

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN  
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Trabajo de Fin de Grado

# EL PAPEL DE LA TRADUCCIÓN EN LA ADAPTACIÓN DE CUENTOS CLÁSICOS

El *Pulgarcito* de Perrault a través de los siglos

María Valdunciel Blanco

Dirigido por Goedele De Sterck

Salamanca, 2019



VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA

## **RESUMEN**

Este trabajo se centra en investigar la relación que existe entre la traducción y la adaptación de LIJ. Partiendo de las teorías sobre el sistema literario y la reescritura postuladas por Even-Zohar y Lefevere, formulamos la siguiente hipótesis: la traducción desempeña un importante papel a la hora de adaptar los cuentos clásicos conforme a lo impuesto por el sistema meta. Con el objetivo de demostrar esta afirmación, analizamos la traducción del cuento clásico *Le Petit Poucet*, de Perrault. Comparamos el TO francés del siglo XVII con dos ediciones en inglés y español del siglo XIX y con otras dos versiones actuales, para así contrastar el trabajo realizado en varias épocas y contextos y extraer conclusiones más generales. Todo ello nos permitirá comprobar cómo ha evolucionado este fenómeno y cómo la regulación de nuestra profesión cada vez limita en mayor medida este tipo de comportamientos.

**PALABRAS CLAVE:** literatura infantil y juvenil, traducción, adaptación, cuentos clásicos, Perrault, factores de control.

## **ABSTRACT**

The aim of this research is to study the link between translation and adaptation in children's literature. In order to do so, we base our work on the theories by Even-Zohar and Lefevere, who worked on concepts such as the literary system and rewriting. Thus, our main thesis is that translation plays a vital role when adapting classic fairy tales in accordance to the target system. So as to prove this theory, we analyse the classic fairy tale *Le Petit Poucet*, by Perrault. We compare the OT from the 17<sup>th</sup> century with two editions published in the 19<sup>th</sup> century in English and Spanish, and another two versions from the 21<sup>st</sup> century. Therefore, our conclusions will be more general, as we compare different times and contexts. Thanks to this analysis, we will be able to understand the evolution of this concept and how the greater regulation of our profession is little by little setting limits to this kind of behaviour.

**KEY WORDS:** Children's literature, translation, adaptation, classic fairy tales, Perrault, control factors.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA .....	2
BLOQUE I: BASE TEÓRICA .....	4
1. El sistema y la reescritura.....	4
1.1. El sistema: el polisistema y el doble factor de control .....	4
1.2. La reescritura .....	9
1.3. La canonización de los clásicos.....	10
2. La literatura infantil y juvenil y su traducción .....	14
2.1. Introducción.....	14
2.2. El doble lector.....	15
2.3. El contexto y la función: la importancia del concepto de infancia.....	16
2.3.1. La infancia en la Francia del siglo XVII .....	18
2.3.2. La infancia en el siglo XIX.....	20
2.4. La asimetría en LIJ y la adaptación de cuentos clásicos .....	22
BLOQUE II: ANÁLISIS .....	26
1. Análisis de las ediciones del siglo XIX .....	26
1.1. El TO de Perrault: «Le Petit Poucet», <i>Contes</i> .....	26
1.2. Las traducciones al español y al inglés.....	28
1.2.1. El TM en español: «Meñiquín», <i>Cuentos de Hadas</i> .....	28
1.2.2. El TM en inglés: «Little Thumb», <i>The Blue Fairy Book</i> .....	29
1.3. Análisis comparativo .....	31
2. Análisis de las traducciones del siglo XXI.....	38
2.3. El TM en español: «Pulgarcito», <i>Cuentos completos</i> .....	38
2.4. El TM en inglés: «Tom Thumb», <i>Classic Fairy Tales of Charles Perrault</i> ..	39
2.5. Análisis comparativo .....	41
CONCLUSIONES.....	46
BIBLIOGRAFÍA .....	48
ANEXOS .....	50
Anexo I: índice de figuras .....	50
Índice de tablas.....	50
Índice de ilustraciones .....	50
Anexo II: esquema de las ediciones analizadas.....	51

## Introducción y metodología

La literatura infantil y juvenil (LIJ) es un ámbito a menudo menospreciado y calificado como poco relevante a nivel artístico. Sin embargo, por todos es sabido que constituye la base sobre la que se cimentan los hábitos de lectura de las futuras generaciones. Gracias a ella, se crea la estructura lingüística y conceptual a la que se amoldan los pensamientos del niño, se conforma su visión del mundo y su manera de relacionarse con él. Por todo ello, esta parcela de la literatura (y su traducción) reviste una gran importancia para el conjunto de la sociedad y, cuanto mejor la conozcamos, más seguros estaremos de estar dotando a los más pequeños de todas las herramientas que necesitan.

En lo que respecta a la traducción, desempeña un papel clave en el panorama de la LIJ en España, como revelan los datos del último informe del Observatorio de la Lectura y el Libro (2018: 15). Según este organismo, las obras traducidas representan un 34,3 % del total de LIJ publicada en nuestro país, lo que la convierte en el subsector con mayor índice de traducción del mundo editorial. En otras palabras, más de un tercio de los textos que llegan a manos de los más pequeños han pasado antes por las de un traductor.

Así, con este trabajo queremos reflexionar sobre la forma en que se traducen los cuentos clásicos que marcaron el origen de la LIJ y que dejaron una huella indeleble en el imaginario colectivo. Desde hace siglos, son obras libres de derechos, por lo que son muchas las versiones que han ido surgiendo durante los últimos años. Aprovecharemos dicha circunstancia para comprobar qué papel ha desempeñado la traducción a la hora de alterar estas historias. Partiremos para ello de la clásica teoría de Lefevere que plantea la traducción como una forma de reescritura y como un instrumento de manipulación. De esta forma, podremos cumplir con nuestro propósito principal: comprobar en qué medida afectan el contexto y el sistema que lo regula al trabajo del traductor. ¿Adapta condicionado por su entorno? ¿Qué consecuencias tienen estas modificaciones para el público meta? ¿Es esta influencia mayor en el caso de la LIJ?

Nuestro objeto de análisis será el cuento clásico *Le Petit Poucet*, de Charles Perrault. Realizaremos una doble comparativa: entre culturas y entre siglos. Para ello, tomaremos como TO el cuento publicado en el siglo XVII y lo contrastaremos con las traducciones al español y al inglés del siglo XIX; a continuación, haremos lo propio con

versiones actuales, editadas en el siglo XXI. De esta manera, no solo podremos observar las técnicas adoptadas por traductores de dos contextos diferentes, sino también la evolución de las mismas en el tiempo. Todo ello nos será de utilidad para concluir en qué medida se han visto afectadas las traducciones por los factores de control.

Hemos dividido el trabajo en dos grandes bloques, uno teórico y otro práctico. En el primero de estos pilares, repasamos no solo el postulado de Lefevere, sino también otras teorías de la traducción literaria como la polisistemática, de Even-Zohar. Además, consagramos varios apartados a las características de la LIJ, como el doble lector, la importancia del concepto de la infancia o la asimetría, piezas clave a la hora de comprender cómo se traduce para los más pequeños. Dedicamos también unas líneas a la canonización de los clásicos, ya que nos centramos en este tipo de obras. El segundo bloque contiene los dos análisis comparativos. Exponemos las estrategias generales que se suelen adoptar en LIJ y analizamos, por medio de ejemplos, cuáles han sido empleadas en cada caso concreto, así como las razones y consecuencias de las mismas.

Finalmente, queremos señalar que durante todo el trabajo utilizaremos los masculinos genéricos «niño» y «traductor». Huelga decir que con estas denominaciones nos referimos tanto a las niñas y traductoras como a los niños y traductores. Simplemente se ha recurrido al mecanismo más correcto de la lengua española, siempre teniendo en mente la economía lingüística. Por otro lado, también conviene aclarar que a lo largo de todo el trabajo se repetirán las siguientes siglas:

<b>LIJ</b>	Literatura infantil y juvenil
<b>TO</b>	Texto origen
<b>TM</b>	Texto meta
<b>EN</b>	Inglés
<b>ES</b>	Español
<b>LM</b>	Lengua meta

*Tabla 1: siglas*

## BLOQUE I: BASE TEÓRICA

### 1. El sistema y la reescritura

[...] lo que hace que el poder se asiente, lo que le hace ser aceptado, es simplemente el hecho de que no solo pesa sobre nosotros como una fuerza que dice no, sino que va más allá y produce cosas, induce al placer, forma conocimiento, produce discursos.

(Foucault en Lefevere, 1997: 29)

#### 1.1. El sistema: el polisistema y el doble factor de control

A la hora de analizar una obra literaria, ya sea desde la perspectiva de la Traductología o de cualquier otra disciplina hermana, resulta vital comprender el marco en que se produce y desde el que se distribuye. Así, entran en juego conceptos como *sistema*, *cultura* o *literatura* que, por su carácter intrínsecamente abstracto, son harto difíciles de delimitar. Nosotros hemos decidido basarnos en dos teorías fundamentales. Por un lado, tomaremos como referencia las definiciones de las que parte André Lefevere en su *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, en el que están basadas buena parte de las reflexiones de este apartado. Por otro, tendremos en cuenta la Teoría polisistemática de la Literatura, postulada por Even-Zohar y adoptada por buena parte de los teóricos de nuestra disciplina.

En lo que se refiere al concepto de sistema, ambos académicos comparten una visión muy similar. Para Lefevere (1997: 26), podemos hablar de sistema desde un punto de vista «neutro, descriptivo, usado para designar un conjunto de elementos interrelacionados que comparten ciertas características». Se trata efectivamente de un *polisistema*, puesto que dentro de ese todo hallamos, entre otros, el sistema de la cultura. De hecho, el autor (1997: 28) añade que «el [...] literario y los otros sistemas pertenecientes al sistema social están abiertos unos a otros, se influyen unos a otros». Como consecuencia, nos encontramos ante un «sistema “artificial” porque está formado por textos (objetos) y agentes humanos que leen, escriben y reescriben textos» (Lefevere, 1997: 26).

En ese caso, ¿deberíamos entender el sistema como un todo que avanza gracias a los intercambios de distinto tipo de objetos (artísticos, científicos, etc.) por parte de los agentes humanos? Si así fuera, se presupondría un alto grado de igualdad y de autonomía: unos producirían lo que deseasen, otros elegirían qué consumir. No obstante, resulta

prácticamente imposible que esos intercambios se lleven a cabo a través de una vía directa; dicho de otro modo, los agentes externos que constituyen los canales de distribución siempre serán necesarios, lo que evidencia la importancia de la intervención externa en el sistema literario. Como consecuencia, no hablamos ya meramente de textos, sino de las fuerzas y los actores que participan de su creación, distribución y recepción. Ese cambio de perspectiva es precisamente el que se produjo cuando se extendió la Teoría polisistemática: «Las teorías sistémicas conciben la literatura como un conjunto ordenado de entidades que establecen relaciones entre sí» (Even-Zohar en Domínguez, 2008: 19). Es más, a los agentes de los que habla Lefevre, Even-Zohar les atribuye un papel clave a la hora de establecer la jerarquía de los textos dentro del sistema:

Todos estos factores literarios establecen múltiples vínculos entre sí que forman una compleja red de relaciones. [...] Este se encuentra estructurado en múltiples capas jerárquicas, según un complejo entramado de oposiciones. (en Domínguez, 2008: 20-21)

Recalca, además, la naturaleza dinámica de estas posiciones, que varían en función del resultado de la lucha de poderes que gobierna el conjunto del polisistema:

El dinamismo de los polisistemas se debe a las continuas luchas de poder que establecen la posición de cada uno de los factores polisistémicos. Los agentes periféricos luchan por conseguir un puesto en el centro del polisistema, lo que les conferiría prestigio y legitimación. A su vez, los agentes centrales se sirven de los periféricos para renovar sus repertorios (tomando de ellos elementos y modelos) y para conservar por tanto su posición. (en Domínguez, 2008: 21)

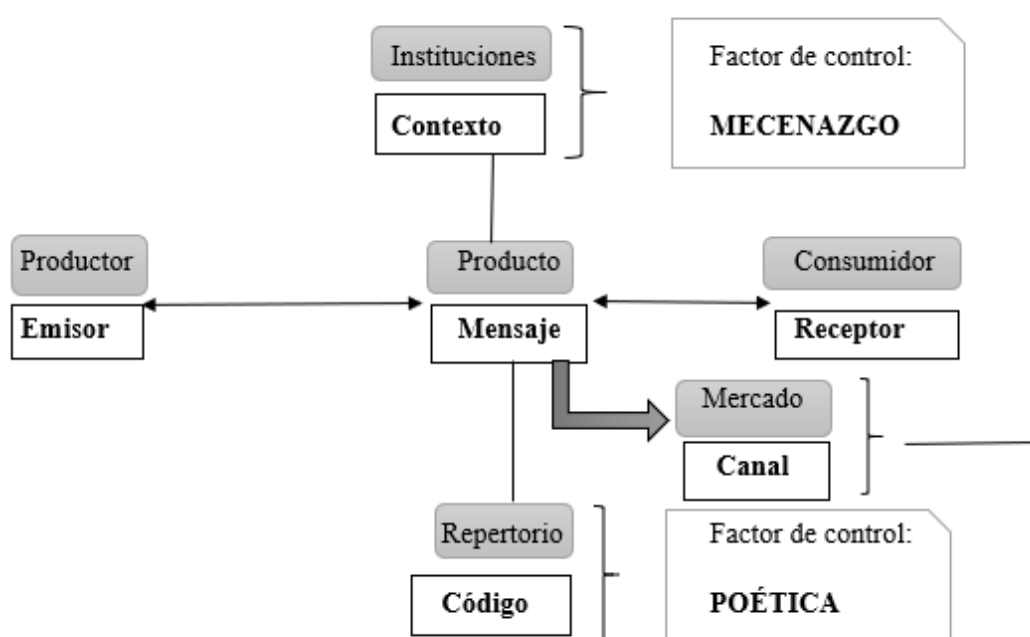
Para Lefevre, estos agentes y la jerarquía que imponen pueden resumirse en lo que él denomina el «doble factor de control»:

¿Pero quién controla la “lógica de la cultura”? [...] parece haber un doble factor de control [...] [uno] pertenece totalmente al sistema literario; el otro se encuentra fuera [...] El primer factor intenta controlar el sistema literario desde el interior, dentro de los parámetros fijados por el segundo factor [...] [y] está representado por el “profesional” [...] [E]l segundo factor de control, [...] [el] “mecenasgo”, [es] algo similar a los poderes [...] que pueden impulsar o dificultar la lectura, escritura o reescritura de la literatura. (Lefevre, 1997: 28-29)

Este autor distingue, entonces, entre el factor interno de control, que denomina poética, y el externo, el mecenasgo. Asimismo, y antes de pasar a analizar ambos conceptos en mayor profundidad, conviene definir otra idea, la de *poder*, que entendemos, al igual que Lefevre, en sentido *foucaultiano*. Así pues, no se trata tanto de un ente coercitivo como de uno productivo que manipula a través del discurso. Esta concepción

del poder resulta vital para el análisis que planteamos, ya que ese afán interventor es el que acaba degenerando en la adaptación o manipulación a través de distintos medios, entre ellos la traducción.

