

# El desarrollo de la adquisición de la competencia traductora a través de la Literatura infantil

Gloria Bazzocchi

Universidad de Bolonia, Campus de Forlì

## RESUMEN

El artículo se propone demostrar cómo, por sus características intrínsecas, la traducción de la Literatura infantil y juvenil puede revelarse un instrumento muy eficaz en el proceso de adquisición de la competencia traductora. En primer lugar, se subraya la importancia de un destinatario especial, el lector infantil, cuya presencia impone la necesidad de asumir responsabilidades con respecto a la aceptabilidad del texto meta, sobre todo en presencia de referencias extralingüísticas, como en el caso de la traducción de *El país de Juan* de María Teresa Andruetto. En segundo lugar, a través de ejemplos de traducción de rimas infantiles de Gloria Fuertes, se hace hincapié en la necesidad de re-creación por parte del traductor de una lengua ingeniosa y jocosa, destinada a maravillar al lector a través de las palabras. Por último, se insiste en la necesidad de aprender a interpretar un mundo polifacético, dado por la sincronía entre texto e ilustraciones, a través de la práctica de la paratraducción.

**PALABRAS CLAVE:** competencia traductora, traducción de la literatura infantil y juvenil, paratraducción, traducción de elementos extralingüísticos, traducción de rimas infantiles.

## 1. INTRODUCCIÓN

En más de una ocasión (Bazzocchi 2011, 2021, 2023), hemos reflexionado sobre la importancia de la traducción de la Literatura infantil y juvenil en la formación del traductor editorial, proponiendo unos ejemplos inéditos, fruto de experiencias didácticas llevadas a cabo en cursos académicos. En este estudio trataremos de demostrar cómo, por sus características intrínsecas, la traducción de la Literatura infantil puede resultar un instrumento muy eficaz para el desarrollo de la competencia traductora, entendida como aquel «sistema subyacente de conocimientos, habilidades, destrezas y actitudes necesarios para traducir» (Hurtado Albir, 2001: 394). Lo haremos basándonos en ejemplos procedentes de dos libros para niños, *Il paese di Juan* de María Teresa Andruetto, publicado en 2014 por Mondadori y *Le poesie dell'Oca Loca* de Gloria Fuertes, editado por Kalandraka en 2023.

El primero es un cuento ambientado en Argentina, con muchas referencias extralingüísticas relacionadas con la cultura del texto origen. Esto supone un desafío especial para el traductor, quien debe establecer una situación dialógica con la niña o el niño lector, decidiendo las estrategias y técnicas más adecuadas para garantizar la aceptabilidad del texto meta. El segundo es una recopilación de rimas infantiles, llenas de humor, basadas en una lengua ingeniosa y jocosa, destinada a sorprender a través de las palabras y los sonidos. En este caso el traductor tendrá que recurrir a un tipo de traducción creativa para recrear en su lengua la métrica, el ritmo, los juegos de palabras, el humor y la musicalidad del texto fuente. A través de este libro, que en su traducción al italiano mantiene las ilustraciones originales, veremos también cómo la relación entre texto e imagen puede representar, a la hora de traducir, tanto una restricción como una inspiración. Esto supone, en cualquier caso, una habilidad más que el traductor hace falta que aprenda para establecer un diálogo entre códigos diferentes.

## 2. EL CONCEPTO DE COMPETENCIA TRADUCTORA

Antes de exponer las peculiaridades de la traducción de la Literatura infantil y juvenil, consideramos oportuno introducir el concepto de competencia traductora, haciendo referencia al modelo holístico elaborado por el Grupo PACTE de la Universidad de Barcelona<sup>1</sup>, según la reciente descripción de Hurtado, Kuznik y Rodríguez-Inés (2022: 26-28). Se trata de un modelo que prevé la presencia de cinco subcompetencias. La primera es la subcompetencia bilingüe, que incluye el conjunto de conocimientos pragmáticos, sociolingüísticos, textuales y léxico-gramaticales que sirven para comunicarse en dos idiomas. La segunda es la subcompetencia extralingüística, formada por los conocimientos relativos a las dos culturas involucradas en el proceso de traducción y por conocimientos de tipo enciclopédico y temático. La tercera es la subcompetencia de conocimientos de traducción, es decir aquellos conocimientos relacionados con aspectos profesionales como el tipo de encargo y de destinatario previstos, los métodos y procedimientos adoptados, etc. La cuarta subcompetencia es la instrumental, basada en los conocimientos operativos que atañen al uso de las fuentes de documentación y a las tecnologías aplicadas a la traducción. Finalmente, tenemos la subcompetencia estratégica que integra aquellos conocimientos operativos que garantizan la eficacia del proceso traductor y que sirven para resolver los problemas encontrados a lo largo del mismo. Esta última ocupa un lugar central dentro del modelo porque activa e interrelaciona las demás subcompetencias, compensando eventuales deficiencias entre ellas y controla el proceso traductor.

