

Trabajo de Final de Máster

***Il Lupo Alberto y La Pimpa.***  
**Proyecto de traducción audiovisual *made in Friul.***

Autor/a:

**Chiara Vicario**

Director/a:

**Cristina García De Toro**

**Máster de Investigación en Traducción e Interpretación**

**2017/2018**

Fecha de defensa:

**Octubre 2018**





## Resumen:

Este trabajo tiene como objetivo principal profundizar algunas cuestiones pertenecientes a la relación entre el mundo de la literatura infantil y juvenil (LIJ) y la traducción audiovisual (TAV). La LIJ ha estado durante mucho tiempo postergada dentro del panorama literario global. A pesar de ello, gracias al interés que esta ha despertado en los últimos años y a la globalización, se ha abierto la posibilidad de realizar diferentes productos destinados a un público infantil y ha crecido también la necesidad de traducir estos tipos de textos en diferentes lenguas. Por lo tanto, los profesionales se han enfrentado a nuevos desafíos investigadores en el campo de la traducción, no solo literaria sino también audiovisual, de algunos productos dedicados a este tipo de público (los dibujos animados) al trabajar con otras lenguas; de este modo, nace la posibilidad de relacionar la LIJ y los medios audiovisuales dedicados al mundo de las lenguas minoritarias. El trabajo se ocupa del friulano, la lengua minoritaria oficialmente reconocida del Friul-Venecia Julia (Italia) y del proyecto de protección y de promoción que los entes públicos y privados de la región han puesto en marcha para que la población, además de conocer y emplear la lengua según el modelo estándar proporcionado, se valga del idioma mediante el uso de medios tecnológicamente avanzados como radio, televisión e Internet, con actividades destinadas a los niños. Este trabajo se dirige al uso del friulano en el campo de la TAV con el análisis de los textos traducidos de las series de *Lupo Alberto* y *La Pimpa*, un proyecto de dibujos animados italianos *made in Friul*, que han sido transmitidos por el canal regional de la televisión italiana (Rai3). Asimismo, profundiza en el tema de la *oralidad prefabricada* y de las normas elegidas por el traductor durante el proceso de transposición analizando los rasgos lingüísticos de cada episodio. Con nuestra investigación queremos proporcionar una primera idea sobre la oferta de productos audiovisuales destinados a la infancia, traducidos y doblados al friulano, conscientes de que en un futuro podrá ser ampliado y criticado.

**Palabras clave:** Literatura infantil y Juvenil (LIJ), traducción audiovisual (TAV), lenguas minoritarias, friulano, protección, promoción, dibujos animados, *Lupo Alberto*, *La Pimpa*, oralidad prefabricada.

Dedico este trabajo a mi tutora Cristina García De Toro  
por su disponibilidad y pasión por la literatura infantil y juvenil,  
a María Sagrarío del Río Zamudio  
por ser amiga, profesora y consejera,  
a mi familia que siempre creyó en mí  
y a Cristian por su amor y apoyo.



## Índice

Introducción.....	7
1. Marco geo-histórico.....	12
1.1 Friul-Venecia Julia: un poco de historia.....	12
1.2 La lengua friulana y su protección.....	17
1.2.1. <i>La Ley regional 15/1996</i> .....	22
1.2.2. <i>La Ley 482/1999</i> .....	24
1.3 La tradición escrita en friulano.....	27
2. Marco teórico.....	31
2.1 La literatura infantil y juvenil (LIJ).....	31
2.2 La traducción literaria y los productos audiovisuales para niños y jóvenes.....	38
2.3 La Traducción audiovisual (TAV): los dibujos animados.....	46
3. Marco analítico.....	52
3.1 Contextualización del objeto de estudio: <i>Lupo Alberto</i> y <i>La Pimpa</i> . Proyecto de traducción audiovisual <i>made in Friul</i> .....	52
3.1.1 <i>Lupo Alberto</i> .....	54
3.1.2 <i>La Pimpa</i> .....	58
3.2 Metodología del trabajo.....	61
3.2.1 Sistema de referencia: el modelo de Toury.....	62
3.2.2 La oralidad prefabricada.....	64
3.3 Nivel prosódico.....	66
3.4 Nivel morfológico.....	68
3.5 Nivel sintáctico.....	69
3.6 Nivel semántico.....	71
4. Resultados.....	73
Conclusiones.....	75
Entrevista a Paolo Patui (mayo de 2016).....	80
Anexos.....	83
1.a <i>La Pimpa</i> . Transcripción de la versión italiana.....	83
1.b Transcripción de la versión friulana.....	87
1.c Traducción al español de la versión italiana.....	91
2.a <i>Lupo Alberto</i> . Transcripción de la versión italiana.....	94
2.b Transcripción de la versión friulana.....	101
2.c Traducción al español de la versión italiana.....	108
Bibliografía.....	114
Webgrafía.....	121



## INTRODUCCIÓN

«Tal vez sólo en la infancia los libros ejercen una influencia profunda en nuestra vida.

En la vida posterior los admiramos, nos entretienen, podemos modificar criterios que ya sustentamos, pero es más probable que encontremos en libros únicamente una confirmación de lo que ya ocupa nuestra mente: como en una relación amorosa, son nuestros propios rasgos los que vemos reflejados halagadoramente.

Pero en la infancia todos los libros son textos de adivinación que nos hablan del futuro y, al igual que la pitonisa que ve en las cartas un largo viaje o una muerte en el agua, influyen en nuestro futuro.

Supongo que es por eso que los libros nos excitaban tanto.»

Rodrigo Fresán, *Jardines de Kensington*

La infancia es un momento en la vida del ser humano que siempre me ha fascinado; de hecho, el niño, con su inteligencia, su viveza, su ternura y fantasía, y su capacidad de transformar cada instante en una oportunidad de juego y cada historia en una maravillosa aventura, constituye uno de los puntos de partida de este trabajo.

Recordando mi infancia, la lectura estaba siempre presente en forma de numerosos libros y, gracias a esta, conocí a diferentes personajes, viví sus mismas experiencias, supe de algunos países extranjeros y aprendí a imaginar realidades nuevas de la mano de los protagonistas hasta las últimas líneas del texto.

A lo largo del Máster, el estudio de algunas asignaturas me ha permitido profundizar en determinadas cuestiones específicas que siempre me han interesado y que unen dos mundos que me atraen, es decir, la literatura infantil y juvenil (LIJ) y la traducción audiovisual (TAV), sobre todo, la destinada tanto a niños como a jóvenes. Desde la niñez mi interés por el mundo del cine y de la televisión ha sido extraordinario y lo que me fascinaba era observar cómo a veces las palabras emitidas por los personajes en la pantalla, no siempre se ajustaban al movimiento de sus labios o lo que se decía no siempre se correspondía con las imágenes. Fue en aquel momento cuando me di cuenta de que los personajes que “hablaban” en italiano no eran los mismos que los de las películas. Tuve así la oportunidad de descubrir el sugestivo mundo del doblaje y del

juego, a través del cual intentaba reconocer las voces de los actores de doblaje más habituales y, de este modo, ampliar el conocimiento sobre la industria del doblaje en Italia que es, probablemente, una de las más grandes del mundo, y que cuenta con la AIDAC (*Associazione italiana dialoghisti adattatori cinetelevisivi*), una asociación que desde 1976 reúne a todos los adaptadores-ajustadores de diálogos al italiano para el doblaje y la producción televisiva.

A pesar de que la LIJ ha sido poco considerada dentro del panorama de la literatura, últimamente ha despertado un interés cada vez mayor por lo que la necesidad de traducir estos textos también ha aumentado; esto nos enfrenta a nuevos desafíos en el campo de la traducción, especialmente audiovisual y de las lenguas minoritarias.

Cronin (1998: 158) afirma que: “minority languages are still largely invisible in translation studies” por lo que las investigaciones sobre el empleo de las lenguas minoritarias en el mundo de la LIJ, así como de los medios audiovisuales dedicados a estas son pocos; por lo que respecta al friulano, estamos frente a una nueva etapa de creciente interés por parte de los protagonistas de algunos entes públicos y privados como la *Regione autonoma Friuli Venezia Giulia*, los departamentos de Lengua y Cultura Friulana de la Universidad de Udine, la *Società Filologica Friulana* o la *Agenzia regionale per la lingua friulana* (ARLeF) cuyos objetivos, entre otros, son:

- a) promover una política lingüística de protección para que se emplee la lengua en otros ámbitos, más allá del familiar y coloquial;
- b) proporcionar un modelo estándar de esta lengua;
- c) orientar a la población para que se valga del idioma mediante medios tecnológicamente más avanzados como la radio (*Radio Onde Furlane*) o la televisión con canales privados como *Telefriuli* que emite algunas transmisiones vinculadas a dar una imagen folklórico-tradicional del Friuli sobre la cultura de la Región con transmisiones informativas e Internet, que dedican una atención

particular a los niños con actividades interactivas, dibujos animados, entrevistas, páginas explicativas y de curiosidades sobre la lengua (por ejemplo, las páginas de la *Società Filologica Friulana* y del ARLeF).

Dentro de esta tendencia, este trabajo se dirige al uso del friulano (mi lengua materna) en el campo de la TAV por lo que se analizarán las versiones traducidas de dos series de dibujos animados italianos: *La Pimpa* y *Lupo Alberto*. Queremos subrayar, además, cómo la presencia de algunos medios de comunicación como la televisión –e Internet– han empezado a ser una presencia importante en la vida cotidiana de las últimas décadas «no sólo como medio de información sino, principalmente, como medio de entretenimiento» (Barambones Zubiria, 2012: 11).

Con nuestra investigación queremos proporcionar una primera idea sobre la oferta de productos audiovisuales destinados a la infancia, traducidos y doblados al friulano, conscientes de que podrá ser ampliado y criticado.

En cuanto a la estrategia, traducir para niños significa transformar el texto con un estilo original de acuerdo con las necesidades y capacidades específicas de los niños (Puurtinen 2006), y, sobre todo, recordar: «the quality of being a child – dynamic, imaginative, experimental, interactive and unstable» (Hollindale, 1997: 46).

De cada serie de dibujos animados proporcionamos dos episodios. Partimos de la versión original italiana, ofrecemos a continuación la traducción oficial en friulano (que ha sido transmitida por la red televisiva italiana) y en tercer lugar la versión española. Por lo que respecta a *La Pimpa*, la transcripción de los diálogos en español procede de los vídeos disponibles en Internet (véase webgrafía) mientras que para los episodios de *Lupo Alberto* se ha decidido elegir una traducción nuestra porque no existen versiones oficiales en español.

La hipótesis subyacente de nuestro trabajo es comprobar si el traductor de las versiones en friulano ha llegado a obtener un efecto de espontaneidad, ha decidido simplemente

reproducir los textos originales, o bien, compartiendo la visión de Oittinen (2000), concibe cada proceso como transformación, ya que la traducción se vincula a las necesidades del receptor a través de una *medium-constrained translation*, que la transforma en un texto nuevo. Queremos establecer, por tanto, si el traductor ha obtenido el mismo efecto natural presente en el TO.

Los objetivos principales de este estudio son:

- a) analizar los aspectos más relevantes de la traducción de la LIJ y de los productos audiovisuales dedicados a esta;
- b) profundizar en el tema de la oralidad (el ritmo, los juegos de palabra, las exclamaciones e interjecciones);
- c) comparar los dos textos desde un punto de vista estilístico, teniendo en cuenta las estrategias que los traductores han puesto en marcha a la hora de adaptar y las normas que pueden haber dirigido sus decisiones durante el proceso de traducción y cuáles han podido ser las restricciones a las que se han enfrentado.

En lo concerniente a la organización del trabajo, en el primer capítulo se recoge un breve panorama geo-histórico de la región Friul-Venecia Julia, un apartado sobre la historia del friulano y su protección y una parte sobre la tradición escrita en friulano, desde los primeros documentos conocidos hasta las obras más recientes.

El segundo capítulo se dedica a la traducción de de textos literarios y audiovisuales para el público infantil y juvenil.

En el tercer capítulo constituye el marco analítico. En el primer apartado contextualizamos los textos objeto de estudio (*La Pimpa* y *Lupo Alberto*), es decir, cuál es la historia de estos personajes y su camino para convertirse en los protagonistas de la traducción friulana. En el segundo apartado se explica la metodología de análisis, cuya orientación es descriptiva. Los siguientes apartados se dedicarán al análisis, estableceremos para ello una distribución por niveles: nivel prosódico, morfosintáctico, sintáctico y semántico.

En el cuarto capítulo presentaremos los resultados sobre las tendencias encontradas, y en la sección siguiente ofrecemos las conclusiones y los anexos con las transcripciones de los episodios en friulano, italiano y las versiones traducidas al español.

La finalidad de este trabajo es abrir una puerta a la cuestión del prestigio y la visibilidad de las lenguas minoritarias en Italia, en nuestro caso del friulano, y a la creación de productos en esta lengua en diferentes medios. La televisión y los otros medios audiovisuales juegan un papel esencial en nuestra época para difundir un modelo de lengua concreto (Lorenzo, 1966).

Aunque sea un estudio preliminar, esperamos que pueda contribuir a despertar un interés cada vez más creciente por la lengua friulana, de modo que se llegue a crear un conjunto de profesionales especializados capaces de transmitir los contenidos en el lenguaje friulano del corazón, la *marilenghe* o lengua materna.

# 1. MARCO GEO-HISTÓRICO

## 1.1. Friul-Venecia Giulia: un poco de historia

La región Friul-Venecia Julia se sitúa en el nordeste de la península italiana y está considerada como una tierra de frontera que limita al norte con Austria, al este con Eslovenia, al oeste con la región del Véneto y al sur con el mar Adriático.



Mapa geográfico y bandera del Friul-Venecia Julia.

La historia de esta tierra siempre ha estado condicionada por su posición geográfica y relaciones con los ejes norte-sur (para viajar hacia el mundo alemán) y este-oeste (pasaje obligado entre la península italiana, Europa y, más allá, Asia).

Durante siglos el flujo demográfico y cultural más significativo que atravesó esta región llegó a través de oriente gracias a su conformación territorial, con cruces y llanuras que permitieron el paso de pueblos diferentes. El Friul fue invadido hasta en cuarenta y seis ocasiones dividiéndose estas en simples incursiones (o expediciones militares) o bien en asentamientos estables.

Hay indicios de presencia humana desde el Paleolítico superior, sin embargo, del Neolítico son las huellas más relevantes; en el siglo II a.C. hubo una colonización de Paleo vénetos (antiguos Vénetos) que avanzaron hasta la Eslovenia actual, aunque ya en

esta época el Friul más que una tierra de estabilización fue una región de grandes movimientos de interés comercial y de flujos humanos. El siglo III a.C. vio la consolidación de algunos asentamientos gracias a la llegada de nuevas poblaciones de origen celta (carnios) que ocuparon parte del territorio, cohabitando con los otros colonizadores.

Entre los siglos III y II a.C. la presencia romana –con su influencia económica– fue una de las más importantes de la región (primero con la ocupación militar y después con la creación de asentamientos) y fue en el 181 a.C. cuando Roma decidió fundar en este lugar una colonia para proteger sus intereses, organizar el área a su alrededor (la tierra véneta recién conquistada), controlar las llegadas de los invasores del este y actuar como punto de apoyo para la expansión hacia el nordeste (los territorios conocidos hoy como Austria y Hungría). La ciudad de Aquilea se convirtió en la capital italiana de la *X Regio* de Augusto con el nombre de “Venetia et Histria” (un territorio que se extendía desde la región de Lombardía hasta Eslovenia), una metrópoli que se desarrolló como emporio portuario y comercial.

Además de *Aquilea*, se fundaron otros municipios romanos en la época de Julio César: *Iulia Concordia* (Concordia Sagittaria), *Iulium Carnicum* (Zuglio) y *Forum Iulii* (Cividale), que conformaron un área que hoy en día excede las fronteras del Friul actual. La región fue equipada gradualmente con una red vial interior e insertada en el amplio sistema de vías de comunicación entre la actual Italia y los territorios europeos. Gracias a la concepción romana de organización agraria y de asentamientos se adjudicó a los colonos (veteranos junto a sus familias, con los esclavos y los servidores) tierras dejando a las poblaciones locales fuera de este reparto y de la influencia política y sí lentamente absorbidas desde un punto de vista lingüístico, religioso y cultural.

En los últimos siglos del Imperio romano se difundió el cristianismo y se prohibió toda práctica religiosa anterior, mientras que en el siglo V Aquilea fue devastada por Atila.

A la vez que se desarrollaba la expansión del poder romano, corrientes migratorias del norte y orientales llegaron a la región y conquistaron algunas áreas, asimilando el orden político, económico y cultural existente y sentando las bases para el nacimiento de nuevas lenguas y etnias.

Con la caída del Imperio romano, el Friul siguió siendo una zona de tráfico y de asentamiento de las grandes migraciones. Una presencia importante y duradera fue la de los lombardos que partieron en el año 568 de la Panonia (antigua región de Europa) y eligieron el *Forum Iulii* como primer establecimiento para sus núcleos familiares; la dominación duró dos siglos y contribuyó a formar una nueva civilización, fundada, por un lado, con las poblaciones romanas locales y, por otro, con las de las invasiones anteriores. Los lombardos, que eran paganos, se convirtieron al cristianismo y dieron su apoyo a la Iglesia Patriarcado de Aquilea, completamente independiente, cuya sede estuvo primero en Aquilea y posteriormente en Cividale (a mitad del siglo VIII).

Estos acontecimientos favorecieron el nacimiento cultural del Friul que condujo a una nueva forma de expresión (el *friulano*) gracias a la evolución de la lengua latina, que se hablaba en aquel momento, con las lenguas germánico-eslavas de los colonizadores.

La presencia institucional de los lombardos terminó con la llegada de los francos de Carlomagno (774) cuyo objetivo fue proporcionar un nuevo modelo social y político a la Europa occidental que sus sucesores no consiguieron implantar; en los siglos IX-X decidieron, por tanto, debilitar el poder central con la desmembración su dominio entre las autoridades locales tanto religiosas como civiles.

Asimismo, la reactivación del tráfico económico determinó el nacimiento de una nueva aristocracia, poseedora de tierras y que ejercía el poder militar y judicial –una clase guerrera que desde sus castillos dominaba y protegía a la población–.

En los siglos IX-X esta clase era muy poderosa y compartía con los emperadores germánicos el permitir que los patriarcas fueran las principales referencias institucionales del área. De hecho, la autoridad del Patriarcado de Aquilea se extendió

por todo el territorio friulano a través de donaciones, inmunidades y herencias otorgadas por emperadores, reyes y autoridades. El 3 de abril de 1077 el emperador Enrique IV invistió al patriarca Sigeardo como duque del Friul, Marqués de Istria y Príncipe eclesiástico de Aquilea, feudo directo del Sacro Imperio Romano y una de las entidades políticas y religiosas más esplendorosas de su tiempo.

La sociedad friulana conoció un período de progreso debido a la posición central de su territorio en Europa. En la región confluían varias redes de comunicación, corrientes económicas, así como movimientos culturales, religiosos y artísticos.

En el estado patriarcal la vida económica tuvo una rápida evolución y junto a las actividades agrícolas vemos también el desarrollo de las comerciales; algunas ciudades crecieron y Udine en el s. XIV se erigió en capital absorbiendo comunidades de toscanos, lombardos y judíos, que estaban especializados en actividades financieras, administrativas y artesanales.

Venecia y los Habsburgo mantuvieron una lucha por el control de las rutas comerciales motivo que repercutió en el poder de los patriarcas que no consiguieron mantener su compactibilidad y solidez territorial; en 1420 la conquista militar veneciana puso fin al dominio patriarcal por lo que el Friul occidental se convirtió en una provincia de la República de San Marco, mientras que la zona oriental (hasta los territorios de la Eslovenia actual) llegó a ser una provincia de los Habsburgo (1500). Además de esta división política, siguió existiendo un *popolo friulano* (Begotti, 2005: 32) que compartía la cultura, la lengua, la religión y la convivencia con eslovenos y austriacos.

Como consecuencia de algunos conflictos internos y de las incursiones turcas, en los siglos XV y XVI, hubo carestías y epidemias, elementos que incidieron en la salud social y económica de la región, tras estas catástrofes sociales, hubo una recuperación demográfica, económica y cultural, insuficiente para eludir el deterioro que sufría el Friul. A mediados del siglo XVIII la creación de las diócesis de Udine y Gorizia determinó el ocaso del patriarcado religioso y del poder de Aquilea y a finales de este

mismo siglo, con la caída de la República veneciana, la región se encontró dividida entre los poderes francés y austríaco, que supuso nuevas reparticiones territoriales. Posteriormente y, como consecuencia del Resurgimiento italiano, el Friul fue anexado al nuevo reino de los Saboya en 1866 (si bien la zona oriental estaba controlada por los Habsburgo); esto no evitó que siguieran sin resolverse los problemas económicos y sociales, razón por la cual empezó una emigración creciente que afectó a muchas familias friulanas y que finalizó en los últimos años del siglo XX.

La Primera Guerra Mundial fue dramática para la historia de la región por su posición de encrucijada. Tras el conflicto el Friul se vio reunido por primera vez después de siglos de dominaciones diferentes. Con la llegada del fascismo se empezó a respirar un aire nacionalista adverso a la presencia eslovena, croata, austriaca y, en general, *extranjera*. Durante la Segunda Guerra Mundial, con la creación de la República de Salò en 1943, el Friul se vio incorporado al Tercer Reich. En todo el territorio italiano la Resistencia luchó contra el fascismo y el nazismo para restaurar la libertad y la democracia, con la voluntad de afirmar una nueva idea de identidad que afectó a nuestra región. El 10 de febrero de 1947 Italia firmó en París el *Tratado de Paz* por el que perdió gran parte de la Venecia-Julia. La institución de la *Región Autónoma del Friul-Venecia Julia* no se creó *de facto* hasta 1954 porque tuvo que esperar la reunión del *Territorio Libre de Trieste* y, *de iure*, hasta 1975 con el Tratado de Osimo. En cambio, el estatuto especial de la región autónoma se promulgó en 1963.

En los años 70 se transformó la tendencia demográfica –el flujo migratorio terminó– y gracias a algunos planes de programación social y económica que invirtieron en la actividad artesanal, agrícola y de negocios, la realidad social regional se modificó en poco tiempo.

El 6 de mayo de 1976 la región del Friul fue golpeada por un fuerte terremoto de magnitud 6,5 en la escala Richter siendo la zona más afectada el norte de Udine, el área de alturas alrededor de Gemona y Venzona, invirtiendo 77 municipios, causando casi

mil muertos y cuarenta y cinco mil desplazados. A pesar de las numerosas réplicas que duraron meses, la reconstrucción fue rápida y completa, gracias a los fondos estatales inmediatamente disponibles, al trabajo continuo del gobierno regional, a la ayuda de países vecinos como el Austria y al compromiso en primera persona de todos los ciudadanos de la región, en un clima de solidaridad que aún hoy es recordado como un ejemplo en toda Italia.

Los capitales provistos por el gobierno fueron destinados a la recuperación económica a través de la reconstrucción de empresas y la creación de nuevos puestos de trabajo; las administraciones locales se ocuparon de vigilar sobre la reedificación de los establecimientos privados según estándares rigurosos. Aunque han pasado más de cuatro décadas desde el terremoto, con motivo de las celebraciones del aniversario, el sentido de gratitud del pueblo friulano permanece intacto tanto que es inevitable leer o escuchar la frase «*Il Friul ringrazia e non dimentica*» (el Friul agradece y no olvida).

En la actualidad a pesar de los difíciles momentos que está atravesando Italia y Europa en general, el Friul sigue intentando lograr sus objetivos de desarrollo político, administrativo y económico.

## **1.2 La lengua friulana y su protección**

La existencia de una lengua es uno de los símbolos más importantes que definen a una cultura. Es un conjunto de sonidos, palabras, rasgos gramaticales que salvaguarda la memoria colectiva de una comunidad. En nuestro continente estamos frente a una condición de cohabitación entre mundos diferentes y podemos ver cómo la diversidad lingüística representa un factor de integración cultural y de cohesión dentro de un territorio, además de ser testigo de cómo los europeos puedan vivir en armonía sin perder su identidad individual.

Muchas veces se compara la Europa moderna con la torre de Babel. Zona de encuentro entre pueblos, culturas, clases y estados que podemos definir *unida* dentro de su pluralidad y sus contradicciones. La posibilidad y capacidad de hablar más de una

lengua es un aspecto corriente en la vida de millones de individuos (García de Toro, 2009: 15) y además de los veintiún idiomas reconocidos como oficiales, en este continente se hablan más de sesenta lenguas; casi 50 millones de personas (el 14% de la población europea) se sirve de un idioma diferente del de la mayoría de la población estatal así que, de acuerdo con Payrató (1998: 88), el multilingüismo se ha de considerar como una situación usual, difundida y no solo como una prerrogativa de algunas comunidades.

En nuestro continente la diversidad lingüística y sociocultural no debe representar una amenaza para nuestra identidad, sino una peculiaridad que debemos proteger, que subyace en la construcción de una Europa democrática, como se afirma en el artículo 22 de la *Carta de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea*: “La Unión respeta la diversidad cultural, religiosa y lingüística”.

Al abarcar este tema nos encontramos con el añoso problema de la diferencia entre el concepto de *lengua* y de *dialecto*. Si nos acercamos a la cuestión desde un punto de vista puramente lingüístico no existe una diferencia entre los dos: ambos tienen una gramática, un léxico y un sistema fonológico.

Cuando hablamos de *lengua* hacemos referencia a un sistema lingüístico adoptado por una comunidad que compone una nación, que identifica su carácter étnico y se puede emplear como reconocida herramienta comunicativa en los ámbitos administrativos, académicos y en el uso escrito de forma oficial. La lengua posee un estatus sociocultural y político garantizado por un conjunto de normas jurídicas que permiten que sea codificada y compartida, cuenta con una tradición literaria consolidada, tiene su sistema gramatical y se adopta como medio de comunicación en los aspectos de la vida cotidiana.

El *dialecto*, por su parte, puede indicar dos tipos de realidad: un sistema de lengua autónomo (con una historia y con características separadas de las de la lengua nacional) y una variedad de la lengua nacional (es decir una variedad del mismo sistema, que

tiene rasgos estructurales e históricos análogos a la lengua oficial). Normalmente se emplea en un área bien definida (como un pueblo o una ciudad), oralmente y en ámbitos limitados.

