

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN  
GRADO EN TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN  
Trabajo de Fin de Grado

**Literatura infantil  
y su traducción:  
un caso práctico**

Traducción de la obra *Histoire de Babar*

Sara de Blas Hernández  
Tutora: Prof<sup>a</sup> Danielle Dubroca Galín  
Salamanca, 2016

*A Sonsoles Montilla Hernández, que ha  
hecho posible la magia de esta traducción.*

## **RESUMEN**

La literatura infantil es un género que cuenta con convenciones propias tales como la transcendencia de las ilustraciones, la importancia de la oralidad y la existencia de una doble lectura. El traductor de literatura infantil deberá tener presentes estos y otros elementos cuando se enfrente a un texto de este tipo. Con el objetivo de aplicar este marco teórico, se ha realizado una propuesta de traducción del libro *Histoire de Babar* en la que se tienen en cuenta los elementos mencionados anteriormente.

Palabras clave: literatura infantil, ilustraciones, oralidad, doble lectura, *Histoire de Babar*

## **ABSTRACT**

Children's literature is a genre with characteristics of its own, such as the significance of illustrations, the importance of orality and the existence of a double message. The translator of children literature has to bear these in mind and other elements when s/he works with a text of this kind. Willing to apply this theoretical framework, a translation proposal of the book *Histoire de Babar*, in which all of the aforementioned elements are taken into account has been forwarded.

Key words: children's literature, illustrations, orality, double message, *Histoire de Babar*

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	2
2. LA LITERATURA INFANTIL.....	4
2.1. GÉNERO .....	4
2.1.1. Definición .....	4
2.1.2. Clasificación genérica .....	5
2.1.3. Características .....	6
2.2. HISTORIA DE LA LITERATURA INFANTIL .....	10
2.2.1. La literatura de tradición oral.....	11
2.2.2. Un género de segunda .....	15
2.3. DOBLE LECTURA.....	16
2.3.1. Lectura eferente y lectura estética.....	17
2.3.2. Multiplicidad de lecturas: el traductor como lector .....	19
2.3.3. La lectura de Herbert Kohl .....	20
2.4. LA ILUSTRACIÓN .....	23
2.4.1 Historia .....	23
2.4.2. Componentes de la ilustración.....	24
2.4.3. La técnica.....	25
2.5. EL ÁLBUM ILUSTRADO.....	26
2.5.1. Definición .....	26
2.5.2. Historia .....	27
3. LA TRADUCCIÓN DE LITERATURA INFANTIL.....	29
3.1. CARACTERÍSTICAS DE LA TRADUCCIÓN INFANTIL.....	29
3.2. CARACTERÍSTICAS DEL TRADUCTOR DE LITERATURA INFANTIL ..	32
3.3. PANORAMA PROFESIONAL DE LA TRADUCCIÓN DE LITERATURA INFANTIL.....	34
4. TRADUCCIÓN DE <i>HISTOIRE DE BABAR</i> .....	35
4.1. ANÁLISIS PREVIO A LA TRADUCCIÓN.....	35
4.1.1. Resumen .....	35
4.1.2. Elementos narrativos .....	35
4.1.3. CONTEXTO Y AUTOR .....	40
4.2. TRADUCCIÓN Y COMENTARIO .....	42
5. CONCLUSIONES .....	65
6. BIBLIOGRAFÍA .....	67
7. ANEXOS.....	70

## 1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo versa sobre la literatura infantil y su traducción. En el primer apartado se analizan las convenciones de este género textual, se hace un breve repaso de su historia y se estudian dos de sus rasgos más representativos: la doble lectura y la ilustración. También aquí se trata el género del álbum ilustrado, pues es al que se adscribe la obra que se ha traducido. A continuación, se ahonda en el análisis y la descripción de la traducción de literatura infantil y de su traductor.

Una vez configurado el marco teórico, se aborda la parte práctica, que consiste en la traducción del libro *Histoire de Babar*, escrito e ilustrado por Jean de Brunhoff. Por último, se presentan las conclusiones a las que se ha llegado tras realizar el presente trabajo. En los anexos se consigna, por un lado, la traducción maquetada del libro *Histoire de Babar* y, por otro, los consejos que da Alberto Manuel Ruiz Campos, experto en literatura infantil, acerca de la oralización de los textos infantiles.