A las cinco subcompetencias se añaden también unos componentes psicofisiológicos, que pueden ser de tipo cognitivo (memoria, atención, emoción,

---

<sup>1</sup> Fundado en 1997 por Hurtado Albir, el Grupo PACTE presentó un primer modelo de competencia traductora en 1998, modificándolo a medida que avanzaban los estudios exploratorios, para llegar al modelo de 2003 sobre el que se basa toda su investigación hasta nuestros días.

percepción) o actitudinal (curiosidad intelectual, perseverancia, rigor, espíritu crítico, motivación), incluyendo también otras habilidades como la creatividad, el razonamiento lógico, la capacidad de análisis y de síntesis, etc.

Según los estudios de PACTE, la competencia traductora se adquiere en un proceso dinámico en que las varias subcompetencias y los componentes psicofisiológicos se desarrollan desde un conocimiento novato (competencia pretraductora) a un conocimiento experto (competencia traductora), aunque no de forma paralela. De hecho, como se puede imaginar, no es lo mismo traducir hacia la lengua madre (traducción directa) o hacia una segunda lengua (traducción inversa). A su vez, el proceso de adquisición puede ser más o menos rápido dependiendo de la combinación lingüística o del contexto de aprendizaje (formación guiada o autoaprendizaje, metodologías didácticas, etc.). Además, según la especialidad de traducción (jurídica, médica, literaria, etc.), una determinada subcompetencia puede tener más relevancia que otra.

### 3. TRADUCIR PARA UN DESTINATARIO ESPECIAL: EL LECTOR INFANTIL

Como se sabe, cualquier traducción implica un destinatario o, mejor dicho, un modelo de destinatario, ya que, como subraya Nord (2011), no se trata de una persona de carne y hueso, sino de una construcción conceptual. En el caso de la Literatura infantil, la dificultad de identificar el perfil del destinatario se complica aún más por la naturaleza misma de su incómodo e imprevisible *lector in fabula*, como recuerda Beseghi (2011: 60). De hecho, nos encontramos frente a un destinatario con vivencias y conocimientos del mundo todavía limitados y con exigencias muy peculiares, de ahí que «no podemos defraudarlo ni ir en contra de sus expectativas, dejando en el nuevo texto referencias que él no entiende» (Pascua Febles, 2002: 101). Por eso, como afirma Oittinen, traducir para niños significa traducir para unos lectores con los que hace falta establecer una situación dialógica:

Los traductores de la literatura infantil deberían acercarse a los niños de su propia cultura; deberían zambullirse en el mundo carnavalístico infantil y reexperimentarlo. Incluso, si quieren triunfar y no pueden dejar de ser adultos, deberían intentar alcanzar el reino de los niños, acercarse a los que están a su alrededor, al niño que llevan dentro (2005: 176).

La presencia de este destinatario especial implica también reflexionar sobre el principio de aceptabilidad de la traducción en la cultura meta:

No se puede olvidar que, en la traducción de la LIJ, el traductor es o actúa como un autor secundario, obligado a tomar decisiones no pensadas ni fijadas por el autor original, sino en virtud de la aceptabilidad de los pequeños lectores pertenecientes a otra cultura diferente a los del texto original (Pascua Febles, 1998: 54).

El traductor para niños, por lo tanto, deberá aprender a tomar decisiones al respecto, en base al encargo y a la finalidad de la traducción: a veces será necesario

adaptar o, en cambio, favorecer la comunicación intercultural. Se trata de una experiencia de mediación muy significativa, que obliga a buscar un equilibrio entre *visibilidad e invisibilidad*, en una negociación constante entre los límites impuestos por el texto original y la sensibilidad del traductor-mediador intercultural.

Con respecto a este concepto, hay que decir que durante mucho tiempo la Literatura infantil y juvenil traducida ha sido decididamente *target oriented*. Por lo tanto, ha sido objeto de manipulaciones y adaptaciones de todo tipo para domesticar el elemento ajeno, poco conocido o incluso desconocido y facilitar, así, la comprensión del destinatario:

Muchos textos traducidos para niños tienden a infravalorar a los lectores infantiles al sobreprotegerlos frente a la entrada de elementos culturales ‘no familiares’ o moralmente inconvenientes [...] Pero hemos de considerar también que esta sobreprotección puede conducir a la adaptación como norma y, con ello, dejar poca cabida a la extranjerización, al acceso a otras culturas (García de Toro, 2014: 130).