Después de las definiciones vistas hasta ahora, tenemos que aclarar el concepto de *lengua minoritaria*. En el primer artículo de la *Carta de las lenguas regionales o minoritarias*, en el tratado firmado en 1992 por parte del Consejo de Europa, se establece que:

- a) por la expresión “lenguas regionales o minoritarias”, se entenderán las lenguas:
  - i) habladas tradicionalmente en un territorio de un Estado por nacionales de ese Estado que constituyen un grupo numéricamente inferior al resto de la población del Estado, y
  - ii) diferentes de la(s) lengua(s) oficial(es) del Estado; no incluye los dialectos de la(s) lengua(s) oficial(es) del Estado ni las lenguas de los inmigrantes;
  
- b) por “territorio en que se habla una lengua regional o minoritaria” se entenderá el área geográfica en la cual dicha lengua es el modo de expresión de un número de personas que justifica la adopción de las diferentes medidas de protección y fomento previstas en la presente Carta.

El objetivo de la Carta es el de proteger y apoyar las iniciativas que promuevan las lenguas minoritarias a través de algunas prerrogativas fundamentales como la igualdad de derechos y la presencia de estas en todos los entornos de la vida pública y privada; en los medios de comunicación (periódicos, radio, televisión, internet, etc.); en la señalización y en la toponimia; en las escuelas de las zonas donde se habla; en las

organizaciones que realizan servicios públicos; en la promoción de actividades culturales (como las investigaciones universitarias sobre este tema).

De hecho, uno de cada siete ciudadanos europeos pertenece a un grupo lingüístico minoritario (del Pino, 2006: 21) y es por este motivo que la Unión Europea ha considerado necesario identificar y reconocer cinco clases de lenguas, que nos permitan tener una visión más clara de las variedades como las que veremos a continuación:

1. las nacionales de un estado miembro, pero que no son lengua oficial de la Unión (el *luxemburgués*);
2. las de comunidades ubicadas en un único estado miembro (el *galés* en el Reino Unido o el *friulano* en Italia);
3. las de algunas comunidades que están en dos o más estados (como el *vasco* en Francia y España);
4. las que son minoritarias en un estado y mayoritarias en otro (el *danés* en Alemania o el *esloveno* en Italia y Austria);
5. las no territoriales, es decir, las que están presentes en diferentes estados de la UE, pero no tienen un área específica delimitada (las lenguas de la comunidad romaní).

La UE reconoce a las lenguas minoritarias la riqueza de las tradiciones culturales, literarias y artísticas como parte integral de su patrimonio cultural; la promoción y valoración de estas sientan las bases para la creación de una Europa multilingüe, consciente de que sus diversidades lingüísticas contribuyen a desarrollar una actitud de apertura y tolerancia hacia otras culturas y que la aceptación de lo que se considera *diferente* se puede ver como una oportunidad para el futuro.

A pesar del compromiso europeo de valoración de las lenguas minoritarias, el panorama que se nos presenta no es homogéneo a nivel normativo ya que en la actualidad la

concepción política de muchas administraciones es la de no reconocer al multilingüismo una presencia tan frecuente como es en realidad. Hay minorías lingüísticas (*catalanas* y *vascas* en España) que, gracias a las directivas políticas y a la reclamación popular, han llegado a alto niveles de protección siguiendo el desarrollo continuo de la sociedad en la que están insertadas; por otro lado, existen también otras minorías que no encuentran un reconocimiento oficial, como algunas comunidades de Francia o Grecia (datos elaborados por el *European Bureau for Lesser Used Languages*).

Si nos centramos en el caso de Italia descubrimos que se clasifica como un país con abundantes lenguas minoritarias, por número y variedades, dado que el 5% de la población tiene como lengua materna un idioma diferente del italiano (Telmon, 2006: 38).

La Constitución italiana, en su artículo 6, reconoce a las lenguas minoritarias el derecho a ser protegidas y tuteladas mediante el uso de normas adecuadas. La aplicación de lo anterior podemos comprobarlo en la tipificación de las regiones con estatuto especial (Valle d'Aosta, Trentino-Alto Adige y Friul-Venezia Giulia) y en la promulgación de la Ley 482/1999, de 15 de diciembre, que explica las normas que tutelan las lenguas minoritarias históricas, que reconoce plenamente a las minorías presentes en Italia (la población albanesa, catalana, alemana, griega, eslovena y croata junto con los que hablan francés, francoprovenzal, friulano, ladino, occitano y sardo).

El Friul es una región que posee especiales condiciones de plurilingüismo y la única de Europa en la que podemos encontrar diferentes familias lingüísticas conviviendo en el mismo territorio (Vicario, 2011: 21) como la neolatina (italiano y friulano), la germánica (alemán y las comunidades de habla alemana) y la eslava (esloveno y los dialectos eslovenos locales).

En las últimas décadas ha habido una voluntad de cambio para que el friulano sea una lengua que se adecúe a todas las situaciones comunicativas, gracias a las medidas de protección y promoción del idioma.

### ***1.2.1. La Ley regional 15/1996***

El reconocimiento oficial del friulano como lengua minoritaria es bastante reciente y se fundamenta en la Ley regional 15/1996 de la Región Autónoma del Friul-Venecia Julia y en la Ley 482/1999 de la República italiana cuyos textos analizaremos.

Antes de este momento, las disposiciones normativas sobre el tema de la valoración del friulano no estaban bien definidas y se acercaban más a una aplicación del artículo 9 de la Constitución (referido a la tutela del patrimonio cultural) que a los principios de protección específico.

Durante muchos años el Gobierno central trató la cuestión de las minorías como si fuera un tema relacionado solo con las comunidades francesa del Valle de Aosta, eslovena de las provincias de Trieste y Gorizia (en el Friul) y austriaca del Tirol del Sur, considerando la tutela de las lenguas minoritarias de su exclusiva competencia y obstaculizando cualquier iniciativa de las Regiones sobre este asunto.

La situación permaneció inalterable hasta 1996 cuando la Región Autónoma del Friul-Venecia Julia obtuvo el reconocimiento oficial del *friulano* como lengua minoritaria con la Ley regional 15/1996.

Junto con las presiones de los organismos internacionales como el Consejo de Europa y las normas del Tribunal Constitucional, la Ley regional 15/1996 desbloqueó la situación preparando las condiciones para que se aprobara la Ley 482/1999 de la República italiana de protección de las minorías lingüísticas históricas.

El 27 de febrero de 1996 el Consejo de la Región Autónoma del Friul-Venecia Julia aprueba la primera Ley de tutela de la lengua friulana (*Norme per la tutela e la promozione della lingua e della cultura friulane e istituzione del Servizio per le lingue regionali e minoritarie*) que aún conteniendo los principios de la *Carta europea de las lenguas regionales o minoritarias*, la Ley regional 15/1996 se vio como una disposición

de la política cultural más que de la lingüística debido a sus límites y al hecho de que la Región no era competente para legislar su presencia en la escuela y en el sistema radiotelevisivo (disciplinas fundamentales en la vida de una lengua). Sin embargo, esta Ley contiene algunas normas muy importantes como las que destacamos a continuación:

- Artículo 1: la Región se empeña en el ejercicio de una política activa de conservación y desarrollo de la lengua friulana, dejando a las instituciones regionales la posibilidad de intervenir con medidas que favorezcan esta lengua (principalmente en el ámbito público);
- Artículo 2: se subraya el valor de dicha lengua considerando su tutela y su cultura como una cuestión fundamental para el desarrollo de su autonomía especial; por primera vez se establece que es *una* de las lenguas de la comunidad regional;
- Artículo 5: establece las delimitaciones territoriales en la aplicación de la Ley localizando los ayuntamientos friulanófonos –más del 80% de estos– (Cisilino, 2005: 144);
- Artículo 11: ratifica la autoridad de la Región y de los organismos locales para el uso del friulano en sus actividades;
- Artículo 11 bis: establece que los entes locales con derecho de autonomía estatutaria tengan la posibilidad de emplear el friulano escrito y oral en los Consejos, en la toponimia (junto con la versión italiana) y en otras circunstancias (atención al público);
- Artículos 27 y 29: sugieren formas de promoción del friulano tanto en las instituciones académicas (enseñanza de la lengua y formación de los docentes) como en el ámbito de los medios de comunicación (radio, televisión e internet).

Además de esto, se creó un organismo único: *Osservatorio della lingua e della cultura friulane* (OLF), que se ocupará de la política lingüística, de la programación y coordinación de las iniciativas de competencia regional para la tutela del friulano.

En 2005 el OLF fue reemplazado por la *Agenzie regionâl pe lenge furlane* (ARLeF) ente autónomo de derecho público formado por la Región, la Universidad de Udine y las provincias de Gorizia, Pordenone y Udine, aún en activo.

Hay que destacar asimismo la promulgación de otras dos Normas fundamentales: la primera establece que en las sesiones del Consejo regional los consejeros puedan expresarse en la lengua italiana y en una de las otras lenguas de los grupos lingüísticos de la región, de forma oral o escrita; la segunda prevé que la Región proporcione igual trato a los ciudadanos que pertenezcan a los grupos de minoría lingüística.

### ***1.2.2. La Ley 482/1999***

La Ley 482/1999, de 15 de diciembre, sobre la tutela de las *lenguas minoritarias históricas* fue promulgada por el Gobierno italiano para aplicar el principio de protección expresado en el artículo 6 de la Constitución y para ampliar los límites definidos en la Ley regional 15/1996.

Gracias a esta nueva intervención, los friulanos se consideran como una minoría reconocida. Son de gran relevancia las Normas que regulan la introducción del friulano en el sistema académico y en la programación radiotelevisiva pública (aspectos que la Ley regional no podía regular).

Por lo que se refiere al sistema académico, la introducción del friulano se desarrolla en dos niveles:

en el primero, la lengua se considera *vehicular* y prevé su uso en las actividades didácticas de las escuelas de párvulos, de la educación primaria y secundaria;

en el segundo, la enseñanza del friulano es una asignatura obligatoria tanto en la educación primaria como secundaria; las escuelas para garantizar la presencia de la

lengua minoritaria entre sus tareas pueden decidir los tiempos, los criterios de evaluación, la dedicación de los profesores y los métodos, teniendo en cuenta que la disposición nacional expresada por la Ley no es algo facultativo, sino un vínculo real.

La protección del friulano ha sido un asunto importante también en el mundo académico; de hecho, desde su nacimiento en 1978 la *Università degli Studi di Udine* manifestó su interés por la lengua y la cultura friulana y ratificó en su estatuto el objetivo de ser herramienta para la renovación y el desarrollo de la cultura, de la lengua, de las tradiciones y de la historia del Friul.

Con la Ley de 1999 se solicitó de la Universidad la organización de iniciativas (como cursos de lengua y cultura) para la formación de profesores que puedan, en un segundo momento, profundizar en la investigación científica y cultural de este campo.

Dentro de este panorama de protección de la lengua se han activado dos polos que se ocupan de la promoción del plurilingüismo y de la investigación en el campo educativo: *Centro Internazionale sul Plurilinguismo* (CIP) y *Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Cultura e la Lingua del Friul* (CIRF), en los que se realizan seminarios, publicaciones científicas, se reúnen los investigadores de estas disciplinas y los empleados que se ocupan de los servicios en friulano.

Como hemos señalado anteriormente, una parte de la Normativa se refiere a la introducción de las lenguas minoritarias en los medios radiotelevisivos públicos; en el contrato entre el entonces *Ministero delle Comunicazioni* y la *Radio Televisione Italiana* (RAI) cada parte se compromete a tutelar las lenguas minoritarias y para ello es obligatorio indicar la sede de la RAI en la que se realizan programas en estas lenguas y su contenido mínimo.

Una cuestión relevante que esta Ley apoya es la del uso público del friulano. Por consiguiente, es un derecho extendido el uso oral y escrito de la lengua en todas las oficinas públicas del territorio friulanófono (a excepción de las Fuerzas Armadas y de la Policía Nacional) y las administraciones están obligadas a garantizar la presencia de

personal capaz de atender las demandas del público de manera tanto activa como pasiva en el empleo de esta lengua.

Otro asunto relacionado con la Ley es el de su uso en los procesos judiciales; se admite la presencia del friulano no solo delante del juez de paz, sino que también para aquellas actividades que impliquen la presencia de la autoridad judicial de tipo penal.

En el año 2007 la Región revisó la Ley regional anterior incorporando cinco nuevos fundamentos como nos recuerda Cisilino (2013: 17):

1. respeto de las autonomías (los entes locales y públicos tienen la obligación de adoptar un plan de política lingüística aun siendo independientes a la hora de aplicarlos);
2. respeto de la libertad de elección del ciudadano (la presencia de servicios públicos garantizados en friulano representa una posibilidad para la ciudadanía y no una obligada elección);
3. elección del ARLef como responsable para determinar, programar y coordinar la aplicación de la Ley;
4. flexibilidad en las intervenciones (la Ley está completa en su estructura, pero no fija en sus parámetros);
5. verificación (se prevén inspecciones contables, administrativas y evaluaciones de la actividad desempeñada y de su eficacia).

La protección y la promoción del uso del friulano sigue siendo uno de los puntos fundamentales de todo plan político de cada gobierno de nuestra región y de acuerdo con uno de los estudios sociolingüísticos de la Universidad de Udine (Vicario, 2005: 77) realizado en todo el territorio regional, la competencia activa del friulano (la capacidad de hablar la lengua) cuenta con medio millón de personas, mientras que la competencia pasiva (o posibilidad de entenderla) es casi general.

Además de los hablantes de friulano en la región, hay que tener en cuenta a los miles de emigrantes (de segunda, tercera y cuarta generación) que normalmente conservan la lengua materna en el uso coloquial doméstico; las comunidades friulanas se han establecido en todo el mundo (Alemania, Argentina, Australia, Bélgica y Canadá son las más numerosas) y mantienen viva la relación con el Friul y con sus raíces a través de una serie de asociaciones como los *Fogolârs furlans* (hogares friulanos) y las *Fameis furlanis* (familias friulanas), revistas como *Friul nel mondo* también consultable en línea, que informan sobre los acontecimientos más importantes de la Patria friulana, de los friulanos en el mundo y siempre presenta al menos un artículo en friulano.

### **1.3 La tradición escrita en friulano**

El estudio de las fuentes documentales antiguas nos permite reconstruir la evolución de la lengua a lo largo de los siglos y de conocer el origen del *friulano*. La investigación en este campo está siendo una tarea extraordinaria para los profesionales que se enfrentan a un repertorio documental de los primeros siglos incompleto, el cual intentan enriquecer a través de proyectos de recogida de datos y de estudio de los antiguos documentos presentes en los archivos friulanos, todavía no catalogados.

El friulano pertenece a las lenguas románicas que derivan del latín, que junto al romanche y al ladino forma la rama de los Alpes centrales conocida como retorromana. Ya a partir del siglo I los textos contienen elementos del latín tardío que reflejan formas friulanas no explícitas, y es en los siglos XI-XII cuando aparecen en algunos códigos términos y nombres propiamente friulanos.

Los primeros testimonios escritos proceden de Cividale que en aquel momento era el centro neurálgico de la vida política, religiosa y cultural de la citada Patria; en concreto, el primer documento en friulano se remonta a finales del siglo XIII y es de carácter práctico-administrativo y consiste en una lista de contribuyentes de la ciudad de Cividale en el que el conocimiento y la conciencia de uso de esta lengua son buenos,

aunque se mezcla con el latín, sobre todo en lo concerniente a la onomástica y la toponimia.

A principios del siglo XIV Dante Alighieri, al investigar para encontrar la mejor lengua italiana que pudiera expresar el arte literario, toma en consideración el vulgar friulano en su obra *De vulgari eloquentia*: «Post hos Aquilegienses et Ystrianos cribremus, qui *Ces fas-tu?* crudeliter accentuando eructuant»<sup>1</sup>; sin embargo, le resulta un conjunto de sonidos pronunciados con demasiada fuerza para poder someterse a la armonía y melodía de la escritura literaria. Lo que se quiere subrayar es que a pesar de que Dante opta por otras alternativas, la lengua friulana formaba parte del grupo de los vulgares reconocidos y había sido adoptada por la lírica cortés.

La balada *Piruç myo doç inculurit*, atribuida al notario Antonio Porenzoni (alrededor de 1380), es otro texto de la época en la que este se declara a su amada, con muchas referencias simbólicas y alusiones al amor contrastado y a la fidelidad.

Otras dos baladas se sitúan a principios del siglo XV: *Biello dumlo* y *Soneto furlan* ambas composiciones no tienen una atribución cierta; adoptan el tema del amor y se enmarcan en el género del contraste juglaresco, con su estructura dialógica, tono malicioso y referencias a los actos sexuales encubiertos bajo metáforas referentes al trabajo agrícola.

Cuando en 1420 el Friul cae bajo el dominio de la República de Venecia, la lengua regional sufre un oscurecimiento temporal dentro del ámbito administrativo por no ser homogénea en todo el territorio y se reemplaza por el dialecto veneciano, considerado más accesible para todos los niveles culturales.

A lo largo del siglo XVI la literatura recupera el friulano y los autores que más destacan son Girolamo Biancone, Nicolò Morlupino y Girolamo Sini que formaban parte de una

---

<sup>1</sup> «Después de estos, pasamos por el tamiz los de Aquileia y los de Istria, que acentuando cruelmente pronuncian: *Ces fas-tu?*» [Traducción de la autora] Cfr. Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, libro I, cap. XI, par. 5. *Ces fas-tu?* era la frase con la que el friulano de la época preguntaba: ¿qué estoy/estás haciendo?.

pequeña sociedad literaria. Los temas que abordan son los excesos en la mesa, las grandes bebidas, los momentos compartidos –como las bodas– que permiten usar juegos de palabras y dobles sentidos. En los textos de este período se celebra la licencia para el uso literario del friulano y se elogia también a la Patria friulana proponiéndose el friulano como elemento de identidad y símbolo del pluralismo lingüístico presente en la región, como demostración del clima de tolerancia de este pueblo, que siempre ha sido multicultural.

En el siglo XVII el conde Ermete di Collredo es la figura principal y se convertirá en el reconocido iniciador de la literatura friulana de lengua ladina; sus copias manuscritas tuvieron amplia difusión entre el público culto y aristocrático y los temas relacionados con la naturaleza y el mundo agrícola son solo el punto de partida para sus ejercicios literarios.

El siglo XVIII es el siglo de la mediocridad (Bogaro 2006: 13) sin autores de gran relevancia; la producción de este período quiere mantener el estilo y la estructura propuestos por Ermete di Collredo, gracias a un grupo de escritores del Friul oriental y a la actividad de escritores de las montañas (Carnia) en su variante local deliberadamente marcada.

En el siglo XIX la producción literaria tanto en el campo de la poesía como en el de la prosa está representada por Pietro Zorutti con su *Strolic* (un almanaque con predicciones y comentarios), que se convierte en uno de los autores más prolíficos; su escritura poética mira al pasado con el objetivo de acompañar y alegrar al pueblo en sus tareas cotidianas. Caterina Percoto forma parte de esta época y es autora de una prosa cuya finalidad es educativa al luchar contra la superstición de los entornos campesinos. Giacomo Pirroni (1871) por su parte redactó el *Vocabolario friulano*, que aún se puede consultar en su edición actualizada.

En el siglo XX se funda en Gorizia la *Società Filologica Friulana* (1919), posteriormente la sede será Udine, cuyos objetivos son: preservar, promover y difundir

el uso de la lengua friulana, desarrollar el estudio, el conocimiento y la conciencia de los problemas culturales del Friul en el campo del lenguaje, la filología, la literatura, la educación, la formación cultural y profesional, la historia, el arte, la música y las tradiciones populares. Asimismo, esta mantiene una red de relaciones en todo el territorio del Friul y entre las comunidades friulanas de Italia y del extranjero (los organismos más representativos de la emigración friulana), en colaboración con las asociaciones regionales, las instituciones universitarias italianas y extranjeras y con organismos de otras minorías lingüísticas.

Durante el fascismo los escritores no pudieron expresarse libremente y fueron obligados a la clandestinidad al ser considerados rebeldes, motivo por el que hasta los años cuarenta no se puede hablar de una nueva era de la literatura friulana gracias a la obra de Pier Paolo Pasolini, que experimenta con el idioma materno de forma pura, sacando a la luz la lengua del mundo campesino primitivo y el patrimonio del conocimiento de la civilización rural.

Por lo que se refiere a las últimas décadas, queremos subrayar en el campo poético la presencia de autores como Novella Cantarutti, Leonardo Zanier, Ida Vallerugo y Pierluigi Cappello, poeta fallecido recientemente, cuya producción en friulano ha recibido reconocimientos nacionales importantes.

Para finalizar, gracias al desarrollo de las herramientas multimediales, los productos en lengua friulana han crecido en género y número. De hecho, el material en forma de libro, vídeo, dibujos animados, transmisiones radiofónicas y televisivas ponen en práctica el propósito regional de promover y difundir el friulano.

## 2. MARCO TEÓRICO

### 2.1 La literatura infantil y juvenil (LIJ)

Empezamos este apartado proporcionando una breve definición de este tipo de literatura que sería: “la obra estética destinada a un público infantil” (Bortolussi 1985: 16) o a niños y jóvenes, junto con los textos inicialmente escritos para un público adulto que se han adaptado para que puedan dirigirse, según el tipo de destinatario, a un lector infantil y/o adolescente.

En cuanto a la evolución de este tipo de literatura López Tamés (1990) considera más relevantes y ve sus inicios en los cuentos, que originariamente, eran escritos para los adultos. En la literatura de la Edad Media y el Renacimiento la circulación del conocimiento estaba vinculada a la transmisión oral, mientras que la transmisión escrita estaba en manos del clero; de hecho, el nivel de alfabetización era escaso y aparte de los tipos de textos de carácter ceremonial, se escribían cuentos con los que se trataba de educar al pueblo y transmitir las enseñanzas religiosas a los adultos. En el siglo XVII el conocimiento pasa a transmitirse de forma escrita y las historias que pasaban de una generación a otra oralmente empiezan a hacerse también por escrito –narraciones que incluyen leyendas, mitos y cuentos de fantasía que permiten ampliar los horizontes culturales del público con mundos imaginarios inexplorados–. A finales de este siglo se publica la obra del francés Charles Perrault (1696) *Histories ou contes du temps passé, avec des moralités (Contes de ma mère l’Oye)*, una colección de cuentos de hadas franceses e italianos procedentes de la tradición oral anterior que presentan al final una moraleja con pretensión didáctica. Recordamos, por ejemplo, *Barba azul*, *La Cenicienta*, *Piel de asno*, *La bella durmiente del bosque*, *Caperucita Roja* o *El gato con botas*.

En el siglo XVIII, la historia de la literatura infantil pasa por un momento importante cuando se publica en Occidente la versión traducida de *Las mil y una noches* con

*Aladino y la lámpara maravillosa* y el relato legendario de *Simbad el marino*, cuentos que abren el horizonte hacia mundos exóticos y desconocidos.

El siglo XIX, por su parte, se abre a las recopilaciones de cuentos y leyendas, que se publican por toda Europa (incluso sus traducciones), entre las que destacan dos importantes colecciones, la de los hermanos Grimm y la de Hans Christian Andersen. La primera, *Cuentos de la infancia y del hogar* comprende más de doscientas historias escritas en los primeros años del siglo que fueron tratadas por otros autores y formaban parte de la tradición literaria anterior; revisada en 1857 la selección comprende muchos de los cuentos más famosos entre los niños como *Cenicienta*, *Rapunzel*, *Hansel y Gretel*, *Los músicos de Bremen*, *Blancanieves*, *El pobre y el rico*, *El flautista de Hamelin* y *El príncipe rana*. Además de tener mucho éxito y de ser revisadas para un público infantil, las primeras versiones de la obra de los hermanos Grimm desataron encendidas críticas porque no se consideraban muy adecuadas para un lector infantil, dado que contenían elementos violentos y discriminatorios. Al final, los hermanos tuvieron que rendirse a la censura y complacer al público, reescribiendo sus textos y convirtiendo por primera vez a los niños en su destinatario principal. A través de su obra los hijos de muchas generaciones adquirieron los valores y la moral de la cultura dominante.

La segunda, *Cuentos para niños* fue escrita por el danés Andersen y publicada en 1835 en su primera edición; en cambio la segunda fue revisada y ampliada unos diez años después como *Nuevos cuentos*, colección que comprende textos de la tradición y cuentos de hadas completamente inéditos creados por el autor. Su trabajo encaja muy bien dentro de la corriente romántica, con su escritura descriptiva e innovadora que no trata solo cuestiones prácticas, sino que habla de emociones y de conciencia interior con un lenguaje coloquial que se acerca bastante al mundo y al habla de los niños. Recordamos, entre otros, *La sirenita*, *Pulgarcita*, *La niña de los fósforos*, *El patito feo*, *El traje nuevo del emperador* y *Los zapatos rojos*, obras que en el tiempo han sido

traducidas a otros formatos, como el teatral o el audiovisual (películas o dibujos animados).

La segunda mitad del siglo XIX proporciona también otras obras que han resultado ser hitos en la historia de la LIJ y que cubrirán géneros diferentes: el cuento entre realidad y fantasía de Lewis Carrol *Alicia en el país de las maravillas* (1865); la historia de piratas de Stevenson *La isla del tesoro* (1883); los textos de Mark Twain con *Las aventuras de Huckleberry Finn* (1884) y *Las aventuras de Tom Sawyer* (1876); la historia de la marioneta de madera *Pinocho* (1883) de Carlo Collodi; el cuento de aventuras del niño Mowgli criado por animales salvajes en *El libro de la selva* de Rudyard Kipling (1894) y el cuento de ciencia ficción *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1870) de Julio Verne.

Con el advenimiento del siglo XX la literatura para niños adquiere autonomía y conoce un considerable desarrollo en su producción debido al creciente interés de los autores por su pequeño destinatario, por sus necesidades y deseos. Es un tipo de escritura que no pretende abordar únicamente cuestiones educativas y éticas, sino incluir en sus propósitos el recreo, la diversión y el entretenimiento, elaborando personajes que crezcan a lo largo de la obra, como quieren que el lector crezca leyéndola. De este modo se publica la historia de *Peter Pan* (1904) de James Matthew Barrie; *El viento en los sauces* (1908) en el que Kenneth Grahame nos cuenta las aventuras de algunos animales a lo largo de un río; la relación entre el niño Christopher Robin y su osito de peluche en la obra de A. A. Milne *Winnie, the Pooh* (1927); las historias de la niñera *Mary Poppins* (1934) de Pamela Travers; *El principito* (1943) de Antoine de Saint-Exupéry, las empresas de la pelirroja *Pippi Calzaslargas* (1945) de Astrid Lindgren; los *Cuentos por teléfono* (1960) de Gianni Rodari y *La historia interminable* (1979) de Michael Ende. Algunos de estos títulos, o de los de mediados del XIX, se han trasladado a otros medios (películas, series de televisión dibujos animados, cómics) que han logrado aumentar la fama de algunos de los protagonistas.