Como se explica en el presente trabajo, no existe formación específica para aquellos traductores que quieren dedicarse a trabajar con textos infantiles. Así pues, «Literatura infantil y su traducción: un caso práctico» pretende funcionar como un manual para el traductor de literatura infantil. Cuando se traduce, hay que conocer el marco en el que se encuadra la traducción, es decir, aquellos elementos que conforman el contexto. De ahí la importancia de conocer las características del género y su evolución, así como las estrategias de traducción generales y particulares que se han de aplicar. Una vez establecidas estas bases, el traductor contará con las herramientas suficientes para embarcarse en la aventura de la traducción de literatura infantil.

Se ha decidido realizar un trabajo de estas características debido a que, en primer lugar, esta especialidad ofrece muchas oportunidades de futuro, más aún cuando el traductor se plantea la posibilidad de combinar la traducción con la enseñanza. La docencia infantil permite el contacto permanente con el lenguaje de los niños y con sus conocimientos, dos elementos que se han de tener en cuenta a la hora de traducir. Además, esta actividad resulta sumamente placentera. El traductor de literatura infantil es muy afortunado, pues no solo tiene la oportunidad de evadirse a una etapa anterior de su vida, sino que también tiene el poder de hacer que otros lo hagan.

El elemento catalizador que ha suscitado la elección de la literatura infantil como tema fue un encargo de la asignatura Traducción Directa II: 2ª Lengua Extranjera: Francés. No obstante, el presente trabajo también combina destrezas adquiridas en otra asignatura, Traducción audiovisual, que ha resultado útil en la segmentación de las frases de la propuesta de traducción. En realidad, se ha hecho uso de todas las competencias adquiridas a lo largo de los cuatro años de carrera. Sin duda alguna, «Literatura infantil y su traducción: un caso práctico» cristaliza todos esos conocimientos transmitidos por el excelente cuerpo docente del Grado en Traducción e Interpretación.

## 2. LA LITERATURA INFANTIL

### 2.1. GÉNERO

#### 2.1.1. Definición

Antes de analizar cualquier aspecto relacionado con la literatura infantil, es preciso definir el concepto de literatura infantil. Las opiniones de los autores a este respecto son muy variadas y esto se debe a que cada uno de ellos adopta una perspectiva diferente.

La definición más sencilla es aquella por la que apuesta el investigador Juan Cervera, uno de los primeros y más activos estudiosos de la literatura infantil en el panorama nacional. Cervera propone lo siguiente:

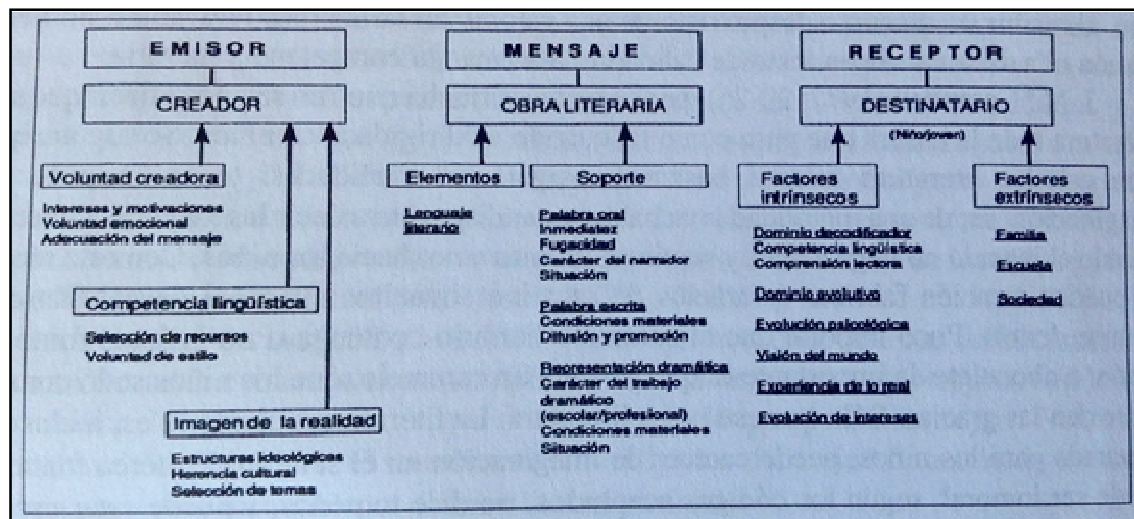
Literatura Infantil sería el conjunto de “todas aquellas manifestaciones y actividades que tienen como base la palabra con finalidad artística o lúdica que interesen al niño”. (Ruiz Campos 2000: 18).

