). *El futuro de la traducción*. Valencia: Institució Alfons el Manámin.

Vlahov S. & Florin S. (1969). Neperovodimoe v perevode. Realii. En *Masterstvo perevoda* (1970), 6, pp. 432- 456. Moskva: Sovetskij pisatel'.

Wall, B. (1991). *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction*. Londres: Macmillan.

Witte, H. (2000). *Die Kulturkompetenz des Translators Begriffsbestimmung und Didakristierung*. Tübingen: Stauffenburg.

Wright, C. (2016). *Literary Translation*. London: Routledge.

Zaro, J. J. (2007). En torno al concepto de retraducción. En J. J. Zaro y F. Ruiz Noguera (eds.), *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*, pp. 21-34. Málaga: Miguel Gómez.

WEBGRAFÍA

Biblioteca Nacional de España. (Sin fecha). *Real Patronato*. <http://www.bne.es/es/LaBNE/Organizacion/RealPatronato/> (Última consulta: 12 de diciembre de 2021)

El País. (1994, 14 de noviembre). *Nace Manolito Gafotas, un personaje literario de Elvira Lindo*. https://elpais.com/diario/1994/11/14/cultura/784767603_850215.html

Fanfani, M. (2011). Prestiti. *Enciclopedia dell'italiano*. Istituto Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/prestiti_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/ (Última consulta: 23 de octubre de 2021)

Fango. (2012). *Elvira Lindo image*. <https://www.listal.com/viewimage/3572231h>

Fernández Cores, N. (2019, 11 de diciembre). Elvira Lindo rinde homenaje a los niños de la posguerra con un cuento musical inspirado en la infancia de su padre. *20 minutos*. <https://www.20minutos.es/noticia/4071624/0/elvira-lindo-rinde-homenaje/?autoref=true>

Gobierno de España. (19 de marzo de 1966). *Ley 14. Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta*. Boletín Oficial del Estado n. 67, de 19/03/1966. <https://www.boe.es/buscar/pdf/1966/BOE-A-1966-3501-consolidado.pdf>

Istituto Treccani. (Sin fecha). *Vocabolario online*. Consultado en <https://www.treccani.it/vocabolario/>

— (Sin fecha). *Infanzia*. En *Vocabolario online*. <https://www.treccani.it/vocabolario/infanzia/> (Última consulta: 04 de octubre de 2021)

Koch P. & Oesterreicher, W. (Sin fecha). *Modelo teórico*. Consultado en

https://rodas5.us.es/file/25013a07-38f7-92b6-c471-45b4f5ec467f/2/materiales_para_publicacion_master_SCORM.zip/page_06.htm

Lindo, E. (2014d). Biografía. *Elvira Lindo*.
<http://www.elviralindo.com/Biografia.html>

López, M. J. (2021, 26 de febrero). Elvira Lindo, nueva presidenta del Real Patronato de la Biblioteca Nacional. *Europa Press*.
<https://www.europapress.es/cultura/libros-00132/noticia-elvira-lindo-nueva-presidenta-real-patronato-biblioteca-nacional-20210226152130.html>

Manolito Gafotas. (2012, 29 de octubre). *Elvira Lindo cuenta cómo nació Manolito Gafotas* [vídeo]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=L6Zb1mhwa-k>

Muñoz Jiménez, A. (2015). Antena 3 cumple 25 años: recordamos 25 series que han marcado su historia (parte 1). *Formulatv*.
<https://www.formulatv.com/noticias/43431/antena-3-cumple-25-anos-recordamos-25-series-marcado-historia-parte-2/>

RaiPlaySound. (2018). *Manolito*. <https://www.raiplaysound.it/playlist/manolito>

Real Academia Española. (2021). *Diccionario de la lengua española* (versión electrónica 23.4). Consultado en <https://www.rae.es>

— (2021a). Infancia. En *Diccionario de la lengua española* (versión electrónica 23.4). <https://dle.rae.es/infancia?m=form> (Última consulta: 04 de octubre de 2021)

— (2021b). Rima. En *Diccionario de la lengua española* (versión electrónica 23.4). <https://dle.rae.es/rima?m=form> (Última consulta: 17 de diciembre de 2021)

Rotino, S. (2014). *Entrevista a Luisa Mattia* [entrevista]. Radio Città del Capo.
<https://www.youtube.com/watch?v=d1O0xZh9Cbs>

Villena García, M. A. (1997, 24 de junio). El Lazarillo, Charlot y Woody Allen son los referentes de Manolito Gafotas, dice Elvira Lindo. *El País*. https://elpais.com/diario/1997/06/24/cultura/867103203_850215.html



DIPARTIMENTO DI RICERCA E INNOVAZIONE UMANISTICA
CORSO DI LAUREA DI II LIVELLO IN TRADUZIONE SPECIALISTICA
DOPPIO TITOLO INTERNAZIONALE

FACULTAD DE FILOLOGÍA
MÁSTER EN TRADUCCIÓN E INTERCULTURALIDAD
DOBLE TITULACIÓN INTERNACIONAL

TESI DI LAUREA
TRABAJO FIN DE MÁSTER

*Tradurre la letteratura per l'infanzia:
analisi delle traduzioni italiane di
Manolito Gafotas di Elvira Lindo*

LAUREANDA / ESTUDIANTE:

Celeste Cristal Palma

RELATORI / DIRECTORES:

Dr. Simone Greco

Dra. Leonarda Trapassi

Il presente lavoro di tesi intende indagare questioni riguardanti la letteratura per l'infanzia e la traduzione spagnolo-italiano e, in particolare, si focalizza sull'analisi delle traduzioni italiane di *Manolito Gafotas* di Elvira Lindo (1994).

Si struttura in una prima parte in cui si offre una panoramica sugli studi più attuali sulla letteratura per l'infanzia, seguita da una seconda parte in cui si illustrano brevemente alcuni concetti di linguistica utili alla comprensione delle strategie più comuni messe in atto dai traduttori di letteratura per l'infanzia, prestando particolare attenzione alla definizione e alla traduzione dei culturemi. Si compone, infine, di una terza ed ultima parte in cui si presenta il corpus preso in analisi, *Manolito Gafotas* e le sue traduzioni italiane, *Manolito Quattrocchi* (1999) ed *Ecco Manolito* (2014), fornendo dei cenni biografici sull'autrice Elvira Lindo.

Risulta difficile definire il concetto di *letteratura per l'infanzia*, i vari sottogeneri e individuarne le caratteristiche principali.

In contesto ispanofono esiste un'unica dicitura in riferimento alla letteratura con chiaro scopo pedagogico, didattico ed educativo che risente molto dei principi e delle norme di carattere politico, religioso, ideologico, sociale, morale, etico, ecc..., destinata ai bambini, ai ragazzi e agli adulti: *literatura infantil y juvenil (LIJ)*.