En la segunda parte del siglo XX la literatura infantil y juvenil empieza a interesarse más por los problemas de los adolescentes, la relación con padres a menudo autoritarios y su transición a la edad adulta con obras como *Rebeldes* (1967) de Susan E. Hinton o *Konrad o el niño que salió de una lata de conservas* (1977) de Christine Nöstlinger. En la década tanto de los 80 como de los 90 se publican muchos librosjuegos –con los que se intenta dejar al lector la posibilidad de elegir el curso de la historia y las acciones del personaje (además de estimular la lectura)–, aparecen algunas colecciones de novelas de miedo como la serie *Pesadillas* (1992) de R. L. Stine u obras que tuvieron mucho éxito como *Harry Potter* de J. K. Rowling, que gracias a su traducción fílmica involucró al público de todo el mundo, no solo al infantil.

Escribir cuentos siempre ha sido una tarea difícil debido a su carácter multidisciplinar, a que tiene que tener en cuenta que el destinatario (la infancia) está en continua evolución, a que el sistema literario es de grandes dimensiones y a que debido al constante desarrollo de la sociedad y de su receptor, las habilidades requeridas para escribir deben ser amplias (desde un punto de vista literario, pedagógico, antropológico y psicosociológico). Podemos considerar esta múltiple cualidad de la literatura como un potencial positivo (Tronci 1996: 5) y sería apropiado evitar que se convierta en una práctica confusa (por falta de método y por no estar acostumbrada a una investigación interdisciplinaria).

La literatura para niños y jóvenes tiene una esencia compleja y variada porque, como hemos dicho anteriormente, es un terreno de interés que involucra múltiples disciplinas, se entrelaza entre las consideradas literaturas *alta* y *baja*, es una herramienta educativa, abarca un sector de la economía importante y, dentro de este ámbito, se destaca como punto de detección de la conciencia literaria (ante todo de los niños y secundariamente de los adultos).

Por lo que se refiere a Italia la producción de literatura infantil se compone de un conjunto de obras heterogéneo constituido, según Tronci (1996: 7), por la combinación de dos elementos como son:

- 1) el uso social de la literatura (es decir qué propósito tiene una determinada obra: educativo, de diversión o cognitivo);
- 2) el desarrollo de las formas literarias (sobre todo las narrativas) que han sido capaces de reunir las obras creadas para otros destinatarios y las escritas específicamente para niños.

Hoy en día en Italia la LIJ no se aleja mucho de la de los orígenes porque sigue estando formada por productos híbridos y contaminados que están en una posición límite entre los códigos lingüísticos y las diferentes herramientas de comunicación; asimismo se encuentra en una posición intermedia entre los diferentes géneros, que evolucionan en su gráfica, y sus contenidos, gracias a la reelaboración de las variaciones impulsadas por la llegada de nuevos aparatos multimedia.

Desde sus inicios este mundo ha tenido un carácter multimedia y la historia nos dice que ya en tiempos prehistóricos los gestos y los sonidos se utilizaban para acentuar y resaltar el ritmo del cuento, acompañados, en ocasiones, por marionetas y títeres (figuras antropomorfas). De hecho, la literatura para la infancia no se puede encerrar dentro de una estructura fija y permanente, ni dentro de un único contexto porque el *medium* es una herramienta de comunicación que difunde su mensaje a través del empleo de una gran variedad de estos. La estructura comunicativa de cada medio provoca en los usuarios ciertos comportamientos y formas de pensar que conduce a la formación de una cierta mentalidad (McLuhan 1967), por este motivo el medio utilizado por la comunicación no se puede considerar neutral dado que tiene la posibilidad de modelar nuestra manera de vivir y pensar, según el momento.

A finales del siglo XIX en Italia, antes del desarrollo del campo editorial para la infancia, las referencias bibliográficas de estos se encontraban en cotidianos y

publicaciones de carácter religioso, lecturas que estaban disponibles en todos los hogares, junto con la de los *adultos* procedentes de las bibliotecas privadas de las familias.

La necesidad de alfabetizar a los pequeños aseguró que se prestara una especial atención a lo referente a la infancia, tema muy apreciado por el educador, profesor y pedagogo checo Amos Comenio que en *Orbis Sensualium Pictus* (1658) [*El mundo en imágenes*] expone sus ideas sobre cuáles deberían ser las funciones fundamentales de este tipo de libro (el primer texto escolar ilustrado, en el que las imágenes juegan un papel fundamental para el aprendizaje), que resume en tres puntos: 1) aprender a leer con mayor facilidad, 2) reforzar la impresión de lo visto y 3) buscar lo agradable en otros libros, fortaleciendo la relación entre texto e imagen.

Dentro de esta relación, la LIJ se va asociando a otras formas híbridas (folletín, almanaque y cómic) que tienen en su interior una mezcla de medios resultado de una contaminación entre palabra escrita y dibujo. Esta relación entre códigos y lenguas diferentes hace que la imagen se convierta en parte integral del texto narrativo y que gracias a ella los niños sean capaces de dejar volar su imaginación para que el pensamiento sea libre en cuanto a la construcción de los detalles.

En la LIJ italiana el primer profesional que trabaja en este campo, durante los siglos XIX y XX, es el llamado *figurinaio*, uno de los componentes más significativo del mundo de los ilustradores, que no solía suavizar los contenidos, es más, su repertorio de imágenes a menudo era ambiguo y contradictorio. A los *figurinai* los elegían los editores según su capacidad comunicativa y en función del tipo de resultado que intentaban proponer.

A finales del siglo XIX nace otro gran sector de la literatura infantil, el cómic, como forma de expresión a veces humorística de los periódicos que, a través de encartes y páginas ilustradas, intentaban atraer a un gran número de lectores debido a la necesidad de aumentar las ventas. Desde el principio, este se demuestra algo especial y sin

precedentes, en el que texto e imagen se entrelazan para formar una nueva unidad narrativa, un conjunto de convenciones con su propia iconografía y estructura casi cinematográfica, como nos recuerda Eco (2003: 145):

dal fumetto banale, praticamente bidimensionale, si arriva a certe elaborate costruzioni, nell'ambito della vignetta, che risentono ovviamente di una sofisticata attenzione ai fenomeni cinematografici. [Desde el banal cómic, prácticamente bidimensional, se llega a construcciones bastante elaboradas, en el ámbito de la viñeta, que obviamente se ven afectadas por la sofisticada atención hacia los fenómenos cinematográficos.]

Además de ser un terreno fértil para la contaminación, el cómic es un *medium* que incluye la participación del público en su proceso de creación y fruición (Antoniazzi 2015: 173). El lector, especialmente el niño, se relaciona con el cómic porque se le pide que lo entienda, se identifique con él y adquiera los métodos de creación de las historias para que pueda seguir leyendo sin obstáculos y dejando espacio a la imaginación.

El público infantil logra tener una relación interactiva y de intercambio con las historias escuchadas, leídas y “experimentadas” en su fantasía, involucrado e inmerso en los cuentos donde las palabras y las imágenes fluyen libremente y con las que puede jugar. En el mundo de la LIJ puede ocurrir que algunas obras o personajes salgan del mundo de los cuentos y vivan sus aventuras fuera de los textos escritos, en otros medios, que pueden ser audiovisuales (cine y animación). En este ámbito los niños se mueven dentro de una realidad de múltiples medios, donde cada uno interviene en la producción de escenarios imaginativos nuevos y donde cada intérprete del proceso (escritor, ilustrador, lector, director, espectador) puede crear su visión del mundo.

Con el desarrollo continuo de las tecnologías de la comunicación, de los gustos y de las exigencias del público, el estilo y las formas de los cuentos van cambiando, así como la manera de disfrutar de las historias; lo que no se modifica es la capacidad de llevar al

público a otra dimensión llena de metáforas, en la que se pueden mirar a los ojos los límites, los defectos y todo el potencial del ser humano.

Visto su inexorable avance hacia los medios audiovisuales, podemos concluir diciendo que la LIJ es una disciplina que se metamorfosea (Antoniazzi 2015: 187) pues en ella todo se modifica, cambia, se transforma, se pone en juego y evoluciona en algo nuevo.

## **2.2 La traducción literaria y los productos audiovisuales para niños y jóvenes**

Después de haber establecido cuáles son las perspectivas y el entorno de los productos dedicados a la infancia y a la adolescencia, queremos centrarnos en el ámbito de la traducción de la LIJ y para ello es fundamental saber que esta ha sido durante mucho tiempo un campo ignorado por los teóricos, las instituciones académicas y los editores que se ocupan de la práctica y de la investigación en el ámbito de la traducción (O'Connell 1999: 208). De hecho, el interés incluso crítico sobre este tema ha acelerado el paso en los últimos cuarenta años y es 1976 el año del primer –y durante muchos años único– congreso de traducción de la literatura infantil (3<sup>er</sup> simposio de la *International Research Society for Children's Literature* [IRSCL]) que representó una oportunidad fundamental para poder encauzar la traducción y el intercambio internacional de los libros para la infancia.

Pocos años después Bamberger (1978: 19) subraya cómo el papel de la traducción apenas había sido abordado en el ámbito de la LIJ y asimismo nos recuerda que los niños no están interesados en un libro por su traducción, como podría estarlo un adulto, sino por las aventuras que viven mediante la lectura, como si el libro hubiera estado escrito en su propia lengua materna.

La primera dificultad, por tanto, es definir qué es la literatura para niños. Oittinen (1993:11) la define como una “literatura leída en silencio *por* los niños y en voz alta *a* los niños”; Knowles y Malmkjaer (1996:2), desde una perspectiva más pragmática escriben: «any narrative written or published for children and we include the “teen” novels aimed at the “young adult” or “late adolescent” reader»; en cambio, para Alvstad

y Johnsen (2014: 12) la LIJ es “un producto cultural que generalmente es realizado por adultos (autores, librereros, ilustradores e incluso traductores) para que sea recibido/leído por los niños”.

En este nuevo contexto se empiezan a encontrar los grandes desafíos que enfrenta un traductor de obras para niños, a partir de la comprensión del significado de la disciplina misma.

Ante todo, es necesario abordar la cuestión preliminar que contiene el tema de la elección del nombre de esta disciplina y que presenta dos posturas divergentes entre los teóricos: a) estudios que se centran en las características textuales (*Translation of Children's Literature*) de la cual Gillian Lathey (2006) es partidaria; b) estudios que se centran en los potenciales lectores (*Translation for Children*), posición defendida por Riitta Ottinen (2000). No existe unanimidad porque ambas posiciones tienen sus seguidores, si bien en los *Translation Studies* (Alvstad 2010; Lathey 2009; O'Sullivan 2013) predomina la denominación *Translation of Children's Literature*.

Los *Translation Studies* dan sus primeros pasos dentro de las disciplinas académicas de la Lingüística y de la Literatura Comparada, pero de forma marginal. Para Knowles y Malmkjaer (1996: ix) hay una desarmonía entre la percepción de la importancia de la literatura para niños y la investigación en este campo; por lo que respecta a la traducción de obras infantiles, su desprestigio podría deberse a que son textos “destinados a una minoría, o que sea una literatura que se desvía de las normas literarias por el tipo de lenguaje utilizado, las estructuras sintácticas, los personajes, la carga emocional de los temas que trata y ciertas características como el contenido o el final feliz.” (García de Toro 2014: 126).

En un primer momento, entre los años sesenta y setenta, el acto de traducir se considera como un proceso para comunicar el texto foráneo estableciendo una relación de identidad o analogía con él (Venuti, 2000:121); en los años ochenta Toury empieza el estudio de textos traducidos y su posición, dentro del sistema literario meta, va del

enfoque prescriptivo del pasado a una óptica descriptiva orientada al texto meta (TM). Para él las traducciones no son simples duplicados del texto original (TO), sino productos lingüístico-textuales que pertenecen al sistema literario de llegada. El comportamiento del traductor en la traducción de la literatura infantil está determinado también por la posición periférica de esta literatura dentro del polisistema literario (Shavit, 1986), situación que le permite algunas libertades en la transferencia del TO al TM.

El traductor ha de tener en consideración algunos aspectos fundamentales como las necesidades del público meta, el estado del TO, sus características, las normas de la cultura que regula la traducción, rasgos que van a determinar las estrategias adoptadas en el libro que se va a traducir. Si nos centramos en los enfoques teóricos que más se han destacado dentro de esta disciplina, podemos tener en cuenta la panorámica que nos proporciona Puurtinen (2006) en su trabajo *Translating Children's Literature: Theoretical Approaches and Empirical Studies* y que vamos a resumir a continuación:

- Modelo de Toury (1980): defiende un enfoque descriptivo, orientado al TM según el concepto de aceptabilidad (de las normas lingüísticas, literarias y estilísticas del sistema y del público meta) de las normas (a) preliminares –que afectan a la elección del texto por traducir y a la versión original– b) operativas –que dirigen las decisiones del traductor en el proceso traslativo–);
- El paradigma de Shavit (1986): describe cinco normas de traducción que regulan la conducta del traductor y tratan del contenido y la formulación de un TO traducido para niños que: debe ser adherente a un modelo existente en la literatura meta porque podría perder su integridad (si se borran partes del texto que no se corresponden con ciertos valores morales o si no se consideran entendibles para los niños); su nivel de complejidad puede reducirse o se puede intervenir con una adaptación ideológica y la forma puede verse afectada por

normas estilísticas. El propósito del texto que sigue este modelo es que el lector quiera leerlo una y otra vez;

- Klingberg (1986): el autor de la obra de partida tiene en cuenta la perspectiva del destinatario, del lector-niño, es decir, sus intereses y potenciales de lectura, con el propósito de realizar un texto que *es capaz* de leer. El grado de adaptación del TO se preserva en la trasposición (tratando de ser lo más fiel posible al texto y al contexto inicial);
- Reiss (1982): la traducción de la LIJ conlleva algunos problemas particulares según el tipo de texto (expresivo, informativo, operativo,...) y la función del proceso de traducción es de interdependencia entre lengua y cultura (no tiene que ser idéntica a la del TO);
- el modelo de House: identifica dos modelos de traducción. Uno *overt* (manifiesto) donde el texto original se conecta con la cultura original y uno *covert* (encubierto), donde se preserva el estatus del original en la cultura meta.
- Oittinen (1988): nos habla de la autoridad del trabajo original y la posición subestimada del traductor, que se considera un intermediario. Además, pone el acento sobre la importancia de la experiencia como lector del traductor que puede reflejarse en su trabajo, de manera que cada traducción sea un texto nuevo (y no solo una reproducción del original). Asimismo, afirma que todos estos puntos de vista ofrecidos por los teóricos pueden ser importantes y servir al traductor que, según el encargo de traducción, seleccionará los parámetros más apropiados.

De acuerdo con Alvstad (2010: 21) los investigadores de traducción de LIJ (que incluye también la TAV de programas y serie televisivas para un público joven) destacan algunos elementos característicos que requieren una atención teórica y metodológica especial como la adaptación del contexto cultural y la manipulación ideológica, la

noción de doble-lector (el niño y el adulto), la oralidad y la relación entre el texto y la imagen.

La transposición de un texto para niños de una lengua/cultura a otra refleja las diferentes expectativas e interpretaciones de la infancia; realmente traducir para ellos no es como traducir para los adultos y el profesional debe tener en cuenta que las modificaciones que realiza para adaptar el texto deben incluir también los intereses, las necesidades y el nivel de comprensión de los lectores meta, que constituye uno de los objetivos principales de la LIJ. Por este motivo, uno de los desafíos para el traductor es entender cuándo y dónde adaptar el texto y en qué grado, (uno de los problemas cardinales de la traducción); si puede introducir un ajuste para que el texto sea útil y apropiado para el niño en la historia, en los personajes o en el lenguaje (de acuerdo con lo que la sociedad considera aceptable para él y siempre según las habilidades lectoras y de comprensión del niño); si puede adaptar los elementos culturales ajustándolos a los modelos dominantes del sistema meta (con el riesgo de no contribuir a ampliar los horizontes del lector); si puede omitir elementos decidiendo no adaptarlos (puede ocurrir que el lector no entienda completamente el texto porque no posee las informaciones inherentes al desarrollo del argumento).

Por otra parte, la posición periférica de la LIJ dentro del polisistema conduce a la manipulación del TO por lo que su integridad se ve afectada por la necesidad de cortar el texto y de producir una obra menos complicada. El niño aprende de lo que lee por lo que, considerando el papel de educador del adulto, el objetivo de la manipulación de los textos es adecuarlos para que los que operan en este campo (padres, profesores y editores) los consideren apropiados para los más jóvenes. El texto se puede simplificar con el fin de hacerlo más accesible al lector o mantener un perfil más alto para enriquecer los conocimientos del niño. Igualmente los trabajos originales se modifican, entre otros factores, para satisfacer la demanda específica del mercado, cambios que se dan a lo largo de una autocensura impuesta culturalmente por el autor. La purificación

de los textos (Klingberg, 1986: 58) consiste, sustancialmente, en la eliminación de esos rasgos considerados inaceptables para los más pequeños. Como enumera Fernández López (2006), los elementos que se han adaptado y manipulado con mayor frecuencia son de tipo político, religioso, racista, sexual, lingüístico y relativo a las historias (el cambio de un final triste por otro menos triste o feliz); dichas adaptaciones se pueden considerar como una forma de censura justificada porque pretende preservar la inocencia del niño. La autora nos recuerda que, en nuestros días, la censura ha cambiado, aplicándose, principalmente, a textos que se consideran racistas o políticamente incorrectos, mientras que está permitido tratar temas que anteriormente se consideraban inconvenientes, como el sexo, el uso de expresiones vulgares o ciertas visiones liberales.

La literatura inglesa y americana son las que más han influido en el polisistema literario europeo, haciendo que este incorpore modelos externos dentro de su repertorio nacional y trate temas delicados desde un punto de vista positivo. El resultado es una traducción que no es solo una transferencia de un trabajo de un sistema dominante a otro, sino un punto de partida para que se investigue más sobre las ideologías que mueven el comportamiento del traductor.

En toda literatura el papel del lector es fundamental y en el caso de la LIJ estamos frente a una doble audiencia, el niño (del que se consideran sus habilidades cognitivas) y el adulto. Se trata de una disciplina escrita por un grupo considerado minoritario y tiende a ser marginalizada, con lo cual este mismo tratamiento se le reserva a su traducción, que no goza de gran consideración. Los adultos, en las figuras de padres, educadores, académicos, editores y críticos, son los que ostentan el poder y la influencia en este campo y deciden qué se publica, se lee y se compra. Por lo que concierne a la presencia del doble lector, esta se manifiesta de forma ambivalente (Shavit, 1986) dado que la obra puede ser leída por los niños de una manera convencional/literal o interpretada por el adulto, desde un perfil más sofisticado, descifrando el intertexto (por ejemplo, las

obras de Disney, a pesar de ser productos diseñados para niños, a menudo esconden mensajes destinados para un público adulto).

El campo de la LIJ y de su traducción es un tema interesante para emprender su estudio por lo que es necesario ampliar los horizontes de la LIJ incluyendo productos audiovisuales traducidos y su recepción, ámbito que necesita herramientas investigativas y una metodología propia.

Otro aspecto que ya se ha mencionado es la importancia de la oralidad. Traducir para niños significa enfrentarse a la creatividad potencial de la infancia mediante una literatura que se escribe para ser leída en voz alta. También se trata de una (labor) traductora diferente a la de los adultos porque requiere gran atención y una creatividad lingüística que representa el desafío de cualquier traductor. Según Dollerup (2003: 82) el acto de traducir y de leer en voz alta es un arte que requiere una gran competencia por parte de los traductores, que tienen la tarea de transponer el ritmo de la obra y de prestar atención a las características de los textos para niños (hablamos de rimas, onomatopeyas, repeticiones, juegos de palabras, *nonsense*). Oittinen (2006), por otro lado, nos recuerda que en los libros ilustrados el lector participa en el diálogo a través del ritmo de las palabras y de los dibujos por lo que el traductor debe concentrarse en la legibilidad y la capacidad del texto (*readability*).

El último de los aspectos relacionados con la LIJ es el de la interacción texto e imagen, rasgo fundamental en los libros para pequeños lectores. Para Oittinen (2006: 84) traducir es un acto de composición y no una mera reproducción del texto; la traducción para niños no significa solo traducir las palabras, sino la situación del TO, el TM y la imagen. Los códigos interactúan para ampliar la información o añadir perspectivas diferentes. Las imágenes representan un papel esencial en la acción de la narración cuando un adulto comparte un libro ilustrado con un niño; de hecho, un buen dibujo tiene el mismo efecto aun traducido y es un puente que conecta a niños de países diferentes, que con su imaginación parten del original para viajar hacia mundos

diferentes. Entender el papel de la dimensión visual es esencial para los traductores que trabajan para un público infantil. El niño lector participa activamente en las historias del libro y por este motivo es el profesional no debe ignorar la relación palabra e imagen y debe poner en marcha todas las herramientas que el texto original requiere (traducción literal, sustitución, compensación, adición, etc.).

En ocasiones la traducción puede alterar la interacción entre estos dos códigos, particularmente cuando texto y dibujo cuentan historias diferentes o cuando el texto no se corresponde con lo que se ve en el dibujo. Este último estimula el acto creativo-lingüístico del traductor, aunque para él no siempre es fácil entender los elementos del TO, tiene muchas responsabilidades y los resultados pueden ser problemáticos, tanto para los libros ilustrados como para los productos audiovisuales (dibujos animados, videojuegos y películas).

Además de estos rasgos distintivos, gracias a la facilidad de un intercambio internacional, el *focus* del campo de la traducción de LIJ (y sus subgéneros), en los últimos años, se ha dirigido hacia nuevos panoramas como las culturas de las lenguas minoritarias o el interés por los avances tecnológicos en el campo de los medios audiovisuales. Los productos de pantalla se pueden traducir básicamente de dos formas: subtitulación o doblaje. Aunque la primera modalidad resulte más barata, su uso es escaso debido al grado de habilidad de habla y lectura del público. Los productos para niños y adolescentes se doblan y el traductor se encuentra frente a los mismos desafíos lingüísticos de una traducción literaria, a lo que se añade la sincronía labial. La traducción de estos productos se realiza siguiendo algunas normas generales didácticas, éticas, ideológicas y religiosas que pueden variar según la lengua y la cultura en las que se trabaja. Los libros y productos traducidos para niños empiezan a reflejar variedades más coloquiales de la lengua, para educar y entretener, y es aquí donde queremos insertar nuestro trabajo sobre la lengua friulana.

### **2.3 La Traducción audiovisual (TAV): los dibujos animados.**

Hasta los años 70 del pasado siglo el acto de traducir se consideraba un simple entrenamiento lingüístico. Holmes, en 1972, propone por primera vez el término *Translation Studies* (traductología es bastante reciente) como disciplina caracterizada por dos objetivos: “to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience, and to establish general principles by means of which these phenomena can be explained and predicted” (1994: 71); de esta dualidad de propósitos nace la división de la disciplina en una rama empírica, es decir, los estudios descriptivos de traducción (*Descriptive Translation Studies – DTS*) y una parte teórica (*Translation Theory – TTh*). Se habla de *Translation Studies* cuando se refiere a la disciplina en su totalidad mientras que con los DTS se quiere destacar un enfoque académico particular (Díaz Cintas, 2004: 23).

A pesar de que algunos tipos de traducción (como la literaria) han sido objeto de estudio desde hace mucho tiempo, la investigación sobre la TAV puede considerarse una disciplina reciente, a pesar de que la práctica profesional en este campo haya existido durante más de medio siglo. Como nos recuerda Chaume (2001: 9): el atractivo y la peculiaridad de esta actividad, así como especialmente su consumo en todo el planeta, merece mayor atención académica de la que ha recibido hasta la fecha, entre otras razones por lo que su estudio puede aportar a las teorías generales en el mundo de la traducción.

El primer teórico que propone un trabajo en este campo es Laks (1957) con una guía preliminar para la producción profesional de subtítulos, y en los años sesenta aparecen los primeros estudios específicos sobre la TAV en *Babel*, Revista Internacional de Traducción, revista que desde los años cincuenta recoge trabajos tanto de traductores como de intérpretes, y es de utilidad también para los no especialistas de la materia.

Los siguientes trabajos de Fodor (1976), Titford (1982) y de Mayoral, Kelly y Gallardo (1988) son pioneros, junto con el de Whitman (1992) sobre el doblaje desde un punto de vista profesional. El creciente interés por la TAV se dio asimismo por el aumento que se produjo en la vida cotidiana de productos audiovisuales y de herramientas para una más fácil reproducción. Fueron un impulso también para la disciplina los trabajos sobre subtitulación y doblaje de Díaz Cintas (2003) y Chaume (2004). Este último autor

realiza un modelo de análisis para la TAV que se fundamenta en los diferentes códigos de significación del lenguaje cinematográfico.

En la sociedad de hoy, los medios audiovisuales juegan un papel predominante e influyen en la cultura, información e ideologías de nuestros tiempos; en realidad el único obstáculo par el consumo de un producto entre diferentes culturas y comunidades es la barrera lingüística. La posibilidad de traducir estos productos permite superar dicho obstáculo, abriéndonos hacia el encuentro cultural y la mediación lingüística.

Por otra parte, la oportunidad de encontrar fácilmente productos audiovisuales internacionales (pensamos en los sitios de *streaming* o de *Netflix* –plataforma estadounidense que ofrece películas, series de televisión y otros contenidos de entretenimiento en varios idiomas–) ha hecho necesaria e imprescindible la presencia de una actividad específica en el campo. Todo ello, a pesar de que el trabajo de los traductores siempre se ha considerado de poca importancia y relegado a un estado inferior durante mucho tiempo, en comparación con los profesionales de otras áreas.

Gracias al fenómeno de la globalización surge la posibilidad de llegar a una mayor cantidad de público con respecto a las décadas anteriores y en esta perspectiva consideramos útil proponer la posibilidad de investigar sobre la traducción de productos en lenguas minoritarias gracias a un intercambio mutuo y, de este modo, dejar que el mundo conozca las realidades regionales más pequeñas y ampliar la oferta de productos audiovisuales para los hablantes de idiomas minoritarios.

La TAV es una variedad de traducción donde se realiza una transferencia lingüística de textos no especializados (Hurtado Albir, 2004: 61) en la que “transportan” las informaciones valiéndose de dos canales de comunicación: el canal acústico (que comprende las vibraciones acústicas con las que recibimos las palabras, la banda sonora, los efectos especiales y la información paralingüística) y el canal visual (principalmente las ondas luminosas con las que recibimos las imágenes), que nos transmiten simultáneamente significados codificados.