En los últimos años, en cambio, con la consolidación de las sociedades multiculturales, asistimos a una inversión de la tendencia. La traducción se hace más *source oriented* para ampliar los horizontes y dar a conocer realidades diferentes, de manera que no sean los textos los que viajan hacia el mundo de los lectores sino más bien, al revés, los lectores los que viajan hacia el mundo de los textos (Mambrini, 2010: 250). De esta manera, la traducción, como espacio de encuentro, puede convertirse en un lugar privilegiado para acoger lo diferente y, a pesar de las dificultades que esto conlleva, buscar la manera de darlo a conocer. Se trata de un compromiso importante porque, como afirma Fisher (2000: 158), en la larga cadena de adultos que hacen libros para niños, los traductores «son los que más responsabilidades tienen, ya que de ellos depende si y cómo los niños aprenden algo sobre otros países y culturas».

Un ejemplo significativo en este sentido es la traducción italiana del cuento *El país de Juan* de María Teresa Andruetto, publicado por primera vez en España por Anaya infantil y juvenil en 2003 e ilustrado por Gabriel Hernández. En Italia vio la luz en 2014, en la colección Oscar Mondadori, con las mismas ilustraciones y la traducción de Ilide Carmignani. La edición española iba dirigida a un público de lectores a partir de los 10 años, mientras que en el caso italiano el público recomendado era a partir de los 7. Se trata de una historia muy dura, ambientada en Argentina y protagonizada por dos niños que para huir de la miseria acaban siendo cartoneros en Villa Cartón. Allí se encuentran, se enamoran y proyectan una vida juntos, en un viaje de ida y vuelta a sus orígenes. Escrita durante una de las crisis económicas más duras que sufrió el país, en los días del así llamado «cacerolazo» de 2001, aborda temas que han caracterizado la historia argentina más reciente y que, desafortunadamente, siguen siendo muy actuales<sup>2</sup>, como la

---

<sup>2</sup> De hecho, *El país de Juan* fue publicado de nuevo en 2018, con las ilustraciones de Matías Acosta, por la editorial Sudamericana.

exclusión social, la pérdida de trabajo, el empobrecimiento, la emigración forzada y el contraste entre la ruralidad y lo urbano. Al mismo tiempo, gracias al estilo poético de Andruetto, capaz de imprimir un ritmo especial construyendo su relato a través de repeticiones y simetrías, la historia se puede leer también en clave de cuento maravilloso, arquetípico, en el que los dos protagonistas adquieren la dimensión metafórica de todos los oprimidos y excluidos que luchan y sueñan con un mundo mejor.

El libro está profundamente anclado en la cultura del texto original, lo que supone la presencia de términos lingüísticos y referencias extralingüísticas que el joven destinatario español casi seguramente desconoce. Por eso, la editorial recurre a un espacio paratextual, el glosario final, donde se explica el significado de las 24 palabras que en el texto aparecen seguidas de un asterisco. La mayoría de ellas pertenecen al español de América o son culturemas, aunque no faltan tecnicismos o términos considerados poco transparentes para un lector a partir de los 10 años.

Si nos fijamos en la traducción al italiano, la estrategia de fondo ha sido la de preservar la alteridad del texto original, evitando manipulaciones domesticadoras, a partir del mantenimiento de los antropónimos de los dos protagonistas, Juan y Anarina, y del topónimo Villa Cartón, así como de la palabra «cartoneros», cuyo significado se desprende del contexto:

A Villa Cartón van a parar los que llegan desde el Norte a buscar trabajo en la ciudad. Y a ese sitio también llegaron Juan y sus padres.  
Y se hicieron cartoneros, como todos los que viven en la Villa, porque allí, hasta los niños más pequeños separan los cartones sanos de los rotos, los mojados de los secos.

A Villa Cartón finiscono quelli che arrivano dal Nord a cercare lavoro in città: e lì arrivarono anche Juan e i suoi genitori.  
E diventarono *cartoneros*, come tutti quelli che vivono a Villa, perché lì anche i bambini più piccoli separano i cartoni sani da quelli sciupati, quelli bagnati da quelli asciutti.

En el texto se han mantenido varios términos originales, en cursiva y seguidos de asterisco, cuya explicación se encuentra, también en este caso, en un glosario final.