Nell'ambito della tradizione culturale italiana, invece, si utilizzano una pluralità di nomi per denominare questo tipo di letteratura.

Gianna Marrone (2002: 7) sostiene che non si attribuisce il giusto significato al significante. Sebbene ci si riferisca a questo tipo di letteratura come *letteratura per ragazzi*, *letteratura giovanile* e *letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*, la definizione *letteratura per l'infanzia* è senza dubbio la più appropriata.

La letteratura per l'infanzia ha, infatti, un doppio destinatario: da un lato ci sono i bambini e i giovani che rappresentano il destinatario primario; dall'altro gli adulti, che rappresentano il destinatario secondario. Sono proprio quest'ultimi coloro che valutano e comprano i libri che leggeranno ai bambini o che a questi ultimi e ai ragazzi più grandi faranno leggere.

La letteratura per l'infanzia non è un genere a sé stante, indipendente dalla letteratura per adulti ma, al contrario, fa parte di essa, poiché comprende i suoi stessi generi e sottogeneri, che si classificano di seguito:

- mitologia e rituali;

- racconti popolari o tradizionali e racconti letterari o attuali. Dei racconti letterari fanno parte la letteratura classica, la letteratura fantastica, il romanzo storico, il romanzo biografico, i romanzi polizieschi, i romanzi di fantascienza, il romanzo sociale, i romanzi di avventura e i racconti.

I racconti si suddividono a loro volta in: filastrocche, racconti di animali, fiabe, favole, leggende, racconti di storia naturale, racconti di usanze;

- poesia popolare e poesia d'autore;
- teatro infantile e giochi di ruolo;
- album illustrati;
- fumetti;
- libri per non lettori;
- letteratura multimediale.

I testi della letteratura per l'infanzia si rivolgono principalmente a un pubblico che, oltre alla giovane età, non dispone ancora delle necessarie conoscenze, abilità, esperienze di vita e conoscenza del mondo. Pertanto, tali testi devono tener conto non solo della mancanza di strumenti linguistici ed emozionali dei giovani lettori, ma anche dell'inesperienza dal punto di vista conoscitivo.

Questo tipo di testi possiedono come scopo principale aiutare i bambini e i giovani a diventare adulti e, quindi, buoni cittadini. Le loro caratteristiche principali, più comuni e ricorrenti, pertanto, risultano essere le seguenti:

- i bambini sono sempre i protagonisti;
- ci sono diversi elementi ricorrenti nella trama, come la ricerca, il viaggio nel tempo, la caduta, la fortuna, così come vari tipi di iniziazione all'età adulta;
- tendono ad essere brevi e ottimisti e non lunghi e malinconici;
- tendono ad evitare le descrizioni e a favorire un trattamento attivo piuttosto che passivo attraverso l'uso dei dialoghi;
- il loro linguaggio è orientato ai bambini;
- le trame trattano argomenti che di solito comprendono la magia, la fantasia, la semplicità e l'avventura;
- la probabilità spesso non viene presa in considerazione;
- le convenzioni sono ampiamente utilizzate;
- la storia si svolge all'interno di un chiaro schematismo che la narrativa per adulti ignora;

- i protagonisti appartengono per lo più a un mondo marginale o di bassa classe sociale e sono personaggi deboli;
- l'azione, generalmente, non si svolge nelle grandi città;
- l'autore si identifica con il protagonista;
- in alcune opere, a volte, il protagonista e l'adulto sono molto distanti; altre volte, vi è una palpabile mancanza di comunicazione tra loro e il confronto con il mondo che li circonda è costante;
- la realtà con cui il protagonista si confronta è sempre dura e, nella maggior parte dei casi, non vi è via d'uscita;
- l'autore mostra al lettore la realtà ma non la interpreta;
- esiste almeno un personaggio privo di radici;
- i nemici sono, in primo luogo, la famiglia e, in secondo luogo, la droga, la scuola e i coetanei;
- l'aiuto, quando c'è, solitamente arriva dai fratelli e dalle sorelle maggiori o dai nonni;
- spesso l'autore vuole provocare sentimenti di angoscia e di rifiuto nel lettore;
- la trama viene presentata con un elemento di conflitto che rende il protagonista un essere totalmente privo di protezione. Un'azione sfortunata, poi, compromette il suo futuro e si mantiene la costante di un finale infelice e aperto.

I testi per l'infanzia si caratterizzano per la presenza di un narratore orale trasferito, assente nella letteratura per adulti, che narra le vicende in prima persona, con uno stile diretto in cui predominano il tempo presente e le domande retoriche, senza molte descrizioni o racconti complessi. Inoltre, il narratore può occultare o mostrare informazioni in base alla volontà dell'autore, e ciò lo rende un narratore onnisciente vincolato a un determinato personaggio.

Gli studi sulla letteratura per l'infanzia sono abbastanza recenti. Le sue origini hanno radici lontanissime, tanto che appare difficile stabilire concretamente quando sia nato questo tipo di letteratura.

Nasce, sicuramente, da quell'oralità con cui si sono trasmessi insegnamenti e tradizioni cantando o raccontando storie tramandate di generazione in generazione e che, col passare del tempo, sono state modificate fino ad assumere sfumature

diverse. Nasce da quell'arte grafica, da quei disegni che anticamente venivano raffigurati nelle caverne e con i quali si trasmettevano usi e costumi. Proprio da questi disegni e dalla voglia di comunicare tra generazioni, passate e future, nasce la scrittura così come la si conosce oggi.

Sono nati, così, i primi generi di letteratura per l'infanzia, i rituali e i miti, e le prime forme di libro.

Questi libri, che in età medievale venivano fortemente controllati dal clero che decideva cosa avrebbe dovuto essere divulgato e cosa no, si conformavano come tomi pesanti dalla rilegatura elegante.

Col tempo la conformazione del libro è cambiata fino a diventare una sorta di giocattolo che attrae i bambini e col quale loro possono giocare. Di fatti, i libri moderni per bambini e ragazzi risultano sempre più facilmente manipolabili, vengono accompagnati da elementi quali disegni e supporti multimediali che aiutano il destinatario a ricordare le trame e i personaggi di cui legge o che gli vengono letti.

In base all'età del suo destinatario primario la conformazione del libro cambia. Man mano che costui diventa adulto manipola libri che per struttura e conformazione si avvicinano sempre più a quella degli antichi volumi medievali.