El investigador español representa la postura más tradicional y conservadora. Muy similar es la opinión del finlandés Göte Klingberg, quien afirma que la literatura infantil es «all literature intended and produced for children» (Thomson-Wohlgemuth 1998: 7). Esta definición, aunque es similar a la de Cervera, aporta un nuevo matiz debido al uso del *intended*, que se podría traducir como «pensada para». Así pues, esta segunda es más flexible y deja las puertas abiertas a más lectores además del niño.

La postura de Riita Oittinen, otra experta finlandesa en literatura infantil, ahonda en esta línea. Para ella, la literatura infantil no es exclusiva del niño. La prueba de ello está en que muchos libros que se escribieron para niños pasaron a ser leídos también por adultos: «books intended for children have frequently been “discovered” by adults and some of them have even become cult-books for adults.» (*ibid.*). Es el caso de obras como *El Principito*, de Antoine de Saint-Exupéry. Por consiguiente, de las posturas de Klingberg y de Riita Oittinen se extrae la conclusión de que el género de la literatura infantil no es un género para niños, sino pensado para niños.

### 2.1.1.1 La definición de Marc Soriano

Marc Soriano, profesor de filosofía, doctor en letras y estudioso de la literatura infantil, propone una definición muy interesante. Para ello utiliza el siguiente cuadro:



(Ruiz Campos 2000: 21)

Analizando algunos elementos de la comunicación (emisor, mensaje y receptor) en relación con la literatura infantil, Soriano acota el concepto de «literatura infantil». El emisor es el autor, que cuenta con una voluntad creadora y una competencia lingüística determinadas. Además, tiene una visión de la realidad concreta que influye en su forma de escribir. Por otro lado, está el mensaje, la obra literaria. Esta, a su vez, está formada por unos elementos inherentes al género literario y un soporte por medio del cual se transmite el texto. Por último, el receptor, principalmente niños o jóvenes que están condicionados por una serie de factores intrínsecos (dominio decodificador, dominio evolutivo, evolución psicológica, visión del mundo, experiencia de lo real y evolución de intereses) y extrínsecos (familia, escuela y sociedad).

### 2.1.2. Clasificación genérica

La literatura infantil es un género amplio en el que tienen cabida obras líricas, narrativas y dramáticas; así pues, existen «la poesía infantil, la narrativa infantil y el teatro infantil» (Ruiz Campos 2000: 54). En la obra *Literatura infantil: introducción a su teoría y su práctica* aparece el siguiente cuadro con la clasificación y los tipos de obras más representativas de cada uno de los géneros. El álbum ilustrado no aparece



recogido en él, pero es relevante en este trabajo, pues es el género al que se adscribe *Historia de Babar*. Como se explicará con más detalle en el apartado 2.5., se trata de obras principalmente narrativas, aunque también hay algunos libros-álbum que pertenecen al género de la lírica y del drama.

Géneros de la Literatura Infantil	Lírica	Poesía	Rimas infantiles Trabalenguas Retahílas Poemas Fábulas Adivinanzas Refranes...
		Canciones	Canciones de cuna Villancicos Rondas Coplas...
	Narrativa		Cuento popular tradicional Mitos leyendas Cuento literario Novela...
	Dramática		Teatro Teatro de títeres Teatro de marionetas Teatro de sombras Teatro negro

(Ruiz Campos 2000: 55)

### 2.1.3. Características

They are generally shorter; they tend to favor an active rather than a passive treatment, with dialogue and incident rather than description and introspection; child protagonists are the rule; conventions are much used; they tend to be optimistic rather than depressive; language is child-oriented; plots are of a distinctive order, probability is often discarded; and one could go on endlessly talking of magic and fantasy and simplicity and adventure. (Thomson-Wohlgemuth 1998: 6)

Como se explicaba en el apartado anterior, las características de la literatura infantil son prácticamente las mismas que las de cualquier otro texto literario. Sin embargo, es cierto que, en las obras infantiles, el trato que se da al lenguaje, a la legibilidad, a la oralidad, a las ilustraciones y a la edad es especial.