Nos parece interesante comparar las entradas de los dos glosarios, que, como podemos observar, coinciden solo en parte:

<i>El país de Juan</i>	<i>Il paese di Juan</i>
∅	Adobe
Boleto	∅
Bondiola	Bondiola
	Bracciante
Campera	∅
Chucear	∅
Dije	∅

Dispensario	Ø
Empastar	Ø
	Galiziana
Gomera	Lazo
Ø	La Suiza Argentina
Ø	La Joyita
Majada	Ø
Mancha	Ø
Ø	Martin pescatore
Mate cocido	Mate
Mistol	Mistol
Molle	Molle
	Palindromo
Palliri	Palliri
Ø	Poncho
Poroto	Ø
Quebracho	Quebracho
Quinta	Ø
Remallar	Rammagliare
	Rocca
Tunales	Fico d'India
Veraneada	Ø
Vereda	Ø
Zapallo	Ø
Zorzal	Tordo

Claramente, en el italiano han desaparecido los términos pertenecientes al español de América como «boleto, «vereda» o «zapallo», traducidos directamente con sus equivalentes *biglietto, marciapiede, zucca*.

Algunos términos, en cambio, no se encuentran en el glosario italiano porque se ha optado por la técnica de la generalización o de la descripción, como en el siguiente ejemplo:

Sabían llevarlas a la veraneada\* en busca de pastos verdes, curarlas de las pestes, chucearles\* el vientre si se empastaban\*, ordeñarlas, batir manteca y hacer queso.

Sapevano portarle nei pascoli estivi, in cerca di erba verde, sapevano curarle dalle malattie, operarle al ventre se avessero preso l'indigestione di foraggio fresco, sapevano mungerle, fare il burro e anche il formaggio.

En cambio, se ha considerado importante mantener y explicar el significado de un verbo muy poco utilizado como *rammagliare*, así como de un fruto o un ave, no tan comunes, como *fico d'India* o *tordo*. En otros casos, quizás debido a la edad inferior prevista para el destinatario con respecto al original, se ha decidido incorporar en el glosario palabras como *bracciante* (peón), *palíndromo* (capicúa) o *rocca* (rueca).

Es curioso el caso de los dos juegos tradicionales muy populares en Argentina con los que se entretienen Juan y Anarina es sus tardes después de la escuela: la «mancha» y «martín pescador pasará, pasará». Si en el glosario original solo se explica el primero, porque el segundo se conoce también en España, en el italiano, es al revés. Para el juego de la mancha, en efecto, se ha optado por la técnica de la generalización, sustituyéndolo por verbos que indican un juego de persecución común –*giocavano a prendersi*– mientras que, en el glosario, la entrada *martin pescatore* es la que cuenta con la explicación más larga, ya que se trata de un juego complicado que se desconoce por completo.

Por último, notamos la presencia de «La Suiza Argentina» y «La Joyita», dos tiendas de las que se ofrece la traducción (*La Svizzera Argentina e Il Gioiello*) para que se pueda entender su significado.

Por lo que hemos visto, quien traduce actúa, con respecto a su destinatario, como verdadero mediador intercultural, capaz de favorecer la comprensión de lo ajeno y desconocido, respetando la cultura original. Además, nos parece muy significativa, a nivel traductológico, la gestión de un espacio paratextual como el glosario final ya que, como afirma Yuste Frías (2022: 49),

El umbral del paratexto es una zona de transición y, sobre todo, una zona de transacción entre el texto y lo que está fuera del texto, en el que el autor del texto traducido, el traductor, no solo debe tener voz, sino también, y, sobre todo, voto, a la hora de decidir qué elementos paratextuales van a formar el paratexto de su texto traducido, porque de cómo se construye el paratexto paratraducido depende que la lectura del texto traducido sea más o menos pertinente y exitosa.

#### 4. LA TRADUCCIÓN DE RIMAS INFANTILES

Las rimas infantiles representan el primer acercamiento de los niños a la poesía. Una poesía lúdica, construida a partir de esquemas métricos bien definidos, que imprimen musicalidad y ritmo acompasado a los versos, y cuya traducción representa un verdadero desafío, ya que «en la traducción de textos infantiles se espera, y casi se da por sentado, que quien traduzca va a mantener esos recursos sonoros» (Morillas, 2012: 48).

El traductor tendrá que exprimir, por lo tanto, toda su imaginación y creatividad, explorando en su lengua materna, para recrear los mismos efectos en el texto

meta. Como hemos podido experimentar en la práctica didáctica, en traducciones de este tipo resulta muy rentable recurrir a la metodología de la traducción colectiva. En la puesta en común dentro del grupo de ideas, puntos de vista y observaciones, se aprovecha la capacidad creativa de cada participante, facilitando la solución de los problemas.