Bisogna, infatti, ricordare che, al di là della sua funzione pedagogica, un libro è un prodotto editoriale inglobato in una determinata cultura, società, sistema linguistico e mercato editoriale. Gli editori cercano di porre attenzione ad ogni minimo dettaglio, scelgono, persino, il tipo di font che possa piacere ai bambini e ai ragazzi col fine di attirarli.

Molto spesso, però, ci si preoccupa troppo dell'estetica di un libro e dei supporti che lo accompagnano, di conseguenza, si cura troppo poco la lingua e lo stile. In questi casi il libro perde la sua importante funzione pedagogica, arrivando, perfino, a diseducare il suo destinatario.

I testi della letteratura per l'infanzia narrano un mondo così profondo con un linguaggio così articolato che solo il destinatario primario può riuscire a sbrogliare i nodi che li compongono e comprenderli a pieno. Proprio a causa delle loro caratteristiche e delle loro funzioni tali testi vengono fortemente controllati e manipolati.

Il panorama della produzione italiana conta con una discreta tradizione di letteratura per l'infanzia. Opere come *Pinocchio. Le avventure di un burattino* (1881) di Collodi (Carlo Lorenzini), *Il giornalino di Gian Burrasca* (1920) di Luigi Bertelli e *Favole al telefono* (1962) di Gianni Rodari, solo per citarne alcune, sono estremamente famose in tutto il mondo.

La Spagna, invece, non conta con tradizione tanto consolidata e il proprio immaginario collettivo si basa sulle traduzioni di prodotti stranieri, soprattutto inglesi, come, per esempio, *Robinson Crusoe* (1719) di Daniel Defoe, *Piccole Donne* (1868) di Luisa May Alcott e *Il grande gigante gentile* (1982) di Roald Dahl, solo per citarne alcuni.

La maggior parte delle opere della letteratura per l'infanzia sono state prodotte tra il 1800 e il 1900, segno, questo, che dimostra come l'attenzione per questo tipo di letteratura sia abbastanza recente così come gli studi su di essa condotti.

Le opere della letteratura per l'infanzia non solo contribuiscono ad arricchire l'immaginario collettivo dei destinatari di partenza ma, grazie alla loro traduzione, ampliano l'immaginario collettivo di moltissimi bambini, giovani e adulti di diversi luoghi del mondo. Ispirano continuamente le opere successive, che tendono a superarle, e contribuiscono a stimolare e ad incrementare questo tipo di produzione in quei Paesi del mondo carenti di questo tipo di letteratura. Proprio grazie a tutto ciò la Spagna oggi può contare con opere come *Manolito Gafotas* (1994) di Elvira Lindo. Guardando alla produzione ispanica all'altro lato dell'Oceano Atlantico, invece, merita di essere menzionata *Mafalda* (1960) di Joaquín Salvador Lavado Tejón (Quino).

La semiologa Susan Petrilli (2000: 8) sostiene che i segni e la vita sono possibili solo nell'interrelazione, nell'interpretazione, nella trasposizione e nella traduzione, il che significa che l'essere, l'identità, di qualcosa che è significativa e significativo, si fonda inevitabilmente sull'alterità. Il segno per essere se stesso e continuare ad esserlo ha bisogno di diventare altro nei processi di interpretazione e traduzione, poiché vive di segni e tra segni e, pertanto, ha bisogno di altri segni per essere. La sua vita, la sua esistenza, la sua crescita e il suo perdurare consistono nel relazionarsi con altri segni, nell'uscire da sé per ritornare confermato e rafforzato.

Allo stesso modo la parola è tale in quanto è altra, dialogica, multilingue ed esotopica. È caratterizzata dall'ascolto e la sua struttura è socialmente orientata all'enunciazione.

Si definisce *semiosi* qualsiasi forma di attività, comportamento o processo che coinvolge i segni. Secondo il filosofo Charles Sanders Peirce, la semiosi è il risultato della cooperazione di tre elementi: il segno, l'oggetto e l'interpretante. Per Victoria Welby e Mikhail Bakhtin la semiosi, in quanto basata su un processo di trasferimento di segni in altri segni, non può avere luogo senza la traduzione. I due filosofi del linguaggio pensano, addirittura, che essa stessa sia un processo di traduzione.

Jurij Lotman (1985: 55-76) ha introdotto il concetto di *semiosfera*, uno spazio in cui i segni di una cultura (e anche gli esseri umani) vivono e interagiscono, generando nuove informazioni (o nuove forme di vita). È composta da una parte centrale, in cui vi è il proprio nucleo identitario, e da una parte periferica dinamica e bilingue. È delimitata da un confine poroso e permeabile dove avvengono i processi traduttivi, il quale filtra e trasforma ciò che è esterno man mano che va verso l'interno.

S'intende, dunque, per *traduzione* la trasposizione di segni con altri segni uguali e diversi. È un processo della vita stessa e, in quanto tale, inevitabile e assolutamente necessaria.

Secondo Roman Jakobson (1959: 233) esistono tre tipi basici di traduzione:

- la *traduzione intralinguistica* (o *reformulazione*), ossia l'interpretazione di segni verbali con altri segni della stessa lingua;
- la *traduzione interlinguistica* (o *traduzione propriamente detta*), ossia l'interpretazione di segni verbali con altri segni di una lingua diversa;
- la *traduzione intersemiotica* (o *trasmutazione*), ossia l'interpretazione dei segni verbali di un testo attraverso segni di sistemi non verbali.

Le lingue sono sistemi di comunicazione tradizionali appartenenti a particolari comunità storiche soggette a cambiamenti diatopici, diastratici, diafasici, diacronici e diamesici. Sono costituite da:

- un *sistema*, ossia l'insieme delle regole comuni a tutta la comunità linguistica che permette la distinzione tra diverse lingue;
- delle *norme*, ossia l'insieme delle convenzioni particolari tipiche di determinate aree geografiche, gruppi sociali o situazioni di comunicazione.

L'ultimo livello di una lingua è l'individuale, ossia il livello delle *parole*.

Ciascuna lingua è costituita da una moltitudine di varietà, ognuna delle quali costituisce il cosiddetto *linguaggio funzionale*. L'appartenenza allo stesso *diasistema*, ossia all'insieme di elementi comuni dei sistemi dotati di analogia strutturale che è al di sopra delle differenze e delle varietà, permette ai parlanti di diverse varietà di comprendersi senza troppe difficoltà, anche se ognuno parla solo la propria.

Nel processo di comunicazione Jakobson (1966: 181-218) ha identificato sei componenti, a ognuna delle quali corrisponde una funzione: mittente (funzione espressiva), destinatario (funzione conativa), referente (funzione referenziale), codice (funzione metalinguistica), messaggio (funzione poetica), canale (funzione fatica).

Queste componenti fondamentali aiutano a realizzare e a dare forma all'atto comunicativo.