Queriendo dar una denominación a esta variedad, los teóricos han utilizado diferentes términos para designarla: *film dubbing* (Fodor, 1976), *constrained translation* (Titford, 1982), *film and TV translation* (Delabastita, 1989), *traducción cinematográfica* (Hurtado Albir, 1994-1995), pero es con el trabajo de Mayoral (2001) con el que se llega a una definición amplia, el término *traducción audiovisual* (o *traducción para la*

*pantalla*) amplía la visión de la disciplina al incorporar la traducción de productos diferentes (televisión, vídeo y productos informáticos). Según Chaume (2004: 31) la definición más reciente es *traducción multimedia* con la que se quiere “cubrir todas las transferencias lingüísticas y culturales de aquellos textos que se manifiestan a través de varios canales de comunicación, pero también a través de diferentes códigos” incluyendo el mundo del cine, de los productos informáticos, de los dibujos animados y de los cómics. Definir la TAV significa incluir “las transferencias de textos verbo-icónicos de cualquier tipo transmitidos a través de los canales acústico y visual en cualquier de los medios físicos o soportes existentes en la actualidad” (Chaume, 2004: 31).

Después de esta pequeña aclaración sobre la terminología, queremos hacer uso de la exhaustiva distinción hecha por Chaume (2004) de las diferentes modalidades de la TAV –los métodos técnicos utilizados para la traslación lingüística de un texto audiovisual entre lenguas diferentes– y definirlos brevemente visto que es esencial par nuestro trabajo que, por otro lado, se propone como preparatorio e inicial.

#### **Modalidades de traducción (Chaume, 2004)**

Doblaje	Narración
Subtitulación	Doblaje parcial
Voces superpuestas	Comentario libre
Interpretación simultánea	Traducción a la vista

- El **doblaje** es la traducción y el ajuste de un texto audiovisual seguido de la interpretación por parte de los actores de la nueva transposición, según la dirección del director del doblaje (que a veces puede contar con la ayuda del asesor lingüístico). Es la modalidad más utilizada en Italia, aunque las nuevas generaciones prefieren materiales en versión original (VO) para poder aprender mejor otras lenguas. Como vimos en la introducción, hay una asociación de dobladores, la AIDAC, que desde 1976, es la única en Italia que reúne a los autores de diálogos adaptados en italiano para el doblaje y la producción audiovisual. Por lo que respecta a las obras para niños dobladas en friulano y, a nuestro trabajo en particular, todavía no es posible evaluar el impacto lingüístico

de estas producciones porque carecemos de datos fiables sobre su recepción por parte del público (Melchior, 2005: 563).

- La **subtitulación** son los textos escritos (subtítulos) en la lengua meta que aparecen en el borde inferior de la pantalla de una película en VO; los subtítulos surgen con las intervenciones de los actores en la pantalla, traduciendo la narración o los diálogos. Es la modalidad elegida en países del norte (Holanda, Suecia, Finlandia y Noruega), aunque –como hemos señalado– en los países donde predomina el doblaje (como Italia) se está imponiendo el hábito de ver muchos productos en el idioma subtitulado original (*Sky, Netflix, ...*).
- Las **voces superpuestas** (o *voice-over*) es la modalidad que prevé la simultáneamente de la banda del diálogo inicial (en volumen bajo) y de la versión traducida (el doblaje). Se utiliza en la traducción de entrevistas, documentales y publrreportajes; normalmente el actor de la versión traducida inicia el doblaje unos segundos más tarde que la persona de la VO para que el espectador perciba un efecto de realidad.
- La **interpretación simultánea** es la modalidad menos practicada y consiste en la interpretación de un traductor/intérprete de una película, el profesional está en la misma sala en donde se proyecta la película, equipado con micrófono y altavoces para superponer su voz a las de los actores. La tarea del intérprete es más difícil que la de otros traductores pues trabaja sin guion y tiene que interpretar a todos los personajes con su misma voz. Se utiliza normalmente en los festivales de cine y en la reproducción de películas de las filmotecas.
- La **narración** prevé la lectura de un texto escrito por parte de un comentarista que cuenta lo que ve en la pantalla; no se oye la banda original y es una modalidad utilizada con frecuencia en los países de Europa del Este. El texto narrado resulta formal y escasamente espontáneo; se distancia estilísticamente del original.
- El **doblaje parcial** (*half-dubbing*) es la interpretación no simultánea de películas; se trabaja con un film anteriormente grabado, que se emite en el mismo momento de la proyección. Es una modalidad que en el mundo occidental no se usa mucho debido a la falta de verosimilitud y de efecto real.

- En el **comentario libre** hay un comentarista que no reproduce fielmente el texto original sino que tiene la libertad de comentar y añadir informaciones sobre lo que ve; es una adaptación en la que se reemplazan las intervenciones originales con una narración más informal; se usa como modalidad para vídeos humorísticos y traducciones de programas de humor orientales.
- La **traducción a la vista** permite traducir el guion directamente durante la emisión de películas en la pantalla; se usa normalmente en los festivales de cine y no consigue el efecto de realidad, poniendo al espectador ante la dificultad de escuchar las voces originales y la traducción simultáneamente.

Dado el desarrollo técnico, que puedan surgir nuevos formatos audiovisuales o que las necesidades del público siempre pueden cambiar, hemos considerado las modalidades propuestas como algo que puede modificarse en el tiempo.

Como afirma Chaume (2004: 40), hoy en día una de las áreas de creciente demanda es el mundo de la animación; de hecho, el doblaje de dibujos animados ocupa la segunda posición de la programación televisiva y el canal Italia 1 es la principal emisora de dibujos animados doblados –según un estudio realizado por Antonini (2009) sobre los programas doblados en los siete canales principales de los que dispone la televisión analógica italiana, en un período de 8 semanas en el año 2002. Más recientemente, con la llegada de la TV por satélite y de los canales dedicados exclusivamente a los dibujos animados, los minutos de programación dedicados a los niños han aumentado, así como el trabajo de los dobladores. Lejos queda pues la película de Walt Disney, *Biancaneve e i sette nani* (1937), la primera que se dobló, concretamente en Cinecittà (1938).

Cuando se trata de dibujos animados y de traducción para la infancia la cuestión del público es fundamental porque significa trabajar con una traducción vinculada a un destinatario en la que el profesional puede realizar adaptaciones con un elevado nivel de domesticación, teniendo en cuenta las exigencias y las capacidades del niño que son diferentes del adulto (Shavit, 1986).

Los problemas que se pueden encontrar en este campo se refieren a la transposición de algunos términos culturales específicos (*realia*); a la adaptación de la traducción a la imagen; a saber vehicular adecuadamente el *humor* del original, la traducción de los juegos de palabra, la reproducción de las variantes sociolingüísticas (acentos regionales, dialectos y sociolectos) (Lathey, 2016). El objetivo principal de este tipo de traducción

es reproducir y simular el habla cotidiana, estableciendo con el receptor un pacto de verosimilitud (De Rosa, 2010:9) y, reelaborando las características de la lengua hablada. Como en las películas, en los dibujos animados el resultado de la traducción de los textos y su doblaje se convierten en una lengua nueva y original llamada *doppiage* (Pavesi, 2005: 28) que tiene unas características que simplifican la variedad transmitida para un uso más fácil: léxico básico, enunciados cortos y subordinadas homogéneas, turnos de habla reducidos y de longitud parecida, mayor lentitud del discurso y dicción perfecta y escasa presencia de ciertos tipos de rasgos que se consideran destinados a un público más adulto (titubeos, reformulaciones, frases incompletas).

En Italia el gran éxito de los dibujos animados doblados es debido a la recreación del producto mediante la cuidada adaptación de los diálogos y el uso de dobladores profesionales; en efecto se empieza a usar un doblaje “responsable” que, además de ser entretenido y divertido, transmite una tarea educativa (Katan, 2010: 26).

### 3. MARCO ANALÍTICO

#### 3.1 Contextualización del objeto de estudio. *Lupo Alberto y La Pimpa: un proyecto de traducción audiovisual made in Friul.*

En las últimas décadas hemos sido testigos de cómo se han desarrollado los estudios en el ámbito de las lenguas, de cómo y en qué grado se aprenden, tanto en la infancia como en la edad adulta. Algunos de estos estudios realizados ya en los años setenta (Neufeld, 1978) verificaron la creencia según la cual los niños tienen una mayor facilidad para aprender una o más lenguas con respecto a los adultos y se sigue considerando que los niños pequeños aprenden una y más lenguas con más éxito y con menos esfuerzo que los mayores, llegando a adquirir mejor pronunciación y a hacer un uso más “nativo” de la gramática y vocabulario, debido precisamente a una mayor plasticidad cerebral antes de la pubertad, y acompañado por una necesidad comunicativa más elevada, lo que les lleva a ser menos inhibidos a la hora de expresarse en la nueva lengua. (Coyle, 2005: 148).

En investigaciones más recientes (Nikolov, 2000), los teóricos subrayan el hecho de que, aunque se siga confiando en la idea de que el proceso de aprendizaje de los niños es más fluido en la infancia, puede ser más lento y difícil de lo que se piensa porque además de las capacidades propias de los pequeños, se han de tener en cuenta otros factores como los sociológicos, pedagógicos, temporales (el período de exposición al contacto con la lengua) y de soporte (si existe una actividad lingüística fuera del contexto escolar). A pesar de todo, se señala la ventaja de conocer más de una lengua desde pequeños y nos recuerdan que los niños bi-multilingües poseen capacidades cognitivas, niveles de creatividad y competencias sociales mejores, y que dentro de esta concepción se puede insertar también el conocimiento de una lengua minoritaria.

En el Friul-Venecia Julia la oportunidad de crecer en un entorno bilingüe es una realidad; para un niño, el friulano puede ser la lengua materna o la lengua del ambiente que lo rodea, y representa la posibilidad de conocer el mundo de otra manera. Aprender esta lengua de niños es un proceso espontáneo, natural, que puede ser de ayuda al

enfrentarse a otras lenguas en un camino de expansión de la lengua materna a la del entorno y de la lengua de la escuela a las internacionales.

Con el tiempo, gracias a una política regional y nacional de protección y de promoción del uso del friulano, las oportunidades de emprender su estudio son variadas y diferentes, es decir, puede elegirse como una asignatura más, practicarla en los laboratorios, servirse del material didáctico disponible (incluido el audiovisual) lo que permite a los niños jugar, aprender, ejercitarse y, sobre todo, comunicar. Por otra parte, y a causa de la promoción, surge la necesidad de producir herramientas específicas para un aprendizaje lúdico de la infancia; de hecho, la página del ARLeF (Agjenzie Regionâl pe Lenghe Furlane) nace con este propósito.

Por lo que respecta a los adultos, les proporciona instrumentos que puedan ayudar al conocimiento correcto de la lengua, como el diccionario en línea (*Grant Dizionari Bilengâl Talian Furlan*) o el corrector ortográfico; asimismo se puede aprender mucho sobre la historia, la literatura y el arte de la región, así como las normas de tutela de la lengua y conocer los congresos y proyectos más importantes dedicados a este, como, por ejemplo, el *SUNS* (festival de la canción de las lenguas minoritarias) que después se ha transformado en *SUNS Europe, Festival des arts in lenghe minoritarie* (que presenta las mejores producciones culturales de las lenguas minoritarias europeas) organizado en Udine.

Los niños tienen apartados dedicados a ellos en la sección *multimedia* y pueden realizar diferentes actividades: leer, ver y escuchar algunos libros, historias en CD e historias ilustradas; también hay una sección *audio* en la que encontrar archivos de música y audiolibros, canciones y rimas para cantar o escuchar; mientras que la sección *vídeo* contiene dibujos animados, algunas series divertidas, películas y documentales; por último hay una sección práctica con dibujos para colorear, tarjetas para recortar y montar, juegos interactivos, etc.

Gracias a ARLeF nace, asimismo, el proyecto de traducción de los dos dibujos animados objeto de este estudio cuya historia vamos a describir por separado, esto es, *Lupo Alberto* y *La Pimpa*.

### 3.1.1 *Lupo Alberto*

En 1973 el personaje de Lupo Alberto nace del lápiz del italiano Silver (seudónimo de Guido Silvestri), dibujante de tebeos que trabajaba en este personaje ya antes de su publicación. En un primer momento lo contactaron para que colaborara en un nuevo proyecto del editor Dardo; se trataba de una revista cuyo nombre habría sido *Undercomics*. La ocasión podría haber sido interesante ya que, por primera vez, habría podido hacer una serie de tiras completamente propias, pero no fue posible porque su proyecto no apasionó al editor. Sin embargo, la presentación oficial de su trabajo tuvo lugar un año más tarde en *Il Corriere dei Ragazzi*, revista cómic para adolescentes (y público adulto) que nace en 1972 de las páginas de *Il Corrierino dei piccoli*, otra revista cómic semanal italiana publicada de 1908 a 1995. Debería haberse llamado *La fattoria dei McKenzie*, pero el redactor jefe de la revista (en cuyo equipo editorial trabajaban también Gianni Rodari y Dino Buzzati) decidió cambiarlo porque lo consideraba difícil de pronunciar. Y es precisamente en este período cuando se hace realidad el proyecto de una revista enteramente dedicada a *Lupo Alberto*, siguiendo la costumbre del mundo del cómic de dar a las series el nombre del protagonista.

Las primeras apariciones del *Lupo Alberto* se dan en forma de breves tiras con *gags* de tres o cuatro viñetas; posteriormente empiezan a tomar forma de *short stories* que se desarrollan mucho más allá de las cuatro viñetas y que están unidas por varios hilos conductores.

El formato evoluciona de nuevo, siguiendo el modelo de las tiras horizontales, una estructura ya existente en los Estados Unidos, que resulta ser era una novedad absoluta en el mundo de los cómics italianos; el estilo particular de Silver se ve también desde el punto de vista puramente formal (la forma de escribir los textos en los globos o el tipo de letra).

En 1978 se editaron álbumes dedicados por completo al lobo y gracias al tipo de humor que no está reservado exclusivamente a los niños, sino a todos los públicos, que deriva de situaciones concretas que hacen pensar, *Lupo Alberto* fue votado, por el público lector, como “personaje del año”. En 1985 se publicó una nueva versión mensual que recogía historias ya editadas junto a otras nuevas; el formato de las tiras se abandonó

gradualmente a favor de las tablas que, gracias a la mayor cantidad de viñetas, permitió desarrollar mejor la narración.

En 1989 Silver abre su propia editorial, *Acme*, con un nuevo equipo de diseñadores y guionistas, que le ayudan con la producción de otro cómic de éxito, *Cattivik*, y con las historias de Lupo Alberto que pasan a manos de sus colaboradores (Artibani, Burattini y Cannucciari). Él supervisa todas las versiones finales de las historias. En este período nace también la agencia McK, la empresa que se ocupa de la gestión de los derechos de autor en el campo editorial (imagen del lobo), de *merchandising*, de videojuegos y de televisión (programas de dibujos animados de la Rai). En 1991, la *Acme* se convierte en *Macchia Nera*, una editorial que pretende proponer material nuevo y de alta calidad.



La serie de Lupo Alberto tuvo mucho éxito no solo en Italia, sino también en Francia y Noruega (1986) o Alemania (1987). A España, Finlandia, Suecia y Holanda llegó un año después (Flores, 2008: 80) y fue aceptada por el público en todos los países.

En 1996 el lobo y sus compañeros de la granja McKenzie aterrizan en Internet y son los primeros en tener un sitio web completamente dedicado a este universo, en el que el público puede investigar en el conocimiento de los personajes, leer noticias y curiosidades sobre ellos e intercambiar informaciones u opiniones sobre la serie.

A finales de los años noventa se realizaron en la Rai los dibujos animados de la serie con la colaboración de France 2, Canal + y Europool; 52 episodios de seis minutos y medio de duración cada uno dirigidos por Giuseppe Laganà y Jean C. Roger, seguida de

una segunda serie en 2002, con el mismo número de episodios, bajo la dirección de Alessandro Belli y de nuevo Laganà.

Como se ha comentado más arriba, los personajes principales viven en la granja McKenzie mientras que el lobo (Lupo Alberto) vive solo en su casa del bosque, en una colina cerca de la granja donde el perro Mosé guarda el gallinero y toda la finca. En principio el lobo Alberto se acerca al gallinero por comerse a los animales, pero encuentra a la gallina Marta de la que se enamora. Su relación amorosa se ve obstaculizada por Mosé que trata de eliminar al lobo de todas las formas posibles. Los personajes tienen comportamientos humanos y en muchas ocasiones han sido una oportunidad para el autor de hablar sobre acontecimientos sociales y políticos de la actualidad italiana (por ejemplo, Enrico, el mejor amigo de Alberto, tiene la apariencia y maneras de hablar del político Silvio Berlusconi).

A continuación, hacemos una breve presentación de los personajes:

- Alberto: es el lobo protagonista de la serie, tiene el pelo azul, es muy inteligente y astuto y es el novio de Marta, a la que ayuda en numerosas ocasiones. Su enemigo es Mosé, el perro guardián de la granja, mientras que Enrico (el topo) es su mejor amigo y con el que a menudo comparte desventuras. Enrico llama a Alberto *Beppe*, quien está disgustado por algunos de sus comportamientos y por el machismo con que trata a Cesira, su mujer.
- Alberto es reticente al matrimonio y cada vez que Marta habla o alude a este, huye. Es bastante querido por los otros habitantes de la granja y participa en las fiestas que organizan a pesar de que Mosé no está de acuerdo. A veces se oculta en la guarida de Enrico para escapar.
- Marta: es una gallina, novia de Alberto, que no trabaja como campesina de la granja, sino que tiene un trabajo independiente, aunque sí echa una mano en las cuestiones administrativas de la granja y participa en las reuniones colectivas.
- Mosè: es un perro de raza Bobtail que está a cargo de la comunidad campesina. Tiene un comportamiento autoritario y exige orden en la gestión del negocio agrícola. Cualquier excusa es buena para golpear al pobre lobo, contando, a veces, con el apoyo de los otros habitantes de la granja.
- Enrico La Talpa: es el topo amigo de Alberto; es un personaje al que le gusta hablar y tiene un carácter explosivo, alegre e independiente. Está casado con

Cesira y juntos viven en su casa bajo tierra. A menudo complica la vida de Alberto involucrándolo en diferentes tipos de aventuras por las que el lobo termina pagando un alto precio.

- Cesira La Talpa: es la mujer de Enrico, es muy simpática, paciente, tiene un carácter amable; se diferencia del marido por sus largas pestañas y porque lleva un pañuelo rosa en la cabeza como las amas de casa del pasado.
- Alcide: es un cerdo muy tímido que se ocupa del depósito y del estercolero. Es uno de los pocos eruditos de la granja, que trata de convencer a los demás agricultores para destituir a Mosè y poder dirigir democráticamente la pequeña comunidad.
- Glicerina: es un pato tonto pero simpático, que muchas veces es engañado y víctima de estafas; normalmente ejecuta todas las órdenes de Mosè;
- Alfredo: es un personaje secundario, un pavo alto y delgado que se ocupa de los campos y del jardín; es un poco extravagante y se define como gran experto en técnicas particulares como la radiestesia. Normalmente desaparece al acercarse la Navidad por el miedo a terminar cocinado para la cena.
- Lodovico: es un caballo delgado que no tiene un físico atlético; en su casa se celebran las reuniones colectivas y ayuda mucho a Mosé;
- Krug: es el toro y es el único que no recibe castigos de Mosé por su carácter violento e irascible. Realiza los trabajos más pesados de la granja y consideran que no tiene mucho cerebro;
- Alice: es la mejor amiga de Marta, feminista que lucha contra las decepciones amorosas, los problemas de peso y siempre en busca de un novio.

Después de la emisión de los dibujos animados en italiano, a finales de los años noventa el director de la Rai regional del Friul-Venecia Giulia tuvo la idea de realizar un producto en friulano. Con el apoyo de Renato Quaglia (en aquel tiempo director de la asociación *Teatro Contatto*) decidieron traducir los episodios de *Lupo Alberto* que ya eran propiedad del ente televisivo. En 1999 el guionista friulano Elio Bartolini (colaborador del director de cine Michelangelo Antonioni) y primer doblador del lobo, tradujo los textos con la ayuda de Paolo Patui, profesor y gran estudioso del friulano que todavía hoy sigue en activo con diferentes proyectos que promueven dicho idioma.

Los primeros trece episodios de la primera serie fueron transmitidos en 2007 los domingos por la mañana por el canal Rai3, precedidos por una pequeña introducción en que se profundizaba sobre un término en particular (su expresión en friulano, el uso y algunas curiosidades sobre este).

### **3.1.2 *La Pimpa***

- *La Pimpa* es una perrita de lunares del diseñador, caricaturista y autor satírico italiano Francesco Tullio Altan que apareció por primera vez en 1975 en las páginas del *Corrierino dei piccoli*. En este dibujo animado sus personajes principales son:
- Pimpa: perro blanco con grandes lunares rojos, orejas largas y que suele tener la lengua colgando, vive en un mundo de fantasía por lo que habla y realiza actividades propias de los niños como jugar, dibujar, comer helados, que le encantan y, en cambio, odia la sopa; posee asimismo una gran imaginación y en sus aventuras se traslada a lugares diferentes y conoce siempre a nuevos amigos;
- Armando: humano que vive con Pimpa en una casa de campo cerca de la ciudad. Encontró a Pimpa en un bosque, mientras recogía fresas, y al verla tan simpática y que podía hablar, la invita a vivir a su casa. Sus rasgos característicos son su tez amarilla de larga nariz y bigote marrón;
- Rosita: gato azul que tiene muchos primos;
- Bunny: conejito azul y blanco al que le gusta mucho dormir y que tiene cuatro hermanos menores de diferentes colores: Lola, Nello, Gigi y Alice;
- Colombino: pollito amarillo gran amigo de Pimpa;
- Tito: perrito azul amigo de Pimpa, que en algunas historias aparece como segundo perro de Armando.



Estas historias tuvieron mucho éxito y se tradujeron a las cuatro lenguas principales europeas: francés, inglés, alemán y español, así como a algunas de las minoritarias italianas como el sardo, el cimbro (Trentino-Véneto), el francoprovenzal (Valle de Aosta) y el friulano, que, en el caso de este último, se publicaron dentro de la serie *Imparalibri in marilenghe*, en la sección *Golaine Imparelibris* (pensada para fomentar la lectura de los más pequeños) por el *Istitût Ladin Furlan Pre Checo Placerean* (una asociación regional que se ocupa de promover el uso del friulano realizando traducciones oficiales, organizando cursos de lengua, de formación de profesores y de profesionales públicos) con la colaboración del editor Panini y de la Quipos. Los primeros libros traducidos fueron cuatro: *Pimpa e lis robis* (la protagonista se enfrenta a objetos de uso cotidiano), *Pimpa e i colôrs* (sobre los colores), *Pimpa e i numars* (sobre los números) y *Pimpa e je in vore* (Pimpa aprende a usar otros objetos como los lápices y los tambores). El objetivo de la serie era el de llegar al ámbito escolar y a las familias como apoyo a las actividades didácticas, involucrando a los padres en esta experiencia, dentro del programa de promoción al que pertenecen las instituciones educativas regionales, sobre todo de la provincia de Udine. Después de haber conquistado el mundo editorial, en 1983 se realizó la primera serie de dibujos animados (26 episodios de cinco minutos) producida por la Quipos para la Rai; entre 1986 y 2015 se emitieron más de 50 episodios junto con los especiales: *Il Natale della Pimpa* (2004) y *Pimpa y Olivia Paperina* (2007).

En 2002, como en el caso de *Lupo Alberto*, Elio Bartolini aceptó una vez más la tarea de traducir algunos episodios de la serie animada en friulano, trabajando en la producción del texto con el asesoramiento de Paolo Patui. Los trece episodios fueron transmitidos por la Rai en la parrilla de su canal regional (*Rai3*), realizados gracias a la coordinación artística y a la dirección del doblaje de Claudia Brugnetta. El éxito obtenido hizo que el

ARLeF decidiera recopilar algunos episodios en un DVD (disponible ahora en la sede de la agencia).

En el siguiente párrafo nos ocuparemos de la TAV y del proceso específico de traducción de las series aquí presentadas, esto último ha sido posible gracias a la entrevista que Paolo Patui (uno de los adaptadores) nos concedió durante la recopilación del corpus de nuestro trabajo.

Por lo que se refiere a las series *Lupo Alberto* y *La Pimpa*, y dado que los traductores y adaptadores han sido los mismos, el proceso de traducción ha seguido el mismo camino en su reproducción. Después de que la Rai adquirió los vídeos y los guiones originales, el trabajo empezó con el visionado de las cintas de vídeo. Posteriormente Elio Bartolini tradujo los textos italianos al friulano, haciendo uso de su gran conocimiento oral y de los dos diccionarios más importantes (el *Vocabolario Friulano* de Jacopo Pirona y el *Dizionario Friulano* de Gianni Nazzi). Acabada la traducción inició el asesoramiento lingüístico de Paolo Patui. En una segunda fase, los profesionales decidieron eliminar el texto italiano e intentaron traducir directamente la película con la intención de salvaguardar el ritmo y la gestualidad.

Decidieron dividir las películas en *takes* (fragmentos extraídos del guion literario) de quince segundos, que traducían directamente y transcribían en papel; igualmente tras esta fase iniciaron el enriquecimiento léxico.

En la última etapa, revisaron el vídeo con la óptica de la correspondencia labial y para ello tuvieron que descomponer o acortar las frases para que coincidieran con el movimiento de los labios de los personajes de la pantalla (añadiendo, por ejemplo, interjecciones), lo cual, para Patui, fue la parte más difícil del trabajo.

Para terminar, podemos afirmar que los adaptadores-ajustadores de diálogo trabajan en situaciones muy complejas y han de ser muy hábiles para descomponer el dibujo animado en sus partes constituyentes, reconstruir los caminos de significación de palabras e imágenes, volver a proponer todo lo perteneciente al nivel expresivo de forma satisfactoria y presentar un producto comprensible; si lo logran, podemos asegurar que los resultados pueden llegar a ser unas verdaderas *obras maestras* (Katan, 2010:26).

### 3.2 Metodología del trabajo

En este apartado vamos a describir cuáles han sido los pasos seguidos para realizar nuestro trabajo de investigación. Hemos empezado con un estudio preliminar de los conceptos más relevantes en el campo de la LIJ y de los *Translation Studies* relacionados con el mundo de la TAV, la lectura de los textos proporcionados a lo largo de nuestro Máster, junto a la revisión de la bibliografía recomendada.