En este sentido, Even-Zohar (en Domínguez, 2008: 20) toma prestado el célebre esquema de la comunicación desarrollado por Jakobson y atribuye a cada uno de los elementos un nombre alternativo basado en este nuevo abordaje de la literatura. De esta manera, podemos observar más claramente el papel desempeñado por los factores de control en el proceso de comunicación literaria<sup>1</sup>:



*Ilustración 1: esquema de comunicación integrado por los elementos citados por Even-Zohar y Lefevere*

Las casillas grises representan la nueva denominación, mientras que las blancas se ajustan al esquema clásico de Jakobson. Como podemos observar, el objetivo principal de Even-Zohar (en Domínguez, 2008: 20) es representar el modelo de comunicación en términos mercantiles para así transmitir la importancia de los condicionantes externos a la hora de producir, distribuir y aceptar el texto. Nos hemos tomado la libertad de añadir, además, dos casillas más grandes que indican la posición que tendrían los factores de control de Lefevere en este esquema. Si bien el teórico considera que la poética y el mecenazgo afectan al conjunto del proceso, hemos querido señalar el gran paralelismo

<sup>1</sup> Esquema de elaboración propia basado en la teoría de Even-Zohar (en Domínguez, 2008: 20).

entre las figuras de repertorio, instituciones y mercado, acuñadas por Even-Zohar, y el doble factor de control del que nos habla Lefevre. De esta manera, nos resulta más fácil unir ambas teorías y comprender con mayor claridad lo que representan.

Pasamos ahora a analizar en mayor detalle el factor externo de Lefevre (1997: 30), el mecenazgo, que puede estar ejercido por distintos tipos de personas, grupos o instituciones, aunque todos ellos tienen el mismo objetivo: «Regular la relación entre el sistema literario y los demás». Entre otras tareas, se ocupan de impulsar u obstaculizar la publicación de textos, valiéndose para ello de los medios materiales de los que disponen o del poder que ejercen en el seno de la sociedad. Es el mecenazgo el que decide cuál será la corriente literaria de cada época, de manera que «los profesionales que representan la “ortodoxia reinante” [...] están próximos a la ideología de los mecenas que dominan esa fase de la historia del sistema social en el que está inserto el sistema literario» (Lefevre, 1997: 30). El factor de control externo sirve, pues, a modo de filtro: la primera criba que pasa cualquier manuscrito es la realizada por los agentes que tienen la capacidad de convertirlo en literatura.

En este punto, resulta interesante mencionar el concepto de *planificación cultural*, muy presente en la Teoría polisistemática. Even Zohar (en Domínguez, 2008: 22) la define como «... una práctica habitual de los que detentan el poder o están apoyados por ellos, que a su vez aumentarán su poder y control social si tienen éxito en su actuación». Podría afirmarse que la planificación cultural la llevan a término los agentes que constituyen el mecenazgo, ya que, de nuevo, interesa perpetuar ciertos modelos y discursos frente a otros: «De esta manera se revelan las formas de control cultural, ejercidas por entidades con poder político y/o social» (Even-Zohar en Domínguez, 2008: 22).

Este concepto se relaciona asimismo con el del factor de control interno o poética. Si nos detenemos a analizarlo, comprobamos hasta qué punto también puede constreñir una obra: «... el sistema actúa mediante una serie de “limitaciones”, en el más amplio sentido de la palabra, sobre el lector, escritor y reescritor» (Lefevre, 1997: 30). Quizá en este caso se trata de condicionantes previos a la concepción del texto: el autor se dejará guiar (y limitar) por la poética de sus antecesores, cayendo así en una especie de autocensura creativa. De esta manera, y siempre de la mano del mecenazgo, que vigila, sobre todo, el componente ideológico, la poética marcará las corrientes literarias que se vayan sucediendo.

Pero cada poética suele proponerse a sí misma como absoluta para poder eliminar a sus predecesoras [...] para verse como el resultado necesario de un proceso de desarrollo del cual resulta ser el mejor y, por lo tanto, también el postrer estadio. (Lefevere, 1997: 51)

Y no solo se trata de la métrica, el estilo o las temáticas, sino que también «el componente funcional está [...] muy ligado a las influencias ideológicas externas a la propia esfera de la poética» (Lefevere, 1997: 42). Al final, serán ambos factores en comunión los que decidirán si el sistema literario de la época deberá tener, por ejemplo, un carácter social o puramente estético, ya que la función textual es siempre el resultado de la forma en que la poética plasma la ideología. Como consecuencia, la Historia de la Literatura puede *reducirse* a una sucesión de modelos, o poéticas, aprobados por el mecenazgo como parte de un complejo sistema de planificación cultural.

... la clave del sistema central consiste en dictar las normas fundamentales del polisistema, en proponer modelos innovadores (o seguir legitimando los ya existentes) que los otros sistemas y subsistemas adopten. (Domínguez, 2008: 75)

Por supuesto, siempre ha habido autores que se han mostrado reticentes a seguir las convenciones dictadas por el polisistema; sin embargo, al enfrentarse al modelo reinante han sido a su vez etiquetados, normalmente como *disidentes* (Lefevere, 1997: 32), ya que existen como oposición al sistema.

Huelga decir que todo ello se ve reflejado en la traducción, que Venuti (2008: 14) define como «the reconstitution of the foreign text in accordance with values, beliefs, and representations that preexist in the translating language and culture, always configured in hierarchies of dominance and marginality»<sup>2</sup>. Es más, cuando observamos estos conceptos desde el prisma de la Traductología, todos ellos se duplican, pues deberemos tener en cuenta el mecenazgo y la poética de la cultura origen y meta, así como el equilibrio que el profesional quiera establecer entre la una y la otra.

¿Y qué posición asume la traducción en el polisistema? Toury (en Domínguez, 2008: 77), otro gran defensor de esta teoría, «... considera las traducciones [...] como hechos que forman parte del polisistema meta, que se adaptan y funcionan en este». «En términos generales, [...] la literatura traducida ocupa una posición periférica [...]. Esto implica que los textos traducidos suelen adoptar las normas secundarias, las ya

---

<sup>2</sup> «... la reconstrucción del texto extranjero de acuerdo con valores, creencias y representaciones que ya existen en el idioma y la cultura hacia los que se traduce, y que siempre se configuran en jerarquías de dominio y marginalidad» [traducción propia].

establecidas y consolidadas en el sistema meta...» (Even-Zohar en Domínguez, 2008: 73). Ahora bien, esto no exime a la traducción de introducir, en ciertos momentos, modelos nuevos y ajenos a la cultura meta. Al fin y al cabo, y como tan bien expresó Steiner (en Oittinen, 2005: 99-100) «... la traducción es “el espejo que no solo refleja, sino que también genera luz”». La clave reside en que han de darse unas circunstancias muy particulares para que esto ocurra, lo que tiene mucho que ver con la situación de *vulnerabilidad* del sistema literario de la cultura meta. Podemos encontrar «polisistemas fuertes y estables, que tienden a relegar la literatura traducida a la periferia, frente a polisistemas marginales o en crisis, en los que las traducciones asumen una posición central» (Domínguez, 2008: 74). Una vez más, no estamos ante jerarquías fijas, sino que la permeabilidad de las literaturas dependerá de factores tan cambiantes como las circunstancias económicas, históricas o políticas, factores determinantes a la hora de establecer las relaciones de poder.

Tras esta breve reflexión, nos es más sencillo comprender hasta qué punto la traducción literaria transgrede el que debería ser su objeto central: el texto. El traductor se encuentra en una posición mucho más compleja de lo que pueda parecer, y su trabajo se va a ver condicionado por fuerzas muy diversas y poderosas que poco tienen que ver con lo lingüístico. Así, tal y como advertía Lefevere (1997: 61), no podemos olvidar que «la traducción proyecta una determinada imagen de la obra al servicio de una determinada ideología».

## **1.2. La reescritura**

Ahora que hemos delimitado el contexto en que nace el objeto textual, los factores que condicionan que algún día llegue a ver la luz y cómo estos pueden afectar a su traducción, podemos centrarnos en otro de los pilares teóricos del trabajo: la reescritura. Durante los años noventa del siglo pasado, muchos teóricos de la traducción como Lefevere, Bassnett o Gentzler comenzaron a hablar de la actividad traductora como reescritura, lo que permitió ampliar el espectro de obras a las que se podía calificar de traducciones. Gracias a este concepto, podemos equiparar el trabajo de distintos agentes como reescritores al servicio de un sistema:

... en una organización basada en una determinada ideología, que [tiene] interés por tanto en preservar dicha ideología y en combatir y destruir otras rivales [...] [los] reescritores ocupan puestos en tribunales, en instituciones educativas o en empresas editoriales. (Lefevere, 1997: 20)

Es más, el concepto de *reescritura*<sup>3</sup> se acerca más al de *manipulación* que al de *traducción*, un término que suele usarse con un sentido más objetivo. Al fin y al cabo, no podemos ignorar el poder de las connotaciones y el bagaje cultural e histórico de los vocablos (Grijelmo, 2000). Hablaremos, pues, de traducción, pero también de reescritura como un fenómeno global que cada vez tiene un mayor impacto en el sistema literario, ya que «los lectores no profesionales de la literatura están actualmente expuestos más a menudo a la literatura mediante reescrituras que a través de los originales» (Lefevere, 1997: 19).

¿Y cuál es la relación entre la reescritura, el mecenazgo y la poética? La misma que estos factores de control guardan con cualquier texto, pues las reescrituras no están exentas de la influencia de los factores de control (Lefevere, 1997: 20). Como consecuencia, pueden producirse ciertos *atentados* contra la fidelidad (entendida en un sentido puramente literal) que, en el caso de la traducción, Lefevere (1997: 27) excusa argumentando lo siguiente: «Los traductores [...] tienen que ser traidores, pero la mayor parte del tiempo no lo saben, y casi nunca tienen otra opción, al menos no en tanto permanezcan dentro de los límites de la cultura que les es propia...». Esta misma idea se puede extrapolar al conjunto de los reescritores:

Tanto si escriben traducciones, historias literarias o versiones reducidas de estas, obras de consulta, antologías, críticas o ediciones, los reescritores adaptan, manipulan, en cierta medida, los originales con los que trabajan, para hacer que se ajusten a la o las corrientes ideológicas y poetológicas de su época. (Lefevere, 1997: 21)

Todo ello se observa con especial frecuencia en el caso que nos ocupa: la literatura infantil y juvenil. Como veremos en los próximos capítulos, las historias destinadas a los más pequeños sufren un alto grado de reescritura, ya sea por razones pedagógicas, lingüísticas o ideológicas. Así, a la hora de analizar una traducción, no podemos dejarnos de preguntar, tal y como apuntaba Lefevere (1997: 19), «quién reescribe, por qué, en qué circunstancias, para quién».

### **1.3. La canonización de los clásicos**

Nos gustaría pasar ahora a abordar brevemente la creación de obras clásicas. ¿Cuándo y por qué un texto se convierte en un clásico? ¿Qué papel desempeñan el

---

<sup>3</sup> La segunda acepción de *reescribir* según el diccionario de la RAE es «volver a escribir sobre algo dándole una nueva interpretación». *Diccionario de la lengua española*. 9 de marzo de 2019. <https://dle.rae.es/?id=VbcICVu>.

mecenazgo y la poética en dicho proceso? ¿Cómo afecta todo ello a su traducción? Y, sobre todo, ¿qué aspectos de todo ello será necesario tener en cuenta a la hora de analizar la traducción de un cuento clásico como el que nos ocupa? Según Lefevere, la clave está, como siempre, en la poética dominante de cada momento histórico:

... ciertas obras literarias serán elevadas a la condición de “clásicos” relativamente poco después de su publicación, mientras que otras serán rechazadas, algunas para alcanzar posteriormente el estatus de clásico, cuando la poética dominante haya cambiado. (1997: 34)

Pero no solo interviene este factor de control. El mecenazgo desempeña también su labor canonizando una serie de textos y rechazando (en ciertas ocasiones censurando) los demás. Es más, ambos fenómenos, la censura y la canonización, llegan a considerarse dos caras «de la misma moneda»:

... textos canónicos y textos censurados son [...] los efectos simétricamente opuestos de un movimiento de inclusión/exclusión en una zona privilegiada [...] del polisistema literario [...] a través de variados mecanismos más o menos institucionalizados. (Cristófol y Sel, 2008: 191)

Ahora bien, según Lefevere, existe una amalgama de obras literarias que, tras haberse canonizado hace unos siglos, parecen tornarse inamovibles, sean cuales sean la poética o el mecenazgo reinantes:

Es bastante normal presentar a los clásicos como adecuados para diferentes ideologías y poéticas a medida que estas se van sucediendo, forzándolos así a prestar su correspondiente servicio. Las obras literarias escritas hace mucho pueden, por tanto, “presumir” de una concatenación de reescrituras contradictorias. (1997: 34-35)

Parece, pues, que los considerados clásicos reciben un trato especial por parte del sistema, que se sirve de su condición de eterna vigencia para distribuir lecturas afines a sus propósitos. Por ello, el análisis diacrónico de las reescrituras de este tipo de obras adquiere una relevancia especial, ya que estas «se reescribe[n] para adaptarla[s] a la “nueva” poética dominante» (Lefevere, 1997: 34). En palabras de Talens (en Cristófol y Sel, 2008: 191), «... no se instituye para recuperar un pasado, sino para ayudar a constituir y justificar un presente».

Si analizamos este fenómeno desde el punto de vista de la ideología y de la fidelidad al texto, hallamos más de una zona gris, ya que «las obras literarias se sacan de su contexto histórico, y toda la genealogía de influencias y reescrituras de las que son parte es silenciosamente eliminada» (Lefevere, 1997: 37). Como ya hemos explicado en

los apartados anteriores, ninguna obra o producto de la cultura está aislado de su contexto; al contrario, podría decirse que suele ser una respuesta al mismo, ya sea porque es allí donde se encuentra la motivación para crearlo o porque solo el contexto (y el sistema del que forma parte) pueden hacer que vea la luz. Por todo ello, resulta prácticamente imposible analizar o comprender dicha obra cuando se presenta como un fenómeno válido en sí mismo, que no ha sufrido cambios ni sido objeto de reinterpretaciones porque solo hay una forma *correcta* de comprenderlo: «Como resultado, lo que ha sobrevivido a este proceso parece ser eterno, y lo que es eterno no debería ser, obviamente, cuestionado» (Lefevere, 1997: 37).

En lo que se refiere a la traducción, se podría considerar que lo que distingue a estas obras de las demás es precisamente la larga superposición de reescrituras que presentan. Es más, en muchos de estos casos hablamos de *retraducción*, puesto que se considera necesario crear un nuevo TM a partir del mismo TO. La nueva versión se verá claramente influenciada por la ideología y la lengua actuales, así como por las interpretaciones a las que haya sido sometido el texto hasta entonces y que dependerán de la poética dominante (Zaro y Ruiz Noguera, 2007).