Catford (1965: 84-85) distingue due tipi principali di variazione linguistica:

- quella relativa alle caratteristiche permanenti del parlante (utente), per cui si distingue tra *idioletto*, *dialetto geografico* e *dialetto sociale* o *socioletto*;
- quella relativa alle caratteristiche transitorie del discorso (uso), le quali dipendono dal *registro* (ossia dalle scelte linguistiche effettuate in risposta a una situazione concreta in una determinata cultura) e, in particolare, dalle sue tre variabili: *campo* (il contenuto), *modo* (il mezzo e il modo) e *tono* (le gerarchie sociali) del discorso.

È importante, dunque, la dicotomia tra *immediatezza* e *distanza comunicativa*, che sta alla base dei discorsi e che può favorire o stigmatizzare l'emergere di forme dialettali e sociolettali.

Dell'immediatezza comunicativa fanno parte tutte le forme di linguaggio parlato. La distanza comunicativa, invece, comprende tutte le forme di linguaggio scritto. Ciononostante, i confini non appaiono ben netti, considerando che esistono diverse forme di comunicazione ibride che danno luogo a forme altrettanto ibride di discorso.

Nella vita quotidiana si usa il linguaggio e, in particolare, i *generi* (o *tipi di testo*) per raggiungere un'ampia gamma di scopi sociali. Ciò ha portato alla creazione di *norme*, cioè dell'insieme dei meccanismi sociali specifici di una cultura in un

determinato luogo e tempo, che stanno alla base di ciascun testo o atto comunicativo.

Ogni testo (comprese le traduzioni) fa parte del cosiddetto *polisistema*, ossia è inquadrato in una specifica lingua, società, cultura, geografia, letteratura, ideologia e momento storico, e influenza significativamente la creazione dei nuovi testi.

Fino a qualche decennio fa la traduzione di testi per bambini e ragazzi è stata sottovalutata e ci sono stati pochi studi sistematici che hanno indicato come questi testi dovrebbero essere tradotti e come vengono tradotti.

La traduzione è intesa come un atto di negoziazione alla base del quale vi è l'atto interpretativo. Il compito del traduttore non è semplicemente quello di mediare tra lingue e culture diverse, ma di interpretare il testo di partenza (TP) per realizzare la negoziazione, cioè decidere cosa conservare del TP, cosa eliminare senza compromettere il significato del testo e come restituire al testo di arrivo (TA) l'effetto a cui il TP aspirava.

Il traduttore si trova, allora, di fronte a due domande importanti:

1. Deve essere fedele alla struttura del testo di partenza o al suo messaggio?
2. Il suo testo deve essere adeguato o accettabile?

Le decisioni che il traduttore prende prima di iniziare il processo di traduzione determinano la sua traduzione.

A causa della peculiarità del destinatario, i traduttori della letteratura per l'infanzia, di solito, mirano all'accettabilità dei loro testi.

I testi della letteratura per l'infanzia, infatti, per la loro lingua, il loro contenuto e la loro forma possono diventare molto difficili da comprendere per i bambini e per i giovani se vengono tradotti letteralmente nella lingua d'arrivo senza tener conto della cultura e delle norme letterarie d'arrivo, pertanto, il testo ha bisogno di essere manipolato per essere accettato dal suo destinatario. Il traduttore deve apportare le modifiche opportune quando ritiene che al bambino o al giovane manchino una serie di conoscenze a causa della sua inesperienza, affinché accetti e capisca il libro che ha in mano, non si annoi con esso e non rinunci a leggerlo.

Le decisioni del traduttore che ambisce ad un'alta accettabilità linguistica, infatti, dipendono dalle regole della letteratura per l'infanzia della lingua d'arrivo e non da quelle del sistema di origine, che sono già state seguite dall'autore originale.

Importante è la differenziazione in diverse fasce d'età dell'intera produzione editoriale di letteratura per l'infanzia, ognuna delle quali, da un punto di vista linguistico, è caratterizzata da aspetti lessicali, sintattici e linguistici specifici che devono essere presi in considerazione quando si traduce.

L'obiettivo principale del traduttore deve essere quello di ottenere un TA facilmente leggibile e comprensibile dal destinatario di arrivo. A tale scopo, può optare per due norme iniziali di traduzione: adeguatezza o accettabilità. Attraverso l'adeguatezza il testo di arrivo aderisce alle norme e alla cultura del testo di partenza. Al contrario, attraverso l'accettabilità il testo di arrivo aderisce alle norme e alla cultura del testo di arrivo.

Indipendentemente dalla decisione che prende, il traduttore non è completamente invisibile, altrimenti significherebbe che le differenze tra le lingue e le culture sono neutralizzabili e che esiste una sola lettura possibile di un testo.

Si denomina *voce del traduttore* la voce con cui il traduttore esprime la sua impronta personale, che diventa parte del testo di arrivo. Tale visibilità emerge nel momento in cui il traduttore risolve difficoltà e problemi di traduzione, come il trasferimento dei culturemi, ed è misurabile solo confrontando il TP con il TA.

Il traduttore interviene nel testo per ragioni comunicative, linguistiche, testuali, ideologiche, politiche, religiose, culturali, pragmatiche, morali ed etiche.

Al fine di conseguire l'accettabilità testuale il traduttore cerca sempre degli equivalenti dei culturemi di partenza.

L'approccio verso l'accettabilità o l'adeguatezza avviene, rispettivamente, attraverso l'addomesticamento e lo straniamento.

Attraverso l'addomesticamento l'opera si traduce adattandola alla cultura di arrivo, al fine di renderne più agevole la lettura al suo pubblico. Questo approccio è giustificato da ragioni fonetiche, di correttezza linguistica e di accettabilità.

Lo straniamento, al contrario, è la strategia che mantiene i riferimenti del TP, avvicinando il lettore a questa cultura e allontanandolo dalla propria. Sebbene il risultato di questo approccio sia un testo meno fluido, lo straniamento fornisce conoscenze su altre culture per una migliore comprensione dell'opera di partenza e del suo autore.

In realtà, i testi tradotti raramente mostrano una preferenza per uno di questi due approcci al TP ma, al contrario, solitamente sono il frutto di un'ibridazione, ossia

contengono materiale di entrambe le culture. Tale fenomeno appare diffuso soprattutto nella traduzione dei culturemi.

Sebbene in questo tipo di letteratura esista una chiara tendenza all'addomesticamento, alcuni autori ritengono che nei Paesi europei si preferisca lo straniamento per promuovere l'apprendimento interculturale e mostrare valori e costumi di altre culture. La ritengono, inoltre, una strategia più rispettosa nei confronti del TP, dell'autore e della sua cultura.