### 2.1.3.1. Lenguaje

Sin lugar a dudas, los niños utilizan un lenguaje diferente. Aunque depende de la edad, algunas de las conclusiones a las que han llegado los investigadores en lo que se refiere a los requisitos del lenguaje infantil en los libros son las siguientes:

- el estilo narrativo tiene que ser claro y efectivo;
  - el lenguaje para los niños más mayores tiene que ser más complejo y deberá contar con palabras de un registro más elevado;
  - hay que tener en cuenta el tipo de frase, cuanto más pequeño sea el lector, más sencilla deberá ser la frase;
  - deberá utilizarse más vocabulario básico.
- (Thomson-Wohlgemuth 1998: 11)

También se ha investigado acerca del estilo de los libros infantiles. Los estudios que se han llevado a cabo han concluido que este tiende a ser dinámico y que se prefieren las estructuras sintácticas más simples. Por otro lado, se podido constatar que el estilo estático, las construcciones complejas, las pasivas y las oraciones subordinadas suponen una carga mayor para la memoria a corto plazo e interrumpen el flujo lector del niño. (*ibid.*)

Según los investigadores, los niños pequeños prefieren el lenguaje concreto y, sobre todo, el que utilizan en su día a día. También son más receptivos que los adultos a la repetición de palabras y de frases. (*ibid.*: 12)

### 2.1.3.2. Legibilidad

Los teóricos tradicionales defendían que la legibilidad dependía exclusivamente de factores lingüísticos (longitud de las líneas y de las palabras, tamaño de la fuente, tipo de vocabulario y estilo). Sin embargo, las corrientes actuales, además de contemplar los elementos anteriores también tienen en cuenta la influencia del contexto y de la situación paralingüística que rodean al niño. La experta en literatura infantil, Riita Oittinen apuesta por una tendencia en la que la complejidad de un libro no solo viene dada por aspectos lingüísticos, sino también por otros paralingüísticos, como pueden ser la educación del niño o el ambiente familiar.

### 2.1.3.3. Oralidad

Este es uno de los elementos más representativos de la literatura infantil. Los niños acceden al mundo de la literatura guiados por las voces de los adultos, que son quienes les narran las historias. Al tratarse de su primer contacto con la literatura, «rhythm, tone, intonation and punctuation need to be placed correctly in order for the text to flow and for the child to form a mental image». (Thomson-Wohlgemuth 1998: 13)

### 2.1.3.4. Ilustraciones

Un cuarto elemento que, en el caso de los libros infantiles, es igual o más importante que el propio texto son las imágenes: la función de estas varía desde completar la información verbal, hasta aportar nuevos datos que no quedan recogidos en el texto.

Además de las ilustraciones, también es importante tener en cuenta los elementos materiales que conforman el libro. Según explica Colomer en *Introducción a la literatura infantil*, se pueden considerar los siguientes elementos:

- El tamaño y el formato

Ambos elementos vienen determinados por el carácter del libro. Si se trata de una obra intimista en la que se busca la «complicidad con el lector» (Colomer 1999: 173), se optará por un tamaño más reducido en el que las ilustraciones tendrán más detalles. Por el contrario, los libros grandes establecen distancia entre el lector y el libro; estos son útiles para leer en grupo.

En lo que se refiere al formato, este puede ser vertical, rectangular horizontal y cuadrado. El primero es el que más se utiliza. El segundo es perfecto para presentar ilustraciones con paisajes, el cielo o el mar. Respecto al tercero, «es el formato de uso más reciente» (*ibid.*: 174)

- La página

En la cultura occidental, la parte más importante de la página de un libro es el ángulo inferior derecho. Precisamente hacia ahí se dirige la vista. En los cuento

infantiles, el texto se situará en la página izquierda y la imagen, el elemento más atractivo para los niños, a la derecha.

- El texto como imagen

Lo más importante es facilitar la lectura. Para conseguirlo, se puede aplicar la siguiente estrategia:

Es bien sabido que las frases y las líneas deben corresponderse al máximo en la lectura para los pequeños, ya que son poco veloces y retienen la información durante un tiempo escaso. (Colomer 1999: 176)

#### 2.1.3.5. Edad

En el mundo de la literatura infantil, la edad del lector es un factor determinante. Dependiendo de si un libro está pensado para niños o para adolescentes, los cuatro elementos anteriores (lenguaje, legibilidad, oralidad e ilustraciones) se tratarán de forma distinta. Por ejemplo, la oralidad es un elemento sumamente relevante cuando se trabaja con libros destinados a los lectores más jóvenes (0-6 años), pero no tiene casi importancia cuando los libros están pensados para los adolescentes. Esta es la idea que defiende Gabriele Thomson-Wohlgemuth en su tesis:

The first books for very small children are intended to be listened to. Later, when children start to read for themselves and begin to develop a mind of their own, texts will become more complicated, providing all kinds of information about life and the world. (Thomson-Wohlgemuth 1998: 10)

También es importante tener en cuenta las diferentes franjas lectoras que se toman como referencia. Tradicionalmente, se han establecido tres grupos: adultos, adolescentes y niños. Este último se subdivide a su vez en otros dos, niños de 0 a 6 años y niños de 6 a 12 años. A raíz de estos tres grupos se han desarrollado la literatura para adultos, la literatura juvenil y la literatura infantil. Los límites, sin embargo, no son inamovibles. Como se ha dicho con anterioridad, existen niños que leen libros pensados para adultos y viceversa.