Como ya hemos señalado, cuando pasamos del ámbito de la Literatura al de la Traductología, debemos añadir varias capas de complejidad a la situación. En este caso, el texto canonizado como clásico viene acompañado por una doble carga de significados que ha ido adquiriendo desde su nacimiento: todos los contextos de la lengua origen y todos los de la lengua meta, las ideologías y poéticas correspondientes, así como las distintas formas en que los traductores han sorteado la diferencia en las anteriores reescrituras: «La poética de la traducción, como todas las poéticas, suele cambiar a lo largo de los años» (Lefevere, 1997: 126). Quizá por todo ello presentar un clásico traducido en otra cultura como un producto aislado y absoluto sea aún más peligroso que hacerlo con el texto original.

En cuanto al traductor, ha de tener en cuenta los mismos factores que con cualquier otro texto, como el público meta, en el que muchos profesionales se escudan para justificar la adaptación de la obra:

El público al que va dirigida la traducción también es importante a la hora de determinar las estrategias para la traducción de los rasgos del Universo de Discurso. Si se traduce a Homero para los jóvenes, como era habitual en esos estadios de las culturas que descansaban sobre todo, si no exclusivamente, en el libro para propagar

valores culturales, era probable que se omitiesen determinados aspectos de su Universo de Discurso. (Lefevere, 1997: 118)

Además, hay otro aspecto que los traductores de clásicos no pueden dejar de lado: el estatus del texto origen. Y es que, si bien existen obras que se han granjeado una fama equiparable en la gran mayoría de culturas, hay otras que reciben un trato distinto en función del país: «El estatus del texto origen puede variar mucho, [...] tanto en la cultura origen como en la cultura término. Un texto que es central en su propia cultura puede no ocupar nunca esa misma posición en otra...» (Lefevere, 1997: 111). Es el traductor el encargado de que el texto sortee esa diferencia de la forma más adecuada posible. En cualquier caso, no parece haber lugar a duda respecto a lo importante y delicado que resulta verter una obra clásica canonizada hacia otra lengua, ya que, como con cualquier otro texto,

... el traductor “posiblemente no activa las mismas escenas que activaría un hablante nativo, o las escenas que el autor pretendía, porque las escenas activadas por un marco están íntimamente relacionadas con el contexto socio-cultural del hablante en cuestión”. (Snell-Hornby en Lefevere, 1997: 131)

En cualquier caso, no debemos olvidar que la impronta que este tipo de textos dejan en la cultura meta es mucho mayor que la de cualquier otra obra. A menudo, las frases pronunciadas y las situaciones descritas pasan a formar parte del imaginario colectivo, como ha ocurrido con buena parte de los cuentos de Perrault. El traductor adquiere, por lo tanto, una responsabilidad adicional que pasa a sumarse a la complejidad ya añadida por la enorme cadena de retraducciones que suele haber sufrido el texto. En estos casos, la fidelidad se presenta como una auténtica utopía. Al fin y al cabo, ¿a quién se la debemos? ¿al texto primigenio o a la última traducción? ¿al contexto original o al actual? ¿a qué lectores? ¿a qué versión de la lengua? Es entre todos estos interrogantes donde suelen surgir las alteraciones que hacen de los clásicos unas historias mil veces contadas.

## 2. La literatura infantil y juvenil y su traducción

Los traductores de literatura infantil son lectores que traen ráfagas de su niñez a su experiencia como lectores y aunque normalmente son los adultos, no traducen solo como tales. Cada adulto ha sido niño alguna vez y de una forma u otra lo sigue llevando dentro de sí. Cuando se traduce para niños, los traductores mantienen una discusión con todos los niños: la historia de la niñez, la infancia de sus épocas, el niño que fueron y que ahora llevan dentro, la infancia de los adultos y como la recuerdan.

(Oittinen, 2005: 45)

### 2.1. Introducción

La literatura infantil y juvenil (LIJ) es un campo de la traducción al que históricamente no se ha prestado mucha atención. Si bien se trata de un conjunto de textos que presenta unas características muy particulares y cuya traducción, por lo tanto, no está exenta de dificultad, no fue hasta los años ochenta del pasado siglo cuando los académicos comenzaron a escribir sobre el tema. Incluso hoy en día parece ser un ámbito al que no se le concede la importancia que tiene, sobre todo teniendo en cuenta que los libros y cuentos que nutren la imaginación de los más pequeños son una de las pocas maneras que tenemos de garantizar que en el futuro haya un público lector para el que traducir. Es más, los pasajes y las historias que pueblan nuestra infancia resultan clave en nuestra forma de abordar la literatura, y dejan una marca indeleble en nuestro imaginario; a veces, ese imaginario es colectivo, como ocurre con los cuentos clásicos, lo que no hace sino aumentar el poder de la LIJ y, por ende, el de los traductores que los vierten a las distintas culturas y lenguas del planeta.

Como veremos en los próximos apartados, el concepto de niñez está íntimamente relacionado con la literatura para niños. No es de extrañar que la Europa del siglo XVIII sea considerada el punto de partida de la LIJ (O'Sullivan en Bartrina y Millán, 2013: 451). Hasta entonces, no existía el constructo social del niño ni de la infancia, por lo que, lógicamente, no había una necesidad de escribir para los más pequeños.

Casi todos los autores coinciden en lo difícil que es definir la LIJ. O'Sullivan (en Bartrina y Millán, 2013: 452) se limita a enunciar que los textos de LIJ «are considered appropriate for children by those who produce them»<sup>4</sup>. Para Oittinen, gran autoridad en la materia, la LIJ es la que «puede ser leída en silencio por niños y la que se les lee en voz

---

<sup>4</sup> «... se consideran apropiados para niños por parte de quienes los crean» [traducción propia].

alta» (2005: 22-23). Klingberg (en Oittinen 2005: 108) destaca que «como norma [...] se crea con relación especial a los (supuestos) intereses, necesidades, reacciones, conocimientos, habilidad lectora, etc., de los futuros lectores». Por último, Tabbert (en Oittinen, 2005: 84) clasifica la LIJ en dos grandes categorías según la función que cumplen los textos: la didáctica y la creativa. «Los textos creativos contienen muchas lagunas que el lector puede completar, pero los textos didácticos no proporcionan al lector la misma libertad».

Gracias a estas definiciones tan dispares, podemos empezar a intuir la heterogeneidad y complejidad que presenta este ámbito. Asimismo, empezamos a extraer algunos conceptos básicos sobre los que reflexionaremos a lo largo de los próximos apartados: la asimetría entre el autor y el lector, la importancia del doble lector, el papel que desempeña la lectura en el caso de los niños, etc.

Por último, y antes de sumergirnos de lleno en las particularidades de la LIJ, nos gustaría hacer una breve mención a la traducción. Nos parece especialmente relevante la siguiente reflexión, elaborada por Oittinen (2005: 81) en su obra *Traducir para niños*, en la que se apoya gran parte de este trabajo: «Un libro originalmente “escrito para adultos” puede convertirse en una historia “escrita para niños”, incluso si esta no fue la intención del autor original, porque las funciones del original y de su traducción pueden ser bastante diferentes». Como ya hemos apuntado varias veces en el primer capítulo, parece que la traducción siempre añade una capa de complejidad a cualquier situación de comunicación. Si delimitar y analizar la LIJ es difícil, traducirla es tarea de gigantes.

## **2.2. El doble lector**

Una de las características principales de la LIJ es la existencia de un público doble: por un lado, el niño y, por otro, los padres. Si bien esta regla se aplica sobre todo a los lectores más jóvenes (incluso a aquellos que aún no lo son como tal, pues no han aprendido a leer), lo cierto es que también puede extrapolarse a las obras destinadas al público adolescente, ya que en muchos casos siguen siendo los adultos quienes eligen lo que los jóvenes van a leer.

Por un lado, este principio resulta clave desde un punto de vista económico, como explica Barbara Wall (en Oittinen, 2005: 82): «Si se desea que los libros se publiquen, se vendan o se compren, primero hay que atraer, persuadir y convencer al adulto». Ello no

quiere decir que debemos olvidar otras repercusiones que revisten especial importancia a nivel psicológico y de desarrollo lingüístico:

La relación entre el niño y la madre es vital, ya que el niño se acerca al lenguaje a través de la madre [...] Los estilos del lenguaje tan socialmente pulidos y muy diferenciados que encontramos en la edad adulta son respuestas y desarrollos de y desde la intimidad verbal universal de la relación maternofamiliar. [...] las palabras no son imágenes abstractas, sino que provocan ciertos sentimientos, recuerdos, hasta fuertes respuestas psicológicas de un individuo. (Oittinen, 2005: 44)

Así, los adultos no solo eligen las lecturas de sus hijos, sino que, además, sobre ellos recae la responsabilidad de acercar la literatura a los niños durante la época en que el cerebro infantil aún está en fase de desarrollo. Los cuentos que se escuchan durante esa época marcan profundamente la relación con la lectura durante el resto de la vida. *Doble lector* es, por lo tanto, un término que ha de tomarse de forma literal, al menos en la primera fase de crecimiento: el adulto lee y el niño procesa la historia a través del discurso oral.

El papel desempeñado por el adulto lo convierte, ante todo, en un mediador entre el sistema literario del que hablábamos en el primer capítulo y el mundo del niño. Y, como señala Tabbert, no es este un papel exento de poder:

La actitud, la moral y demás se descubren en una situación de lectura en voz alta y todas ellas influyen en los niños en su concepto sobre el cuento. Un adulto que lee en voz alta puede explicar, completar “los espacios en blanco”, eliminar y omitir, modificar el texto acorde al niño o, mejor dicho, a la propia idea del adulto sobre el niño. (en Oittinen, 2005: 57)

Ahora bien, nosotros no nos concentraremos en la manipulación que pueda llevar a cabo el adulto lector (una tarea de investigación prácticamente inabarcable), sino que añadiremos un tercer lector a la ecuación: el traductor encargado de reescribir el cuento, y que «intenta llegar a sus lectores, que siempre son los beneficiarios de todo el proceso traductológico: el niño y el adulto leyendo en voz alta» (Oittinen, 2005: 23).

### **2.3. El contexto y la función: la importancia del concepto de infancia**

Como ocurre con cualquier otro tipo textual, la LIJ no puede existir en sí misma ni debe traducirse como un objeto autónomo: todo depende del contexto y de la función. Los significados y las interpretaciones que de ellos se hagan varían según el lector, la época y el lugar. De ello se desprende lo peligroso que resulta buscar significados

absolutos o imponer, a través de cualquier reescritura, una lectura parcial sobre la ambigüedad original:

Nuestra representación de los textos está también influida por nuestros prejuicios; nuestra formación y tradición literaria son elementos de la situación interpretativa. Esta es una cuestión muy importante desde la perspectiva de cómo traducir para niños, puesto que aún no están familiarizados con la tradición y las convenciones literarias. (Oittinen, 2005: 29)

No se trata solo de la huella que pueda dejar el traductor en el texto: las propias palabras, traducidas sin ninguna intención adicional, pueden desencadenar una serie de sensaciones completamente diferentes a las que originó el TO. En ello se basaron Vermeer y Reiss (en Oittinen, 2015: 30) en 1984 para elaborar su teoría del *scopos* o teoría de la funcionalidad, según la cual la función del original y de su traducción pueden diferir. Asimismo, resulta relevante el concepto de heteroglosia, que Bakhtin (en Oittinen, 2005: 50) utilizaba para explicar por qué «las condiciones sociales, históricas, meteorológicas, fisiológicas, etc.» pueden hacer que un texto se entienda de forma distinta.

A este respecto, el lector desempeña también un papel fundamental, puesto que es él quien interpreta el texto basándose en sus conocimientos del mundo, así como en experiencias pasadas. Ello hace que, potencialmente, existan tantas lecturas como lectores para un mismo texto:

La situación, palabra clave, puede entenderse como contexto (tiempo, espacio y cultura) que incluye al individuo interpretando el contexto y actuando en él. [...] todo nuestro conocimiento deriva de un proceso de interpretación en una situación individual. Las situaciones no se repiten, cada una de ellas crea una serie de funciones y propósitos diferentes que actúan sobre el concepto que deriva de esa situación concreta. (Oittinen, 2005: 28)

Esta teoría ha llevado a académicos como Fish (en Oittinen, 2005: 37) a señalar que el significado no existe como tal hasta que no lo crea el propio lector, que se convierte así en una parte indispensable del proceso. En el caso de los niños, este papel activo adquiere una relevancia especial, ya que el estímulo que esto supone propicia su desarrollo cognitivo. Algunos investigadores, como Møhl y Schack (en Oittinen, 2005: 38), «dan mucha importancia a las entidades del entendimiento, así como a la fantasía y la “experiencia” de los textos, en oposición al entendimiento de textos de una manera prescrita o “correcta”». Cuando más nos alejemos de las interpretaciones supuestamente *acertadas*, más provecho sacaremos del texto. Si el traductor de LIJ opta por la

desambiguación o la domesticación o, en otras palabras, trata de delimitar la función textual y el poder interpretativo del contexto, no solo traiciona la equivalencia textual, sino que además descarta muchas posibilidades que el niño podría haber deducido del texto.

Por consiguiente, no nos parece razonable analizar los textos que nos ocupan y sus traducciones sin contar con la situación en que se (re)escribieron ni con la función que pretendían desempeñar. Para ello, tomaremos como pieza clave la imagen que en cada caso se tenía de la infancia: los tabúes que la rodeaban, las reglas que se aplicaban y las expectativas que se albergaban. Como bien hemos explicado previamente, el traductor de LIJ siempre trabaja basándose en la imagen y el recuerdo que guarda de su niñez. Y, si bien existe un cierto «... carácter internacional de las actitudes de los adultos hacia los niños y su literatura» (Oittinen, 2005: 113), también encontramos diferencias tanto a nivel diacrónico como geográfico. El concepto de *niño* y de *infancia* ha evolucionado mucho, y la forma *adecuada* de educar sigue siendo objeto de debate. Con estas pinceladas sobre la historia de la infancia, esperamos establecer un marco que sirva para esclarecer las decisiones tomadas por unos y otros agentes sobre el texto que nos ocupa.

### **2.3.1. La infancia en la Francia del siglo XVII**

El siglo XVII es una época en la que aún no se presta demasiada atención a los niños. Como veremos más adelante, doscientos años después, en el siglo XIX, se produce un giro clave por el que los más pequeños pasan a ser el centro de atención del hogar, jerarquía que se mantiene hasta nuestros días. Sin embargo, en la época en que Perrault escribió sus cuentos, los menores eran «por naturaleza fastidiosos e irritables» (Wirth Marwick en DeMause, 1974: 287), por lo que contamos con pocos datos sobre la vida de los más jóvenes en la Francia del siglo XVII. En cualquier caso, podemos esbozar las características principales que condicionaban sus existencias (Wirth Marwick en DeMause, 1974: 288-289).