Nonostante ciò, a causa della peculiarità del destinatario primario che non ha sufficienti esperienze di lettura da poter immaginare cosa un determinato testo possa significare, il traduttore tendenzialmente ambisce all'accettabilità testuale, sia nel sistema letterario che in quello linguistico, pertanto il suo intervento si nota più che nei testi per adulti.

Il traduttore si preoccupa di avvicinare il TP e il TA su diversi livelli, giacché quest'ultimo non è un testo completamente indipendente, ma possiede dei rapporti di dipendenza, indipendenza o co-dipendenza col TP.

La traduzione della letteratura per l'infanzia richiede un uso creativo e giocoso del linguaggio, ragion per cui, risulta indispensabile empatizzare col destinatario e comprendere il mondo immaginario dei bambini. Oltre ad avere delle notevoli competenze linguistiche, sia nella lingua di partenza (LP) sia in quella di arrivo (LA), il traduttore deve possedere una certa creatività per risolvere i problemi che possono sorgere man mano che traduce. Deve ricordare, inoltre, che il linguaggio per bambini e giovani gode di una certa libertà e colloquialità che si devono riprodurre necessariamente nel TA.

Il traduttore deve conoscere la letteratura per l'infanzia sia della lingua e cultura di partenza (LCP) sia di quella di arrivo (LCA), al fine di riconoscere e tradurre adeguatamente i culturemi, i quali rappresentano sempre una difficoltà a causa della loro forte connessione con la LCP e la LCA. Deve tener presente, altresì, che la parte iconica tipica di questi testi è fortemente connessa a quella scritta e, quindi, fondamentale per la trasmissione del messaggio e per la sua corretta ricezione da parte del destinatario. Infine, deve far molta attenzione ai dialoghi, i quali ad oggi risultano privi di specifici studi traduttologici, e cui caratteristica principale è l'oralità, che li distingue dal resto della narrazione.

Stabilire quale sia una buona traduzione risulta impossibile, dato che potrebbe considerarsi tale quella priva di errori, che ha come obiettivo l'accettabilità e si

allontana dall'adeguatezza testuale. Tuttavia, molte traduzioni contengono errori, tendono all'adeguatezza e sono accettate dal pubblico di arrivo, al contrario di altre che non possiedono molti errori, mirano all'accettabilità e sono meno accettate.

Tutto dipende da come si legge il testo e con quale scopo. Un lettore generale non presta tanta attenzione alla forma in cui un testo è stato tradotto, al contrario di un revisore, ciò significa che l'accettabilità è relativa e/o soggettiva.

La cultura è dinamica e si trasmette di generazione in generazione, non è fissa, pertanto, varia e cambia: si eliminano, copiano, restaurano e acquisiscono nuove forme di cultura, siano esse materiali o astratte. Le forme in cui questa cultura si plasma nel testo possono essere denominate: *riferimenti culturali*, *parole culturali*, *realia*, *culturemi* o *marche culturali*.

Si tratta di elementi e caratteristiche culturospecifici integrati in un testo che, solitamente, apportano significato, espressività e colore locale a un testo, e che si possono notare solo al momento del confronto con un'altra cultura, pertanto al lettore di arrivo possono risultare totalmente o parzialmente incomprensibili. L'unico modo per sperimentare la cultura straniera è confrontarla con la propria grazie ai fenomeni culturali, ossia attraverso quelle azioni, pensieri, ecc. che si apprendono dalla società. In quanto specifici di una cultura si distinguono da altri di altre culture. Considerando che ogni persona vede la propria cultura in maniera distinta, le rappresentazioni di ciascuna cultura variano, pertanto, anche l'obiettività con cui le culture si confrontano differisce.

I riferimenti culturali creano problemi di traduzione poiché rappresentano realtà specifiche di una cultura. Quando si traducono è necessario considerare il grado di vicinanza tra le culture che si confrontano, poiché alcune culture condividono più elementi di altre che, invece, sono più distanti e, quindi, i riferimenti culturali di queste ultime sono più difficili da tradurre, ma più facili da individuare.

I culturemi si possono classificare nelle seguenti categorie:

- riferimenti letterari;
- parole straniere;
- riferimenti a miti o credenze popolari;
- contesti storici, religiosi, politici;
- edifici, edilizia, cibo;

- giochi e intrattenimento;
- flora e fauna;
- nomi propri, titoli, nomi di animali domestici e di oggetti;
- toponimi;
- pesi e misure;
- denaro;
- tempo.

La complessità della traduzione dei riferimenti culturali fa sì che, per ottenere un testo di arrivo accettabile, il traduttore intervenga applicando le *tecniche o procedure di traduzione*, cioè l'insieme delle diverse strategie adottate dai traduttori che, nel corso del tempo, sono diventate dei modi basilari e comuni per risolvere i problemi derivanti dal trasferimento di un testo da una LCP a una LCA. Quando si applicano queste tecniche o procedure al campo della traduzione, specialmente nell'ambito dei riferimenti culturali, non esiste una soluzione migliore o peggiore. Non ci sono soluzioni univoche, ma una vasta gamma di soluzioni e questo può portare a diverse traduzioni di uno stesso elemento culturale, il che rende difficile stabilire dei modelli per la sua traduzione.

La traduzione dei riferimenti culturali è soggettiva e dipende dal contesto in cui si svolge la situazione di traduzione. Il traduttore non deve prestare attenzione solo al riferimento culturale, ma anche a tutto ciò che lo circonda per arrivare a una traduzione accettabile.

Di seguito si classificano le principali tecniche di traduzione:

- adeguatezza, che può essere culturale, ortografica o creativa;
- calco;
- combinazione;
- traduzione morfologica;
- creazione discorsiva;
- elisione o omissione;
- equivalente coniato;
- etichetta di traduzione;
- espansione, che può avvenire attraverso l'amplificazione o l'esplicitazione, e un esempio di quest'ultima è la parafrasi;
- formulazione funzionale;
- generalizzazione;

- glossa extratestuale;
- prestito, che può essere puro, naturalizzato o adattato ortograficamente;
- riduzione culturale;
- sostituzione;
- variazione semantica.

I confini tra le tecniche di traduzione non sono ben marcati, per cui l'elenco di cui sopra non rappresenta altro che una classificazione concettuale e metodologica. Tuttavia, queste tecniche, nella pratica, variano e il traduttore sceglie l'una o l'altra a seconda del contesto e della situazione comunicativa in cui si svolge la traduzione.

Elvira Lindo Garrido è nata il 23 gennaio 1962 a Cadice (Spagna). Dopo aver vissuto in diversi luoghi della geografia spagnola è arrivata a Madrid, dove ha studiato Giornalismo all'Università Complutense.