As the borders between these groups are indistinct and interests can differ, it is possible to find members of each group reading books intended for another age. So, one might find adults keen on children's books or 11-year-olds starting to show interest in literature written for adults. (*ibid.*)

## 2.2. HISTORIA DE LA LITERATURA INFANTIL

Las distintas visiones que los adultos han tenido de los niños han determinado el desarrollo de la literatura infantil. En la Edad Media, por ejemplo, no había ningún tipo de distinción literaria por edades. Durante esta etapa y en siglos anteriores predominó literatura de tradición oral que se caracterizaba por tener como destinatario

a un público popular, no específicamente infantil, la existencia de múltiples variaciones de un mismo tipo de texto y su enorme interrelación textual, fruto de una forma de transmisión apoyada en el recuerdo del emisor. (Colomer 1999: 173)

Hasta el siglo XVII los niños eran considerados «pequeños adultos» (Oittinen 2005: 60). Al no existir el concepto de infancia, tampoco había una literatura especial para ellos. La situación cambió cuando, en el s. XVIII, los niños pasaron a ser considerados diferentes a los adultos en Europa. Solo a partir de este momento se puede hablar de literatura infantil. ¿Y qué factores propiciaron su aparición? El profesor Baumgärtner aduce las siguientes razones:

1. compulsory school attendance for all children was introduced and people learned to read;
2. the phenomenon of the “reading revolution” started, bringing about intensive instead of extensive reading with people reading a large number of books for pleasure;
3. the middle classes began to be interested in pedagogical issues;
4. the concept of “childhood” originated and children were seen as a generation separate from other age groups.

(Thomson-Wohlgemuth 1998: 18)

Durante el s. XVIII predominaron los libros didácticos. En realidad, más que desarrollar este tipo de literatura infantil lo que se hizo fue recuperar los textos didácticos y moralizantes de «épocas tan lejanas como el siglo VI» (Ruiz Campos 2000: 141). Sin embargo, el s. XIX trajo consigo el gusto por la recreación con la lectura. También en esta época, de acuerdo con el movimiento cultural vigente, el Romanticismo, se generalizó el interés por recuperar la «cultura popular como expresión del alma del pueblo» (Colomer 1999: 64). Como consecuencia, se multiplicaron los estudios folclóricos que tenían por objetivo recuperar, fijar y conservar este tipo de cuentos.

En muchas ocasiones, los cuentos populares no eran del todo aptos para el público infantil y se adaptaban; de ahí, por ejemplo las diferentes variantes de los cuentos clásicos. Las versiones que la sociedad actual conoce de cuentos como *Cenicienta*, *La Bella Durmiente* o *Caperucita* no se corresponden con las originales. Esta estrategia se conoce con el nombre de *purification* y es muy frecuente en el mundo de la literatura infantil.

A lo largo del siglo XIX, los libros didácticos y los cuentos populares se disputaron constantemente la preeminencia. Es cierto, que, en un primer momento, los primeros tomaron la delantera y se consideró inútiles a los segundos. Sin embargo, el público infantil siempre se sintió fascinación por los cuentos populares y el halo de misterio y de prohibición que los recubría. El apoyo de los niños hizo que la balanza se inclinase a su favor y que los cuentos populares se impusieran a los didácticos.

Durante los años treinta y, sobre todo, después de las dos guerras mundiales se instauró de nuevo en Europa «una nueva pedagogía de adscripción racionalista que llevó a contemplar los cuentos populares como la expresión de una sociedad arcaica y periclitada, lo cual condujo a su amplio rechazo como literatura apropiada para la infancia» (Colomer 1999: 72). Unos años más tarde, con el auge del psicoanálisis en los años setenta, los cuentos populares recuperaron el valor que habían tenido antaño. Esto fue posible, en gran parte, gracias a la defensa que hicieron algunos estudiosos de los beneficios psicológicos que obtenían los niños al leer este tipo de historias. Actualmente esta corriente sigue vigente y es muy común la reinvención de los clásicos de acuerdo con los valores de la sociedad actual.