En lo que respecta a la educación, «en la Francia del siglo XVII se creía que la naturaleza del niño empezaba en su constitución», que debía corregirse a través de la formación (Wirth Marwick en DeMause, 1974: 287). La crianza tomaba, pues, un cariz de enmienda: el niño era malo por naturaleza y, aunque no era su culpa, debía ser corregido. Este proceso empezaba desde el nacimiento, pues se creía que a través de la lactancia, clave para la supervivencia de los bebés de la época, podían transmitirse rasgos

de personalidad (Wirth Marwick en DeMause, 1974: 293). Además, esta fue la época en que la educación comenzó a considerarse cuestión de Estado: se empezaron a crear más escuelas, accesibles a un número cada vez mayor de niños y dirigidas por las autoridades eclesiásticas. El objetivo de estos centros era potenciar la independencia del niño y moldearlo moralmente (Wirth Marwick en DeMause, 1974: 328-329).

Por aquel entonces, la religión desempeñaba un papel clave que cobró aún más importancia con las reformas y el renacimiento del ascetismo religioso. Este fenómeno se vio directamente reflejado en el tipo de castigos que se infligía a los niños:

Se hizo un esfuerzo deliberado para sustituir las tradicionales amenazas y sanciones externas por controles internos establecidos por el propio niño. Las nuevas técnicas tenían por objeto realzar el sentimiento de culpa más que suscitar vergüenza. (Wirth Marwick en DeMause, 1974: 312)

Los más pequeños, acostumbrados a este nuevo tipo de penitencia, desarrollaron fantasías acordes a esos miedos recién adquiridos: terror al demonio, pesadillas relacionadas con el autocastigo y la culpa, etc. (Wirth Marwick en DeMause, 1974: 312-313). A todo ello se añadían las escenas de violencia de las que eran testigos desde muy temprana edad. Salían de caza y asistían a las luchas organizadas en la corte, donde se habituaban a ver animales salvajes y escenas sangrientas (Wirth Marwick en DeMause, 1974: 314-31).

Ello nos lleva al concepto de la muerte, muy presente en las vidas de los niños franceses de la época. No solo se trataba de la ajena, que podían presenciar en las cacerías o espectáculos: su propia existencia pendía de un hilo durante los primeros años de vida, ya que la mortalidad infantil era extraordinariamente alta (Wirth Marwick en DeMause, 1974: 317). En el caso de los nobles, la solución radicaba en tener mucha descendencia para intentar asegurar algún heredero. Por su parte, para los campesinos, una boca más que alimentar podía suponer la diferencia entre la supervivencia y la inanición. Como consecuencia, «en una revisión de las leyes penales hecha en 1611 se enumeran las condiciones en que un padre tiene el derecho de matar a un hijo o a una hija adultos» (Wirth Marwick en DeMause, 1974: 317). Y, si bien esto no era la regla, «se disponía de otro método para controlar la familia menos escandaloso: simplemente no prestar al niño los cuidados necesarios para darle todas las posibilidades de supervivencia» (Wirth Marwick en DeMause, 1974: 318).

Por consiguiente, los niños no recibían demasiado cariño por parte de sus progenitores, un fenómeno tan común que recibe su propio nombre: «el tabú del afecto» (Wirth Marwick en DeMause, 1974: 330). Las causas principales eran, por un lado, el ya mencionado poder de la Iglesia, que no veía con buenos ojos un amor desmedido hacia otro ser que no fuera Dios; por otro, el estilo de vida estaba basado en la supervivencia, por lo que «el amor maternal hacia los hijos no se daba por supuesto [...] Del niño se exigía el respeto por el papel de madre, pero el afecto había que ganárselo» (Wirth Marwick en DeMause, 1974: 326). Por lo tanto, el siglo XVII es considerado el siglo del individualismo:

El Estado intervenía cuando se le dejaba libre el terreno por omisión, es decir, se encargaba de la protección de los niños indigentes y abandonados y trataba de atenuar la explotación de los indefensos. A la inversa, los reformadores católicos intervenían cuando el terreno ya estaba ocupado; en algunos aspectos su ataque a la autoridad paterna constituía un enfrentamiento más radical. (Wirth Marwick en DeMause, 1974: 327)

Todo ello afecta, inevitablemente, a la forma y al contenido de los cuentos de Perrault, que se inscribían en este sistema en el momento de su elaboración. Más adelante comprobaremos qué ocurrió con estos rasgos situacionales y funcionales a la hora de verter el TO a otras lenguas y culturas.

### **2.3.2. La infancia en el siglo XIX**

Como ya habíamos adelantado, el siglo XIX supuso, en muchos sentidos, un antes y un después para las sociedades europeas, y la concepción de la infancia se vio profundamente afectada. La consolidación de la burguesía, la Revolución francesa, el inicio de la era industrial... Todo ello impulsó un estilo de vida más doméstico que convertiría al niño en el centro de atención por primera vez en siglos (Robertson en DeMause, 1974: 444-445). A todo ello contribuyó el pensamiento de Rousseau, que se ocupó de acabar con el mito de que los niños nacían malos para difundir la teoría contraria: desde el nacimiento contamos con la capacidad de razonar y un enorme potencial que solo hay que desarrollar (Robertson en DeMause, 1974: 461).

Por vez primera en la historia, [Rousseau] logró que un amplio grupo de gentes creyera que la infancia era merecedora de la atención de los adultos inteligentes, fomentando el interés por el proceso del crecimiento y no solo por el resultado del mismo. (Robertson en DeMause, 1974: 444)

No obstante, el cambio de mentalidad no se produjo de golpe y, dada la influencia que la Iglesia seguía ejerciendo sobre la población, podemos decir que en aquel momento

se producía un choque entre dos actitudes: «La Era de la Razón frente a la Ética Puritana» (Robertson en DeMause, 1974: 463). Como consecuencia, los niños del siglo XIX se veían atrapados entre aquellos que continuaban creyendo en la eficacia de hacerles sufrir y los que apelaban sobre todo a la educación y la disciplina moderada.

Este giro de los acontecimientos no solo afectó a la intimidad de los hogares. Al contrario, se trató más bien de un fenómeno bidireccional: los cambios en la estructura estatal afectaban a las familias, y las decisiones personales erosionaban poco a poco la firmeza de un Antiguo Régimen que tenía los días contados. Así, vemos cómo «la propia nación asumió entonces la apariencia de la Gran Madre o el Gran Padre» (Robertson en DeMause, 1974: 468). La familia se convirtió en la base social y en la máxima aspiración, sobre todo para la burguesía, que tenía un interés económico en asegurar la continuidad de sus clanes (Fuentes Martínez, 2013: 46).

En el caso particular del Reino Unido, gran potencia en esa época bajo el reinado de Victoria, el concepto de familia venía acompañado por una férrea división de los roles: «La disciplina ofrece seguridad al núcleo familiar victoriano, al caer con toda su fuerza sobre aquellos que de alguna manera se rebelen contra el orden existente» (Fuentes Martínez, 2013: 48). Como consecuencia, asuntos como la infidelidad, que hasta entonces no se consideraban graves, adquieren ahora la importancia de un tabú (Fuentes Martínez, 2013: 47).

¿Y cómo afectaba esta situación a la crianza? Los progenitores comenzaron a atender a sus hijos, en muchos casos de forma personal, para así controlar ese desarrollo del que hablaban los filósofos. Ello condujo a muchos a obsesionarse con la obediencia: «El padre podía dominar al niño, puesto que un niño bueno no querría comportarse de manera contraria a los deseos del padre» (Robertson en DeMause, 1974: 454). Los niños del siglo XIX recibían mucho más cariño que sus antepasados, pero también sufrían una mayor opresión (Fuentes Martínez, 2013: 50). El deseo por controlar a los pequeños se convierte, pues, en la tónica dominante del siglo XIX.

Todo ello tuvo su debido reflejo en la literatura: «Los niños serán parte de la familia victoriana, y [de] un sector muy importante de la literatura de la época» (Fuentes Martínez, 2013: 46). Como el objetivo era reprimir, se pusieron de moda los géneros morales y didácticos, que buscaban perpetuar las ideas vigentes: «... este tipo de literatura [...] se justificaba por la necesidad de dirigir tanto las conciencias de los lectores como

sus actos» (Fuentes Martínez, 2013: 52). No se podía permitir que las futuras generaciones pusiesen en entredicho todo lo que en aquel entonces se daba por sentado.

#### **2.4. La asimetría en LIJ y la adaptación de cuentos clásicos**

Pasamos ahora a tratar otro de los rasgos característicos de la LIJ: el acentuado desequilibrio de poderes y cómo este puede propiciar la adaptación de los textos a través de la reescritura. Nos referimos a la asimetría entre autor y lector: «Asymmetry as a key feature of children's literature, and the forms of adaptation adopted to address it, play a major role in all aspects of the transfer of children's literature across linguistic borders»<sup>5</sup>(O'Sullivan en Bartrina y Millán, 2013: 452).

¿Y por qué hablamos de asimetría? Por el diferente grado de autonomía del que gozan autor y lector. En el caso de la literatura para adultos, se trata de dos agentes que deciden (hasta cierto punto, dados los factores de control) qué escribir y qué leer, respectivamente. Sin embargo, en el caso de los más jóvenes, las decisiones ya han sido tomadas cuando la historia cae en sus manos. No se trata únicamente de la mediación del adulto quien, como ya comentamos, compra el libro y, en el caso de los niños más pequeños, se lo lee: la literatura forma parte de un polisistema y a esa mediación se suman otras muchas que influyen la reescritura del texto hasta que el resultado satisface las supuestas necesidades del pequeño lector.

En lo que respecta a la traducción, y según Reiss (en Bartrina y Millán, 2013: 454), existen dos factores fundamentales que perpetúan este desequilibrio. En primer lugar, la presión con la que trabaja el profesional y que viene dada por tabúes o principios pedagógicos de la cultura meta; en segundo lugar, la falta de conocimientos del niño. Ambas realidades combinadas resultan en un texto *para niños*, pero elaborado *sin* ellos, ya que al final solo son agentes pasivos del intercambio: «Los adultos como profesores, críticos, publicistas, librereros, editores, escritores, ilustradores, traductores y padres somos los que ejercemos el poder» (Oittinen, 2005: 88). Como consecuencia, no es difícil encontrar obras que han sido *adaptadas* para niños. En estos casos, se presupone que el nuevo texto resulta más fácil de comprender al tiempo que prescinde de aquellos elementos que no se juzgan aptos para los más jóvenes.

---

<sup>5</sup> «La asimetría, característica fundamental de la literatura infantil, y los mecanismos de adaptación a los que se recurre como consecuencia de la misma desempeñan un papel muy importante a la hora de llevar la LIJ más allá de las fronteras lingüísticas» [traducción propia].

Pero ¿qué significa *adaptar*? Si acudimos al diccionario de la RAE, observamos que (en su tercera acepción) nos habla de «modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original»<sup>6</sup>. Salta a la vista que se trata de un concepto próximo a la traducción, puesto que nuestra tarea es verter el contenido de un TO aplicando ciertas modificaciones para que el TM resulte adecuado en otro contexto. Sin embargo, ¿debe el traductor adaptar? Como a menudo ocurre en nuestra disciplina, la respuesta es «depende».

Por un lado, hemos de tener en cuenta el factor cronológico. En este caso, estamos comparando traducciones del siglo XIX con las versiones del XXI, y las condiciones laborales han avanzado mucho durante los últimos dos siglos. Hoy en día, el traductor se encuentra amparado por la legislación en materia de propiedad intelectual, ya que «La ley española reconoce en el artículo 11 que las traducciones y adaptaciones, como obras derivadas, también son objeto de propiedad intelectual: de este modo se reconoce el derecho de autor a los traductores» (Becerra en Becerra, Ávila y Ehrenhaus, 2006: 50). Esta protección implica, en contrapartida, una serie de obligaciones para el profesional, que no puede alterar el contenido del texto sin el beneplácito de sus contratadores, ya que está sujeto a un acuerdo legal. Es más, ya no solo se trata de obligaciones contractuales: los principios deontológicos que rigen nuestra profesión nos invitan a respetar la integridad del texto. Así lo estipula el punto número tres del Código deontológico de ACE Traductores<sup>7</sup>: «El traductor se abstendrá de modificar de forma tendenciosa las ideas o la forma de expresarse del autor y suprimir algo de un texto o añadirlo a menos que cuente con el permiso expreso del autor o de sus derechohabientes». Así, constatamos que adaptar, en principio, no se encuentra entre las tareas del traductor profesional contemporáneo.

Sin embargo, este marco legal y deontológico no existía en el siglo XIX, una época en la que ni siquiera se concebía la traducción como disciplina. El traductor gozaba, por lo tanto, de una cierta libertad para adaptar. Y era en estos casos cuando los factores de control cobraban mayor importancia, ya que, como veremos más adelante, propiciaban que las alteraciones caminaran en una dirección u otra. Esto no significa que hoy en día

---

<sup>6</sup> Diccionario de la lengua española. 11 de abril de 2019. <https://dle.rae.es/?id=0hMBUwM>.

<sup>7</sup> Código deontológico ACE Traductores. 25 de mayo de 2019. <https://ace-traductores.org/profesion/codigo-deontologico/>.

el mecenazgo y la poética no sigan revistiendo importancia en este sentido, ya que una editorial puede estipular, como contratador, que desea una adaptación conforme a la poética reinante en lugar de una traducción.

Dicho esto, lo cierto es que el caso que nos ocupa es algo diferente. Como se trata de un cuento clásico escrito en el siglo XVII, ya no está sujeto a derechos de autor, sino que se trata de una obra de dominio público. En consecuencia, hoy en día podemos modificarla cuanto deseemos sin que haya repercusiones legales. Es más, autores como Silveyra (2009: 3) defienden que, como se trata de un texto que no fue escrito originalmente por su autor, quien *se limitó* a recopilar cuentos folclóricos para evitar que se perdieran en la tradición oral, está abierto a reinterpretaciones porque el mismo Perrault escribió una versión (de muchas). En otras palabras, estas historias forman parte del acervo común hasta tal punto que existe una cierta libertad, legal y artística, para adaptarlas a un público, tiempo o contexto diferentes.

En nuestro caso, el objetivo es comprender qué motiva estos cambios, qué papel desempeñan los factores de control en esta reescritura y qué grado de relevancia adquiere cada condicionante en culturas y épocas distintas. Así pues, y antes de pasar a analizar nuestros ejemplos, consultamos a los teóricos para comprender las razones subyacentes a la adaptación de cuentos clásicos, tan inherente al género como las hadas y ogros que los protagonizan.