Nel 1981 ha iniziato a lavorare in *Radio Nacional de España* (Radio Nazionale di Spagna) dove ha ricoperto diversi ruoli, come, ad esempio, quello giornalista nei quartieri di Madrid o di presentatrice in programmi culturali in cui, in qualità di regista, ha presentato se stessa o altri speaker. In questo contesto ha iniziato a scrivere e presentare racconti comici tra cui *Manolito Gafotas* (Manolito Quattrocchi).

Nel 1986 ha vinto un concorso per lavorare in *Radio Nacional de España* (Radio Nazionale di Spagna) a Málaga dove ha realizzato lavori informativi e creativi. Nel 1987 è tornata a Madrid dove si sono susseguiti diversi programmi: *Madrid puerto de mar* (Madrid porto marittimo), *Mira lo que pasa, mira la radio* (Guarda cosa succede, guarda la radio) e *El gallo que no cesa* (Il gallo che non si ferma mai), un programma umoristico e culturale, quest'ultimo, emesso da Radio 3.

Nel 1990 ha iniziato a compaginare la sua attività in radio, in cui ha realizzato report sulla vita e sulla cultura spagnola, con l'attività di regista di programmi umoristici su Tele 5. Nel 1991 ha iniziato a lavorare come regista e attrice in alcuni sketch in *Televisión Española* (Televisione Spagnola). Allo stesso tempo, ha continuato a lavorare in *Radio Nacional* (Radio Nazionale) durante le prime ore del mattino, narrando le avventure del suo personaggio *Manolito Gafotas* (Manolito Quattrocchi).

Nel 1993 ha deciso di ritirarsi dalla televisione per dedicarsi alla sua attività di scrittrice. In questo periodo ha scritto il suo primo libro sul suo personaggio Manolito, *Manolito Gafotas (Manolito Quattrocchi / Ecco Manolito)* nel 1994, seguito da (1995, 1996, 1997, 1998, 1999b, 2002b e 2012): *Pobre Manolito (Povero Manolito / Bentornato Manolito)*, *¡Cómo molo! (Otra de Manolito Gafotas) (Manolito il magnifico / Che forte, Manolito)*, *Los trapos sucios (Tutto cambia, Manolito)*, *Manolito on the road (Manolito on the road)*, *Yo y el imbécil (Manolito e l'Imbecille)*, *Manolito tiene un secreto (Il segreto di Manolito)*, *Mejor Manolo*. Alcuni dei libri citati sono stati tradotti in italiano e, alcuni di essi, ritradotti. I titoli di tali edizioni sono stati riportati tra parentesi.

Con *Los trapos sucios (Tutto cambia, Manolito)* Elvira Lindo ha vinto, nel 1998, il *Premio Nacional de la literatura infantil y juvenil* (Premio Nazionale della letteratura per l'infanzia) ed *El Cervantes Chico* (Il Cervantes Piccolo), premio, quest'ultimo, dato dallo *Ayuntamiento* di Alcalá de Henares alla miglior opera di letteratura per l'infanzia.

Nel 1996 ha iniziato a lavorare come sceneggiatrice cinematografica. Spiccano le sceneggiature di: *La Primera Noche de mi Vida* (La Prima Notte della mia Vita); *Manolito Gafotas* (Manolito Quattrocchi), che ha vinto un premio speciale nella sezione del cinema infantile del Festival di Berlino; *Plenilunio* (Plenilunio), basato sull'omonimo romanzo di Antonio Muñoz Molina; *El Cielo Abierto* (Il Cielo Aperto), basato su una sua idea originale; *La vida inesperada* (La vita inaspettata). Ha scritto, inoltre, la sceneggiatura di uno dei sette episodi di *Ataque Verbal* (Attacco Verbale): *Las Barrenderas: Esto me trae recuerdos de mis gusanos de seda* (Le Spazzine: Questo mi fa ricordare i miei bachi da seta), di cui è stata anche protagonista.

Nel 1998 ha iniziato a scrivere romanzi per adulti pubblicando *El Otro Barrio* (L'altro quartiere). Seguono *Algo más inesperado que la muerte* (Qualcosa di più inaspettato della morte) nel 2002, *Una palabra tuya* (Una tua parola) nel 2005, *Lo que me queda por vivir* (Ciò che mi resta da vivere) nel 2010, *Lugares que no quiero compartir con nadie* (Luoghi che non voglio condividere con nessuno) nel 2011 e *Noches sin dormir* (Notti insonni) nel 2015.

Sempre nel 1998 ha iniziato a pubblicare articoli di opinione nel giornale *El País* nella sezione di Madrid, attività che nel 1999 ha compaginato insieme alla scrittura e all'interpretazione del suo personaggio Manolito in radio (*Cadena*

SER). Nell'estate del 2000 ha scritto una rubrica quotidiana su *El País* in cui mescolava comicamente realtà e finzione. Questi articoli sono stati pubblicati nella trilogia *Tinto de Verano* (Vino Rosso d'Estate), *El mundo es un pañuelo* (Il mondo è un fazzoletto) e *Otro verano contigo* (Un'altra estate con te). Dal 2001 contribuisce settimanalmente con *El País* scrivendo due rubriche: *Don de gentes* (Dono di persone) la domenica e la rubrica dell'ultima pagina il mercoledì.

Nel 2019 ha presentato, nel Teatro Fernán Gómez di Madrid, il racconto musicale *El niño y la bestia* (Il bambino e la bestia), di cui è stata narratrice. La storia è ispirata a suo padre, Manuel Lindo, e rende omaggio ai bambini del dopoguerra spagnolo.

Nel febbraio 2021 è stata eletta presidente della *Biblioteca Nacional de España* (Biblioteca Nazionale di Spagna), sostituendo Soledad Puértolas, che aveva assunto l'incarico nel 2018.

Manolito Gafotas (Manolito Quattrocchi) è un bambino di otto anni, grassottello, miope, sincero e loquace di classe operaia che vive nel quartiere di Carabanchel Alto a Madrid. Si relaziona principalmente con sua madre Catalina, suo padre, Manolo, suo fratello minore l'Imbecille, suo nonno Nicola, i suoi amici Lopez-orecchie-a-sventola, il bullo Yihad, Susanna panni sporchi e la maestra Asunción. Lui stesso, in prima persona, racconta al suo lettore le sue avventure e disavventure, e ciò lo rende un narratore autodiegetico che si rivolge direttamente a un interlocutore fittizio.

Manolito ha due voci: è un bambino urbano di un quartiere di periferia che, come tutti i bambini, incontra cose straordinarie o felici nella parte più volgare della sua esistenza ma, allo stesso tempo, mette in luce una realtà che può, e di fatto lo fa, sommergere nella malinconia.