Un ejemplo concreto de experiencia de traducción colectiva es el que ha llevado a la publicación de *Le poesie dell'Oca Loca* (2023)<sup>3</sup> de Gloria Fuertes. Se trata de una selección de 25 composiciones para niños, ilustradas por Miguel Ángel Pacheco, repletas de rimas, juegos de palabras, experimentaciones lingüísticas, que muestran un ritmo frenético y un fino humor. De hecho, como afirma García-Page Sánchez (1990: 243), refiriéndose al estilo de Fuertes, «Su obra viene a constituirse, desde un punto de vista formal, en un ensayo continuo con el lenguaje con fines fundamentalmente lúdicos».

Como metodología de trabajo se ha adoptado *la traducción compartida* (Paleólogos y Pratsinis, 2018: 438) con la fragmentación y repartición del texto a varios traductores que en una primera fase trabajan cada uno por su cuenta. Lo que se hace a nivel grupal, durante varias sesiones, es la revisión de la traducción mediante la lectura en voz alta de cada poema, ajustando pacientemente lo que no funciona, hasta llegar, poco a poco, a una versión final consensuada del texto.

Dicha práctica, en su larga fase de revisión y homogeneización, permite desarrollar también una competencia de tipo relacional, aprendiendo a reflexionar juntos, a escuchar al otro, a respetarle, a dialogar y, sobre todo, a mediar para llegar a la versión final. Como subraya Curell (2013: 643), haciendo referencia a uno de los ejemplos más consolidados de traducción colectiva a nivel académico, el Taller de Traducción Literaria de La Laguna, toda la labor de confrontación, discusión y revisión a la que se someten los textos «supone un enriquecimiento y una garantía de trabajo bien hecho».

Para poder recrear en italiano los elementos formales que caracterizan *Los poemas de la Oca Loca* ha sido fundamental aprender a «traducir escuchando» (Morillas, 2021: 248). Esto ha significado, ante todo, reproducir la métrica original y, por consiguiente, deconstruir el texto para reconstruirlo a partir de las omnipresentes rimas<sup>4</sup>, tratando, así, de respetar el espíritu y la naturaleza de los versos originales. En algunas ocasiones no hace falta alejarse demasiado, como en el siguiente ejemplo en que la poeta invita al lector a dibujar una tormenta:

---

<sup>3</sup> La publicación nace de un proyecto de colaboración entre la editorial Kalandraka (que en 2016 había vuelto a editar *Poemas de la Oca Loca*, cuya versión original es de 1978) y el Departamento de Interpretación y Traducción de la Universidad de Bolonia, Campus de Forlì. Después de una prueba de traducción de dos poemas de la colección, llevada a cabo en mi curso de Traducción editorial (del español al italiano) del máster en *Specialized Translation*, en el año académico 2022-2023, Kalandraka nos encargó la traducción del libro en la que participaron nueve estudiantes bajo mi supervisión.

<sup>4</sup> En este sentido, puede resultar muy útil recurrir a herramientas en línea, como *Il Rimario per trovare subito la rima giusta* ([www.cercarime.it](http://www.cercarime.it)).



Del pinar cayó una piña  
e hizo un chichón a la niña.  
Del balcón cayó un tiesto  
e hizo un chichón a Modesto.

Una pigna giù da un pino  
cade in testa ad un bambino.  
Cade un vaso dal balcone  
sulla testa di Giorgione.  
(*Cómo se dibuja una tormenta*)

Aunque en la traducción se pierde el paralelismo sintáctico y cambian los antropónimos, se han mantenido tanto los versos octosílabos como las rimas pareadas (AA/BB), así como un contenido muy parecido. En la primera estrofa de este mismo poema, en cambio, para poder respetar la métrica ha sido necesario volver a escribir los versos. Como se puede observar a continuación, lo que prima es la construcción de las rimas. Esto implica que algunos elementos del texto original, como las tejas (*tegole*), el viento (*vento*), la azotea (*terrazzo*) y el loro (*pappagallo*), cambien su posición o su acción dentro de la estrofa:

Cayó teja del tejado  
sobre un pato mareado.  
El viento por la azotea  
—se cayó la chimenea—.  
Después de un trueno sonoro,  
se calló hasta el loro.

Giù le tegole dai tetti  
si frantumano in pezzetti.  
Ed il vento sul palazzo  
butta giù anche il terrazzo.  
Si zittisce il pappagallo  
quando appare un lampo giallo.

Algunos términos, incluso, pueden cambiarse de estrofa, como ocurre con el trueno y el rayo, que se intercambian: el primero desaparece de la primera, sustituido por *lampo*, para volver en la tercera en lugar de rayo:

A lo lejos cayó un rayo  
—¡Me desmayo!