Desde que empezaron a recopilarse los cuentos populares, los términos *cuento* y *adaptación* aparecían unidos, cosa muy lógica si se toma en consideración la forma inicial de divulgación de los cuentos populares, que era oral. Esta característica adaptiva que implicaba diferentes versiones y variaciones del mismo tema, especialmente cuando se trataba de distintas culturas, se preservó también en la divulgación escrita... (Pascua Febles, 1996: 37-38)

Según Oittinen (2005: 85), a la hora de adaptar estas obras, el razonamiento que se sigue es que «... el niño es ingenuo y requiere una literatura ingenua; el niño es ilógico y necesita que lo eduquen». Se cae, de esta forma, en un paternalismo que para muchos resulta exacerbado, pues «... durante siglos, [se ha traducido] basándose en la idea pedagógica de los adultos y no en los gustos y necesidades infantiles» (Pascua Febles, 1996: 42). Klingberg (en Oittinen, 2005: 111) acuña una denominación específica para ese afán interventor: la purificación. «Por purificación entiende el sanear valores en la traducción (e ilustraciones), a través de omisiones o adiciones...». Oittinen (2005: 112-113) añade, a su vez, que «existen numerosas purificaciones (o censuras) en las historias

para niños: podemos censurar al suprimir determinadas escenas “inapropiadas” [...] o podemos censurar historias completas simplemente no publicándolas».

De hecho, algunos teóricos nos advierten de las consecuencias que tiene la adaptación sistemática de los cuentos clásicos. Supone, entre otras cosas, que los más jóvenes accedan a obras dulcificadas y completamente faltas de ciertos conceptos que se han evitado tradicionalmente.

La muerte es un elemento que siempre se ha evitado en la literatura para niños, incluso aunque sea tema central en los cuentos de hadas y populares [...] también [...] [es el caso d]el sexo, la violencia, la excreción, los malos modales y las faltas de los adultos como temas tabúes en la literatura para niños. (Oittinen, 2005: 112)

Además, parece que la relación de poder desigual de la que hablábamos al principio se evidencia aún más en el lavado de imagen que los propios adultos realizan de sí mismos: «Se suelen evitar los ‘mal[os] comportamiento[s] de los adultos [...] así como los acontecimientos que [los] desprestigien’» (Oittinen, 2005: 114).

En definitiva, parece que la didáctica y la ideología dominante en el contexto meta influyen considerablemente la adaptación de estas obras clásicas. Pero ¿este proceso ha resultado positivo para los cuentos y sus pequeños lectores? Hay disparidad de opiniones. Según Hellsing (en Oittinen, 2005: 99-100), si estos cuentos no se hubieran adaptado, habrían acabado cayendo en el olvido. Por ello, en su opinión, se pueden adaptar, siempre y cuando se haga «solo por amor a los niños y a su literatura; al hablar su lenguaje, mantendríamos viva su literatura». Por otro lado, Bettelheim (en Oittinen, 2005: 103) cree que, con la adaptación de la que han sido objeto, estos clásicos han sido también despojados de su «significación más profunda». De esta manera, se ha privado a los niños pertenecientes a generaciones posteriores de acceder al TO, presentando el TM, que ha sido «embellecid[o] y simplificad[o]» como el auténtico cuento. Es más, una de las consecuencias de adaptar es que esta nueva versión se perpetúe en el imaginario colectivo durante generaciones: «Estos libros se han adaptado durante siglos [...] en conformidad a ideas pedagógicas de los adultos más que a los gustos y necesidades de los niños» (Oittinen, 2008: 92). Pasamos a ver cuál ha sido el resultado de esta práctica en el caso de *Pulgarcito*.

## BLOQUE II: ANÁLISIS

Una vez cimentada la base teórica, pasamos a ilustrar, con una serie de ejemplos, todos los conceptos sobre los que hemos estado reflexionando. El objeto de análisis será el cuento clásico *Le Petit Poucet*, de Charles Perrault. Son varias las razones por las que se ha optado por este texto. En primer lugar, se trata de una obra clásica, por lo que existen un gran número de versiones con distintos grados de adaptación; de esta manera, no solo podemos realizar un análisis comparativo TO-TM, sino también uno diacrónico TM-TM que nos permitirá ver en qué dirección han evolucionado los factores de control que condicionan la traducción. Por otro lado, la trama del cuento incluye algunos elementos que suelen resultar polémicos en LII: comportamiento poco ético por parte de los padres, referencias sexuales, lucro derivado de actividades ilegales, etc. Antes de pasar a los ejemplos, repasamos brevemente las ediciones de cada una de las obras para así tener presente cuál era el público destinatario en cada caso, quién realizó la traducción y qué entorno marcó la creación del TM.

### 1. Análisis de las ediciones del siglo XIX

Fairy tales, then, are not responsible for producing in children fear [...] [they] do not give the child the idea of the evil or the ugly; that is in the child already, because it is in the world already [...] The baby has known the dragon intimately ever since he had an imagination. What the fairy tale provides for him is a St. George to kill the dragon.<sup>8</sup>

(Chesterton, 2009)

#### 1.1. El TO de Perrault: «Le Petit Poucet», *Contes*

Charles Perrault<sup>9</sup> (1628-1703) publicó *Histoires ou Contes du temps passé* (*Contes de ma mère l'oye*) en 1697. Por aquel entonces, ya se había convertido en un prolífico autor que experimentaba con muchos géneros, entre ellos los tratados artísticos, en los que defendía las obras modernas frente a la rígida tradición. Además, era miembro de la Academia Francesa y mantenía una buena relación con el rey Luis XIV, al que también dedicó varios textos. A pesar de su abundante obra, hoy es recordado por sus

---

<sup>8</sup> «Así pues, los cuentos de hadas no hacen que los niños sientan miedo [...] no le descubren al niño la idea del mal o de lo desagradable; él ya conoce todo eso porque forma parte del mundo [...] El pequeño sabe que los dragones existen desde que tiene imaginación. Lo que le enseña el cuento es que hay un San Jorge que puede vencer al dragón» [traducción propia].

<sup>9</sup>Académie française. 30 de abril de 2019. <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/charles-perrault>.

cuentos de hadas, que fueron el resultado de un exhaustivo trabajo de investigación y recopilación de leyendas populares y cuentos de tradición oral.

La edición que tomamos como TO fue publicada en 1894, unos dos siglos después. Incluye « La Belle au Bois Dormant », « Le Petit Chaperon Rouge », « La Barbe Bleue », « Le Maître Chat ou le Chat Botté », « Les Fées », « Cendrillon », « Riquet à la Houppe » y, por supuesto, « Le Petit Poucet ». Fue publicada por E. Dentu, un importante librero parisino de la época, y forma parte de la célebre *Petite Collection Guillaume*, una serie de tomos de alta calidad considerados, ya en el siglo XIX, como clásicos. En palabras del autor de la colección, se trata de un conjunto de « ...joyaux littéraires de toutes les époques comme de tous les pays. Les chefs-d'œuvre modernes, contemporains même, y coudoient les chefs-d'œuvre anciens »<sup>10</sup> (Guillaume en Brillard, 2016). En lo que respecta a las ilustraciones, las firma Mittis, muy popular por aquel entonces, y que había trabajado también con obras de Diderot o Voltaire.

Estos cuentos, como suele ocurrir en LIJ, tenían un doble destinatario. Así, se podría decir que Perrault escribía a dos niveles, uno basado en la fantasía y la moraleja, reservado a los pequeños<sup>11</sup>, y otro más sutil y plagado de simbología y sátira, dirigido a los adultos. Es más, dentro de ese doble público hallamos otra dicotomía: cuando hablamos de adultos, no solo nos referimos a los padres, sino también a los aristócratas franceses, que en aquella época se entretenían a menudo en salones de lectura (Alegre San Juan, 2014: 12, 15). No es de extrañar, por lo tanto, que sea un famoso editor de París quien los publica, y que formen parte de una colección de clásicos indispensable para completar la biblioteca de la creciente burguesía intelectual. Por último, conviene recordar la poca atención que por entonces se prestaba al concepto de infancia. Los niños debían ser *corregidos* a través de la educación moral (de ahí la importancia de las moralejas en estos cuentos), pues suponían un estorbo hasta que alcanzaban la edad adulta. Así, resulta lógico que estos textos, a pesar de ser cuentos infantiles (se titulan *Cuentos de Mamá Oca*), estuvieran más pensados para los adultos que los comprarían y leerían en voz alta que para los más pequeños.

---

<sup>10</sup> «...joyas literarias de todas las épocas y países. Las grandes obras modernas, incluso contemporáneas, se encuentran en esta serie con los antiguos clásicos» [traducción propia].

<sup>11</sup>*Contrepoints*. 25 de mayo de 2019. <https://www.contrepoints.org/2013/09/22/139910-charles-perrault-contes-enfants-adulte>.

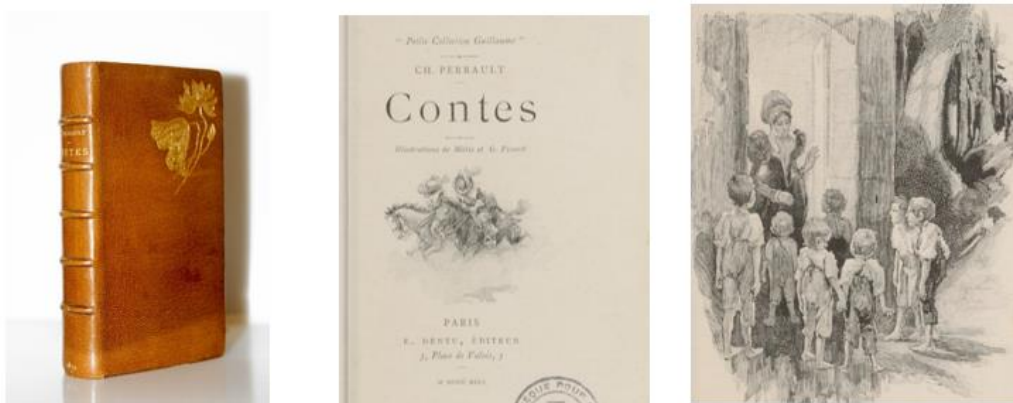


Ilustración 2: imágenes de la edición de 1894<sup>12</sup>.

## 1.2. Las traducciones al español y al inglés

### 1.2.1. El TM en español: «Meñiquín», *Cuentos de Hadas*

En 1883, nueve años antes de que viera la luz la edición correspondiente a la *Petite Collection Guillaume*, Teodoro Baró<sup>13</sup> (1846-1916) tradujo los *Cuentos de hadas* de Perrault al español. Se basó para ello en el texto escrito por el autor francés en 1697 (Perrault, 1883: 127), que se mantuvo intacto en la edición de E. Dentu (por consiguiente, no supone un problema para nuestros propósitos como investigadores usar un TO publicado nueve años después que el TM).

Resulta interesante conocer un poco sobre la vida de este traductor catalán, que también se dedicó al periodismo, la escritura y la política. No solo tradujo la obra completa de Perrault a nuestro idioma, sino que también tenía en su haber una larga lista de otros títulos de LIJ. Durante muchos años, trabajó como maestro, lo que lo llevó a publicar sendos tratados sobre pedagogía y didáctica, a escribir cuentos infantiles e incluso libros de texto. Destacada figura en la Barcelona del siglo XIX, fue miembro de la Real Academia Española y, desde sus cargos políticos, defendió ideas progresistas hasta que decidió retirarse de la vida pública por sus convicciones católicas. En lo que respecta a la edición, se la debemos a la Librería Bastinos de Barcelona<sup>14</sup>, un negocio

---

<sup>12</sup>. Fotografías extraídas del sitio web de la Biblioteca Nacional de Francia (*BnF*. 1 de mayo de 2019. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31084506k>.) y del sitio web de compraventa de libros Variabooks (*Variabooks*. 1 de mayo de 2019. <https://variabooks.com/produit/nelumbo-perrault-contes-1894>).

<sup>13</sup> *Real Academia de la Historia*. 13 de abril de 2019. <http://www.rah.es/>.

<sup>14</sup> *Universidad de Granada*. 13 de abril de 2019. <https://biblioteca.ugr.es/pages/bibliotesoros/colecciones/legados-institucionales/antonio-juan-bastinos>.

familiar que, ante la creciente demanda de este nuevo nicho del mercado literario, comenzó a especializarse en material escolar y libros para los alumnos de primaria. De las ilustraciones se encargó Vicente Urrabieta, un célebre artista vasco que también trabajó en otros grandes títulos como *El Quijote*.

La primera conclusión que extraemos tras esta breve contextualización de la obra es que, dentro del marco del doble lector, este TM estaba pensado más para los niños que para sus padres. Mientras el francés busca vender no solo entre los más pequeños, sino también entre la élite intelectual parisina, lo que resulta en un texto más centrado en el adulto que en el niño, el español se dirige en mayor medida al público infantil. El traductor es un experto en pedagogía y LIJ, y los editores también se han especializado. Es más, el contexto social ha cambiado de manera que la vida de las familias acomodadas gira en torno al niño. Esta es la época en que nacen los géneros textuales que conformarán la LIJ y el siglo en que empieza a legislarse para proteger a los menores. Veremos cómo afectan todos estos cambios al contenido del texto original.

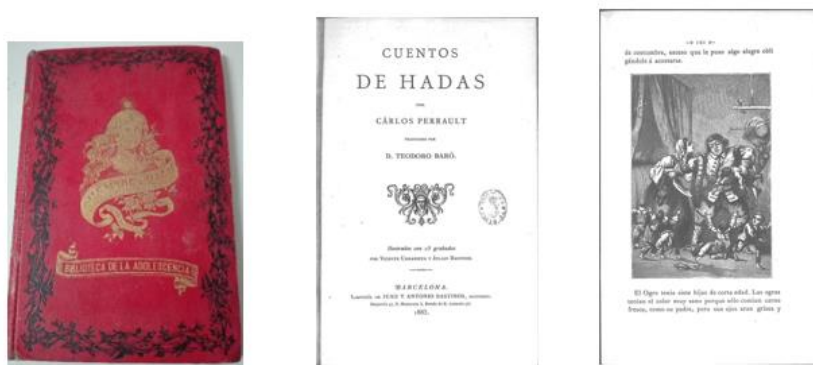


Ilustración 3: imágenes de la edición española de 1883.<sup>15</sup>

### 1.2.2. EL TM en inglés: «Little Thumb», *The Blue Fairy Book*

Andrew Lang<sup>16</sup> (1844-1912) fue el traductor y editor de la edición de *Little Thumb* que nos ocupa, publicada en 1889. Se trata de un célebre intelectual escocés que consagró su vida al estudio de la literatura y la historia: fue poeta, novelista, crítico literario y traductor. Siempre mostró un especial interés por el folclore, lo que acabó resultando en

---

<sup>15</sup> Fotografías extraídas del Centro Virtual Cervantes (*Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. 1 de mayo de 2019. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuentos-de-hadas--0/>) y del sitio web de compraventa de libros Todocolección (*Todocolección*. 1 de mayo de 2019. <https://www.todocoleccion.net/libros-antiguos-cuentos/cuentos-hadas-por-carlos-perrault-ilustrado-urrabieta-bastinos-1883-x72066527>).

<sup>16</sup> *Britannica*. 11 de mayo de 2019. <https://www.britannica.com/biography/Andrew-Lang>.

unas bellas recopilaciones de cuentos y leyendas procedentes de todo el mundo, que publicó en una serie de tomos denominados *Fairy Tale Books*. Cada Navidad, editaba un nuevo volumen, que se diferenciaba de los anteriores por el color de la portada, reflejado en el título: *Blue Fairy Tale Book*, *Green Fairy Tale Book*, etc. Esta traducción de *Le Petit Poucet* de Perrault, basada también en el texto original, está recogida en el tomo azul.