Manolito Quattrocchi è presentato come il tipico antieroe, un bambino non molto modello, che spesso si allontana dai parametri del politicamente corretto, e tutto questo rende difficile la sua accettazione nel panorama della letteratura per l'infanzia.

L'autrice ha utilizzato un linguaggio molto colloquiale, vivace ed espressivo, che rende la saga autentica e di successo e che contribuisce alla libertà di espressione. In esso è presente il filtro dell'autrice che lo elabora e lo crea, la quale usa il discorso patriarcale per comunicare, poiché, come sosteneva Foucault, le donne e

i bambini rappresentano il non-soggetto, dal momento che si associano all'instabilità, all'apertura, al gioco verbale e, di conseguenza, alla sovversività, all'eterogeneità e a ciò che Bachtin chiamava «carnevalesco».

Il modo di parlare del protagonista è caratterizzato da intercalari e iperboli, dalla ripetizione di formule linguistiche e da cliché. Prende, inoltre, in prestito il discorso dai media (televisione, pubblicità e soap opere, libri e film) e dagli adulti. Non è, pertanto, un linguaggio meramente aneddótico, poiché i bambini rafforzano la loro identità attraverso le loro esperienze quotidiane con il mondo che li circonda e incorporano queste tipologie di linguaggio nel loro vocabolario, che diventano parte della cultura dei bambini. Tuttavia, tale linguaggio privo di norme, che riflette una realtà senza sotterfugi, è percepito dagli adulti con certa ironia, e ciò provoca contrasto tra la visione del bambino e quella dell'adulto e, di conseguenza, un effetto parodico e umoristico.

Manolito Gafotas (Manolito Quattrocchi) è un personaggio nato per la radio. L'autrice lo ha creato mentre lavorava per *Radio Cadena* (successivamente *Radio Nacional de España* (Radio Nazionale di Spagna)) in estate, in un periodo in cui lavoravano pochi collaboratori e in cui vi era un tempo di programmazione difficile da riempire, che veniva colmato con la narrazione, quasi quotidiana, delle avventure di questo personaggio, il quale si è sviluppato durante un periodo di tempo abbastanza ampio. Solo successivamente l'autrice ha deciso di raggruppare le avventure di *Manolito Gafotas* (Manolito Quattrocchi) in un libro.

Tale personaggio prende spunto dalle esperienze e dal modo di essere dell'autrice. È stato costruito sulle orme di Charlot e Woody Allen, mescolando tradizione e modernità, ma si configura anche come il congiunto di tutte le persone che Elvira Lindo ha osservato e ascoltato durante la sua vita.

Originariamente era un personaggio narrato oralmente, le cui sceneggiature e narrazioni hanno tutte le caratteristiche della narrazione orale, la quale differisce notevolmente dalla narrazione scritta, motivo per cui è stato molto difficile per l'autrice assemblare le sceneggiature e scriverne il racconto.

Si parla, dunque, di *oralità prefabbricata*, ossia dell'insieme di tecniche costruttive del discorso orale nel discorso scritto nei testi scritti fittizi. Si pone l'enfasi sul linguaggio usato nel mezzo grafico, ma concepito come se fosse parlato (orale). Per dare a questi testi una certa aria di discorso vivo, si ricorre a strategie discorsive orientate al contatto con l'interlocutore: si usano imperativi,

vocativi, espressioni fatiche e appellative. Tuttavia, poiché il discorso orale deve essere adattato al discorso scritto, cioè i testi devono essere scritti in una forma tale da poter essere detti in modo da poter garantire certa verosimiglianza con l'immagine, i meccanismi espressivi si riducono, e si eliminano quelle caratteristiche dell'oralità prototipica prive rilevanza comunicativa privilegiando quelle che garantiscono l'informatività, la coerenza e la coesione testuale.

Quando si scrive, infatti, le caratteristiche tipiche del discorso orale (immediatezza comunicativa, ripetizioni, colloquialismi, interiezioni, ecc...) si riducono perché predominano la distanza comunicativa, i marcatori e i connettori discorsivi e altri meccanismi che garantiscono al discorso scritto comprensione e spontaneità.

Manolito Gafotas è stato pubblicato per la prima volta nel 1994 dalla casa editrice Alfaguara, con illustrazioni del fumettista Emilio Urberuaga. Sebbene si rivolga a un pubblico infantile semplicemente perché si è voluto pubblicare in una collezione infantile, esso non è stato concepito come un libro per bambini, bensì, come un libro diretto a chiunque lo legga.

Anche se inizialmente era conosciuto solo in Spagna, col tempo, grazie alla sua traduzione, ha acquistato notorietà in Brasile, Danimarca, Norvegia, Francia, Germania, Grecia, Olanda, Italia, Cina, Iran, USA, ecc. È diventato un fenomeno mediatico di tale portata che oggi si parla di *fenomeno Manolito* o *manolitomania*. Nel 1997 è stato realizzato un audiolibro intitolato *Manolito Gafotas en la radio* (Manolito Quattrocchi in radio) e, successivamente, due film: *Manolito Gafotas* (Manolito Quattrocchi) di Manuel Albaladejo nel 1999 e *Manolito Gafotas mola ser jefe* (Manolito Quattrocchi essere capo è una figata) di Joan Potau nel 2001. Nel 2004, il canale televisivo Antena 3 ha trasmesso la serie televisiva ad esso dedicata chiamata *Manolito Gafotas* (Manolito Quattrocchi) diretta da Antonio Mercero.

Nonostante sia stato tradotto in più di venti lingue, *Manolito Gafotas* (Manolito Quattrocchi) non ha mai ottenuto all'estero tanto successo come in Spagna, dove ancora oggi è un'icona della letteratura per l'infanzia.

In Italia, *Manolito Gafotas* è stato tradotto per la prima volta nel 1999 dalla traduttrice Fiammetta Biancatelli per Mondadori Junior con il nome di *Manolito Quattrocchi*. Nel 2014 Luisa Mattia ha prodotto una nuova traduzione di questo

classico della letteratura per l'infanzia spagnola per la casa editrice Lapis, chiamata *Ecco Manolito*. Entrambe le traduzioni conservano le illustrazioni originali di Emilio Urberuaga.

La scarsa distanza temporale tra le due traduzioni (solo 15 anni) fa porre molti interrogativi circa la necessità di realizzare una ritraduzione a distanza di così poco tempo.