A distanza scoppia un tuono  
—Che frastuono!

Otro rasgo estilístico que Fuertes emplea a menudo para crear juegos de palabras o efectos musicales especialmente expresivos es la paronomasia. De hecho, ya en el título encontramos los parónimos «oca» y «loca» adelantando el contenido del primer poema de la colección, en el que la protagonista, Doña Oca, abandonada por el marido, el Oco, al final se vuelve loca. Precisamente por su poderoso efecto sonoro, se ha decidido dejarlos inalterados, a través de la técnica del préstamo, traduciendo Doña Loca con *Oca Loca*.

En general, a parte un par de casos en que español e italiano coinciden (elegante / elefante; moda / soda), la mayoría de las veces los parónimos originales se pierden. Sin embargo, imitando el estilo de Fuertes, se puede intentar crear nuevas asociaciones igualmente eficaces:

Vais a pasar un buen rato  
mientras dibujáis un gato  
(*Cómo se dibuja un gato*)

Ti diverti come un matto  
se disegni con me un gatto.

Vestido de piel de oso  
porque hace un frío horroroso,  
guante de ante y de lana,  
gorro de pelo y de pana.  
(*Cómo se dibuja un esquimal*)

Con indosso il pellicciotto  
sembra proprio un orsacchiotto,  
i guantoni contro il gelo,  
il berretto tutto pelo.

Lo que resulta imposible reproducir son las manipulaciones de la lengua que, una vez más, Fuertes persigue con fines lúdicos, como la parodia de frases hechas en los siguientes versos: «—Esta Oca es la oca / y nado porque me toca» (*La Oca Loca*). Lo mismo vale para los juegos semánticos que se basan en la homonimia o la polisemia: «Patas cortas, cola dura, / uñas largas, cara dura / —cara de pocos amigos—» (*Cómo se dibuja un cocodrilo*); «parece una flor que nada; / y es gratis, no cuesta nada» (*Cómo se dibujan unos patines*); «¡Qué fácil es dibujar una araña / que no araña» (*Cómo se dibuja una araña*). En estos casos se puede compensar con la paronomasia: «— Qui con l’oca non si gioca / nuoterò come una foca»; creando un nuevo juego semántico «Zampe corte, coda alzata, / unghie lunghe, aria sfacciata / — quante arie che si dà — » o simplemente una rima: «sembra un fiore che galleggia / e sull’acqua piano ondeggia»; «viene facile il ragnetto / ci scommetto!».

Por último, merece la pena reflexionar sobre la presencia de las ilustraciones que, como hemos dicho, en la traducción italiana se han mantenido iguales. Como afirma Díaz Armas (2008: 55), los libros ilustrados constituyen «un texto artístico complejo, plurisignificativo y rico, pidiendo de su lector un esfuerzo interpretativo». Esto supone para el traductor un atento ejercicio visual, espíritu de observación y atención a los detalles para entender cómo las ilustraciones interactúan con el texto. Se trata de una habilidad más que, como sostiene Oittinen, hay que adquirir:

Al traducir libros ilustrados, en donde la imagen es un elemento esencial de la historia, los traductores tienen que poseer también la habilidad de leer imágenes en la misma medida en que tienen que leer y escribir en idiomas extranjeros hablados y escritos (2005: 125).

Esto significa también aprender a traducir desde la paratraducción que, como afirma Yuste Frías (2015: 326), siempre supone

un espacio de lectura interpretativa y escritura paratraductorales «entre» diferentes códigos semióticos productores o reguladores del sentido simbólico creado gracias a la relación intersemiótica o multiseimiótica de los mismos.

En el caso que nos ocupa, las ilustraciones de Pacheco han representado tanto una restricción como una inspiración, ya que el texto meta no puede contradecir el dibujo.

En *Cómo se dibujan unos patines*, por ejemplo, Fuertes crea uno de sus juegos lingüísticos entre tres clases de patines: los de ruedas, los de hielo y los patines vivos (de patos), representados por sus correspondientes dibujos. El italiano *pattini*, en cambio, solo se puede aplicar a las dos primeras clases de patines. Por eso,

para justificar la presencia en la ilustración de los patos, hace falta deconstruir y reconstruir por completo la tercera estrofa:

Tenemos otros patines  
—que son menos peligrosos—,  
que son peludos y hermosos.  
—Este patín, tan patudo  
que anda solo, vuela y nada,  
y que no te cuesta nada  
que se llama Pato-pito,  
parece una flor que nada,  
y es gratis, no cuesta nada.