La casa londinense Longmans se ocupó de la edición del *Blue Fairy Tale Book* de 1889, del que tan solo se imprimieron 113 copias. Se trataba, pues, de unos ejemplares de alta calidad, con ilustraciones del famoso artista H.J. Ford, al que debemos gran parte del éxito que cosecharon los cuentos. Deducimos, dada la fecha de publicación (cada Navidad), la estrategia de venta basada en los colores, y los dibujos de Ford, que también este TM estaba dirigido antes a los niños que a sus padres. Se produce, de nuevo, un cambio de público: si bien se sigue destinando a un doble lector, este TM se centra más en los jóvenes lectores que en los adultos mediadores, lo que también afecta a la función textual. Nos encontramos en este caso en la Inglaterra victoriana, y la prioridad es que las futuras generaciones perpetúen el modo de vida británico y mantengan el orden y la moral, por lo que, como veremos, la faceta didáctica de estas obras se ve ampliamente potenciada.

Por último, resulta interesante recalcar que el éxito de esta serie de cuentos no se limitó al siglo XIX, sino que las recopilaciones de Lang se siguen editando a día de hoy. Con sus libros plagados de preciosas ilustraciones e historias de todo el mundo, el escocés ayudó a popularizar el género de cuentos de hadas en el Reino Unido, y estableció un prototipo de libro de cuentos que sigue funcionando en la actualidad.



Ilustración 4: imágenes de la edición en inglés de 1889

17

### 1.3. Análisis comparativo

Pasamos ahora a analizar algunos extractos de las ediciones indicadas. Se han escogido cuatro casos en que los traductores alteraron el TO siguiendo estrategias traductológicas. Dichas técnicas han sido clasificadas atendiendo a la propuesta de Lourdes Lorenzo en *Paternalismo traductor en las traducciones del género infantil y juvenil*:

ESTRATEGIA		DEFINICIÓN
<b>Omisión</b>		«Supresión de elementos considerados dañinos u ofensivos en la propia traducción por el traductor o en el proceso de revisión por editores» (2014: 37).
<b>Explicación</b>		«... facilitar la comprensión de los textos a aquellos receptores que por edad o discapacidad tienen habilidades lingüísticas y un “conocimiento del mundo” más limitados» (2014: 38).
Subtipos	<b>Explicitación</b>	«Tornar más explícitos en el TM implícitos en el TO» (2014: 39).

<sup>17</sup> Fotografías extraídas de las páginas web de compraventa de libros IberLibro y Etsy (*Etsy*. 5 de mayo de 2019. <https://www.etsy.com/es/listing/572559967/the-blue-fairy-book-andrew-lang-first>).

	<b>Sustitución</b>	«Cuando se considera que determinado elemento [...] del TO puede no ser comprendido por los niños se sustituye por otro del que se presupone conocimiento general» (2014: 39).
	<b>Domesticación</b>	«... el traductor, que detecta un referente probablemente desconocido en la CM [...] decide sustituirlo por otro con un significado funcional o pragmático semejante en la CM» (2014: 42).
	<b>Generalización<sup>18</sup></b>	En el TM se torna más general algún elemento concreto del TO.

Tabla 2: estrategias de traducción en LIJ

A continuación, cotejaremos los ejemplos en orden de aparición y los comentaremos brevemente para aportar una hipótesis sobre la causa de dichas modificaciones al final de la sección.

El primer ejemplo nos sitúa al comienzo del cuento, cuando el autor explica por qué la familia de Pulgarcito era tan numerosa:

Estrategia: omisión parcial (ES) y total (EN)		
TO francés	TM español	TM inglés
« ... mais c'est que sa femme <b>allait vite en besogne</b> , et n'en faisait pas moins de deux à la fois. »	«... pero con decir que casi <b>todos eran gemelos</b> , nada hay que extrañar».	«... who had <b>several children</b> , all boys».

Tabla 3: ejemplo 1

El TO usa un lenguaje implícito: «aller vite en besogne» que, tal y como nos indica el diccionario ATILF<sup>19</sup>, significa «être (trop) expéditif; en partic. être trop prompt à faire l'amour»<sup>20</sup>. Sin embargo, esta referencia sexual queda completamente eliminada de las traducciones al español y al inglés. En el caso de nuestro idioma, se recurre a una omisión

<sup>18</sup> Propuesta propia.

<sup>19</sup> ATILF. 7 de mayo de 2019. <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no;>

<sup>20</sup> «Ser eficaz; en particular ser muy rápido haciendo el amor» [traducción propia].

parcial, pues se mantiene el sentido de «...et n'en faisait pas moins de deux à la fois»; en lo que respecta al inglés, Lang decide eliminar por completo esta oración.

En este caso, consideramos que el cambio se debe, sobre todo, al mecenazgo. Como hemos visto, tanto la edición en castellano como la publicada en inglés estaban dirigidas sobre todo al público infantil, por lo que tanto editores como lectores (nos referimos, por supuesto, a los padres) esperaban un texto *adecuado* a las necesidades de los niños. En esta época, el lector medio de este tipo de cuento debía tener entre seis y diez años, ya que la escolarización obligatoria era, en el caso de España, de los seis a los nueve (Garrido Palacios, 2005: 91). Así, hemos de tener en cuenta la imagen que la sociedad (y por ende nuestros traductores y editores) tenían de un niño de entre esas edades: parece poco probable que el sexo se considerase un tema adecuado para ellos, sobre todo teniendo en cuenta que, aunque tanto Baró como Lang eran hombres de ideas progresistas, ambos albergaban profundas creencias religiosas. No podemos obviar, además, que el traductor catalán incurrió en una omisión parcial, mientras que el escocés decidió eliminar estas oraciones por completo: está claro que el contexto victoriano ejercía una presión mayor en estos casos.

A ello hemos de sumar un par de factores más. Por un lado, el afán paternalista de un pedagogo como Baró, quien quizá buscaba crear un cuento más *adecuado* aplicando sus conocimientos sobre el universo infantil. Por otro, tampoco podemos olvidar el segundo factor de control, la poética, que en este caso se manifiesta a través de la visión artística de Lang. Al fin y al cabo, sus cuentos tenían un carácter dulce, mágico, casi puro, una imagen que, por cierto, se mantiene a día de hoy. No parece que en un género textual como este hubiese cabida para una referencia como la que insertó Perrault en su día.

En este segundo ejemplo la alteración es bastante más sutil, pero también podemos ver claramente la influencia de los factores de control, sobre todo de la poética.

Estrategia: explicitación (EN)		
TO francés	TM español	TM inglés
« Cependant, il était le plus fin et <b>le plus avisé de tous ses frères</b> , et, s'il parlait peu, il <b>écoutait</b> beaucoup ».	«... lo que no era obstáculo para que <b>entre sus hermanos fuese el más listo</b> ; y si hablaba poco, en cambio <b>oía y escuchaba mucho</b> ».	«... he was, notwithstanding, more cunning and <b>had a far greater share of wisdom than al his brothers put together</b> ; and, if he spake little, he <b>heard and thought</b> the more».

Tabla 4: ejemplo II

Como se puede observar en la tabla, el inglés emplea una estrategia de explicitación para perfilar un protagonista con claras dotes intelectuales. Resulta curioso ver un caso en que la oración en francés termina siendo más corta que su traducción al inglés, una lengua generalmente más concisa. En este caso, Lang añade un par de matices que, creemos, son intencionados. Por un lado, Pulgarcito pasa de ser el más listo de sus hermanos a ser más inteligente que todos ellos juntos; además, donde el TO francés dice que escuchaba mucho a pesar de hablar poco, el TM inglés añade que escuchaba y pensaba mucho más.

Como ya hemos explicado con el ejemplo anterior, Lang fue pionero en el género de los cuentos de hadas en su país, y como tal se ocupó de establecer algunas de sus características principales: el héroe protagonista que triunfa a través del ingenio es, sin duda, uno de esos rasgos. Intervienen también aquí la pedagogía y ese afán didáctico que tanta importancia tuvieron desde el principio: el niño aprende a través del cuento sobre la importancia de la inteligencia frente al físico. No debemos ignorar tampoco la época en que nos encontramos: durante el siglo XIX, la filosofía británica (y la europea en general) se dedicó al culto a la razón y al conocimiento. Lang, como moderno intelectual, no era ajeno a todas estas influencias, y acabó reflejándolas en su traducción por medio de una ampliación de los rasgos del personaje.

El siguiente ejemplo es, sin lugar a dudas, el más acusado y, por lo tanto, el más ilustrativo. Debido a la longitud del TO, lo presentamos en un formato más cómodo de leer.

Estrategia: omisión total (EN y ES)	
<b>TO francés</b>	
<p>« Il alla droit à la maison de l'Ogre, où il trouva sa femme qui pleurait auprès de ces filles égorgées. 'Votre mari —lui dit le Petit Poucet, — est en grand danger ; car il a été pris par une troupe de voleurs, qui ont juré de le tuer s'il ne leur donne tout son argent. Dans le moment qu'ils lui tenaient le poignard sur la gorge, il m'a aperçu et m'a prié de vous venir avertir de l'état où il est, et de vous dire de me donner tout ce qu'il a de vaillant, sans en rien retenir, parce qu'autrement ils le tueront sans miséricorde. Comme la chose presse beaucoup, il a voulu que je prisse ses bottes de sept lieues que voilà, pour faire diligence, et aussi afin que vous ne croyiez pas que je sois un affronteur'. La bonne femme, fort effrayée, lui donna aussitôt ce qu'elle avait ; car cet Ogre ne laissait pas d'être fort bon mari, quoiqu'il mangeât les petits enfants. Le Petit Poucet, étant donc chargé de toutes les richesses de l'Ogre, s'en revint au logis de son père, où il fut reçu avec bien de joie »</p>	
<b>TM español</b>	<b>TM inglés</b>
-Se omite-	-Se omite-

Tabla 5: ejemplo III

Se ha producido una gran omisión, tanto por parte del traductor catalán como del escocés. Mientras en el original el narrador baraja dos hipótesis sobre lo que ocurrió con Pulgarcito (en la primera opción este roba el dinero del ogro y saca a su familia de la pobreza y en la segunda sirve al rey hasta obtener un buen puesto y mucha riqueza), en las versiones en español e inglés se elimina la teoría que conlleva un delito inmoral como es el hurto y se pasa directamente a la que convierte al protagonista en un servidor del rey. Lo más probable es que esta estrategia de omisión responda a esa pérdida de relevancia del público adulto a favor del destinatario infantil.

Por un lado, los dos finales originales contenían ese tono satírico y cargado de alusiones que Perrault empleaba para dirigirse a la parte más adulta de su doble público. Por otro, como en el siglo XVII no se prestaba demasiada atención a los pequeños, no es de extrañar que se restase importancia a la falta de moralidad que se estaba transmitiendo a través de esta historia. Sin embargo, la importante presión ejercida sobre los niños y su educación en el siglo XIX no permitía que se premiase a un personaje por cometer un

delito, ya que, como hemos visto, el componente pedagógico (en el caso de Baró) y moralizante (en el del victoriano Lang) cada vez tenían más peso.

Justo después, observamos una nueva alteración:

Estrategia: omisión parcial (EN), generalización (ES)		
TO francés	TM español	TM inglés
« ... <b>et une infinité de dames lui donnaient tout ce qu'il voulait, pour avoir des nouvelles de leurs amants</b> , et ce fut là son plus grand gain. Il se trouvait quelques femmes qui le <b>chargeaient de lettres pour leurs maris ; mais elles le payaient si mal</b> , et cela allait à si peu de chose qu'il <b>ne daignait mettre en ligne de compte ce qu'il gagnait de ce côté-là</b> ».	«... y <b>todos los de la corte que desearon tener noticias de personas ausentes</b> , de él se sirvieron, recompensándole con <b>largueza</b> ».	«After having for some time <b>carried on the business of a messenger</b> , and gained thereby great wealth...».

*Tabla 6: ejemplo IV*

La estrategia adoptada en este caso es la generalización, que se da en mayor grado en el caso del inglés, hasta convertirse en una omisión parcial. Gracias a este nuevo cambio, el segundo final (y único para estas ediciones) tampoco se presenta íntegro. Entre las tareas de Pulgarcito ya no está llevar las cartas de las mujeres de la corte a sus amantes, pues se trata de una nueva referencia algo satírica a un comportamiento juzgado como libertino en la época, y que por lo tanto sufre la misma suerte que el primero de los ejemplos.

En resumidas cuentas, ambos traductores decidieron intervenir por influencia de los factores de control y, como consecuencia, adaptaron el texto para su público meta de acuerdo con la ideología del contexto en que vivían. Este tipo de comportamiento afecta claramente al conjunto del cuento, ya que elimina buena parte del nivel satírico destinado a los adultos, lo que finalmente resulta en una fábula más plana. Como hemos visto, los elementos alterados corresponden en todos los casos con lo estipulado en la teoría sobre la purificación: referencias sexuales, comportamiento poco moral, etc. No obstante, otros elementos controvertidos, como la muerte y la violencia, permanecen intactos en ambas

versiones. Probablemente se debe a que los padres del siglo XIX no los consideraban temas prohibidos para sus hijos. A continuación, comprobaremos qué ha ocurrido con esta historia durante los últimos años: ¿se perpetúan estos cambios?, ¿se refleja el cambio social en la nueva reescritura del texto?, ¿los factores de control siguen revistiendo la misma importancia? En definitiva, ¿hemos cambiado desde el siglo XIX?

## 2. Análisis de las traducciones del siglo XXI

On sait bien que les contes de fées c'est la seule vérité de la vie.<sup>21</sup>

(Saint-Exupéry, 2008)

Cuatro siglos después de la primera edición de sus cuentos, tanto Perrault como las historias que recopiló mantienen su lugar en el imaginario colectivo. Ahora bien, el contexto, los factores de control, la concepción de la infancia y el mercado editorial han cambiado con los tiempos, y ello ha tenido su impacto en el *Pulgarcito* contemporáneo. Con este segundo análisis no solo queremos comprobar si los traductores modernos se vieron condicionados por las mismas circunstancias que los del siglo XIX, sino que también pretendemos descubrir si en la actualidad se adapta y, en caso de que así sea, qué se modifica.

### 2.3. El TM en español: «Pulgarcito», *Cuentos completos*

En este caso, la edición seleccionada fue publicada por primera vez en 2001 por Alianza Editorial, que pertenece al Grupo Anaya, dentro de la serie *El libro de bolsillo*. Esta colección, cuyos editores califican de «Biblioteca de autor», está conformada por grandes autores clásicos de las letras hispanas e internacionales. Se podría decir, por lo tanto, que se trata de una serie similar a la de nuestro TO, *La Collection Petit Guillaume*. Es más, se recuperan las ilustraciones de Doré<sup>22</sup>, que ya acompañaron una edición de los cuentos de finales del siglo XIX. Todo ello con el claro objetivo de reeditarlos tal y como fueron concebidos por Perrault<sup>23</sup>. De la traducción se encargaron Joëlle Eyheramonno y Emilio Pascual, expertos en LIJ.