En un segundo momento hemos elegido nuestro objeto de estudio centrándonos en el doblaje de productos para niños y en la relevancia de la traducción de estos productos en las lenguas minoritarias; motivo por el que hemos elegido investigar uno de los proyectos de promoción de la lengua realizado en mi región, Friul-Venecia Julia, es decir, el doblaje en friulano de las series de dibujos animados *Lupo Alberto* y *La Pimpa*. El objetivo de este trabajo es verificar si el traductor friulano ha podido mantener el efecto natural y espontáneo de la lengua hablada del original en su transposición hacia la lengua meta, un idioma minoritario.

Nuestro corpus consiste en dos episodios de cada serie: hemos transcrito el guion directamente de la pantalla (al no tener acceso a los textos escritos por los autores del doblaje); en realidad, tuvimos solo la oportunidad de ver el primer esbozo del guion del *Lupo Alberto*, pero no hemos querido tenerlo en cuenta porque, como nos contó Paolo Patui en la entrevista sobre el proceso de traducción de las series, fue un trabajo inicial que no tuvo en cuenta la película, sino solo la correspondencia papel-papel de los guiones. De cada episodio hemos transcrito las versiones en friulano y en italiano (de las que haremos el análisis) añadiendo finalmente la versión en español para permitir una lectura más accesible). De *La Pimpa* hemos encontrado las versiones dobladas.

Dentro del marco analítico hemos contextualizado los textos objeto de estudio.

A continuación, proporcionaremos la descripción del sistema de referencia, acercándonos al concepto de *norma* de traducción y sentando las bases de la que será nuestra observación lingüística del discurso coloquial en concreto, fundada en el marco analítico de los niveles presentados por Chaume (2004): fonético/prosódico, morfológico, sintáctico y léxico/semántico. A continuación y, después de la comparación de los textos, reflexionaremos sobre las tendencias observadas. Finalmente,

recopilaremos y elaboraremos las conclusiones de nuestro primer intento de investigación en este campo.

### **3.2.1 Sistema de referencia: el modelo de Toury**

Como acabamos de anticipar, el paradigma teórico que se conoce como Teoría de los Polisistemas (*Polysystem Theory* o *Polysystem Studies*) fue presentado por Itamar Even-Zohar entre los años sesenta y setenta del siglo pasado. Durante los años setenta esta corriente conoció su mayor desarrollo a partir de los trabajos del teórico israelí que concebía la literatura como “un sistema complejo, dinámico, heterogéneo, constituido por numerosos subsistemas y en el que, en cada fase de su evolución, coexisten numerosas tendencias diferentes, agrupando diferentes niveles literarios de diferente nivel” (Hurtado Albir, 2004: 562). El polisistema está relacionado con los otros sistemas que componen la sociedad (las estructuras socioeconómicas o ideológicas) así que el análisis de un texto literario no se dirige solo al texto, sino que incluye la recepción de la obra dentro de un contexto histórico, su relación con el sistema literario y con otras literaturas. Por consiguiente, la traducción coopera, al formar parte de la cultura receptora, en la formación de la estructura del polisistema.

Por lo que se refiere a nuestro tema de estudio, queremos recordar la visión de Shavit sobre la posición de la Literatura Infantil y Juvenil, que es un conjunto de elementos que forman parte del polisistema literario, aunque en una posición periférica lo que implica una gran libertad para el traductor que puede manipular el texto de diferentes maneras. Además, el proceso de traducción está condicionado por la adhesión del traductor a dos principios en los que se sientan las bases de la traducción para niños: 1) el ajuste del texto para que sea apropiado y útil al pequeño lector; 2) el ajuste de la trama/de los personajes/del lenguaje para seguir lo que la sociedad percibe como nivel adecuado de las habilidades lectoras y de comprensión del público infantil. Estos dos aspectos determinan las traducciones y sirven como base para que el texto traducido se acepte en relación con los modelos existentes en la cultura meta.

Toury (1980), partiendo de esta teoría de recepción, concibe la traducción como el producto de una transferencia cultural, que «hace hincapié en su incidencia en la cultura receptora y en la manera en que afecta el desarrollo del polisistema receptor y se insiste

en la importancia de los datos descriptivos como base de la teoría» (Hurtado Albir, 2004: 563) llevando a cabo una nueva denominación de los estudios que se convierten en DTS (cómo los traductores trabajan, su método traductor, tipos de equivalencia existentes y cuáles son las reglas que determinan la relación entre el TO y el TM).

Toury (1980) parte del concepto de *normas*, originario del campo de la sociología y de la psicología, vistas como una representación de los valores universales compartidos por una comunidad en una situación particular. En traductología las normas reúnen los valores que los destinatarios de la traducción comparten y se convierten en modelos de comportamiento en el proceso de transformación traductora. El teórico distingue tres tipos: *inicial*, *preliminar* y *operativa*.

- La *norma inicial* es por la que el traductor elige su estrategia básica respetando o no las reglas de la cultura meta; la traducción se presenta pues entre los dos polos de *adecuación* (sigue las normas de la cultura del TO) y de *aceptabilidad* (determinado por la adherencia a las normas lingüísticas y literarias del sistema meta); normalmente en la LIJ se prefiere seguir el perfil de la aceptabilidad debido a las características propias del grupo meta (la infancia con su nivel de habilidad y de conocimiento).
- La *norma preliminar* (regula las decisiones traductorales sobre la elección del texto que se va a traducir y lo que está permitido hacer del original)
- Las *normas operativas* (regulan las decisiones del traductor en el proceso de traducción). Pueden ser *matriciales* (determinan la macroestructura del texto, decidiendo si mantenerlo íntegro) o *lingüístico-textuales* (seleccionan el material lingüístico de la lengua meta con el que sustituir el original, determinando el tipo de equivalencia).

Dentro de esta jerarquía de normas que operan como marco metodológico para determinar el tipo de equivalencia entre los textos, Rabadán (1991) amplía la clasificación con el concepto de *normas de recepción*, que regulan el trabajo del traductor de acuerdo con el tipo de destinatario del TM e igualmente definen el grado de negociabilidad de la comunicación, operando en todas las fases de la operación traductora.

En nuestro análisis nos centraremos en los tipos de normas lingüístico-textuales que son las seguidas por el traductor de nuestras series animadas, según la clasificación propuesta por Chaume (2004).

### **3.2.2 La oralidad prefabricada**

Después de haber elegido el método y el enfoque, el examen se centrará en hacer un comentario de los textos audiovisuales. Como afirma Chaume (2001: 77) estos “muestran una densidad de significado y una complejidad retórica fruto de su configuración textual”, transfieren la información codificada mediante diferentes sistemas de significación, a través de dos canales (el acústico y el visual).

La traducción de los guiones de dibujos animados presenta un desafío especial para el adaptador-ajustador porque contienen dibujo y lenguaje oral, lo que hace que sea más complejo poder reproducir una relación que resulte eficaz para el público meta.

Se trata de deconstruir y analizar los códigos de significación con el propósito de explorar y profundizar las tendencias y las restricciones que han dirigido el proceso traductor en la construcción del nuevo texto meta, respetando el modelo semántico original y la cultura del destinatario.

Los principales códigos presentes en los textos audiovisuales y que afectan a su traducción son básicamente diez, como señala Chaume (2001) en su artículo sobre la pretendida oralidad de este tipo de textos; los principales son:

1. el código lingüístico, 2. el paralingüístico, 3. el musical y de ruidos, 4. el de colocación del sonido, 5. los códigos iconográficos, 6. los fotográficos, 7. los de movilidad, 8. de planificación, 9 los gráficos y 10. los sintácticos (o de montaje).

Podemos hablar de TAV porque el código predominante entre los emitidos por el canal acústico (el lingüístico, el paralingüístico, el musical y el de colocación del sonido) es, precisamente, el lingüístico.

A través del discurso oral, el código lingüístico transmitido por el canal acústico puede llegar al público; a este discurso oral pertenecen las intervenciones orales de los personajes de la película (salvo las paralingüísticas) que encontramos dentro y fuera de campo (*ON* y *OFF*) y corresponden a la tipología de lengua transmitida a través de los dibujos animados.

En nuestro país, esta lengua es una variedad conocida como *italiano televisivo*, transmitida a través de un *medium*, de naturaleza oral y que se define como “parlato a distancia” (D’Achille, 2006: 209) o lengua que se escribe para después ser hablada o recitada, que presenta elementos de la lengua escrita mezclados con otros tipos de habla oral creando así la llamada *oralidad prefabricada*. Sería el discurso oral de los personajes que vemos en la pantalla, que no es solo un lenguaje oral espontáneo, sino que es el resultado de un discurso que se escribe antes para ser recitado.

Para poder cumplir con las expectativas del público, el traductor debe elaborar un texto que reproduzca unos diálogos creíbles, “que cumplan las convenciones del registro oral de la lengua de llegada” (Chaume, 2001: 79) y que son las mismas que gobiernan el trabajo del doblaje. Por lo demás, los tres principios que se han de tener en cuenta en la traducción del género de ficción son los que destaca Chaume (2001):

#### **1) Niveles de Lengua:**

- Nivel gramatical: sintaxis poco compleja.
- Nivel léxico-semántico: léxico corriente.
- Nivel prosódico: pronunciación clara.

#### **2) Registro lingüístico:**

- evitar los dialectalismos, los cultismos y los anacronismos;
- trabajar en favor de la adecuación de los personajes a su registro lingüístico convencional;

#### **3) Géneros audiovisuales (para los géneros de ficción se prefiere):**

- uso del registro coloquial;
- no digresiones o redundancias (si no son significativas para el personaje);
- empleo de frases cortas;
- uso de la yuxtaposición;
- oraciones activas en vez de las pasivas;
- focalización de la información;
- uso de la elipsis;
- uso de los deícticos;
- empleo de estructuras convencionales estereotipadas;
- empleo de clichés;

Los géneros de ficción como los dibujos animados requieren una sintaxis simplificada y un léxico accesible a un tipo de público con capacidades diferentes del adulto; el traductor habrá que producir un “written discourse imitating the oral” (Gambier y Suomela-Salmi, 1994: 247), un texto equilibrado, controlado, pensado y prefabricado según las convenciones adecuadas para los receptores de la infancia.

### 3.3 Nivel prosódico

A lo largo del análisis, hemos decidido proponer los ejemplos extraídos de las series dividiéndolos por niveles (Chaume: 2001) y tipo de dibujo animado con el propósito de que el lector pueda tener una mayor facilidad de consulta; al no tener paradigmas previos específicos de esta tipología de trabajo en friulano, consideramos este estudio como el comienzo de una posible profundización investigadora. Las pautas para poder analizar los aspectos del lenguaje friulano las proporciona Martinis (2010) en su trabajo *Lineamenti di grammatica della lingua friulana*.

Después de haber visionado los episodios, en este apartado queremos destacar los ejemplos más representativos del nivel prosódico que se relaciona con la articulación fonética, la entonación, el ritmo y la duración de la oración. Tras las versiones italianas y friulana proporcionamos, entre paréntesis, la traducción española de las oraciones.

#### La Pimpa

**CAMBIO DE ENTONACIÓN.** En el original italiano del primer episodio Armando pide a Pimpa que construya una cometa (*Perchè non fai un bell'aquilone?*), frase interrogativa que pasa a ser exclamativa: *E prove a fâ un biel acuilon!* (¡Intenta hacer una bonita cometa!). En el segundo episodio, sin embargo, hay un cambio en la entonación de la última intervención de Pimpa: *E come te!* (referida al hecho de que los dos personajes están resfriados) en friulano se transforma en la frase interrogativa *E tu, alore?* (¿Y tú, entonces?).

**DURACIÓN:** tenemos un caso en el que es evidente la diferencia de duración de la frase. En el primer episodio la cometa habla con Pimpa refiriéndose a la nube: *Sta*

*scherzando!* (¡Está bromeando!) se convierte en *Al dovarés scherça!* (¡Debería de estar bromeando!), oración mucho más larga.

**PRONUNCIACIÓN:** tenemos un caso de emisión que resulta poco claro porque se ha hecho con el propósito de subrayar el hecho de que el personaje del segundo episodio está resfriado. Rosita dice *Sto bede!* (¡Estoy bien!), cambiando la *-n* nasal de *bene* en la oclusiva dental sonora *-d* (para que se entienda que está enferma). En la versión friulana oímos: *Beh, cuasi bedon!* (¡Bueno! casi bien) donde se hace la misma alteración.

### **Lupo Alberto**

**DURACIÓN:** En el primer episodio Alberto regaña a su ayudante Enrico diciendo: *Smettila! E sorridi!* (¡Basta! ¡Y sonríe!) que en friulano se traduce con una frase más larga *Finissile cumó e rît un pôc!* (¡Ahora basta y ríe un poco!). En otro momento, Alberto responde a un refrán de Enrico afirmando: *Ma io veramente questo proverbio non lo conosco!* (¡Pero yo en realidad este refrán no lo conocía!); el traductor friulano ha decidido acortar el tiempo de la oración con *Mai sintude cheste detule* (Nunca he oído este dicho). En el segundo episodio al ver las primeras imágenes de una película Alberto pregunta: *Ma che razza di posto è questo?* (¿Pero, qué sitio es este?) que en la versión friulana de nuevo es una frase más corta *Ma ce puest isal?* (¿Pero qué lugar es?).

En este mismo episodio el perro Mosé le pide al promotor del evento cultural que ajuste la pantalla en la que se proyecta la película, porque no se ve bien. En el original oímos: *Scherma! Oh, finalmente!* (¡Pantalla! ¡Oh, por fin!) mientras que la versión friulana es más concisa con la repetición *Quadri! Quadri!* (¡Pantalla! ¡Pantalla!).

**Sonido palatal *cj* e *gj*.** En friulano es particular la presencia y el rendimiento de las oclusivas palatales sorda y sonora que se representan con los dígrafos *cj* e *gj*. Vemos un ejemplo en la gata Rosita que del italiano *gatta* (oclusiva velar sonora) se convierte en oclusiva palatal sonora *gjatute* (diminutivo de *giate*).

### 3.4 Nivel morfológico

En este subcapítulo se analizan principalmente las categorías gramaticales de las lenguas (artículos, nombres, adjetivos, verbos, pronombres, adverbios, preposiciones y conjunciones) para ver cuáles son las discordancias entre TO y TM.

#### La Pimpa

**TIEMPO VERBAL:** una de las frases ya analizada se puede emplear también en esta clasificación. En el primer episodio la cometa se refiere a la nube utilizando una frase perifrástica según el modelo *stare per + gerundio* (*Sta scherzando!* / ¡Está bromeando!) que se convierte en el condicional friulano *Al dovarés scherça!* (¡Debería de estar bromeando!). Otro cambio verbal se da cuando la cometa le pregunta a Pimpa si quiere pasar por debajo del arco iris, utilizando un presente indicativo: *Vuoi che ci passiamo sotto volando, Pimpa?* (¿Quieres que volemos por debajo, Pimpa?) que se convierte en un condicional friulano *Ti plasarés passâ al volo dentri tal arc?* (¿Te gustaría volar dentro del arco iris?). En el segundo episodio Pimpa habla con la gata resfriada, que está obligada a estar en cama, y le pregunta qué quiere hacer para matar el tiempo y lo hace con un condicional: *Che cosa avresti voglia di fare?* (¿Qué querrías hacer?) que se ha traducido con un presente *Ce utu co fasìn, alore?* (Entonces ¿qué quieres que hagamos?).

#### Lupo Alberto

**TIEMPO VERBAL:** En el primer episodio, el cachorro dice a Papá Noel (Lupo Alberto) que escribió su carta solo; Lupo Alberto responde, pero no termina la frase: *Ma davvero? Ma che brav...* (Pero ¿de verdad? Pero, ¡qué buen...!) mientras que en la versión traducida e introduce un verbo: *Par da bon? Si viôt che tu sês un brâf* (¿De verdad? Se ve que eres un buen chico). En la última parte del diálogo la señora Cesira dice: *Che cari ragazzi! Così legati alla tradizione!* (¡Qué muchachos tan majos! ¡Tan ligados a la tradición!); el participio pasado en la versión traducida se lee como

condicional: *Ce doi! No bandonaressin mai lis tradizions!* (¡Qué dos! ¡Nunca abandonarían las tradiciones!).

### 3.5 Nivel sintáctico

En esta parte podemos centrarnos en las categorías pertenecientes a la sintaxis: las ampliaciones, las reducciones, las interjecciones, las muletillas y los casos de reescritura de las intervenciones.

#### La Pimpa

**AMPLIACIÓN:** En el primer episodio Armando dice a Pimpa cómo se hace una cometa: *Con la carta, la colla e i bastoncini* (con papel, pegamento y unas tablillas). En la traducción llega a ser una frase más amplia: *Cun dun toc di cjarte, un sbit di cole e doi stecuts* (Con un trozo de papel, una gota de pegamento y dos tablillas), para cada elemento se añade una cantidad diferente (*toc*/trozo; *sbit*/gota; *doi*/dos). Otro caso lo encontramos a final del episodio; en la versión italiana la historia termina con Armando que aconseja a Pimpa que se lave y vaya directamente a la cama, mientras que en la friulana el diálogo termina con la Pimpa en su cama que exhala un: *Mh!*, que añade mientras se coloca bajo la manta. En el segundo episodio, podemos ver otra ampliación cuando el teléfono intenta despertar a Pimpa; en italiano el personaje contesta a la llamada con: *Pronto? Sì, glielo dico subito* (¿Dígame/Diga? Sí, se lo digo enseguida) y después le quita la manta sin decir nada. En la traducción en friulano se añade: *Dai, pò! Sveiti!* ¡Vamos! ¡Vamos! ¡Despiértate!

**REDUCCIÓN:** En el primer episodio Armando le dice a Pimpa que con el material a disposición no podía hacer una cometa, sino algo distinto y añade: *Eeh! Ma quello non è un aquilone!* (¡Ay! ¡Pero eso no es una cometa!); en la versión traducida Armando no utiliza ninguna interjección y dice solo *Ma chel lì nol è un acuilon* (Pero eso no es una cometa). Encontramos otro ejemplo en el segundo episodio cuando Pimpa le pregunta a la gata quiénes son los diferentes parientes que se ven en el vídeo que están mirando: *E questo, chi è?* (Y este ¿quién es?); en friulano no se recoge el hipérbaton por lo que la frase es más lineal: *E chiste?* (¿Y este?).

**INTERJECCIONES:** Existen diferentes tipos de interjecciones: las *propias* o simples como las exclamaciones (*ah, oh, eh*), las *compuestas* (*vaya, va*), las *impropias* que se forman partiendo de formas nominales (*cuidado*), verbales (*venga*), adverbiales (*fuera*) o adjetivales (*bravo*) y las formadas por locuciones (*Madre mía*). Un ejemplo de este último tipo podemos verlo en el primer episodio cuando Armando exclama: *Perbacco!* (¡Dios mío! o ¡Por Dios!) que se traduce con *Pâr di mostacjis!* (¡Vaya par de bigotes! que en español no tiene mucho sentido y corresponde más o menos a *¡Oh cielos!*). Otro ejemplo de *impropia* se puede ver cuando Pimpa exhorta a la gata sobre qué quieren que hagan: *Ce utu co fasin*, alore?(Entonces ¿Qué quieres hacer?) y cuando la gata le pregunta a Pimpa si se nota cómo son sus parientes: *Questo è mio cugino leopardo. Elegante, vero?* (Este es mi primo leopardo. Elegante, ¿verdad?) la parte del discurso que expresa espontaneidad (*vero?*) desaparece en friulano: *Cjale lì, gno cusin il leopardo, dut in gale!* (Mira, mi primo leopardo ¡qué elegante! o siempre tan elegante).

**HIPÉRBATON:** Consiste en la alteración del orden de las palabras en el discurso. Podemos ver un ejemplo en el segundo episodio cuando Pimpa le pregunta a la gata, de nuevo, por sus primos. En italiano dice: *E quella, invece, chi è?* (Y esa, en cambio, ¿quién es?) en vez de una forma más fluida como *Invece quella chi è?*; en la traducción encontramos una oración más sencilla que respeta la disposición de los elementos en la frase, es decir: *E cui ise che chi?* (Y ¿quién es esa?).

## **Lupo Alberto**

**AMPLIACIÓN:** A final del primer episodio Mosé expresa su incertidumbre sobre las capacidades de Alberto y Enrico diciendo: *Lo sapevo che non dovevo fidarmi!* (¡Sabía que no tenía que fiarme!); en la versión traducida hay dos adiciones, al principio y al final de la frase: *Comple mê. No dovevi fidâmi di chei doi bogns di nuie!* (¡Culpa mía! ¡No tenía que fiarme de esos dos inútiles!). En el segundo episodio, debido a que muchas veces los personajes no se ven en la pantalla, hay muchas frases añadidas que la versión italiana no presenta. Por ejemplo, la intervención de Mosé (que pide ajustar la pantalla) y la de Alfredo son consecutivas en italiano, pero en la versión friulana se añade un intercambio entre Mosé, Marta, Alcide y Alfredo (cf. cap. 6).

**INTERJECCIONES:** En el primer episodio Enrico y Alberto esperan que el oso se vaya por eso oímos a Enrico que dice: *Uffa, non va più via!* (¡Uf, no se va ni a tiros/ni loco!) y su amigo contesta *Sarai contento, spero!* (¡Estarás contento ahora!); en friulano el uso de interjecciones es más evidente con Enrico que exclama *Mmmh, no si môf di lì, eh?* (¡Hum! no se mueve de allí, ¿eh?) y Alberto contesta *Dut content, eh?* (¡Contento! ¿eh?). Cuando Alberto descubre que el camino que encuentra Enrico no es precisamente un atajo, en la versión italiana encontramos mucho énfasis en su frase con dos interjecciones simples: *Senso dell'orientamento, eh? Una scorciatoia, eh?* (Sentido de la orientación, ¿eh? Un atajo, ¿eh?); en friulano se traduce con una única frase: *La tô bussule, eh?* (¿Y tu brújula? ¿eh?).

### 3.6 Nivel semántico

En esta parte se analizan las partes que se ocupan del significado de las expresiones que ayudan a emular el léxico oral espontáneo (frases idiomáticas, lenguaje familiar, a veces vulgar o los dialectalismos). Como son partes más largas del diálogo, enumeramos los ejemplos de una manera más discursiva.

#### **La Pimpa**

En el primer episodio la nube corre detrás de Pimpa y de la cometa y dice en italiano: *Vi prendo! Vi prendo!* (¡Ah, que os pillo! ¡Os pillo!) mientras que en friulano utiliza una manera específica de la lengua para avisar al interlocutor que debe prestar atención con *Ocjo!* (¡Ojo!), que se convierte en *Ocjo che us cjapi!* (¡Ojo que os pillo!).

En el segundo episodio Pimpa encuentra a la gata en su cama y le pregunta cómo está, con la tradicional fórmula italiana *Allora, come stai?* (Entonces, ¿qué tal?), mientras que en friulano se ha optado por una solución que dice mucho del carácter de los friulanos que, a menudo, tienen un carácter reservado y va al grano en los asuntos, se queja poco y trabaja mucho, así que para reflejar este aspecto en la traducción vemos otra frase: *Ce ti sucedial?* (¿Qué es lo que tienes?), casi como si el resfriado de la gata no tuviera importancia.

El segundo episodio presenta igualmente una forma suave de imprecación. En italiano Pimpa dice: *Sembrava cattivissimo!* (¡Parecía muy malo!) refiriéndose al león; en

friulano, el traductor ha decidido emplear uno de los tipos de “exhortación al cielo”: *Mamute sante, ce pore!* (¡Madre santa, qué miedo!).

En otro momento, la gata Rosita hablando de cuántos parientes tiene comenta: *Hai visto quanti cugini ho?* (¿Has visto cuántos primos tengo?); en la versión friulana encontramos un término que en el habla coloquial se usa como unidad de medida que tiene diferentes significados. *Sdrume*, de hecho, puede indicar un conjunto, una manada, una caterva, una multitud, pero en este caso se ha traducido con ‘montón’: *Viodût ce sdrume di cusins ch’i’ai?* (¿Has visto el montón de primos que tengo?).

## **Lupo Alberto**

En estos episodios encontramos diferentes ejemplos de friulano coloquial, que es menos delicado que el lenguaje de la versión italiana.

En el primer episodio Enrico se disfraza de duende para ayudar a Papá Noel-Alberto en la recogida de cartas de los cachorros y en la entrega de regalos y Marta lo presenta como *gnomo* (gnomo), mientras que en la versión friulana se traduce como *stropul* (tapón). En friulano el término *stropul* se usa tanto para indicar el tapón de las botellas, como para hablar de personas bajas de estatura (sin usar un tono demasiado despectivo). Cuando Enrico contesta a su presentación se proclama *sbilf*, un tipo de duende tremendo y chistoso que puebla las altas montañas del Friul, para subrayar su índole irreverente y cínica.

Otro caso se da en el primer episodio cuando Alberto ordena a Enrico que guarde silencio: *Finiscila cimice!* (¡Basta chinchoso!) habría tenido que ser traducido por *Vonde pudiese!* pero el traductor elige un término más despectivo que significa tanto pulga como gusano (*Vonde cudul!*), para recordar el carácter mezquino e interesado de Enrico.

En el segundo episodio Mosé está esperando para ver una película, junto con los otros animales de la granja. Como en otra ocasión la elección de la película fue causa de descontento, el perro tiene miedo de que también esta vez ocurra lo mismo. Mosé dice: *Temo il peggio!* (¡Me temo lo peor!) que en friulano se traduce con *Cuissà ce catan!* (¡Madre, qué carraca!). *Catan*, que significa: estafa, molestia, retrete, cacharro o chatarra.

## 4. RESULTADOS

Como hemos podido ver en el capítulo sobre el análisis de los dibujos animados, en los ejemplos encontrados en los textos escritos, tanto originales como traducidos, se podrían destacar las siguientes tendencias:

La primera, en el caso de *La Pimpa*, presenta un estilo y una fraseología más fluida, intervenciones cortas y sencillas, con muchas pausas dentro de cada episodio; de hecho, al ser un dibujo animado dirigido a los más pequeños, traductor y adaptador-ajustador (friulanos) han decidido respetar el tipo de lenguaje coloquial y familiar del original.

Asimismo, hemos comprobado que son más bien escasas las intervenciones destacadas del traductor y normalmente se ha decidido mantener la estructura de los diálogos lo más cercana posible a la del texto de partida. Por lo que se refiere a la modulación de la lengua, aquí el traductor ha llevado a cabo pequeños cambios vinculados con la adherencia al movimiento de la boca de los personajes, salvo en el primer episodio que termina con la perrita protagonista exhalando un suspiro que en la versión friulana es posible realizar sin percibir un desajuste entre la pista del audio y las imágenes.