Le *ritraduzioni*, cioè le traduzioni totali o parziali di testi tradotti precedentemente, normalmente, si realizzano con intervalli di tempo più ampi di quello menzionato anteriormente e le cause possono essere varie:

- la necessità di sostituire il linguaggio obsoleto, antiquato o errato;
- la rilettura di un testo a seguito di nuove interpretazioni critiche;
- il passaggio di un autore da una posizione marginale nel polisistema letterario a una centrale;
- cambiamenti nella lingua di arrivo o nello standard di traduzione dovuti, soprattutto, al passare del tempo;
- ragioni commerciali o editoriali, che vanno dalla mancanza di coordinamento tra gli editori alla necessità di promuovere un titolo attraverso la sua nuova traduzione.

Pym (1998: 82 in Zaro, 2007: 22) distingue tra:

- *ritraduzioni passive*, le più comuni e necessarie, motivate da questioni temporali e dialettali;
- *ritraduzioni attive*, realizzate nello stesso ambito culturale e generazionale per cause, generalmente, connesse a questioni di politica editoriale e culturale, pertanto, la loro funzione risulta meno evidente.

In molti casi, quindi, quando cambia il destinatario cambia la forma di approcciarvisi, per questo è necessario realizzare una nuova traduzione di un testo precedentemente tradotto.

Nel caso di *Manolito Gafotas* (Manolito Quattrocchi), il motivo della ritraduzione è puramente editoriale. Lapis, infatti, è una casa editrice giovane che ha deciso di puntare sulla ritraduzione di un classico della letteratura per l'infanzia spagnola, cui prima traduzione italiana non è più in commercio. Per fare ciò, ha assunto una scrittrice di letteratura per l'infanzia, e non una traduttrice professionista, affinché impiegasse nella sua traduzione un linguaggio altamente colloquiale e vivo.

Proprio sulla base di questa traduzione, la RAI ha creato la versione audio di

Manolito Gafotas (Manolito Quattrocchi), chiamata *Manolito*, composta da 26 episodi che sono stati mandati in onda quotidianamente dal 23 aprile 2018 al 18 maggio 2018, e in cui si legge *Ecco Manolito*.

Oltre a *Manolito Gafotas* (Manolito Quattrocchi), sono stati tradotti in Italia i capitoli successivi della saga che conservano le illustrazioni originali di Emilio Urberuaga. Mondadori ha pubblicato (1999a, 2000 e 2001): *Povero Manolito* (*Pobre Manolito*) contenuto in *Manolito Quattrocchi (Manolito Gafotas)*, *Manolito il magnifico* (*¡Cómo molo! (Otra de Manolito Gafotas)*) e *Manolito on the road* (*Manolito on the road*), tradotti da Fiammetta Biancatelli, e (2002a e 2005) *Manolito e l'Imbecille* (*Yo y el imbécil*) e *Il segreto di Manolito* (*Manolito tiene un secreto*), tradotti da Michela Finassi Parolo. Lapis ha pubblicato (2014a, 2014b, 2015a e 2015b): *Bentornato Manolito* (*Pobre Manolito*), *Che forte, Manolito* (*¡Cómo molo! (Otra de Manolito Gafotas)*), *Tutto cambia, Manolito* (*Los trapos sucios*) e *Manolito on the road* (*Manolito on the road*), cui traduzioni sono state realizzate da Luisa Mattia.

Nel presente lavoro di tesi sono stati analizzati il testo di partenza, *Manolito Gafotas* (1994), e le sue traduzioni italiane, *Manolito Quattrocchi* (1999a) ed *Ecco Manolito* (2014c), al fine di osservare concretamente, attraverso lo studio di tale corpus testuale, le scelte traduttologiche più comuni attuate dai traduttori di letteratura per l'infanzia.

Si è posta l'attenzione sugli aspetti più rilevanti, che sono stati raggruppati nelle seguenti categorie:

- *colloquialità e linguaggio infantile*, di cui fanno parte gli intercalari, le rime, le parole mal suonanti e i tabù linguistici;
- *la fraseologia*, di cui si è messo in rilievo: il linguaggio mimetico; la preferenza della seconda traduzione italiana per l'equivalenza pragmatica e l'impiego di unità fraseologiche assenti nel TP; le etichette linguistiche; l'uso improprio del quantificatore *bastante* (abbastanza) in espressioni stereotipate e nelle collocazioni nel TP e la sua resa nelle traduzioni;
- *i culturemi*: denaro, tempo, toponimi, nomi propri di persona, soprannomi, gastronomia, giochi e canzoni, nomi di personaggi famosi, marchi pubblicitari;

- *l'oralità*, di cui si è messo in rilievo: l'uso di dialoghi che riflettono forme di discorso colloquiali e conversazionali; l'impiego di espressioni auto affermative in seconda persona, di strutture aperte e asintattiche, di marcatori metadiscorsivi e di termini neutri; la preferenza della seconda traduzione per un discorso più sintetico, conciso, diretto, incisivo e l'utilizzo dell'indicativo per tradurre il congiuntivo; l'uso rafforzativo, nel TP, dei verbi *ir* (andare) e *resultar* (risultare) per introdurre lo stile diretto e indiretto e l'eliminazione dei *verba dicendi* nei frammenti in stile indiretto libero; la ricostruzione, nella prima traduzione, di elementi mancanti nel TP; l'elevazione del registro delle traduzioni.

Da tale analisi è emerso che nelle traduzioni, normalmente, si predilige come norma iniziale di traduzione l'adeguatezza quando si traducono toponimi e nomi di personaggi famosi perché sono comunemente conosciuti, ma si adeguano anche i nomi propri di persona per mostrare che il TP è situato in un'altra cultura e, in questo modo, educare all'interculturalità.

Invece, quando si traducono le altre tipologie di culturemi (tempo, denaro, soprannomi, gastronomia, giochi, canzoni e marchi pubblicitari) e altri fenomeni linguistici (come, per esempio, gli intercalari, le rime, le parole mal suonanti, i tabù linguistici, le etichette linguistiche, i quantificatori e i marcatori metadiscorsivi), i traduttori di letteratura per l'infanzia tendono ad optare per l'accettabilità.

Da questa analisi si evince che la prima traduzione, rispetto alla seconda, risulta linguisticamente, stilisticamente e pragmaticamente più fedele al TP. Arriva, perfino, a completare parti del discorso che sono assenti nel TP ed eleva il registro del testo.

La seconda traduzione, invece, usa un linguaggio più colloquiale, vivace e autentico, libero dai legami politici e ideologici e dalla necessità di mantenere una certa fedeltà linguistica. Più che per una traduzione letterale, la traduttrice ha optato per l'equivalenza pragmatica del testo, utilizzando termini che svolgono le stesse funzioni di quelli del TP. Il risultato è una traduzione che linguisticamente, stilisticamente e pragmaticamente supera il TP e che raggiunge decisamente l'obiettivo dell'accettabilità testuale.