### **2.2.1. La literatura de tradición oral**

La literatura de tradición oral es una de las fuentes que más han contribuido a la formación de la literatura infantil por dos motivos:

En primer lugar, porque una parte de los cuentos ha pasado a considerarse literatura dirigida a la infancia y pervive exclusivamente bajo esa forma. En segundo lugar, porque los autores de literatura infantil han hecho un uso abundantísimo de los elementos propios de estos relatos. (Colomer 1999: 64-65)

Los vínculos entre la literatura tradicional y la literatura infantil son muy estrechos. Al fenómeno mediante el que se establece relaciones entre unos textos y otros se lo conoce con el nombre de «diálogo intertextual».

Existe una lengua literaria y unas formas de narrar, unos elementos determinados para construir los relatos y ahí está, también, todo un acervo de obras que muestran el amplio abanico de posibilidades exploradas hasta el momento en el campo literario. [...] Cada obra establece relaciones, de continuidad, ruptura, semejanza o contraste con toda la ficción realizada hasta entonces. Las estructuras, los personajes, los motivos, las imágenes o las voces narrativas han demostrado su eficacia en el pasado y los autores pueden decidir reutilizar esos elementos en su propio beneficio. (Colomer y Silva-Díaz 2002: 171)

La principal razón por la que la literatura infantil recurre a la tradición literaria consiste en que las estructuras, los personajes, los motivos, las imágenes y las voces narrativas fueron eficaces en el pasado y los autores actuales las «reutilizan» para beneficiarse ellos mismo, porque, estos elementos siguen funcionando. Estos son perfectos para construir el imaginario colectivo y para ampliar los conocimientos culturales de los niños.

Sea como fuere, lo cierto es que los elementos de la tradición literaria siempre están ahí: si están desfasados en relación con la tendencia actual, se opta por estrategias modernizantes que, no obstante, siguen tomando como punto de partida la literatura tradicional. Si el autor considera que es necesario acercar el texto a los lectores, este creará una obra más acorde con los gustos de las nuevas generaciones. Así pues, adaptará los elementos tradicionales para conseguir su propósito, pero seguirá teniéndolos como punto de referencia. (Colomer y Silva-Díaz 2002)

Existen muchos tipos de literatura de tradición oral (cuento de hadas, *novella*, cuentos heroicos, leyendas, cuentos etiológicos, mitos, cuentos de animales y fábulas). De los anteriores, los que más relacionados están con la literatura infantil son los cuentos de hadas o maravillosos y los de animales. Ambos comparten una serie de características, entre las que se encuentran las siguientes: una estructura narrativa simple y fórmulas de apertura y cierre del tipo «érase una vez», «érase que se era», «colorín colorado» y «vivieron felices y comieron perdices». (*ibid.*)

Vladimir Propp, investigador soviético, analizó los cuentos folclóricos de tipo maravilloso y concluyó que todos ellos tienen unos elementos y una estructura similar:

1. Se trata de relatos que se construyen en base a una serie de funciones.

2. Las funciones son elementos constantes en el cuento, son las acciones que llevan a cabo los personajes. Estas configuran la estructura del cuento y, aunque hay un total de 31, el escritor, profesor y estudioso del folclore de transmisión oral, Rodríguez Almodóvar, ha agrupado estas funciones en nueve grupos:

Carencia o problema inicial (hambre, falta de descendencia, etc.)

Convocatoria (el rey dicta un bando para casar, desencantar, etc., a su hija)

Viaje de ida (del héroe hacia la aventura).

Muestra de generosidad (del héroe hacia un animal o personaje en apuros).

Muestra de generosidad (del héroe hacia un animal o personaje en apuros).

Donación del objeto mágico (como recompensa de la acción anterior).

Combate (entre el héroe y el agresor)

Pruebas (a las que es sometido el héroe, quien las supera gracias al objeto mágico).

Viaje de vuelta (del héroe una vez obtenido el éxito, aunque puede ser perseguido y suplantado).

Reconocimiento del héroe (a través de una nueva tarea que desenmascara al falso héroe.

(*ibid.*: 65-66)

3. No todas las funciones aparecen en todos los cuentos, pero la sucesión siempre es la misma.

4. Los personajes que aparecen siempre son los mismos y actúan de la misma manera: el héroe, el villano, el donante del objeto mágico, el auxiliar, la princesa, el rey y el falso héroe.

Por otro lado, los personajes que aparecen en este tipo de cuento se repiten constantemente. Teresa Colomer habla de siete tipos: el héroe, el agresor, el donante del objeto mágico, el auxiliar, la princesa, el rey y el falso héroe.