Por lo que se refiere a la cabecera de la película, aquí sí que podemos ver un cambio interesante porque en el original vemos solo una serie de imágenes que nos presentan a los protagonistas de la serie y nos dejan entrar en la atmósfera de la historia; en cambio, en la versión friulana se ha decidido añadir una canción al principio y otra al final del episodio, traducidas, que ayudan al público infantil a entender de qué habla el dibujo animado. La canción nos muestra a los dos protagonistas con sus características (cómo se viste Armando y cuáles son sus rasgos físicos) y nos invita a seguir a *Pimpa* en sus aventuras.

La segunda, en el caso del *Lupo Alberto*, presenta una traducción un poco más compleja debido al hecho de que sí se dirige a un público de niños, pero incluye también a un público más adulto, por sus referencias cónicas y *reales* a la vida cotidiana que todos conocemos.

Las intervenciones del traductor aquí han sido más amplias, aunque, en general, se han respetado los textos de la VO, tanto que el sentido del TO se encuentran también en el TM, a pesar de que en ocasiones el traductor haya decidido evidenciar algunas expresiones idiomáticas más propias del friulano. Gracias a la entrevista que hemos

podido realizar a Paolo Patui, el adaptador-ajustador del doblaje de las series, sabemos que la intención de insertar expresiones jergales se ha debido a: 1) reproducir de alguna manera lo que es la conversación espontánea del hablante friulano y demostrar que los productos audiovisuales (también los de los niños) pueden –y se recomienda– que se traduzcan a las lenguas minoritarias, si bien suponga un trabajo más intenso para el profesional.

En *Lupo Alberto* las decisiones del traductor respetan la cultura y la lengua meta: tiene un alto grado de expresividad (gracias a las exclamaciones e interjecciones) y de coherencia de los personajes con las expresiones pronunciadas. Los profesionales han conseguido crear un lenguaje específico friulano para cada personaje, que se remonta al de los orígenes, a través del uso de expresiones comunes (modismos o frases hechas) y recorriendo a los insultos o palabras groseras (recurso oral de algunos protagonistas, como, por ejemplo, Enrico).

Como afirma Barambones Zubiria (2012: 132) la restitución del lenguaje oral original en las versiones dobladas supone una enorme dificultad y es uno de los aspectos más difíciles del doblaje. En el caso de las lenguas minoritarias, el traductor/adaptador-ajustador tiene la tarea de crear un léxico que contribuya a una comunicación eficiente tanto en la relación producto original-producto traducido como en la relación entre el producto meta y el público.

Podemos concluir diciendo que en nuestro caso el traductor audiovisual al friulano ha querido seguir las normas establecidas por la escritura oficial adaptándolas al registro coloquial, por este motivo, es imprescindible para los profesionales que en un futuro quieran poner a prueba sus capacidades traductorales en este campo (traducción de productos audiovisuales para niños) conocer y dominar bien los diferentes registros de la lengua.

## CONCLUSIONES

Traducir es una de las actividades del ser humano que más me fascina ya que se trata del encuentro de dos lenguas que son dos formas de pensar el mundo, dos maneras diferentes de ver el presente o la misma existencia, y desde pequeña he podido observar esta convivencia entre mi lengua materna, el friulano, y la lengua oficial de mi país, el italiano.

Desde los albores se traduce para comunicar un mensaje desde una lengua de partida hasta una de llegada, es decir, que la traducción es la acción de comunicar la existencia de un mensaje de algo que debería conocerse.

No existe la traducción ideal dado que está sujeta a interferencias, a la resistencia del idioma y a la falibilidad del ser humano. Traducir es algo difícil que muestra que el lenguaje es imperfecto y que no se puede hacer nada semejante a una traslación perfecta.

Cambiar de lengua es cambiar de cultura y cada una de estas resume el mundo y la existencia a su modo. La traducción ha de crear una red de sentidos que nazcan del encuentro entre cualidades de las lenguas, significados, memoria y el imaginario de la cultura de destino.

El traductor con respecto a la obra que traduce, además de recrear la forma del contenido en la lengua de destino, ha de crear una fórmula de fusión entre contenido y expresión. Traducir no es solo una reproducción fiel o neutral, sino que la persona que lo hace negocia y selecciona conscientemente, eligiendo las palabras que se adecúan mejor como mediador entre dos culturas y, en nuestro caso, entre un sujeto (el público infantil) y un objeto (los dibujos animados).

La traducción es un acto comunicativo para que un destinatario, conocedor o no de la lengua, comprenda un texto; se trata de un conocimiento operativo que se adquiere con la práctica. El traductor necesita ser competente tanto en la lengua de partida (italiano)

como en la de llegada (friulano, lengua minoritaria) y tener en cuenta el contexto situacional, es decir, la situación comunicativa que se da en el contexto, en este caso, del espectador infantil.

En el mundo de los medios audiovisuales, traducir de una lengua a otra, reformular un texto con los medios de la otra, no es solo una reproducción formal del lenguaje de otro, sino el producto de una cultura privativa, en un momento dado, al que se añade la dificultad de hacerlo en concordancia entre texto (lo que se oye) e imagen (la película).

La traducción es un acto comunicativo que funciona entre textos situados no solo en el plano de la lengua sino del habla e implica un proceso mental del sujeto-traductor que necesita competencias específicas, sobre todo, si se realiza dentro del mundo de la traducción literaria o de la traducción audiovisual para niños; por lo que debe utilizar un proceso mental que le haga comprender el sentido del texto para transformarlo a una lengua diferente.

Son fundamentales el contexto, los elementos culturales y la forma que tiene el traductor de resolver los problemas que plantean las diferencias entre dos realidades culturales. Eco dice que traducir es decir casi lo mismo (2004) y que un texto no se puede reproducir en otra lengua traduciendo palabra por palabra ya que algo se pierde o se transforma al haber puntos de referencia diferentes.

Cada hablante, en sus actuaciones lingüísticas, usa la lengua en situaciones concretas, y es competente, esto es, tiene un conocimiento intuitivo, inconsciente e interiorizado de su propia lengua. La expresión y la interpretación de la coherencia puede variar porque cada lengua tiene diferentes mecanismos referenciales.

Hoy en día la traducción es inherente a la condición del ser humano y se refleja en la práctica discursiva; de hecho, lo podemos ver en las diferentes partes que construyen la cultura. Traducir implica una traición porque trasladar todos los valores de una frase es imposible; estamos obligados a sacrificar algo o a perderlo; traducir es un modo de dar vida a una nueva creación y una pérdida generada a costa de otra lengua.

Cuando leemos un texto traducido nos damos cuenta de si es una buena o mala traducción, pues debe ser un trabajo hecho con respeto y responsabilidad y teniendo en cuenta las características del texto.

Por lo que se refiere a nuestro objeto de estudio podemos así afirmar que los traductores han llegado a cumplir el objetivo propuesto: en las traducciones al fruilano analizadas, los profesionales, junto con el trabajo de los adaptadores-ajustadores, lograron conservar el efecto característico del lenguaje oral en su espontaneidad y naturalidad, valorando las versiones originales lo más posible, y teniendo en cuenta la audiencia a la que se dirigen.

Las soluciones adoptadas resultan dar homogeneidad al texto final y los diálogos resultan verosímiles para el espectador infantil gracias al trabajo del traductor que adecua los textos al registro oral de la lengua meta (uno de los principales objetivos de la TAV). De acuerdo con Puurtinen (2006), traducir para niños significa transformar el texto con un estilo original de acuerdo con las necesidades y capacidades específicas de los niños, y, sobre todo, recordar: «the quality of being a child – dynamic, imaginative, experimental, interactive and unstable» (Hollindale, 1997: 46).

El presente trabajo ha cumplido también con los objetivos secundarios dedicando un apartado al análisis de los aspectos más relevantes de la traducción de la LIJ y de los productos audiovisuales dedicados a esta y profundizando en el tema de la oralidad de los dibujos animados, a través del estudio concreto de las traducciones de los episodios. Queremos recordar que el proceso que llevó a la realización de nuestro análisis fue el siguiente:

- el estudio preliminar de los conceptos más relevantes de la LIJ y de los *Translation Studies* relacionados al mundo de la TAV;
- la lectura de los textos proporcionados a lo largo del Máster;
- la lectura de la bibliografía recomendada;

- la elección de nuestro objeto de estudio (nos hemos centrado en el doblaje de productos para niños y en la importancia de las traducciones de estos productos en los idiomas minoritarios);
- la elección de un proyecto específico en este campo (el doblaje en friulano de las series de dibujos animados *Lupo Alberto* y *La Pimpa*, un proyecto de promoción de lengua realizado en mi región Friul- Venecia Julia).
- comparación de los textos audiovisuales entre los originales de las series y las traducciones en friulano, según un enfoque lingüístico, analizando los aspectos del lenguaje friulano de acuerdo con las pautas proporcionadas por Martinis (2010) en su obra.

De la observación de los resultados de nuestro análisis podemos resumir que, en el caso de *La Pimpa*:

- tanto el estilo como la fraseología son fluidos, cada episodio tiene muchas pausas, las intervenciones son cortas y sencillas;
- al ser un dibujo animado dirigido a los más pequeños, los profesionales friulanos han decidido respetar el tipo de lenguaje coloquial y familiar del original;
- son más bien escasas las intervenciones destacadas del traductor y normalmente se ha decidido mantener la estructura de los diálogos lo más cercana posible a la del texto de partida;
- el traductor ha llevado a cabo pequeños cambios en la modulación de la lengua, vinculados con la adherencia al movimiento de la boca de los personajes (excepto en el primer episodio donde la perrita protagonista termina exhalando un suspiro que en la versión friulana es posible realizar sin percibir un desajuste entre la pista del audio y las imágenes);
- podemos ver un cambio interesante por lo que se refiere a la cabecera de la película, visto que en el original vemos solo una serie de imágenes que nos

presentan a los protagonistas de la serie y nos dejan entrar en la atmósfera de la historia, mientras que en la versión friulana se ha añadido una canción al principio y otra al final del episodio que ayudan al público infantil a entender el tema del dibujo animado.

Por lo que se refiere a *Lupo Alberto* queremos destacar las siguientes tendencias que son el resultado de las decisiones del traductor de respetar la cultura y la lengua meta:

- un alto grado de expresividad gracias al uso de exclamaciones e interjecciones;
- un nivel alto en la coherencia de los personajes con las expresiones pronunciadas;
- la creación por parte de los traductores de un lenguaje específico para cada personaje de la versión friulana (ya presente en el original) con el uso de expresiones comunes, modismos, frases hechas, insultos y palabras groseras;
- además de dirigirse a un público infantil, se incluyen también un público más adulto al que habla a través de referencias irónicas y *reales* de la vida cotidiana.

Gracias a una política de protección y de promoción de la región Friul-Venecia Julia junto con los entes ya citados, los proyectos de promoción y conocimiento de la lengua crecen constantemente gracias al interés por la realización de productos literarios y audiovisuales para niños y jóvenes, los mismos que en el futuro podrán continuar con el uso, la tradición y la cultura de nuestro idioma.

Al no tener paradigmas previos específicos de esta tipología de trabajo en friulano y además de ser un primer acercamiento a este tipo de búsqueda, consideramos este estudio como el comienzo de una posible profundización futura. Esperamos asimismo que otros profesionales acepten la propuesta de investigar más en este campo, y que la lengua friulana y la TAV para niños despierte un interés cada vez más creciente, sea más visible, e incluso se llegue a crear un conjunto de profesionales especializados capaces de transmitir los contenidos en el lenguaje friulano del corazón, la *marilenghe* o lengua materna.

## Entrevista a Paolo Patui (mayo de 2016)

- **¿Puede contarme algo sobre cómo empezó el proyecto de traducción de los dibujos animados?**
- Todo empezó cuando la directora de la Rai regional, la señora Frassa, tuvo la idea de transmitir algo en friulano. Contactó con Renato Quaglia, director del *Teatro Contatto* de Udine, asesor y consultor de la programación del centro de producción Rai en Trieste, para discutir sobre la posibilidad de transmitir en friulano los episodios de la serie italiana *Lupo Alberto*, que eran ya propiedad de la red nacional.
- **¿Quién fueron los protagonistas en esta aventura?**
- En 1999 Elio Bartolini aceptó la oferta de unirse al equipo para poner a disposición su experiencia en el campo audiovisual, ya que trabajó muchos años en Cinecittà (Roma) y fue guionista del célebre director italiano Michelangelo Antonioni y fue el primer doblador-ajustador del personaje de *Lupo Alberto*. Al principio la dirección técnica fue de Giancarlo Deganutti y después de Claudia Brugnetta, que decidió continuar el proyecto de traducción al friulano con la serie *La Pimpa*, cuyos diálogos resultaron ser menos complicados a la hora de traducir por su lenguaje sencillo; paradójicamente nos divertimos más traduciendo los episodios de la segunda serie de *Lupo Alberto*; empezamos con la traducción escrita del texto pero pronto nos dimos cuenta de que hacer que el texto coincidiera con el movimiento de los labios exigía un proceso de optimización más complicado.
- **¿Y después de haber traducido el texto?**
- En un segundo momento, en el estudio de doblaje, nos encontramos con la dificultad práctica de insertar las oraciones escritas cuando los personajes hablaban.

El proceso que pusimos en marcha fue este:

- visión de las videocintas de los episodios originales (la Rai nos proporcionó el texto escrito);
- hicimos la traducción escrita al friulano de los textos originales;
- después de haber dejado de lado el texto italiano, intentamos traducir directamente de la pantalla, teniendo en cuenta la versión escrita en friulano;
- decidimos abandonar el trabajo sobre textos escritos porque nos faltaba el ritmo y notamos que estábamos perdiendo la adherencia de las palabras a la gestualidad, que es importante;
- cortamos la película en *takes* de quince segundos, intentando reproducir verbalmente cada réplica del diálogo y luego la transcribimos en papel;
- al final de la traducción, hicimos una investigación léxica.
- **¿Cómo realizaste la investigación léxica?**
- Elio Bartolini tenía un conocimiento de la oralidad muy amplio, y en caso de duda consultaba los diccionarios friulanos disponibles en aquel momento (las ediciones de Jacopo Pirona y de Gianni Nazzi). La última fase incluía la revisión del vídeo prestando particular atención al movimiento de los labios, con el propósito de corregir el texto, acortar las oraciones o cambiarlas para obtener una mejor correspondencia.
- **¿Cuándo fue transmitida la serie de *Lupo Alberto*?**
- La primera serie de *Lupo Alberto* se transmitió los domingos por la mañana; Giancarlo Deganutti pensó en añadir al principio de cada episodio una profundización sobre una particularidad lingüística empleada en el doblaje, con la explicación del uso de un cierto término. Fue, la primera producción en friulano de la Rai; no tuvimos muchos problemas para encontrar los dobladores que habían sido actores profesionales en el sector del teatro friulano (compañía

*Teatro Incerto 2000*). La única actriz que no conocía la lengua fue Rita Maffei que, sin embargo, aceptó el desafío.

Después de la producción de las series traducidas, organizamos algunos eventos para promover nuestro trabajo en los que presentamos, en un primer momento, los episodios en italiano y, luego, los traducidos, haciendo el doblaje en vivo.”

## **Anexos**

### **1.a. *La Pimpa*. Transcripción de la versión italiana**

#### **Episodio 1 Sigla (solo musica)**

##### **L'aquilone e l'arcobaleno**

PIMPA: Uffa... Non so cosa fare!

ARMANDO: Perché non fai un bell'aquilone?

PIMPA: E come si fa?

ARMANDO: Con la carta, la colla e con i bastoncini.

PIMPA: Questo no... Questo no... questo no... Questo no... ecco i bastoncini, la carta e la colla! [Prepara]

ARMANDO: Eeh! Ma quello non è un aquilone!

PIMPA: E allora cos'è?

ARMANDO: Ah, non lo so! Non hai mai visto come è fatto un vero aquilone?

PIMPA: No. Perché non ci provi tu a costruirne uno? Ooh! Che bello! A cosa serve?

ARMANDO: Perbacco! A farlo volare in cielo!

PIMPA: Forza! Devi volare adesso! [L'aquilone ci prova] Forza, dai! [L'aquilone cade]

AQUILONE: Mi sa che non sono capace.

[Pimpa va in casa]

PIMPA: Dice l'Armando che ci vuole il vento. Ventooo! Vuoi far volare questo mio amichetto?

VENTO: Certo! Ho già fatto volare suo papà e anche suo nonno! Sei pronto? Fffiuuu!

NUBE: Vi prendo! Vi prendo! Ah! Ah! Ah! Aah! [Piove. L'aquilone vola, Pimpa corre. L'aquilone lo ripara]

PIMPA: Ma guarda che antipatico!

AQUILONE: Sta scherzando!

PIMPA: Non mi piacciono questi scherzi! Vento, digli di andare via! Noi dobbiamo continuare a correre!

NUBE: Ah! Ah! Ah! [Continua a piovere]

VENTO: Fff... [soffia]

PIMPA: Ehi! Guarda laggiù! [Si vede l'arcobaleno]

AQUILONE: Vuoi che ci passiamo sotto volando, Pimpa?

PIMPA: Oh, sì! Oooh! [Emozionata] Oooh! [In casa] Sai, io e l'aquilone siamo andati fino all'arcobaleno!!

ARMANDO: Si vede, Pimpa. Adesso, però, corri in bagno a lavarti e poi via subito a nanna!

## Episodio 2 Sigla (solo musica)

### I cugini lontani

TELEFONO: Driiin! Driiin! Pronto? Sì, glielo dico subito.

PIMPA: Brr...

TELEFONO: Ha appena telefonato la gatta Rosita. Dice che hai raffreddore.

PIMPA: Allora vado a trovarla [Sbatte contro la porta della casa della gatta] Oh! *Toc!*  
*Toc!*

ROSITA: Chi è?

PIMPA: Io!

ROSITA: Vieni avanti! Etcìù!

PIMPA: Allora, come stai?

ROSITA: Sto *bede!* Etcìù! Insomma, quasi *bede*. Ma devo stare a letto.

PIMPA: Che cosa avresti voglia di fare?

ROSITA: Mi piacerebbe vedere i film dei miei cugini lontani.

PIMPA: Certo! Prendo il proiettore. Puoi spegnerti, per favore, lampada?

LAMPADA: Sì, subito.

ROSITA: Questo è mio cugino leopardo. Elegante, vero?

PIMPA: È anche buffo. E quella, invece, chi è?

ROSITA: Mia cugina tigre.

PIMPA: Si è fatta male?

ROSITA: No, quello è il turbante. Lei è una tigre indiana.

[Il leone ruggisce]

PIMPA: Aaah!

ROSITA: Quello è il leone. Lui è africano.

PIMPA: Sembra cattivissimo.

ROSITA: Invece è un simpaticone, sai? Gli piace molto scherzare.

PIMPA: E questa, chi è?

ROSITA: La pantera nera.

PIMPA: Lo vedo anche io che è nera, sai? E-e-e-etcìù!

ROSITA: Hai visto quanti cugini ho?

PIMPA: Ma intanto mi hai attaccato il raffreddore. Corro a casa. E-etcìù! [Al telefono]  
Chiama subito Colombino. Digli di venire a trovarmi. Intanto io mi preparo.

Etcì! Etcì! Etcì! Adesso ti faccio vedere quanti cugini ho. Lui è un *pimpardo*. E-etcìù!

Questa è la *tigrimpa*. E-etcìù! Il *pimpaleone*. Etcìù! E la *pimperera* nera. E-etcìù!

COLOMBINO: Secondo me non sono affatto i tuoi cugini, quella sei tu!

PIMPA: Perché?

COLOMBINO: Perché hanno tutti il raffreddore come te. E-etcìù!

PIMPA: Eh! Eh! E come te!

## 1.b. Transcripció del friulano

### Episodio 1

#### Sigle

*Viôt la Pimpa vele ca*

*Blancje e rosse dute a pois*

*El Armando mostacjon*

*Cul cjapiel e un grant napon*

*Cun Armando e va a polsâ*

*Poe le scarpe in tal armâr*

*E tu puedis sta sigûr*

*Che un biel zûc al tire fûr.*

#### El arc di sant Marc

PIMPA: Uff, no sai ce fâ!

ARMANDO: E prove a fa un biel acuilon!

PIMPA: E ce mut si lu fâ?

ARMANDO: Cun dun toc di cjarte, un sbit di cole e doi stecuts.

PIMPA: Chel chi no... Chel chi no... Chel chi no... Chel altri nancje... Veju stecuts, la cjarte e la cole.

ARMANDO: Ma chel li nol è un acuilon.

PIMPA: E ce isal, alore?

ARMANDO: Savelu... no tu âs mai vidût ce mut ch'al è fat un acuilon, vere?

PIMPA: No, no lu ai mai vidût. Prove tu a falu, Armando. Aaah! Ce biel on! Ma ce fâ di lui?

ARMANDO: Pâr di mostacjis... Par falu svolâ.

PIMPA: Sù, dai! Prove a lâ sù, cumò.

ACUILON: Aaar... Fff! Gnn! Oh, oh, oh, oh, no rivi!

PIMPA: Armando al dîs ch'al covente aiar. Aiarut! Rivitu a fâ svolâ il gno amigut?

AIAR: Sigûr! Cun me e àn gia svolât so pari e so nono! Setu pront? Fffiu... [el acuilon al svolè]

NÛL: Ocjo che us cjapi! [Acuilon e Pimpa e corin] Ah! Ah! Ah!

PIMPA: Cjale tu, ce tristat!

ACUILON: Al dovarès scherçâ!

PIMPA: No mi plâs chel mût di fâ alî! Aiarut, parilu vie! O vin ancjemò di cori!

AIAR: Fff... [al sofle]

PIMPA: Cjale! Viôt là! [si viôt al arc di sant Marc]

ACUILON: Ti plasarès passâ al volo dentri tal arc?

PIMPA: Sigûr! [emozionade] Oooh! Jo e l'acuilon o sin rivâs fin dentri el arc di sant Marc!

ARMANDO: Si viôt, Pimpa. Ma cumò, va là subite a netati e dopo vie di corse a nanâ!

PIMPA: Mmm!

### **Sigle finâl**

*E cumò ducj a mangjâ*

*Che la Pimpa e à tante fan*

*Se la storie ti à cjapât*

*A riviodisi e maman!*

## **Episodio 2**

### **Sigle**

*Viôt la Pimpa vele ca*

*Blancje e rosse dute a pois*

*El Armando mostacjon*

*Cul cjapiel e un grant napon*

*Cun Armando e va a polsâ*

*Poe le scarpe in tal armâr*

*E tu puedis sta sigûr*

*Che un biel zûc al tire fûr.*

### **Ducj cul rafredôr**

TELEFONO: Driiin! Driiin! [par talian] Pronto? Sî, glielo dico subito. [A Pimpa] Dai, pò! Sveiti!

PIMPA: Brrr...

TELEFONO: A ere Rosita la gjatute al telefono, plene di rafredôr.

PIMPA: O larai a cjatale. Toc! Toc!

ROSITA: Cui isal?

PIMPA: Jo!

ROSITA: Ven dentri! Etcîù!

PIMPA: Ce ti sucedial?

ROSITA: O stoi benon! Etcîù! Beh, cuasi benon. Ma no pues meti el nâs di fûr.

PIMPA: Ce utu co fasìn, alore?

ROSITA: Mi plasarès viodi il filmut dai mei parincj lontans.

PIMPA: Ideone! O còr a cjoli il proietôr. Poditu studati, lusôr, par plasê?

LUSÔR: Subite! [Click]

ROSITA: Cjale là, gno cusìn il leopardo, dut in gale!

PIMPA: E mataran, ancje. E cui ise che chi?

ROSITA: Me cusine la tigre, po!

PIMPA: A è mâl tal cjâf?

ROSITA: No, al è dome el so fazoleton. A è une tigre indiane.

PIMPA: Oooh! [di pore]

ROSITA: E chel là al è il leon, al ven d'al Afriche.

PIMPA: Mamute sante, ce pore!

ROSITA: Ma no, chal è un simpaticòn che mai! Nol finis mai di scherçâ!

PIMPA: E chiste?

ROSITA: La pantere, che nere.

PIMPA: Che ere nere lu savevi di bessole, satu? E-etcìù!

ROSITA: Viodut ce sdrume di cusins ch'i'ai?

PIMPA: Sì, tra un cusin e chel altri tu mi âs tacât el rafredôr. Miôr che o torni a cjase. Etcì! Clame subite Colombino! Disi ch'al vegni a cjatami. Miôr preparasi, intant. Chel chi no... Chel chi no... Chel chi no... Chel chi no... Chel chi no. Etcìù! Etcìù! Spiete che ti fâs viodi ce rie di cusins ch'andai. Ecco, chel lì al è il *pimpardo*. Etcì! E che lì la *tigrimpa*. Etcì! Il *pimpaleòn*. Etcì! E la *Pimpère*, che nere. Etcìù!

COLOMBINO: Ce cusins e cusins! No tu viodis che tu sês tu, chel lì?

PIMPA: Parcè?

COLOMBINO: Parcè che e son ducj plens di rafredôr, come te. E-etcìù!

PIMPA: E tu, alore?

### **Sigle finâl**

*E cumô ducj a mangjâ*

*Che la Pimpa e à tante fan*

*Se la storie ti à cjapât*

*A riviodisi e maman!*

## 1.c. Traducción al español de la versión italiana

### Episodio 1

#### Sigla (solo música)

**La cometa y el arco iris** (voz en *off* - aparece el título en italiano)

PIMPA: ¡Vaya! ¡No sé qué puedo hacer!

ARMANDO: ¿Por qué no haces una bonita cometa?

PIMPA: Y ¿cómo se hace eso?

ARMANDO: Pues... con papel, pegamento y unas tablillas.

PIMPA: Esto no... Esto no... Esto tampoco... Aquí están las tablillas, el papel y el pegamento [Pimpa prepara su cometa]

ARMANDO: ¡Oh!... pero eso no es una cometa.

PIMPA: Entonces, ¿qué es?

ARMANDO: No lo sé. ¿Nunca has visto cómo se hace una cometa de verdad?

PIMPA: No. ¿Por qué no intentas tú fabricar una para mí? [Armando fabrica una cometa] Ah, ¡qué bonita! Y ¿para qué se usa?

ARMANDO: Pero bueno... para hacerla volar por el cielo.

PIMPA: ¡Ánimo! ¡Ahora echa a volar! [La cometa lo intenta] ¡Ánimo, vamos! [La cometa se cae]

COMETA: Aff... Aff... me parece que no voy a poder. [Pimpa se va a casa]

PIMPA: Armando dice que hace falta que haya viento. ¡Vientooo! ¿Puedes hacer que vuele mi amiguita?