Eyheramonno<sup>24</sup> ha traducido otros muchos cuentos clásicos, como *El libro de los 101 cuentos*, de los Grimm o *Alicia en el país de las maravillas*, de Carroll, así como libros juveniles como *El misterio del cuarto amarillo*, de Leroux. Pascual<sup>25</sup>, por su parte, es tanto traductor como autor de LIJ y ha sido galardonado con el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil. Editor, académico y estudioso de *El Quijote*, entre sus obras traducidas destacan autores como Dumas hijo o Saint-Exupéry.

---

<sup>21</sup> «Sabemos que los cuentos de hadas son la única verdad de esta vida» [traducción propia].

<sup>22</sup> *Anaya infantil y juvenil*. 3 de junio de 2019. <https://www.anayainfantilyjuvenil.com/autor/gustave-dore/>

<sup>23</sup> *Alianza editorial*. 3 de junio de 2019.

[https://www.alianzaeditorial.es/libro.php?id=2380826&id\\_col=100500&id\\_subcol=100501](https://www.alianzaeditorial.es/libro.php?id=2380826&id_col=100500&id_subcol=100501)

<sup>24</sup> *Anaya infantil y juvenil*. 3 de junio de 2019. <https://www.anayainfantilyjuvenil.com/autor/joelle-eyheramonno/>

<sup>25</sup> *Anaya infantil y juvenil*. 3 de junio de 2019. <https://www.anayainfantilyjuvenil.com/autor/emilio-pascual/>

Parece que esta traducción data de 1983, cuando se publicó por primera vez en forma de facsímil y bajo el sello de Anaya. Sin embargo, el gran grupo editorial ha rescatado esta versión al menos dos veces, una para Alianza editorial (*Cuentos completos*) y otra para Anaya (*Cuentos de antaño*). La razón probablemente reside en que se trata de un trabajo realizado directamente desde el TO de 1697 (Perrault, 2016: 5), causa a su vez por la que nosotros la hemos seleccionado. Nos encontramos, pues, ante una edición cuyo propósito es similar al del TO: recuperar de forma íntegra los textos originales de Perrault, a los que les da un tratamiento de clásicos de la literatura.



Ilustración 5: portadas de las ediciones con la traducción de Eyheramonno y Pascual

#### 2.4. El TM en inglés: «Tom Thumb», *Classic Fairy Tales of Charles Perrault*

La edición que vamos a analizar en este caso fue publicada en 2012 por Gill & Macmillan<sup>26</sup>, una casa irlandesa especializada en libros de no ficción, educativos y de LIJ. Este sello editorial solo publica sobre temas que afectan a su país, y que generalmente han sido escritos por autores irlandeses. Así, en el caso de estos cuentos, el gran atractivo son las ilustraciones realizadas por Harry Clarke<sup>27</sup>, gran artista irlandés de principios del siglo XX. Como en castellano, se ha reeditado una versión *auténtica* de los cuentos destinada tanto a padres como a niños, como explicaremos a continuación. La traducción

<sup>26</sup> Gill Books. 12 de junio de 2019. <https://www.gillbooks.ie/what-we-do>

<sup>27</sup> Gill Books. 12 de junio de 2019. <https://www.gillbooks.ie/childrens/childrens/classic-fairy-tales-of-charles-perrault>

corre a cargo de Thomas Bodkin<sup>28</sup>, historiador del arte, autor y traductor irlandés contemporáneo de Clarke.

Esta edición recupera el trabajo realizado por dos hombres muy destacados de principios del siglo XX, que en 1920 propusieron a varias editoriales publicar una versión de los cuentos de Perrault traducida por uno e ilustrada por el otro (Biggs en Perrault, 2012: 12). A pesar de su trayectoria (Clarke ya había ilustrado los cuentos de Andersen y de Poe, y Bodkin había traducido poesía y volúmenes sobre historia del arte), no les resultó fácil conseguir el visto bueno de una editorial. Los dibujos de Clarke realizaban la parte más adulta de los cuentos, ya que mostraban figuras extrañas y mujeres semi desnudas (Biggs en Perrault, 2012: 12-13), por lo que los editores temían que los niños no quisieran acercarse a estas historias plagadas de imágenes fantásticas y algo perturbadoras.

¿Y cómo encaja esta propuesta en el marco editorial actual? Como la propia editora, Fiona Biggs (en Perrault, 2012: 14), explica en la introducción, «... children today, inured to the weird and fantastic by television, film and computer games, may find the Perrault illustrations less disturbing than their predecessors might have done in the 1920s<sup>29</sup>». Por consiguiente, el volumen se ha clasificado como literatura infantil, y se ha editado en consecuencia: observamos una fuente más grande, ilustraciones que ocupan toda una página, una bonita encuadernación, etc.

No obstante, cuando se analiza más detalladamente, se concluye que este libro apela tanto o incluso más a los padres mediadores que lo comprarán y leerán que a los niños. Y es que, aunque la editora sostenga que los niños actuales están preparados para ver estas imágenes, no parece que los padres estén del todo de acuerdo. En algunos comentarios sobre el libro<sup>30</sup>, son muchos los que admiten que no han dejado que sus pequeños vieran las ilustraciones y que han alterado detalles de la trama. La estrategia editorial funciona: el reclamo de cuentos clásicos *auténticos* y la calidad de la edición

---

<sup>28</sup> [Oxford Dictionary of National Biography](https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-31943;jsessionid=FAA692791270701DA006B86AD7C93EE2). 13 de junio de 2019. <https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-31943;jsessionid=FAA692791270701DA006B86AD7C93EE2>

<sup>29</sup> «... es probable que los niños de hoy en día, acostumbrados a lo extraño y a lo fantástico gracias a la televisión, el cine y los videojuegos, consideren las ilustraciones de Perrault menos perturbadoras que sus predecesores en los años veinte del siglo pasado» [traducción propia].

<sup>30</sup> *Amazon*. 13 de junio de 2019. <https://www.amazon.es/Classic-Fairy-Tales-Charles-Perrault/dp/0717154084>

hace que los adultos compren el libro; no obstante, al final la gran mayoría no lo considera íntegramente apto para sus hijos.

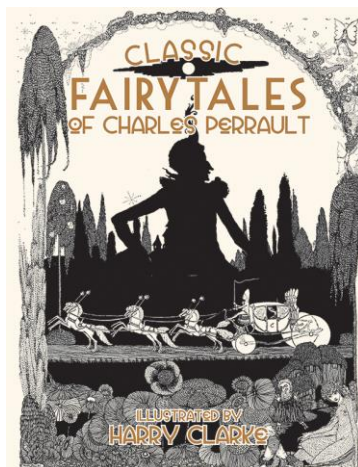


Ilustración 6: portada de la edición de 2012<sup>31</sup>

## 2.5. Análisis comparativo

Para realizar este segundo análisis, partimos de las mismas estrategias, detalladas en la Tabla 2, en las que basamos la primera comparativa. Consideramos que la mejor forma de comprobar cómo ha evolucionado la traducción del cuento es acudir, una vez más, a los puntos de la trama que sirvieron de ejemplo anteriormente y observar cómo han actuado los nuevos traductores. De esta manera, clasificaremos los cuatro ejemplos en tres categorías: por un lado, los casos en que se ha recurrido a una estrategia de adaptación distinta; por otro, aquellos en que el abordaje es el mismo; por último, aquellos en que las versiones contemporáneas no han sufrido ninguna alteración. Empezamos por el primero de estos grupos:

Estrategia: generalización (ES y EN)		
TO francés	TM español II	TM inglés II
« ... mais c'est que sa femme <b>allait vite en besogne</b> , et <b>n'en faisait pas moins de deux à la fois.</b> »	«... pero es que su mujer <b>trabajaba a destajo y los hacía nada menos que de dos en dos.</b> »	« ... but it was because his wife <b>never gave birth to fewer than two children</b> at a time. »

Tabla 7: ejemplo V

<sup>31</sup> Fotografía extraída del sitio web de la editorial (*Gill Books*. 13 de junio de 2019. <https://www.gillbooks.ie/childrens/childrens/classic-fairy-tales-of-charles-perrault/>).

En este caso, los traductores al español han cambiado la estrategia con respecto a Baró. Como veíamos en el Ejemplo I, el traductor catalán optó por omitir por completo esta referencia a la sexualidad de la madre de Pulgarcito. Si bien Eyheramonno y Pascual no han llegado a mantenerla del todo en su versión, lo cierto es que su solución es lo suficientemente ambigua como para que siga existiendo un segundo nivel reservado a los adultos. En cuanto al inglés, Bodkin va un paso más allá de Lang y no omite la referencia por completo, pero sí la generaliza lo suficiente como para se pierda el nivel más satírico.

El siguiente ejemplo pertenece a la segunda categoría, ya que se mantiene la estrategia adoptada en las ediciones del siglo XIX, la explicitación, que sigue siendo especialmente llamativa en el caso del inglés.

Estrategia: explicitación (EN)		
TO francés	TM español II	TM inglés II
« Cependant, il était <b>le plus fin et le plus avisé de tous ses frères</b> , et, s'il parlait peu, il <b>écoutait</b> beaucoup ».	«... Sin embargo, era el <b>más fino y el más sagaz</b> de todos sus hermanos y, si hablaba poco, <b>escuchaba</b> mucho.».	«However, he was <b>more cunning and far wiser than his six brothers put together</b> , and if he said little <b>he heard and thought</b> all the more ».

Tabla 8: ejemplo VI

Por último, pasamos a ver los ejemplos correspondientes al tercer grupo. En estos casos, las versiones contemporáneas mantienen elementos que fueron omitidos en las ediciones del siglo XIX. La causa probablemente reside en que se trata de libros cuya principal estrategia editorial es *recuperar* las historias recopiladas por Perrault y que tantas adaptaciones han *sufrido*. Así, al ofrecer el final alternativo en que Pulgarcito roba y sale beneficiado, así como el fragmento satírico sobre las cartas de las damas a sus amantes, los traductores y editores contemporáneos vuelven a contar la historia tal y como fue concebida por el autor francés en el siglo XVII:

### TO francés

« Il alla droit à la maison de l'Ogre, où il trouva sa femme qui pleurait auprès de ces filles égorgées. 'Votre mari —lui dit le Petit Poucet, — est en grand danger ; car il a été pris par une troupe de voleurs, qui ont juré de le tuer s'il ne leur donne tout son argent. Dans le moment qu'ils lui tenaient le poignard sur la gorge, il m'a aperçu et m'a prié de vous venir avertir de l'état où il est, et de vous dire de me donner tout ce qu'il a de vaillant, sans en rien retenir, parce qu'autrement ils le tueront sans miséricorde. Comme la chose presse beaucoup, il a voulu que je prisse ses bottes de sept lieues que voilà, pour faire diligence, et aussi afin que vous ne croyiez pas que je sois un affronteur'. La bonne femme, fort effrayée, lui donna aussitôt ce qu'elle avait ; car cet Ogre ne laissait pas d'être fort bon mari, quoiqu'il mangeât les petits enfants. Le Petit Poucet, étant donc chargé de toutes les richesses de l'Ogre, s'en revint au logis de son père, où il fut reçu avec bien de joie »

TO español II	TM inglés II
<p>«Se fue directamente a la casa del ogro, donde encontró a su mujer, que estaba llorando al lado de sus hijas degolladas: —Vuestro marido—le dijo Pulgarcito— corre mucho peligro, pues ha caído en manos de una banda de ladrones, que han jurado matarlo si no les da todo el oro y la plata que tenga. [...]»<sup>32</sup></p> <p>Pulgarcito, cargado con todas las riquezas del ogro, volvió a casa de su padre, donde lo recibieron con mucha alegría.»</p>	<p>«Tom Thumb went immediately to the ogre's house, where he found the ogress weeping bitterly for her murdered daughters.</p> <p>“Your husband,” said Tom Thumb, “is in very great danger, having been captured by a gang of thieves, who have sworn to kill him if he does not give them all his gold and silver. [...]”</p> <p>Tom Thumb having got all the ogre's money, came to his father's house, where he was received with great joy. »</p>

Tabla 9: ejemplo VII

<sup>32</sup> Los fragmentos pueden encontrarse íntegros en los anexos correspondientes.

TO francés	TM español II	TM inglés II
« ...et une infinité de dames lui donnaient tout ce qu'il voulait, pour avoir des nouvelles de leurs amants, et ce fut là son plus grand gain. Il se trouvait quelques femmes qui le chargeaient de lettres pour leurs maris ; mais elles le payaient si mal, et cela allait à si peu de chose qu'il ne daignait mettre en ligne de compte ce qu'il gagnait de ce côté-là».	«... y un sinfín de damas le daban todo lo que quería por tener noticias de sus amantes, y de ahí sacó sus mejores ganancias. Había algunas mujeres que le encargaban cartas para sus maridos, pero le pagaban tan mal y suponían tan poco, que no se dignaba tener en cuenta lo que ganaba por ese lado.»	«... many ladies gave him whatever he asked to bring news from their lovers, and he made a lot of money doing this. There were some married women, too, who sent letter with him to their husbands, but they paid him so little that it wasn't worth his while, and made him so little money that he didn't take account of it at all».

Tabla 10: ejemplo VIII

Tras este análisis, que se ha visto precedido por una exhaustiva búsqueda de ediciones actuales, podemos concluir cuál ha sido el efecto de los factores de control sobre la reescritura de estos cuentos en el nuevo marco editorial del siglo XXI. Como vemos, el resultado de la traducción ha variado considerablemente, y creemos que se debe a los cambios en el contexto. Ya hemos mencionado la importancia actual del marco legal y el código deontológico para los profesionales de la traducción, que ahora no pueden adaptar tan libremente como hacían sus colegas del siglo XIX. Si bien estas traducciones son algo más antiguas que las ediciones que las contienen, parece que estos principios ya se respetaron a la hora de llevarlas a cabo. No obstante, cabe destacar que, pese a lo *fiel* de ambas versiones, todavía se pueden observar algunas interferencias que podrían calificarse de paternalistas, como hemos comentado en el Ejemplo V. Es más, una rápida lectura nos confirma que, sobre todo en el caso del inglés, el lenguaje usado ha evolucionado entre una traducción y otra, y ahora es más claro y simple. Parece que, de nuevo, los profesionales han ofrecido un resultado ajustado a las necesidades del mercado actual y, por consiguiente, a las del doble lector contemporáneo.