Con i pattini a rotelle  
puoi finire in uno stagno  
e poi farti anche un bel bagno...  
— C'è una papera piccina  
che mi ha visto qui cadere  
e con me vuol rimanere.  
Il suo nome è Paperina,  
sembra un fiore che galleggia  
e sull'acqua piano ondeggia.

Lo que se ha imaginado es que con los patines de ruedas se pueda acabar cayendo en un estanque donde se encuentra un pato.

Un ejemplo, en cambio, en que la ilustración ha sido inspiradora para la traducción lo podemos encontrar en *Cómo se dibuja una señora*.



Figura 1. Ilustración de Miguel Ángel Pacheco

Gracias a la atenta observación del dibujo de Pacheco ha sido posible mantener la métrica cambiando algunos elementos de la descripción original que, sin embargo, se ajustan al dibujo. Como se puede apreciar en la segunda estrofa, las prendas que lleva la señora ya no son una falda, una blusa y un delantal sino un vestido al que se añade el complemento del bolso:

El cuerpo otro redondel,  
tan grande como un tonel,  
y en él se dibuja ahora  
la falda de una señora,  
falda, blusa, delantal,  
pierna flaca otra normal,  
los zapatos de tacón,  
con hebilla y con pompón.

Per il corpo un altro tondo  
grande quasi quanto il mondo,  
poi disegni un bel vestito,  
ancor meglio se fiorito,  
una borsa giovanile,  
una gamba più sottile,  
poi le scarpe con il tacco,  
e i fiocchetti come un pacco.

## 5. CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar a través de los ejemplos propuestos, traducir para niños implica la movilización de varias subcompetencias y componentes psicofisiológicos que se activan para resolver los diferentes problemas de traducción. Hemos subrayado la importancia de los conocimientos de traducción específicos relacionados con la Literatura infantil, a partir de la presencia de un destinatario especial que obliga a tomar decisiones importantes con respecto a la aceptabilidad del texto meta. Para identificar los problemas de traducción relacionados con el tratamiento de referencias extralingüísticas, como las que hemos visto en el cuento de Andruetto, y aplicar procedimientos para solucionarlos, la subcompetencia estratégica se revela fundamental. Del mismo modo, en la traducción de forma compartida de rimas infantiles ilustradas como las de Fuertes, en las que la lengua se convierte en juego sonoro y semántico, adquieren suma importancia tanto los componentes actitudinales como la capacidad de observación y, sobre todo, las habilidades creativas.

Siendo el proceso de adquisición de la competencia traductora un proceso de aprendizaje, consideramos que la traducción de la Literatura para niños en su aplicación didáctica puede resultar especialmente provechosa. Creemos también que su potencial didáctico puede extenderse, desde el nivel inicial hasta el nivel avanzado, al aula de español como lengua extranjera. Trabajar desde un enfoque contrastivo con textos para niños, proponiendo actividades individuales o de grupo, tanto de traducción directa como inversa, aunque con otras finalidades con respecto a cursos específicos para traductores, nos parece igualmente rentable para la adquisición de destrezas lingüísticas y extralingüísticas, así como de aprendizajes interculturales. A todo lo anterior se añade, además, el impacto positivo a nivel de motivación y desarrollo personal.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- ANDRUETTO, M.T. (2003). *El país de Juan*. Madrid: Anaya.
- ANDRUETTO, M.T. (2014). *Il paese di Juan*. Milano: Mondadori.
- BAZZOCCHI, G. (2011). «La formación del traductor editorial del español al italiano a través de la Literatura Infantil y Juvenil. El ejemplo de la Sslmit de Forlì». En *Crítica e Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*. Eds. A. M. Ramos e I. Mociño González. Vigo-Braga: Anilij/Ciec Universidade do Minho, pp. 19-36.
- BAZZOCCHI, G. (2021). «Aproximación a la traducción en ámbito editorial». En *LETI Lengua española para traducir e interpretar*. Eds. F. San Vicente y G. Bazzocchi. Bologna: Clueb, pp. 247-282.
- BAZZOCCHI, G. (2023). «La traduzione della poesia per bambini: imparare a giocare con le parole, imparare a prendersi cura delle parole». *Intralea on line translation journal* 25: 1-10. Documento de Internet disponible en: [https://www.intralea.org/specials/article/la\\_traduzione\\_della\\_poesia\\_per\\_bambini](https://www.intralea.org/specials/article/la_traduzione_della_poesia_per_bambini) [Fecha de consulta 26 de enero de 2024].