VIENTO: ¡Pues, claro! Ya he hecho volar a su padre y también a su abuelo. ¿Preparado? ¡Fffuuu! [La cometa vuela]

NIEBLA: (¡A que os pilló! ¡Ja, ja, ja! [Llueve. La cometa vuela, Pimpa corre y la cometa protege a Pimpa])

PIMPA: ¡Pero mira que es pesado!

COMETA: ¡Está bromeando!...

PIMPA: No me gustan estas bromitas. Viento, dile que se marche. Nosotros queremos seguir corriendo.

NIEBLA: ¡Ja, Ja, Ja! [Continúa lloviendo]

VIENTO: Fff... [sopla]

PIMPA: Hey, ¡mira allá! [se ve el arco iris]

COMETA: ¿Quieres que pasemos por debajo volando, Pimpa?

PIMPA: ¡Oh, sí! [Vuelan a través del arco iris y después regresan en casa] ¿Sabes? La cometa y yo hemos llegado hasta el arco iris.

ARMANDO: Eso es evidente. Pimpa, sube rápidamente a lavarte y luego ¡derechita a la cama!

[Pimpa se relaja en la cama. Se ve que se mueve, pero no hay ruidos]

## Episodio 2

### Sigla (solo música)

**Los parientes lejanos** (voz en *off* - aparece el título en italiano)

TELÉFONO: ¡Driiin! ¡Driiin! ¿Dígame? Sí, se lo digo ahora mismo.

PIMPA: Brr...

TELÉFONO: Acaba de telefonar la gata Rosita. Dice que está resfriada.

PIMPA: Entonces voy a visitarla [Pimpa choca con la puerta de la casa de la gata] ¡Oh!

*Toc! Toc!*

ROSITA: ¿Quién es?

PIMPA: ¡Yo!

ROSITA: ¡Achís! Adelante.

PIMPA: Y bien, ¿cómo estás?

ROSITA: Estoy bien. ¡Achís! Bueno... casi bien. Pero debo permanecer en la cama.

PIMPA: ¿Qué cosa te apetecería hacer?

ROSITA: Me gustaría ver las películas de mis parientes lejanos.

PIMPA: ¡Muy bien! Traigo el proyector. ¿Podrías apagarte, por favor, lamparita?

LÁMPARA: Sí, ahora mismo.

ROSITA: Este es mi primo leopardo. Elegante, ¿verdad?

PIMPA: Es muy gracioso. Y esa, ¿quién es?

ROSITA: Es mi prima, la tigresa.

PIMPA: ¿Se ha hecho daño?

ROSITA: No, eso es un turbante. Es una tigresa hindú.

[El león en el video ruge]

PIMPA: ¡Aaah!

ROSITA: Este es león. Es africano.

PIMPA: Parece malísimo.

ROSITA: Sin embargo, es muy bonachón, ¿sabes? Le encanta gastar bromas.

PIMPA: Y esta, ¿quién es?

ROSITA: La pantera negra.

PIMPA: Ya me he dado cuenta de que es negra. ¡A-a-achís!

ROSITA: ¿Has visto cuántos parientes tengo?

PIMPA: Sí, pero resulta que me has contagiado el resfriado. Corro a casa. ¡A-achí!  
[Dirigiéndose al teléfono] Llama rápidamente a Palomito. Dile que venga a verme cuanto antes. ¡Achí! Mientras tanto yo me preparo. ¡A-achí! ¡A-achí! [Toma del armario los cepillos, los colores y la cámara] Ahora voy a enseñarte a mi parentela. Él es el *pimpardo*. ¡A-achí! Esta es la *tigrimpa*. ¡Achú! El *pimpaleón*. ¡Achú! Y la *pimperera* negra. ¡A-achí!

PALOMITO: A mí no me parece que sean parientes tuyos. Esa eres tú.

PIMPA: ¿Por qué?

PALOMITO: Porque todos están resfriados como tú. ¡A-a-a-achís!

PIMPA: Ja, ja, y como tú. Ja, ja.

## 2.a. *Lupo Alberto*. Transcripción de la versión italiana

### Episodio 1

#### Sigla

*Non vedo l'ora che ritorni l'era*

*Per venir da te*

*Ma non ci sei, ma dove vai?*

*E se ti piglio nel cespuglio*

*Non lo sai che fine fai*

*Lupaastro mio, te ne accorgerai!*

*Meno male, meno male,*

*meno male non finisce qui*

*Meno male, meno male,*

*Meno male ricomincia il film*

*Mi doveva capitare*

*Proprio un pollo come te*

*È un istinto micidiale*

*Accidenti a me!*

*M'ha fregato l'ululato*

*M'ha fregato l'ululato*

*M'ha fregato l'ululato*

*Stress da lupo!*

*Stress da lupo!*

#### Natale con i fiocchi

MOSÈ: Lo sapevo, siamo in ritardo! Siamo in ritardo! Che fine hanno fatto i giocattoli?

MARTA: Calma, Mosè! Sono qui! Bambole di pezza e cavalli a dondolo di legno!

Alice e le altre hanno fatto proprio un bel lavoro! Che te ne pare?

MOSÈ: Oooh...Stanotte i cuccioli della fattoria... che hanno scritto a Babbo Natale avranno il loro regalo... Uh? Vediamo un po'. M-ma... dove sono le lettere? Babbo Natale doveva andare casa per casa a raccogliere i messaggi dei cuccioli!

MARTA: Siamo a corto di personale, Mosè... Alcide ha avuto la febbre, Glicerina non ha il fisico, Lodovico è troppo alto e così...

MOSÈ: ...così cosa?

MARTA: Oh, beh... Ecco il tuo babbo Natale e il suo fedele gnomo!

ENRICO: Taglia small, prego!

MOSE': Voi?

MARTA: Vedrai! Stai tranquillo! Se la caveranno benissimo! Non ti preoccupare!

ALBERTO: ...un trenino elettrico, d'accordo! Buon Natale, figliolo!

ENRICO: Puah! Grandi e grossi e credono ancora a queste cose! Alla loro età io...

CONIGLIETTA: Tanti auguri, Babbo Natale!

ENRICO: Babbo Natale! Ahr! Con quel naso! Gli si vedono anche le orecchie, da lupo!

CUCCIOLI: Ohhh!

ENRICO FC: Un Babbo Natale blu!

ALBERTO FC: Finiscila cimice!

ALBERTO: E non provare più a fare una cosa del genere! Dai! Su! Muoviti!

ENRICO: EEEh! Ma quante arie!

ALBERTO: Nessuno ti ha ordinato di fare lo Gnomo, intesi?

ENRICO: Se avessi voluto il tuo ruolo poteva essere mio!

ALBERTO: Finiscila!

ENRICO [sibillino]: Chi ti ha incastrato per questa buffonata, Marta?

ALBERTO: Non mi ha incastrato nessuno! L'ho fatto perché mi andava, chiaro, tappo?

ENRICO: Mmmh... Eh, già... è Natale!

CUCCIOLI: Ehi! C'è Babbo Natale! // Yeeeh!

ALBERTO: Smettila! E sorridi!

ENRICO: C'è poco da ridere!

CUCCIOLI: Babbo Natale! // C'è Babbo Natale! // Prima io!

ALBERTO [imitando la voce di Babbo Natale]: Oh! Oh! Oh! Piano! Uno alla volta!

CUCCIOLI: Babbo Natale guarda la mia letterina! Guarda, l'ho scritta tutto da solo, sai?

ALBERTO: Ma davvero? Ma che brav...

ENRICO FC: Jiiingle bell! Jiiiiingle bell! Jiiingle Jingle bell! Jingle bell... Jiiingle Jingle bell!

CUCCIOLI: Aaaah! Eeeeeek!

ALBERTO: Insomma! È da quando siamo partiti che rompi! Smettila! E fai sparire quella gobba!

ENRICO: Era solo per ridere! E' solo un mega panino! Tengo in caldo la mia colazione! Aaaargh! Porc... Che schifo! M'hai schiacciato il panino alla mayonese! Guarda! Mi è scesa tutta nelle braghe! Questa me la paghi!

ALBERTO: Ah, sì? Becca!

ENRICO: Toh!

ALBERTO: Argh! PAZZO!

ENRICO: Ahr! Ahr! Ahr!

ALBERTO: Grrr! Toh!

ENRICO: Adesso ti sistemo io!

ALBERTO: Nooo! Noo! Il sacco!

ENRICO: Guarda dove l'hai mandato!

ALBERTO: Io? Sei tu che l'hai tirato!

ENRICO: Ma tu ti sei abbassato!

ENRICO: Che razza di vigilia di Natale!

ALBERTO: Se c'era Mosè mi divertivo di più! Ci sei?

ENRICO: Abbassati ancora poco poco e... Preso!

ALBERTO: Yeooooow!

ENRICO: Aaaaagh! Aaah! Aiutami, Beppe! Blug! Affogo, sblurf!

ALBERTO: Il sacco!

ENRICO: Aaaargh! Carogna! Pensa al sacco, lui!

ALBERTO: Chiudi il becco e nuota!

ENRICO FC: Brrr...

ALBERTO: Dentro, presto! Rischiamo una polmonite!

ENRICO: At-ciuu! Ci riscaldiamo con le letterine! Bruciamole!

ALBERTO: Tu provaci!

ENRICO: Ehi! E' un mio diritto!

ALBERTO: Spegni quell'affare! Spegni!

ALBERTO / ENRICO: Aaaaah!

ORSO: Groooowl!

ENRICO: Uffa non va più via!

ALBERTO: Sarai contento, spero!

ENRICO: Lo so lo so. E' stata tutta colpa mia, è che io li invidio quei cuccioli...Appendono le calze, scrivono a Babbo Natale... già... tutti aspettano Babbo Natale... ma nella nostra tana sotto terra non c'è mai venuto!

ALBERTO: Dai, coraggio, vecchio mio! Dai!

ENRICO: Voglio tornare a casa, Beppe! Abbracciami!

ALBERTO: Guarda, l'orso è scomparso!

ENRICO: Filiamo prima che torni! Seguimi, Beppe!

ALBERTO: Ma dove andiamo?

ENRICO: Fidati del mio senso d'orientamento! E' una scorciatoia per la fattoria! Beh, almeno credo!

ALBERTO: Urgh! Senso dell'orientamento eh? Una scorciatoia, eh? Adesso io t-ti...ti...

ENRICO: Guarda!

ALBERTO: Giocattoli! Quel camion ha perso una cassa intera!

ENRICO: E come si dice: "Roba smarrita padrone non ha!"

ALBERTO: Ma io veramente questo proverbio non lo conoscevo!

ENRICO: Infatti me lo sono inventato adesso! Arraffa e alza i tacchi, Beppe!

ALBERTO: Guarda quanti sono!

ENRICO: Ah! Altro che bambole di pezza e cavallini di legno.

ALBERTO: Ehi, quaggiù ce n'è un altro!

ORSO: Mmgghrhrgw...

ALBERTO: Ah.

MARTA FC: Ancora non si vedono...

MARTA: Comincio a preoccuparmi!

MOSÈ: Lo sapevo che non dovevo fidarmi! Me lo sentivo! Senza quelle lettere! Quei due incapaci!

ALBERTO: Buon Natale, grassone!

MARTA: Alberto!

TUTTI vociare indistinto: Auguri // Buon Natale // Che bella festa!

MARTA: Un altro bicchiere? Uhm, signora Cesira ...per caso ha visto Alberto e Mosè?

CESIRA: Sono di là! Che cari ragazzi! Così legati alla tradizione!

MARTA: Si stanno scambiando gli auguri, scommetto!

ENRICO: No! Si pestano sotto il vischio!

CESIRA: Che teneri!

ORSO: Buon Natale, figliolo!

## Episodio 2

### Sigla

*Non vedo l'ora che ritorni l'era*

*Per venir da te*

*Ma non ci sei, ma dove vai?*

*E se ti piglio nel cespuglio*

*Non lo sai che fine fai*

*Lupastro mio, te ne accorgerai!*

*Meno male, meno male,*

*meno male non finisce qui*

*Meno male, meno male,*

*Meno male ricomincia il film*

*Mi doveva capitare*

*Proprio un pollo come te*

*È un istinto micidiale*

*Accidenti a me!*

*M'ha fregato l'ululato*

*M'ha fregato l'ululato*

*M'ha fregato l'ululato*

*Stress da lupo!*

*Stress da lupo!*

### Torte in faccia

ALCIDE FC: Prima di tutto, grazie di essere accorsi così numerosi, all'appuntamento con la rassegna cinematografica che ho l'onore di organizzare... E ora due parole sul film di questa sera... un film comico! Insomma, smettila!

MOSE': Oh, bene!

ALBERTO: Finalmente!

ALCIDE FC: La volta scorsa, molti di voi non hanno gradito *Tedio e astio nella steppa*... un capolavoro per palati assai più fini dei vostri! Così, stavolta, ho scelto un film divertentissimo, per tutti... una delle migliori... e ingiustamente sottovalutate... comiche del cinema muto... *Gli allegri birboni della fattoria!*

ALFREDO: È un titolo...

MOSE': Temo il peggio!

ALCIDE FC: Cominciamo! Allora quando cominciamo?

MOSE': Calma! Calma!

ALBERTO FC: Ocio, ragazzi!

ALCIDE FC: Non mi sembra un film comico!

MARTA FC: Ma sì, aspetta!

ALBERTO FC: Ma che razza di posto è questo?

ALCIDE FC: Ssst! Io non sento niente!

ALBERTO FC: È muto!

MARTA FC: Che carini! Oh, che scena romantica!

ALBERTO FC: Dicevi, Marta?

MARTA FC: Niente!

MOSÈ FC: Chissà che cosa sta dicendo...

ALBERTO FC: Non riesco a leggere bene le labbra... Ah, ecco, ora è chiaro!

MOSÈ (mastica): Ciomp, ciomp.

ALFREDO: Ehm... Potrei averne *uno*?

MOSÈ: Non vedi che questo è l'ultimo?!

ALFREDO: Ma ci capisci qualcosa, tu?

ALCIDE FC: Eh, ora viene il peggio!

TUTTI: Oooh! Bravo!

ALCIDE FC: Ehi, mi ha fatto ridere!

ALFREDO FC: Questo mi ha fatto il solletico! (Risate)

MARTA FC: Hey, chissà come va a finire! Ma è sempre la stessa scena!

ALFREDO FC: È vero!

ALCIDE FC: Ha ragione! Guardate! È scappato di nuovo! Non è finito, eh! Non è finito!

ALFREDO FC: Ehi, io questi li conosco!

ALCIDE FC: Sì?

ALFREDO FC: Sì!

MOSÈ: Schermo! Oh, finalmente!

ALFREDO FC: Ora lei gli spiega che cosa è accaduto!

ALCIDE FC: Ssst! Si capisce benissimo!

ALFREDO FC: Poverino! Soffre... dentro!

MOSÈ FC: Sì, dalle parti dello stomaco!

MARTA: Ah! È disposto a sfidare quei manigoldi per *lei*...

ALBERTO: ... Per lei? Per la torta!

ALCIDE FC: Uh, adesso sì che sono guai!

ALFREDO FC: Dev'essere buona quella torta!

ALCIDE FC: Guardate! Guarda che roba! Guardate!

MARTA FC: Vergognati Alberto!

ALBERTO: Ma dove... Ehi... Quando è finito lo spettacolo?

MARTA: E me lo chiedi? Per te, subito! Ti sei addormentato... non hai visto niente!

ALBERTO: Eh, eh! Pensa che l'ho sognato, io, il film comico...

MARTA: Umpf!

ALBERTO FC: C'eravamo tutti, sai? Anche tu... e facevi ridere! Eh! Eh!

MARTA FC: E ora ti faccio piangere, tanto per variare genere!

ALBERTO FC: Ehi, ahia! EH NO, E BASTA... AAAHI!

## 2.b. Transcripci3n de la versi3n friulana

### Episodi 1

#### Sigla

*Berto Lôf a è chi la storie*

*Dut il dî a fâ baldorie*

*Ma un cjan blanc di non Mosè*

*Simpri sùle à cun te*

*Berto Lôf! Berto Lôf!*

*Scjampe vie di corse*

*Berto Lôf! Berto Lôf!*

*Mai nissun ti fermarâ (forsit)*

*Par morose une gjaline*

*Che a je biele e birichine*

*A je je la to fortune*

*Je ti puarte su la lune*

*Berto Lôf! Berto Lôf!*

#### Ducj plui bogns a Nadâl

MOSÈ FC: Lu savevi jo. Le vin tirade masse a lunc! O sin tart! Dulà sono cumò i zugatui?

MARTA: Sta bon Mosè! Ca che a son: pipinis e pipinots, cjavai, machinutis. Cjale ce biel lavôr che àn fat!

MARTA FC: Ce ti parjal?

MOSÈ: Ooh...Cussì usgnot dute la canaie dal paîs che e à mandât la leterute a Barbe Nadâl a varà il so regâl. Eh? M-ma... dulà sono lis letaris? Barbe Nadâl veve di lâ atôr par lis cjasis dai fruts a metilis adun?

MARTA: È che o sin malut cun il personâl, Mosè. Alcide une fierone di chês, Glicerine al è masse moladiç, Lodovico masse stangjon e cussì...

MOSÈ: Cussì cemût?

MARTA: Oh, beh... veju ca, il to Barbe Nadâl cun il so biel stropul...

ENRICO: Sbilf, casomai!

MOSÈ: Voatris?

MARTA: Trancuîl, se suiaràn benon, tu viodarâs!

ALBERTO: ...un biel trenin, ma sigûr! Bon Nadâl nini!

ENRICO: Puah! Bocons e gnognos che a crodin ancjemò a chestis bufulis! A chêt etât jo...

CUNINUTE: Augurons Barbe Nadâl!

ENRICO: Barbe Nadâl Cun chêt nape! A si viodin ancje lis oreli di lôf, toh!

NASSINTS: Ohhh!

ENRICO FC: Un Barbe Nadâl blu!

ALBERTO FC: Vonde cudul!

ALBERTO: Guai a ti se tu fasis un altri scherç dal gjenar. Moviti cumò!

ENRICO: Eh! Sbastiti un pôc!

ALBERTO: Cjale che nissun ti à obleât a fâ il sbilf!

ENRICO: Se o ves volût o podevi jessi jo al to puest, satu?

ALBERTO: A vonde!

ENRICO [sibillino]: Ise stade Marta a obleâti cun chêt barbe di peçotâr?

ALBERTO: Nissun a mi à obleât; mi lave di fâlu e lu ai fat, vadie ben?

ENRICO: Mmmh... A si viôt che al è Nadâl!

NASSINTS: Hei! Al è Barbe Nadâl! Yeeeh!

ALBERTO: Finissile cumò e rît un pôc!

ENRICO: Ce saressial di ridi?

NASSINTS: Babbo Natale! // Al è Barbe Nadâl; jo cumò, jo...C'è Babbo!

ALBERTO [imitando la voce di Babbo Natale]: Oh! Oh! Oh! Planc! Planc! Un a la volte! Oppa!

NASSINT: Chêt chi a è la mê letare. Satu che le ai scrite dute di bessôl?

ALBERTO: Par da bon? Si viôt che tu sês un brâf...

ENRICO FC: Jiiingle bell! Jiiiiingle bell! Jiiingle all the waaaaay! Jingle bell! Jingle bell... Jiiingle Jingle bell!

NASSINTS: Aaaaah! Eeeek!

ALBERTO: Alore? Le atu finide. Al è dut il timp che tu scjassis. E gjaviti de schene chêt curumbule.

ENRICO: Tu scherçâ mai, eh? Al è dome il mio gustâ; che al stedi al cjalt almancul, no? Aaaaargh! Sacrabolt di un carognôs. Tu mi as stricât il sandwich. Viôt ca: dute la maionese tai bregons! Ah, ce vendete!

ALBERTO: Ah, sì? Cjò!

ENRICO: Toh!

ALBERTO: Argh! Sfolmenât!

ENRICO: Ahr! Ahr! Ahr!

ALBERTO: Grrr! Toh!

ENRICO: Cumò ti fâs viodi jo!

ALBERTO: Nooo! La sporte!

ENRICO: Ma dulà le atu fate colâ?

ALBERTO: Jo? Ma se tu le âs tirade tu!

ENRICO: E tu che tu le âs svuincade? Ma ise una vilie di Nadâl chê chi?

ALBERTO: Al ere miôr cun Mosè. E cumò? I setu?

ENRICO: Plui jù, ancjemò un tic. Velu ca! Cjapât!

ALBERTO: Yeooooow!

ENRICO: Aaaaagh! Aaah! Esseoesse Beppe! Blug! Mi innei! Sblurf!

ALBERTO: La sporte!

ENRICO: Aaaargh! Carogne! Al pense al sac, lui!

ALBERTO: Strope la buse e nade!

ENRICO FC: Brrr...

ALBERTO: Vie dentri! Se no tu viodis ce polmonite.

ENRICO: At-ciiu! A fasarìn fûc cun lis letaris. Brusinlis!

ALBERTO: No olsâ, se no...

ENRICO: Parcè no, scuse...

ALBERTO: Studechel cjossul! Studilu!

ALBERTO / ENRICO: Aaaaah!

ÔRS: Groooowl!

ENRICO FC: Mmmh no si môf di là, eh?

ALBERTO: Dut content, eh!

ENRICO: E jê dute colpe mê, che o soi gjelôs di che canaie. Lôr a picjin i cjalçuts e scrivin a Barbe Nadâl... Oh! Barbe Nadâl, ducj a lu spietin ma lui inte mê cove a no si è presentât nancje par sbalio !

ALBERTO: Dai, stropul, no stâ fâ cussì!

ENRICO: Oh il cjaldut de mê cove, Beppe! Strenzimi!

ALBERTO: Cjale, l'orsat a no l'è plui!

ENRICO: Via di ca, prime che al torni! Ven cun me, Beppe!

ALBERTO: Dulà mi partistu?

ENRICO: Fiditi: o ai ne bussule tal cjâf! Chê chi e jê une scorciatoje par i cjasâi!

Almancul a dovarès, eh!

ALBERTO: Urgh! La tô bussule, eh? Ti

imbusi ben jo ma no dentri le cove!

ENRICO: Viôt là po!!

ALBERTO: Zugatui, bebei; a son colâts jù dal camion.

ENRICO: Zugatul che al cole, cui lu cjape no lu mole.

ALBERTO: Mai sintude cheste detule.

ENRICO: Eh, par fuarce! Le ai scjampe vie, Beppe!

ALBERTO: Viôt, viôt ce grum di ben diu!

ENRICO: Migo pipinots pedoglôs e cjavaluts a din don.

ALBERTO: Ve ca che and'è un altri!

ÔRS: Mmgghrhrhw...

ALBERTO: Ah.

MARTA: Ancjemò nuie. Soi propite in pinsîr!

MOSÈ: Colpe mê. No dovevi fidâmi di chei doi bogns di nuie! Cumò, cence letaris.

Cemût si podjal fâ?

ALBERTO: Bon Nadâl, panse!

MARTA: Berto!

VÔS: Augurons // Bon Nadâl // Ce biele fieste...

MARTA: Un altri gotut? Uhm, siore Cesire, ae viodût par câs Berto e Mosè?

CESIRA: A son vie par là. Ce doi! No bandonaressin mai lis tradizions!

MARTA: Ah, saràn daûr a fâsi i augurios, nomo?

ENRICO No! A son che si pachin sot dal visc!

CESIRA: Ce doi figots!

ÔRS: Bon Nadâl, nini!

## Episodi 2

### Sigle

*Berto Lôf a è chi la storie*

*Dut il di a fâ baldorie*

*Ma un cjan blanc di non Mosè*

*Simpri sùle à cun te*

*Berto Lôf! Berto Lôf!*

*Scjampe vie di corse*

*Berto Lôf! Berto Lôf!*

*Mai nissun ti fermarâ (forsit)*

*Par morose une gjaline*

*Che a je biele e birichine*

*A je je la to fortune*

*Je ti puarte su la lune*

*Berto Lôf! Berto Lôf!*

### Ce cine, Berto!

ALCIDE FC: Prime di dut i us ringrazii par jessi vignûts a chest gnûf apuntament cu la rassegne di cine che o ai l'onôr di vê inmaneât; e dopo dôs peraulutes sul cine di chiste sere. Un film dut di ridi! Finisile!

MOSÈ: Mi plâs!

ALBERTO: E al sarès ore!

ALCIDE FC: Che altre volte a plui di cualchidun no i jere plasût: *Stufaderie e bruseghins tal blavâr...* un capod'opare, si viôt masse fin, e cussì chiste volte i us proponìn une comiche storiche mai vonde preseade; un bombon dal cine muto in blanc e neri; *Babios e Babans tal cjasâl!*

ALFREDO: Ce titul!

MOSÈ: Cuissà ce catan!

ALCIDE FC: Vie cul cine! Alore, cuant comencie?

MOSE: Steit boins!

ALBERTO FC: Atents, fantats!

ALCIDE FC: No mi samê un film comic.

MARTA FC: Ma sì, spiete un moment!

ALBERTO FC: Ma ce puest isal?

MARTA FC: Al è muto.

ALCIDE FC: Ma jo no sint nuie!

ALBERTO FC: Par fuerce... al è... no si fevele.

MARTA FC: Oh ce ninis! Come doi passaruts!

ALCIDE FC: Oh, ce lengate!

ALBERTO FC: Ce disevistu, Marta?

MARTA FC: Mmm... Nie, nie.

MOSÈ FC: Cuissà ce che al è daûr a sigâ!

ALBERTO FC: No rivi migo a capî dai lavris... ah ecco, cumò sî!

MOSÈ (mastie): Ciomp, ciomp.

ALFREDO: Ehm... Mosè... Podarès cerçâ un?

MOSÈ: Al è l'ultin, no tu viodis!?

ALCIDE FC: Cumò al ven el biel.

ALFREDO: Ma capiso alc?

ALCIDE FC: Sî, cumò al ven el biel, ti dîs.

DUÇ: Oooh... ce brào! Cjale! Brâf!

MARTA: Urco, cumò si incaza!

ALCIDE FC: Eh, mi à fat ridi.

ALFREDO FC: I à fat ghiti.

MARTA FC: Cuissà ce mût che e va a finile. Cuissà?

ALCIDE FC: Viôt ce ch'al cor. Al va al va.

MARTA: Ma e ie simpri che scene! Cjalait. Ah ah ah! Al è scjampât di gnûf.

ALCIDE FC: Cjalait! Cjalait, cumò son fastidis, cumò.

ALFREDO FC: Jo chei chi iu cognos!

ALCIDE FC: Ah, sî?

ALFREDO FC: Sî!

ALCIDE FC: Mi somee di veiu za vidûs.

MOSÈ: Quadri! Quadri!

ALCIDE: Andè un sot e un parsore. Eh! Eh! Eh!

MOSÈ: Oooh, e ere ore!

MARTA FC: Ma ce fàsino? Cjale! Urco!