Al igual que la literatura infantil, los cuentos populares también han evolucionado y cambiado con el tiempo. El siguiente cuadro, que aparece en el libro *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, recoge esos cambios:



Cronología	-	Siglos XVII-XIX	Siglos XIX- 1ª mitad XX	Años 50-60	A partir de los años 70
Etapas del cuento popular	Versiones de transmisión oral	Fijación escrita: Perrault  Transmisión oral  Fijación escrita: Grimm	Traspaso a la literatura infantil	Rechazo	Reformulaciones
Valores educativos		“Entretener e instruir”  1ª acción de censura sobre los cuentos populares	Legitimación de la fantasía  Intensificación de la censura	Anulación  Civilización	Admisión de la transgresión  Introducción de nuevos valores  Límites morales
Características literarias		Cuento moral Perrault Cuento tradicional (moral)Grimm	Cuento moral (tradicional) Perrault	A <i>partir</i> de Grimm	Relato literario Fórmulas experimentales Cuento tradicional <i>Grimm</i>

(Colomer 1999)

Como se puede comprobar la relación entre los cuentos populares y la literatura infantil es muy estrecha. Es más, la historia de los cuentos populares a partir de los siglos XVII-XIX es parte de la historia de la literatura infantil.

Por otro lado, el carácter repetitivo del folclore, así como su fuerte connotación social, hacen que sea la puerta de entrada perfecta a lo que se conoce como «imaginario colectivo». En él están incluidos los símbolos, mitos y modelos que comparten los humanos y que son «fórmulas tipificadas de entender el mundo y las relaciones con las demás personas» (Colomer 1999, 15). Ruiz Campos añade lo siguiente al respecto:

El folclore tiene cierta «capacidad para influir en el inconsciente colectivo y formar la conciencia del mundo próximo en el yo [...] Juegos infantiles, romances y, sobre todo, cuentos de origen folclórico, incluyen informaciones sociales y claves para formar la personalidad del individuo como ser social». (Ruiz Campos 2000: 141)

Además, este tipo de literatura cuenta con una serie de giros narrativos y poéticos muy marcados y fácilmente reconocibles. Estos en seguida pasan a formar parte de la competencia lingüística de los niños tanto a nivel pasivo como activo.

Pero los beneficios de los cuentos populares también se observan a nivel emocional. Este tipo de literatura ayuda al niño a entender mejor sus sentimientos y le proporciona algunas herramientas para afrontarlos mejor:

Al hacer referencia a los problemas humanos fundamentales y universales, especialmente a aquellos que preocupan la mente del niño (el miedo, la seguridad frente a sus padres, la ausencia de éstos, la muerte) estas historias hablan a su personalidad en formación, estimulando su desarrollo [...]. Gracias al cuento, el niño puede lograr cierta comprensión y con ella la capacidad de luchar, no a través del entendimiento racional de la naturaleza y contenido de su inconsciente, sino ordenando de nuevo y fantaseando sobre los elementos significativos de la historia. (*ibid.*: 70-71)

### **2.2.2. Un género de segunda**

La cultura infantil moderna y, por consiguiente, la literatura infantil podrían considerarse formas de carnavalismo, un concepto introducido por el filósofo Mikhail Bakhtin y que consiste en lo siguiente:

El carnavalismo tiene su origen en la Antigüedad y su edad de oro la encontramos en la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento. El carnaval es «la risa festiva», es decir, «la risa de todos», es ambivalente, jubiloso, profundamente filosófico y todos pueden disfrutar de él. (Oittinen 2005: 74-75)

La literatura infantil es la literatura de la risa, de la despreocupación y del disfrute. Precisamente estos factores son los que han hecho que se relacione a este género con otras formas de literatura consideradas históricamente «menores», como lo pueden ser la literatura popular o los libros escritos por mujeres. Además, de ese carnavalismo típico de la literatura infantil, otros elementos que, según Riitta Oittinen han propiciado la falta de aprecio por esta representación artística son la aparente sencillez de los textos y «el predominio de la mujer en este ámbito» (*ibid.*: 87). Como dato curioso, es importante destacar que el mundo de la literatura infantil ha estado dominado por la mujer desde el año 1960 y que la mayoría de los escritores y de los traductores para niños son mujeres.

Y, sin embargo, la literatura infantil es literatura porque reúne las características que ha de tener todo texto literario, a saber:

1. El lenguaje literario, que se contrapone al lenguaje referencial e informativo. El lenguaje literario se caracteriza por romper «con los procesos cognitivos que el sujeto

realiza comúnmente en su enfrentamiento con el lenguaje verbal cotidiano». (Ruiz Campos 2000: 21)

2. El carácter abierto, es decir, puede interpretarse de distintas formas. Tiene que ser un texto «sugere, plurisignificativo, polisémico, ha de permitir el “trabajo” creativo del lector oyente». (*ibid.*)

3. El juego es una característica propia de la literatura en general, pero es aún más importante en el ámbito de la literatura infantil.