- BESEGGI, E. (2011). «La mappa e il tesoro. Percorsi nella letteratura per l'infanzia». En *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*. Eds. E. Beseghi y G. Grilli. Roma: Carocci editore, pp. 59-85.
- CURELL, C. (2013). «Reflexiones sobre la práctica colectiva de la traducción. Algunas versiones de poesía catalana y francesa moderna». *Bulletin hispanique* 115-2: 637-651. Documento de Internet disponible en: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2808> [Fecha de consulta 20 de enero de 2024].
- DÍAZ ARMAS, J. (2008). «La imagen en pugna con la palabra». *Saber (e) educar* 13: 43-57. Documento de Internet disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/62496618.pdf> [Fecha de consulta 13 de enero de 2024].
- FISCHER, M.B. (2000). «Diferencias culturales reflejadas en la traducción de la literatura infantil y juvenil». En *Literatura infantil y juvenil: tendencias actuales en investigación*. Eds. V. Ruzicka Kenfel, C. Vázquez García y L. Lorenzo García. Vigo: Universidade de Vigo. Servizo de Publicacións, pp. 149-160.
- FUERTES, G. (2016). *Poemas de la Oca Loca*. Pontevedra: Kalandraka.
- FUERTES, G. (2023). *Le poesie dell'Oca Loca*. Pontevedra: Kalandraka.
- GARCÍA DE TORO, C. (2014). «Traducir literatura para niños. De la teoría a la práctica». *Trans* 18: 123-137. Documento de Internet disponible en: <https://revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/3249/2999> [Fecha de consulta 14 de enero de 2024].
- GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ, M. (1990). «Juegos lingüísticos en Gloria Fuertes (poesía)». *Rilce. Revista de filología hispánica* 6 (2): 211-243.
- HURTADO ALBIR, A. (2001). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.
- HURTADO ALBIR, A., KUZNIK, A. Y RODRÍGUEZ-INÉS, P. (2022). «La competencia traductora y su adquisición». En *Hacia un marco europeo de niveles de competencias en traducción. El proyecto NACT del grupo PACTE. / Towards a European framework of competence levels in translation. The PACTE group's NACT project*. Eds. A. Hurtado, A. Kuznik y P. Rodríguez-Inés. *MonTI Special Issue* 7: 19-40. Documento de Internet disponible en: <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/monti/article/view/7112/7366> [Fecha de consulta 13 de enero de 2024].
- MAMBRINI, S. (2010). «C'era due volte... Tradurre letteratura per ragazzi». En *Ecrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots/Writing and Translating for Children. Voices, Images and Textes*. Eds. E. Di Giovanni, C. Elefante y R. Pederzoli. Bruxelles: Peter Lang, pp. 243-255.
- MORILLAS, E. (2021). «Juguetes sonoros: la traducción de poesía infantil». En *Contornos de la poesía infantil y juvenil actual*. Eds. A.M. Ortiz Ballesteros y G. Gómez Rubio. Toledo: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 243-260.
- NORD, C. (2011). «Il destinatario, questo sconosciuto...». *Tradurre* 21. Documento de Internet disponible en: <https://rivistatradurre.it/il-destinatario-questo-sconosciuto/> [Fecha de consulta 13 de enero de 2024].
- OITTINEN, R. (2005). *Traducir para niños*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de publicaciones de Las Palmas de Gran Canaria.
- PALEÓLOGOS, K. Y PRATSINIS, N. (2018). «La traducción literaria grupal en presencia (y con participación) del escritor como recurso formativo de (futuros) traductores».

- Hermeneus* 20: 435-456. Documento de Internet disponible en: [https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/33814/revistas\\_uva\\_es\\_\\_hermeneus\\_article\\_view\\_2397\\_1932.pdf](https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/33814/revistas_uva_es__hermeneus_article_view_2397_1932.pdf) [Fecha de consulta 20 de enero de 2024].
- PASCUA FEBLES, I. (1998). *La adaptación en la traducción de la literatura infantil*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de publicaciones de Las Palmas de Gran Canaria.
- PASCUA FEBLES, I. (2002). «Traducción de la literatura para niños. Evolución y tendencias actuales». En *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil*. Eds. L. Lorenzo, A.M. Pereira y V. Ruzicka Kenfel. Madrid: CIE Dossat 2000, pp. 91-113.
- YUSTE FRÍAS, J. (2015). «Paratraducción: la traducción de los márgenes, al margen de la traducción». *D.E.L.T.A* 31: 317-347. Documento de Internet disponible en: <https://www.scielo.br/j/delta/a/mQVPBsMv6rdn3fW9f3Phhzz/?format=pdf&lang=es> [Fecha de consulta 26 de enero de 2024].
- YUSTE FRÍAS, J. Y GARRIDO VILARIÑO, X. M. (eds.) (2022). *Traducción y paratraducción. Líneas de investigación*. Berlin: Peter Lang.