TUTTI: [e vosin]

MARTA FC: Oh, puarine, a vai!

ALCIDE: Par ce?

ALFREDO: I an robât la torte. Ahahahah! I à dât il fozolet soflât.

ALFREDO FC: Oh, vioditu? Cumò jê a i spieghe dutchel...

ALCIDE FC: Sì, ma si capis benissim! Ocorial dîlu?

ALFREDO FC: Ninin, ce che al patis dentri.

MOSÈ FC: Sì, dentri li dal caratel!

MARTA FC: Cjale! Al à il coragjo di sfidâ chei doi birbants par jê...

ALBERTO FC: Par jê? Par la torte, Marta!

ALCIDE FC: Cumò viotu che son fastidis! Cumò li cjapin.

ALFREDO FC: Eh, si, al à di jessi buine che torte!

ALCIDE: Cjalait!

DUÇ: Ahahahah! Ce ch'a tirin. Cumò viotu! Ahahahah! Uh, chel gras! Cjalait!

MARTA FC: Berto! Vergogne!

ALBERTO: Ma dulà... Ehi... Cuan isal finît il cine?

MARTA: Masse adore par te! Tu ti sês indurmidît subite e no tu as viodût nuie!

ALBERTO: Cjale che jo lu ai dut insumiât il film di ridi...

MARTA: Umpf!

ALBERTO FC: A si ere ducj insieme... Tu eris ancje tu.... Tu mi fasevis ancje ridi, satu?

MARTA FC: O ti fâs ben vaî jo cumò, juste par cambiâ solte. Ven ca! Ven ca!

ALBERTO FC: Ehi! Calmute frute! Oooh! Ahi!

## 2.c Traducción al español de la versión italiana

### Episodio 1

#### Navidad con nieve

MOSÈ: Era de esperar... ¡Estamos retrasados! ¡Retrasados! ¿Adónde fueron a parar los juguetes?

MARTA: Tranquilo, Mosé. ¡Aquí están! Muñecas de trapo y caballos de balancín de madera. Alice y las otras han hecho un trabajo muy bueno. ¿Qué te parece?

MOSÈ: ¡Oh! Esta noche los cachorros de la granja que le han escrito a Papá Noel tendrán su regalo. ¿Uh? ¡A ver! Pero... ¿Dónde están las cartas? Papá Noel tenía que ir de casa en casa para recoger los mensajes de los cachorros...

MARTA: Estamos cortos de personal, Mosé. Alcide tenía fiebre, Glicerina no da la talla, Lodovico es demasiado alto y así...

MOSÈ: *Así ... ¿qué?*

MARTA: Oh, pues... Aquí están tu Papá Noel y fiel enano.

ENRICO: De pequeño tamaño, gracias.

MOSÈ: ¿Vosotros?

MARTA: Verás. ¡Tranquilízate! Lo van a hacer fenomenal. No te preocupes.

ALBERTO: Un trenecito eléctrico, ¡de acuerdo! Feliz Navidad, hijito.

ENRICO: ¡Bah, tan grandes y todavía creen en estas cosas! A su edad yo...

CONEJITA: ¡Feliz Navidad, Papá Noel!

ENRICO: ¿Papá Noel? ¡Ahr! ¡Con esa nariz! Y se le ven también las orejas... de lobo.

CACHORROS: ¡Oooh!

ENRICO FC: Un Papá Noel azul.

ALBERTO FC: ¡Basta, chinchoso!

ALBERTO: ¡Y ni se te ocurra volver a hacer algo parecido! ¡Venga! ¡Vamos! ¡Muévete!

ENRICO: ¡Qué pisto se da!

ALBERTO: Nadie te ha dicho que hicieras de gnomo, ¿entendido?

ENRICO: Si hubiera querido, tu papel podría haber sido mío.

ALBERTO: ¡Cállate!

ENRICO: ¿Quién te ha metido en esta farsa? ¿Marta?

ALBERTO: Nadie me ha metido. Lo he hecho porque me ha dado la gana, ¿está claro, tapón?

ENRICO: Mmm... claro... es Navidad.

CACHORROS: ¡Eh! ¡Es Papá Noel! ¡Yeeeh!

ALBERTO: ¡Basta ya y sonríe!

ENRICO: ¡Hay poco que sonreír!

CACHORROS: ¡Papá Noel! ¡Es Papá Noel! ¡Yo primero!

ALBERTO: ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Despacio! ¡De uno en uno! [imita el tono de Papá Noel]

CACHORRO: Papá Noel, mira mi cartita. Mira, la he escrito yo solo, ¿sabes?

ALBERTO: ¿De verdad? Pero qué bie...

ENRICO FC: ¡Jingle bells! ¡Jingle bells! ¡Jingle...

CACHORROS: ¡Aaah! ¡Eeek!

ALBERTO: ¡Ya está bien! ¡Desde que salimos me estás dando el coñazo! ¡Cállate! Y haz desaparecer esa chepa.

ENRICO: Era solo una broma... Es solo un mega bocadillo. Para tener caliente mi desayuno. ¡Aaargh! ¡Jod...! ¡Qué asco! Me has despachurrado mi bocadillo de mayonesa. ¡Mira! ¡me ha caído toda en los pantalones! Esta me la pagas.

ALBERTO: Ah, ¿sí? ¡Toma!

ENRICO: ¡Toc!

ALBERTO: ¡Aaargh! ¡Estás loco!

ENRICO: ¡Ahr! ¡Ahr! ¡Ahr!

ALBERTO: Grrr... ¡Toma!

ENRICO: Ahora te arreglo yo...

ALBERTO: ¡Nooo! ¡Nooo! ¡El saco!

ENRICO: ¡Mira dónde lo has mandado!

ALBERTO: ¿Yo? ¡Has sido tú el que lo has tirado!

ENRICO: Pero tú te has agachado. ¡Vaya Nochebuena!

ALBERTO: Si hubiera estado Mosé, me habría divertido más, ¿estás de acuerdo?

ENRICO: Agáchate un poquito más y... ¡Cogido!

ALBERTO: ¡Yeeeow!

ENRICO: ¡Aaagh! ¡Aaah! ¡Ayúdame, Beppe! ¡Blug! ¡Me ahogo! ¡Sblurf!

ALBERTO: ¡El saco!

ENRICO: ¡Aaargh! ¡Maldito! ¡Y él piensa en el saco!

ALBERTO: ¡Cierra el pico y nada!

ENRICO FC: Brr...

ALBERTO: Dentro, ¡rápido! O podemos cogernos una pulmonía.

ENRICO: ¡Achís! Nos calentaremos con las cartas. ¡Quemémoslas!

ALBERTO: ¡Tú inténtalo!

ENRICO: ¡Eh! ¡Tengo derecho!

ALBERTO: Apaga ese chisme. ¡Apaga!

ALBERTO / ENRICO: ¡Aaah!

OSO: ¡Grooow!

ENRICO: ¡Uf, no se va ni a tiros!

ALBERTO: ¡Estarás contento ahora!

ENRICO: Lo sé. Lo sé. Ha sido todo culpa mía. Es que yo envidio a esos cachorros. Ponen los zapatos, escriben a Papá Noel... eh... todos esperan a Papá Noel... Pero a nuestra madriguera bajo tierra nunca ha venido.

ALBERTO: ¡Ánimo! ¡Ánimo, hombre! ¡Ánimo!

ENRICO: Quiero volver a casa, Beppe. ¡Abrazame!

ALBERTO: ¡Mira! El oso ha desaparecido.

ENRICO: Larguémonos antes de que vuelva. ¡Sígueme, Beppe!

ALBERTO: Pero ¿dónde vamos?

ENRICO: Confía en mi sentido de la orientación. Es un atajo para ir a la granja. Bueno, al menos me parece.

ALBERTO: ¡Urgh! Sentido de la orientación, ¿eh? Un atajo, ¿eh? Ahora yo te, te...

ENRICO: ¡Mira!

ALBERTO: ¡Juguetes! ¡Ese camión ha perdido una caja entera!

ENRICO: Y como se suele decir... *Las cosas perdidas no tienen amo.*

ALBERTO: Pero yo, la verdad, es que este refrán no lo conozco.

ENRICO: En realidad acabo de inventármelo. ¡Pilla lo que puedas y corre, Beppe!

ALBERTO: ¡Mira cuántos!

ENRICO: ¡Ah! y no muñecos de trapos y caballos de madera...

ALBERTO: ¡Eh, aquí hay otro!

OSO: Grrr...

ALBERTO: ¡Aaah!

MARTA FC: Todavía no se ven...

MARTA: Comienzo a preocuparme.

MOSÈ: Sabía que no tenía que fiarme. ¡Me lo sospechaba! Sin las cartas... Esos dos inútiles...

ALBERTO: ¡Feliz Navidad, gordinflón!

MARTA: ¡Alberto!

ANIMALES: ¡Feliz Navidad! ¡Qué fiesta tan guay!

MARTA: ¿Otra copa? Uhm... Señora Cesira, ¿por casualidad ha visto a Alberto y a Mosé?

CESIRA: Están por allí. ¡Qué muchachos tan majos!... ¡Tan ligados a la tradición!

MARTA: Apuesto a que están felicitándose...

ENRICO: ¡No! Se dan unas palizas debajo del muérdago.

CESIRA: ¡Qué tiernos!

OSO: ¡Feliz Navidad, hijito!

## Episodio 2

### Tartazos

ALCIDE FC: Antes de nada, gracias por venir tantos a la cita con la reseña cinematográfica que tengo el honor de organizar... Y ahora dos palabras sobre la película de esta noche... ¡una película cómica! ¡En fin! ¡Para!

MOSÈ: Oh, bien...

ALBERTO: ¡Por fin!

ALCIDE FC: La última vez a muchos no le gustó *Tedio y hastío en la estepa*... una obra maestra para paladares más finos que el vuestro. Así que, esta vez, he elegido una película muy divertida, para todos... una de las mejores... e injustamente subestimada... cómicas del cine mudo. ¡*Los alegres bribones de la granja*!

ALFREDO: Es un título...

MOSÈ: ¡Me temo lo peor!

ALCIDE FC: ¡Empezamos! Entonces, ¿cuándo empezamos?

MOSÈ FC: ¡Calma! ¡Calma!

ALBERTO FC: ¡Ojo, chicos!

ALFREDO FC: No me parece una película cómica.

MARTA: Sí, espera.

ALBERTO FC: ¡Pero qué sitio es este!

ALCIDE FC: ¡Chist! No oigo nada.

ALBERTO FC: Si es mudo...

MARTA FC: ¡Qué tiernos! ¡Oh, qué escena tan romántica!

ALBERTO FC: ¡Qué estabas diciendo, Marta?

MARTA FC: Nada.

MOSÈ: Quién sabe lo que está diciendo...

ALBERTO FC: No consigo leer bien a los labios... ¡Ah, vale, ahora está claro!

MOSÈ: Ñam, ñam. [mastica]

ALFREDO: Eh... ¿Me podría dar *uno*?

MOSÈ: ¿No ves que este es el último?

ALFREDO FC: Pero ¿estás entendiendo tú algo?

ALCIDE FC: Eh, y ahora viene lo peor.

TODOS: ¡Oh, muy bueno!

ALCIDE FC: ¡Eh, me ha hecho reír!

ALFREDO FC: Este me ha hecho cosquillas. [Risas]

MARTA: ¡Eh! ¡Vete a saber cómo termina! ¡Pero siempre es la misma escena!

ALFREDO FC: ¡Es verdad!

ALCIDE FC: ¡Tiene razón! ¡Mirad! ¡Se ha escapado otra vez! ¡No ha acabado, eh! ¡No ha acabado!

ALFREDO: ¡Eh, yo conozco a estos!

ALCIDE FC: ¿Sí?

ALFREDO FC: ¡Sí!

MOSÈ: ¡Pantalla! ¡Oh, por fin!

ALFREDO FC: Ahora ella le explica lo que ha pasado.

ALCIDE FC: ¡Chist! ¡Se entiende muy bien!

ALFREDO FC: ¡Pobrecito! Sufre... por dentro.

MOSÈ: Sí, cerca del estómago.

MARTA FC: ¡Ah! Está dispuesto a desafiar a esos pícaros por ella...

ALBERTO: ¿Por ella? ¡Por la tarta!

ALCIDE FC: ¡Uy! Ahora sí que hay problemas...

ALFREDO FC: Debe de estar buena esa tarta.

ALCIDE FC: ¡Mirad! ¡Mirad qué cosa! ¡Mirad!

MARTA: ¡Qué vergüenza, Alberto!

ALBERTO: Pero... ¿dónde?... ¡Eh! ¿Cuándo ha acabado el espectáculo?

MARTA: ¿Y me lo preguntas? Para ti, enseguida. Te has dormido. ¡No has visto nada!

ALBERTO: ¡Je! ¡Je! Fíjate que yo he soñado con una película divertida.

MARTA: ¡Uh!

ALBERTO: Estábamos todos, ¿sabes? Y estabas tú, también. E hacías reír.

MARTA: Y ahora te haré llorar, para variar.

ALBERTO: ¡Uy! ¡Ay! ¡No, para! ¡Aaah!

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVSTAD, Cecilia. 2010. "Children's literature and translation", en Yves GAMBIER y Luc Van DOORSLAER (eds). *Handbook of Translation Studies: Volume 1*. Ámsterdam y Philadelphia: John Benjamins, 22-27.
- ALVSTAD, Cecilia y Åse JOHNSEN (coord). 2014. "La traducción de literatura infantil y juvenil". *Trans. Revista de Traductología* (18): 11-14.
- ANTONIAZZI, Anna. 2015. "Cuori d'inchostro. Contaminazioni mediatiche: libri, TV, videogame e altri media", en Emma BESEGGI y Giorgia GRILLI (eds). *La letteratura invisibile*. Roma: Carocci Editore, 165-188.
- BAMBERGER, Richard. 1978. "The influence of translation on the development of national children's literature", en Göte KLINGBERG y Mary ØRVIG. *Children's Books in Translation*. Stockholm: Almqvist and Wiksell, 19-27.
- BARAMBONES ZUBIRIA, Josu. 2012. *Lenguas minoritarias y traducción. La traducción audiovisual en euskera*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- BEGOTTI, Pier Carlo. 2005. "La storia", en Federico VICARIO (ed). *Lezioni di lingua e cultura friulana*. Udine: Societât filologjiche furlane, 25-36.
- BOGARO, Anna. 2006. "La Letteratura", en Federico VICARIO (ed). *Nuove lezioni di linguistica friulana*. Udine: Societât filologjiche furlane, 1-22.
- BORTOLUSSI, Marisa. 1985. *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid: Alhambra.
- CARRERAS I GOICOCHEA, Maria (coord). Estefanía FLORES ACUÑA y Monica PROVEZZA. 2008. *La traducción de cómics. Corto Maltés, Lupo Alberto y Dylan Dog en español*. Roma: Aracne Editrice.
- CESCHIA, Adriano, Alessandro CARROZZO y Luca PERESSON. 2011. *Grant Dizionari Bilengâl Talian-Furlan (GDBtf)*. Udine: ARLeF.

- CHAUME, Frederic y Rosa AGOST (eds). 2001. *La traducción en medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- CHAUME, Frederic. 2004. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- CISILINO, William. 2006. *Friulano lingua viva: la comunità linguistica friulana*. Udine: Provincia di Udine.
- CISILINO, William. 2005. "La legislazione", en Federico VICARIO (ed). *Lezioni di lingua e cultura friulana*. Udine: Societât filologjiche furlane, 141-150.
- COYLE, Yvette. 2005. "El Papel de la Gramática en la Enseñanza. Aprendizaje Inicial de la Lengua Extranjera". *Porta Linguarum* 3 (enero): 147-159.
- CRONIN, Michael. 1998. "The Cracked Looking Glass of Servants. Translation and Minority Language in a Global Age". *The Translator* 4(2): 145-162.
- D'ACHILLE, Paolo. 2006. *L'italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino.
- DELABASTITA, Dirk. 1989. "Translation and Mass-Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics". *Babel* 35(4): 193-218.
- DE ROSA, Gian Luigi. 2010. *Dubbing Cartonia: Mediazione interculturale e funzione didattica nel processo di traduzione dei cartoni animati*. Casoria: Loffredo Editori.
- DEL PINO, Federica. 2006. "Plurilinguismo e minoranze in Europa", en William CISILINO. *Friulano lingua viva: la comunità linguistica friulana*. Udine: Provincia di Udine, 16-33.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. 2003. *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-Español*. Barcelona: Ariel.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. 2004. "In search of theoretical framework for the study of audiovisual translation", en Pilar ORERO (ed). *Topics in Audiovisual Translation*. Ámsterdam y Philadelphia: John Benjamins, 21-34.

- DOLLERUP, Cay. 2003. "Translation for reading aloud". *Meta Translators' Journal* 48(1-2): 81-103.
- DURO, Miguel (coord). 2001. *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.
- ECO, Umberto. 2003. *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani.
- ECO, Umberto. 2004. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Marisa. 2006. "Translation Studies in Contemporary Children's Literature: A Comparison of Intercultural Ideological Factors", en Gillian LATHEY. *The Translation of Children's Literature. A reader*. England: Multilingual Matters Ltd, 41-53.
- FINCO, Franco y Anna MONTICO (eds). 2010. *Comunicare in lingua friulana = Comunicâ in lenghe furlane. Volume 1*. Udine: Forum.
- FLORES ACUÑA, Estefanía. 2008. "Lupo Alberto", en CARRERAS I GOICOECHEA, Maria (coord). *La traducción de cómics: Corto Maltés, Lupo Alberto y Dylan Dog en español*. Roma: Aracne Editrice, 79-103.
- FODOR, István. 1976. *Film dubbing: phonetic, semiotic, aesthetic and psychological aspects*. Hamburg: Helmut Buske.
- GAMBIER, Yves y Eija SUOMELA-SALMI. 1994. "Subtitling: A type of transfer", en EGUÍLIZ, Federico et al. (eds). *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*. Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibersitatea, 243-252.
- GARCÍA DE TORO, Cristina. 2009. *La traducción entre lenguas en contacto – Catalán y Español*. Bern: Lang.
- GARCÍA DE TORO, Cristina. 2014. "Traducir literatura para niños: de la teoría a la práctica". *TRANS* (18): 123-137.
- HERNÁNDEZ ALONSO, César. 1986. *Gramática funcional del español*. Madrid: Gredos.

- HOLLINDALE, Peter. 1997. *Signs of Childness in Children's Book*. Stroud: Thimble Press.
- HOLMES, James. 1994. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- HURTADO ALBIR, Amparo. 1994-1995. "Modalidades y tipos de traducción". *Vasos Comunicantes* (4): 19-27.
- HURTADO ALBIR, Amparo. 2001. *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- KATAN, David. 2010. "Il doppiaggio del cartone animato tra impossibilità e successo", en Gian Luigi DE ROSA. *Dubbing Cartonia: Mediazione interculturale e funzione didattica nel processo di traduzione dei cartoni animati*. Casoria: Loffredo Editori, 11-28.
- KLINGBER, Göte. 1986. *Children's Fiction in the Hands of the Translators*. Malmo: CWK Gleerup.
- KNOWLES, Murray y Kirsten MALMKJAER. 1996. *Language and Control in Children's Literature*. London: Routledge.
- LAKS, Simon. 1957. *Le Sous-Titrage de Films*. París: Impressions Rapides.
- LATHEY, Gillian. 2006. *The Translation of Children's Literature. A reader*. England: Multilingual Matters Ltd.
- LATHEY, Gillian. 2009. "Children's Literature", en BAKER, Mona y SALDANHA, Gabriela (eds). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, 31-34.
- LATHEY, Gillian. 2016. *Translating Children's Literature*. London & New York: Routledge
- LÓPEZ TAMÉS, Román. 1990. *Introducción a la literatura infantil*. Murcia: Universidad - Secretariado de Publicaciones.
- LORENZO, Emilio. 1971. *El Español de hoy, lengua en ebullición*. Madrid: Gredos.

- MARTINIS, Mario. 2010. "Lineamenti di grammatica della lingua friulana", en Franco FINCO y Anna MONTICO (eds). *Comunicare in lingua friulana = Comunicâ in lenghe furlane. Volume 1*. Udine: Forum, 80-105.
- MAYORAL, Roberto. 2001. "Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual", en Miguel DURO (coord). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid: Cátedra, 19-45.
- MAYORAL, Roberto, Dorothy KELLY y Natividad GALLARDO. 1988. "Concept of Constrained Translation. Non Linguistic Perspectives of Translation". *Meta*, 33(3): 356-367.
- MCLUHAN, Marshall. 1967. *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Il Saggiatore.
- NEUFELD, Gerald. 1978. "A theoretical perspective on the nature of linguistic aptitude". *International Review of Applied Linguistics*. IX: 115-123.
- NIKOLOV, Marianne. 2000. "Issues in Research into Early Foreign Language Programmes", en Jayne MOON y Marianne NIKOLOV (eds.). *Research into Teaching English to Young Learners*. Pécs: University Press Pécs, 21-48.
- OITTINEN, Riitta. 1988. *Lastenkirjallisuuden kääntämisestä lapselle kääntämiseen: autoritaarisuudesta dialogisuuteen*. Unpublished PhD dissertation. University of Tampere.
- OITTINEN, Riitta. 1993. "On the dialogics of translating children", en Catriona PICKEN (ed). *Translation: The Vital Link. XIII FIT World Congress*. Londres: Institute of Linguists, 10-16.
- OITTINEN, Riitta. 2000. *Translating for Children*. New York: Garland.
- OITTINEN, Riitta. 2006. "The Verbal and the Visual: On the Carnivalism and Dialogics of Translating Children", en Gillian LATHEY. *The Translation of Children's Literature. A reader*. England: Multilingual Matters Ltd, 84-97.
- ORERO, Pilar. 2004. *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam: Benjamins.

- O'CONNELL, Eithne. 1999. "Translating for Children", en Gunilla ANDERMAN y Margaret ROGERS (eds). *Word, Text, Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 208-216.
- O'SULLIVAN, E. (2013): «Children's Literature and Translation Studies», en MILLÁN, Carmen y Francesca BARTRINA. *The Routledge Handbook of Translation Studies*. New York: Routledge, 451-463.
- PAYRATÓ, Lluís (coord.) 1998. *Oralmènt*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PAVESI, Maria. 2005. *La traduzione filmica: aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*. Roma: Carocci.
- PUURTINEN, Tiina. 2006. "Translating Children's Literature: Theoretical Approaches and Empirical Studies", en Gillian LATHEY. *The Translation of Children's Literature. A reader*. England: Multilingual Matters Ltd, 54-64.
- RABADÁN, Rosa. 1991. *Equivalencia y Traducción: Problemática de la equivalencia transléctica inglés-española*. Universidad de León.
- REISS, Katharina. 1982. "Zur Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern". *Lebende Sprachen* 1: 7-13.
- SHAVIT, Zohar. 1986. *Poetics of Children's Literature*. Athens: University of Georgia Press.
- TELMON, Tullio. 2006. "La sociolinguistica e le leggi di tutela delle minoranze linguistiche". *LIDI – Lingue e idiomi d'Italia*. I(1): 38-52.
- TITFORD, Christopher. 1982. "Subtitling-Constrained Translation". *Lebende Sprachen* 27 (3): 113-116.
- TOURY, Gideon. 1980. In Search of a Theory Translation. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- TRONCI, Francesco. 1996. *Letteratura senza tempo. Forme e modi per l'educazione dell'immaginario infantile*. Firenze: Scandicci.

- VENUTI, Lawrence (ed). 2000. *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge.
- VICARIO, Federico. 2005. *Lezioni di lingua e cultura friulana*. Udine: Societât filologjiche furlane.
- VICARIO, Federico. 2006. *Nuove lezioni di linguistica friulana*. Udine: Societât filologjiche furlane.
- VICARIO, Federico. 2011. *Lezioni di linguistica friulana*. Udine: Forum.
- VICARIO, Federico. 2013. *Comunicare in lingua friulana/2*. Udine: Forum.
- WHITMAN, Candance. 1992. *Through the Dubbing Glass*. Frankfurt: Peter Lang.

## WEBGRAFÍA

ANTONINI, Rachele. 2009. “The perception of subtitled humor in Italy”. TRAlinea 11. Recuperado el 26 de marzo 2018, en: [http://www.intralinea.org/archive/article/The\\_perception\\_of\\_dubbed\\_cultural\\_references\\_in\\_Italy](http://www.intralinea.org/archive/article/The_perception_of_dubbed_cultural_references_in_Italy).

BOE - Boletín Oficial del Estado, núm. 222, de 15 de septiembre de 2001, págs. 34733-34749. Jefatura del Estado. Recuperado el 20 de agosto 2018, en: <https://www.boe.es/boe/dias/2001/09/15/pdfs/A34733-34749.pdf>

La Pimpa – episodios en friulano:

ARLeF. 2018, marzo 23. L’acuilon e l’arc di San marc. Recuperado de <http://www.arlef.it/multimedia/video/infanzia/11/1-pimpa-sup-reg-sup/19>

ARLeF. 2018, marzo 23. Ducj cul rafredôr. Recuperado de <http://www.arlef.it/multimedia/video/infanzia/11/6-pimpa-sup-reg-sup/15>

La Pimpa – episodios en italiano

1. La Pimpa. 2013, noviembre 4. Pimpa: L’Aquilone e l’Arcobaleno. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KpmVFQqfvmg>

2. La Pimpa. 2013, diciembre 12. Pimpa: I cugini Lontani Italiano Episodio Completo.

Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ct06hsGkM6I&t=31s>

La Pimpa – episodios en español

1. Cromosomatv. 2012, febrero 13. PIMPA - La cometa y el arcoiris. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=rxQXLgRa1wM>

2. Cromosomatv. 2012, febrero 13. PIMPA – Los parientes lejanos. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=U\\_ll-IEvBZo&t=79s](https://www.youtube.com/watch?v=U_ll-IEvBZo&t=79s)

Lupo Alberto – episodios en friulano

1. Furlanfriulano. 2009, septiembre 18. Berto Lôf puntade #16. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KJfNKF8F1RY>
2. Tolmezzo1. 2010, diciembre 24. Lupo Alberto "CE CINE BERTO". Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=MpsHCZDBa7Y>

#### Lupo Alberto – episodios en italiano

1. Lupo Alberto Canale Ufficiale. 2016, diciembre 26. Lupo Alberto 2x11: Natale con i fiocchi (Seconda Serie Episodio 11). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5Gw1GjSQXnc>
2. Lupo Alberto Canale Ufficiale. 2016, diciembre 26. Lupo Alberto 2x13: Torte in faccia (Seconda Serie Episodio 13). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=p8GnFHQBKzU&t=46s>