¿Y cuáles son esas necesidades? Las derivadas de la doble vertiente que presenta el mercado actual. Por un lado, ediciones como las que hemos comparado que, aunque se venden como cuentos para niños<sup>33</sup>, buscan apelar al lector adulto mediador más que al

<sup>33</sup>Anaya infantil y juvenil. 13 de junio de 2019. <https://www.anayainfantilyjuvenil.com/libro/libros-regalo/cuentos-de-antano/>

infantil. Es más, en cierto sentido, recuperan la función textual original, pues no solo se dirigen a los padres de los pequeños, sino también a adultos interesados en la literatura clásica. Por otro, existe una serie de ediciones de menor calidad<sup>34</sup>, pero que otorgan prioridad a la parte más joven del doble lector. En ellas observamos que abundan las grandes ilustraciones modernas, el texto es mucho más dialogado y menos denso, y el contenido ha sido, de nuevo, adaptado. Así, se han eliminado las escenas violentas y aquellos fragmentos en que el comportamiento de los adultos era poco moral, al tiempo que se han mantenido algunas adaptaciones anteriores, como la eliminación de las referencias sexuales. En cualquier caso, estas ediciones han sufrido tantos cambios que ni siquiera podemos considerarlas traducciones, por lo que solo las mencionamos brevemente para señalar cómo el concepto de la infancia sigue revistiendo una gran importancia en LJJ.

---

<sup>34</sup> Dos ejemplos serían la edición de *Pugarcito* de la serie «Cuentos infantiles» editada por Sol 90 para *El País*, y adaptada por Emilio López y *Tom Thumb: A Fairy Tale by Charles Perrault*, editado por Little Pebbles.

## Conclusiones

El objetivo de este trabajo era comprobar cómo el sistema, representado por los factores de control y entendido como un conjunto de parcelas y subparcelas que interactúan entre sí, afectaba a la traducción de LIJ y, si debido a su influencia, a veces, además de traducir, se adaptaba. Para ello, partimos de un cuento clásico, lo que nos permitía trabajar con un texto canonizado, cuya repercusión es mayor y que otorga una mayor libertad a los reescritores.

Tras el doble análisis efectuado, concluimos reafirmando nuestra hipótesis inicial: en LIJ, se adapta a través de la traducción, y siempre conforme al sistema. El traductor no solo tiene en cuenta la lengua, lo que suele derivar en un alto grado de paternalismo o purificación: no se piensa tanto en lo que quiere el niño como en lo que el adulto cree que necesita. Entre las razones, destaca, como esperábamos, la presión de los factores de control. Por un lado, el mecenazgo a través de la estrategia editorial; por otro, la poética, que impone su idea de cómo debe ser un cuento o una obra clásica. Todo ello se manifiesta además por medio de otros factores propios de la LIJ, como son el doble público al que convencer, la idea que el profesional tiene de la infancia o la jerarquía asimétrica entre agentes.

Este impacto lo vemos claramente durante el primer análisis, cuyas traducciones se realizaron con mayor libertad. Así, es el traductor quien decide lo que conviene suavizar, edulcorar o incluso eliminar amparándose siempre en la pedagogía y en lo *adecuado* según sus ideales. En sus decisiones se refleja toda una sociedad y su imagen de la infancia, un aspecto que queda especialmente claro en los ejemplos en que el texto destinado al público británico y el dirigido al español divergen, aunque sea ligeramente.

En cuanto al segundo análisis, nos permite observar las consecuencias que ha tenido la profesionalización de la traducción. La existencia de un marco legal y deontológico deriva en una actividad más *legítima*: si la editorial no ordena lo contrario, el profesional se limita a verter el texto a la LM sin adaptarlo. Como consecuencia, se transmiten las *verdaderas* historias, y son los padres quienes deciden si adaptarlas o no a la hora de contárselas a sus hijos. No queremos con esto decir que la actividad traductora escape ahora de la influencia de los factores de control. Al fin y al cabo, esta no es sino una nueva tendencia estipulada por el mercado editorial, que ha conseguido que el cuento clásico se perciba como un sinónimo de calidad. En cualquier caso, nos parece importante señalar que, más allá de las conclusiones relacionadas con la hipótesis inicial, de estos

análisis se puede extraer otra de igual importancia: el traductor actúa con mayor profesionalidad cuanto mejores son las condiciones en que se edita su trabajo.

Si bien somos conscientes de las limitaciones del trabajo y, en consecuencia, sabemos lo mínimamente extrapolables al conjunto del polisistema que son estas conclusiones, lo cierto es que las consideramos una buena base para investigar la adaptación de cuentos clásicos a través de la traducción. Como hemos visto, si se parte de las teorías básicas sobre reescritura ideológica y sistemas literarios postuladas por algunos de los grandes académicos de la Traductología, se cuenta con unos sólidos cimientos para analizar su aplicación a la LIJ y a los cuentos clásicos, que al fin y al cabo son algunas de las obras más leídas de la historia. Creemos que no solo se puede aplicar esta receta a cuentos procedentes de culturas que nos son más ajenas, sino que todavía queda mucho por averiguar en lo que concierne a las historias escritas por Perrault. No nos hemos parado a analizar, por ejemplo, lo ocurrido con sus moralejas; hemos hablado ampliamente de estrategia editorial, pero ¿funciona verdaderamente como esperan los editores? Al final, ¿qué es lo que prefiere el niño?

Como comentamos al principio, los nuevos lectores se forman escuchando las palabras de estas historias, que no solo son claves para que desarrollen un gusto por los libros, sino que además contribuyen a mejorar su capacidad comunicativa. El niño basa su visión del mundo en lo que escucha en los cuentos, en las imágenes que muestran las ilustraciones, en los conceptos que se tratan en esas historias. Por ello, cuando un traductor (o cualquier otro agente del polisistema) intercede para alterar alguno de estos aspectos, también está distorsionando la versión de la realidad que tiene el pequeño. Un mundo sin muerte, sin malos padres o sin inmoralidad es un universo parcial que impide que el niño aprenda a luchar contra la injusticia. Nadie niega la necesidad de ajustar la literatura a las capacidades de los más pequeños, pero no deberíamos arrebatarles la oportunidad de poner en entredicho lo que conocen, y en ningún caso debería encargarse de ello un traductor, cuya tarea es traer lo ajeno para desafiar lo propio. Las consecuencias pueden ser, como hemos visto, muy visibles, hasta el punto de convertir la divertida historia de un autor progresista en un cuento simple y puritano. Queda claro, entonces, que la LIJ importa, y mucho, y que, si bien la profesionalización de todo el ámbito ha tenido repercusiones positivas en esta parcela de la literatura, aún queda mucho por hacer. Podemos concluir diciendo que el traductor de LIJ debe ser un aliado de padres y editores, pero sobre todo del niño.

## Bibliografía

Alegre San Juan, Begoña. 2014. “Comparativa de autores: Perrault, Andersen y hermanos Grimm”. Trabajo fin de grado. Universidad de Valladolid.

Bartrina, Farncesca y Carmen Millán. 2013. *The Routledge handbook of translation studies*. London: Routledge.

Becerra, Concepción, Antonio María Ávila y Andrés Ehrenhaus. 2006. “Traductores, editores, ley de propiedad intelectual ¿juntos o revueltos?”. *Vasos comunicantes* 36: 47-65.

Brillard, Pierre. “Petite collection Guillaume par un grand éditeur”, *Librairie ancienne et autres trésors* (blog). 30 de abril de 2019. <http://livresanciens-tarascon.blogspot.com/2012/06/petite-collection-guillaume-par-un>

Chesterton, G. K. 2009. *Tremendous Trifles*. Cornell University Library.

Cruz Cristófol y Sel, María., 2008. “Canon y censura en los estudios de traducción literaria: algunos conceptos y pautas metodológicas para la investigación”. *Trans Revista De Traductologia* 12: 190-209.

Demause, Lloyd. 1974. *Historia de la infancia*. Madrid: Alianza Universidad.

Domínguez, Mónica. 2008. *Las traducciones de literatura infantil y juvenil en el interior de la comunidad interliteraria específica española (1940–1980)*. Tesis doctoral. Universidade de Santiago de Compostela.

Fuentes Martínez, Raquel. 2013. *La evolución del concepto de infancia y su reflejo en la literatura infantil de las épocas victoriana y eduardina. Tradición y subversión en The Secret Garden, de Frances Hodgson Burnett*. Tesis doctoral. Universidad de Jaén.

Garrido Palacios, Manuel. 2005. “Historia de la educación en España (1857-1975). una visión hasta lo local”. *Contraluz* 2: 89-146.

Grijelmo, Álex. 2000. *La seducción de las palabras*. Madrid: Taurus.

Lang, Andrew. 1889. *The Blue Fairy Book*. London: Longmans, Green, and Co.

Lefevere, André. 1997. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. [orig. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*]. Traducido por M<sup>a</sup> Carmen África Vidal y Román Álvarez. Salamanca: Colegio de España.

Lorenzo, Lourdes. 2014. “Paternalismo traductor en las traducciones del género infantil y juvenil”. *Trans Revista De Traductologia* 18: 35-48.

Observatorio de la Lectura y el Libro. 2018. *Los Libros infantiles y juveniles en España*. Madrid: Secretaría de Estado de Cultura.

Oittinen, Riitta. 2005. *Traducir para niños*. [orig. *Translating for Children*]. Traducido por Isabel Pascua Febles y Gisela Marcelo Wurnitzer. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones.

Pascua Febles, Isabel. 1996. *La adaptación en la traducción de la literatura infantil (cuentos de animales ingleses traducidos al español)*. Tesis doctoral. Universidad de las Palmas de Gran Canaria.

Perrault, Charles. 1883. *Cuentos de hadas*. [orig. *Histoires ou contes du temps passé*]. Traducido por Teodoro Baró. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos.

Perrault, Charles. 1894. *Histoire ou contes du temps passé (Contes de ma mère l'oye)*. Paris : E. Dentu.

Perrault, Charles. 2001. *Cuentos completos*. [orig. *Histoires ou contes du temps passé*]. Traducido por Joëlle Eyheramonno y Emilio Pascual. Madrid: Alianza Editorial.

Perrault, Charles. 2012. *Classic Fairy Tales of Charles Perrault*. [orig. *Histoires ou contes du temps passé*]. Traducido por Thomas Bodkin. Dublin : Gill & Macmillan.

Perrault, Charles. 2016. *Cuentos de antaño*. [orig. *Histoires ou contes du temps passé*]. Traducido por Joëlle Eyheramonno y Emilio Pascual. Madrid: Grupo Anaya.

Saint-Exupéry, Antoine. 2008. *Lettres à l'inconnu*. París : Gallimard.

Silveyra, Carlos. 2009. "Los clásicos a su debido tiempo". *Biblioteca Virtual Universal*. 25 de mayo de 2019. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/134827.pdf>

Venuti, Lawrence. 2008. *The translator's invisibility: a history of translation*. Abingdon: Routledge.

Zaro, Juan Jesús y Francisco Ruiz Noguera 2007. *Retraducir: una nueva mirada: la retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones.

## ANEXOS

### Anexo I: índice de figuras

#### Índice de tablas

Tabla 1: siglas .....	3
Tabla 2: estrategias de traducción en LIJ .....	32
Tabla 3: ejemplo I.....	32
Tabla 4: ejemplo II .....	34
Tabla 5: ejemplo III .....	35
Tabla 6: ejemplo IV .....	36
Tabla 7: ejemplo V .....	41
Tabla 8: ejemplo VI.....	42
Tabla 9: ejemplo VII.....	43
Tabla 10: ejemplo VIII .....	44

#### Índice de ilustraciones

Ilustración 1: esquema de comunicación integrado por los elementos citados por Even-Zohar y Lefevere .....	6
Ilustración 2: imágenes de la edición de 1894.....	28
Ilustración 3: imágenes de la edición española de 1883.....	29
Ilustración 4: imágenes de la edición en inglés de 1889 .....	31
Ilustración 5: portadas de las ediciones con la traducción de Eyheramonno y Pascual .	39
Ilustración 6: portada de la edición de 2012.....	41
Ilustración 7: árbol genealógico de las ediciones analizadas .....	51

## Anexo II: esquema de las ediciones analizadas

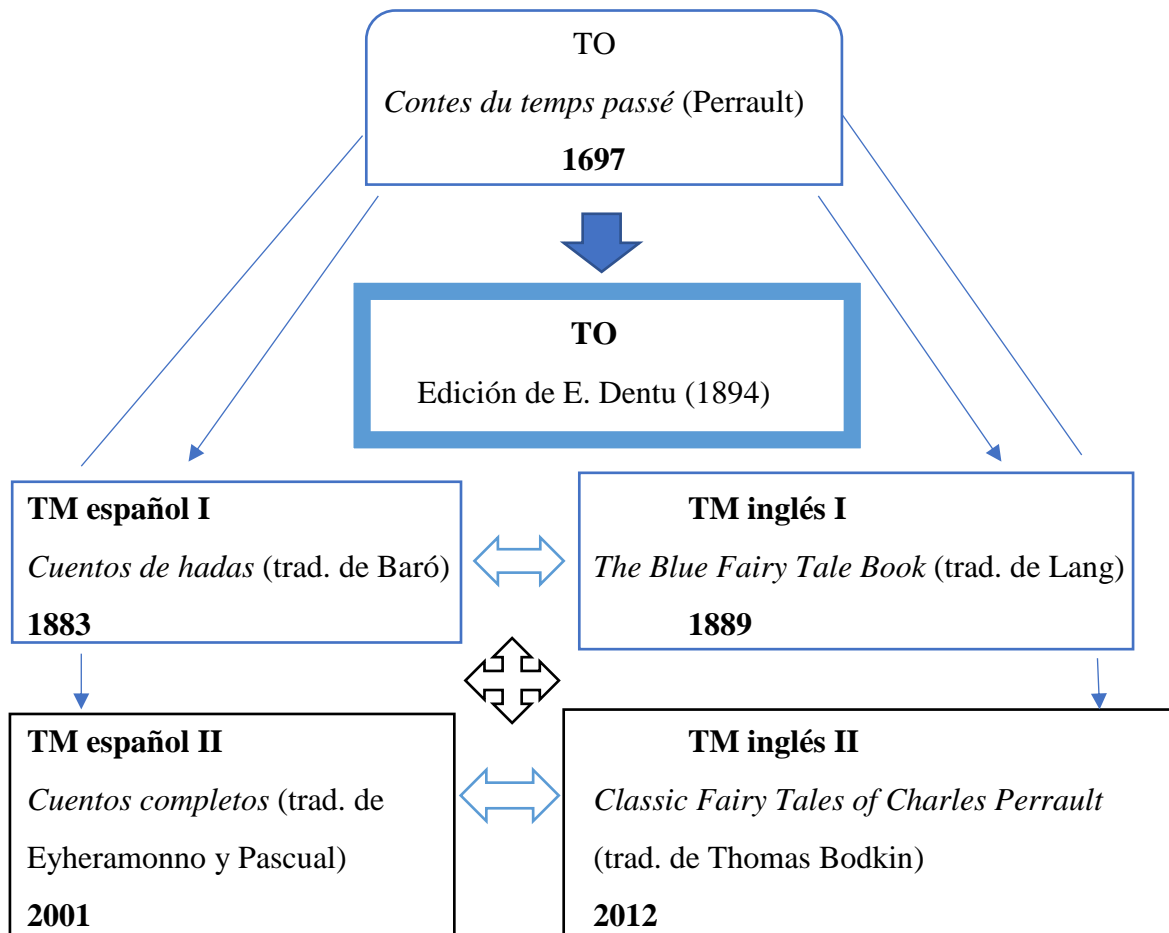


Ilustración 7: árbol genealógico de las ediciones analizadas