La literatura en tanto manifestación artística, propone, ya en sí misma, un juego de revelación de sentido: la imaginación, la fantasía, las informaciones contenidas en el texto plantean en este caso posibles estrategias lúdicas destinadas a descubrir la realidad que esconde la palabra. (*ibid.*)

4. La función poética es la que predomina en los textos literarios. «El lenguaje poético se aleja de lo referencial, de lo denotativo». (*ibid.*:22)

### 2.3. DOBLE LECTURA

It is one of the characteristic features of ChL, however, that it addresses readers of different age groups simultaneously. Texts are encoded at two levels, with a message for the young child but also one for an older reader or adult, which is beyond comprehension of the very young reader. (Thomson-Wohlgemuth 1998: 22-23)

La literatura infantil existe «en dos niveles, uno dirigido hacia los niños y otro hacia los adultos» (Shavit 1986 en Oittinen 2005: 82); es lo que se conoce como «doble lectura» o «ambivalencia». El mismo texto puede ser interpretado de dos (o más) formas. De hecho, esto es lo que ocurre con la literatura infantil (¿o tal vez ya no se debería denominarse «infantil»?). Riitta Oittinen menciona en su libro *Traducir para niños* algunos ejemplos de obras que se escribieron pensando en un público infantil, pero que, con el paso del tiempo, acabaron siendo obras leídas por adultos y más propias de su literatura. Algunos de estos libros son los siguientes: *Winnie The Pooh*, *El Principito*, *El Hobbit* y *Alicia en el país de las maravillas*. No obstante, no son los únicos; Gabriele Thomson-Wohlgemuth, autora de la tesis *Children Literature and its Translation An Overview* añade a la lista obras como *Pinocho* y *Tom Sawyer*.

*Histoire de Babar*, desde la perspectiva del niño, es un simple cuento que narra cómo un elefante se hace mayor. Este lector, o más bien receptor, disfruta escuchando cómo Babar juega con el resto de elefantes, se maravilla con la elegancia de la ropa y del coche de Babar y también se entristece al conocer la trágica muerte de la madre del protagonista. Se trata de una lectura directa, sencilla, emotiva e inocente. Sin embargo, si se adopta el punto de vista del adulto, la historia cambia y surgen interpretaciones relacionadas con las relaciones de poder, el colonialismo y la desigualdad de géneros. Los adultos son más sensibles y exigentes en lo que se refiere al lenguaje y captan con mayor facilidad los recursos literarios y los giros retóricos. Al mismo tiempo también son capaces de descubrir, por ejemplo, las referencias intertextuales que aparecen en los libros infantiles. Todos estos factores hacen que el tipo de lectura que realiza el adulto sea más rebuscada, compleja, lógica y suspicaz:

When children read a text they will, for instance, pay attention to the immediately obvious, whereas adults will appreciate the cryptic, hidden or logical levels of the same story. (*ibid.*)

### **2.3.1. Lectura eferente y lectura estética**

Otros expertos en literatura infantil utilizan una terminología diferente para referirse a estos dos niveles de lectura. Rosenblatt, por ejemplo, habla de «lectura eferente» y de «lectura estética». A la hora de definir las, hay que tener en cuenta el factor tiempo y el factor experiencia:

- Lectura eferente: otorga importancia a lo que viene después de la lectura y se centra en la experiencia que obtiene el lector, en «qué tipo de información y qué tipo de instrucciones» (Oittinen 2005: 46).

- Lectura estética: se produce de forma simultánea al acto de leer y se focaliza en la experiencia que vive el lector, en las emociones y en los sentimientos.

Teniendo en cuenta lo que se ha explicado en el apartado anterior, es lógico relacionar el primer tipo con la lectura que hace un adulto y el segundo con la de un niño. Realmente, ambos tipos de lectura se corresponden con las actitudes que tienen ambos ante la vida: el adulto actúa teniendo en mente un objetivo futuro, que generalmente está relacionado con sacar el mayor provecho posible de una actividad. El

niño, mientras tanto, vive ajeno a los problemas y se limita a disfrutar del presente. Si esto se extrapola a los tipos de lecturas, el resultado es el siguiente:

Aesthetic Reading encompasses the reader's whole Reading experience, whilst efferente Reading describes the analytical, logical side to the Reading process and the acquisition of facts and information. (Thomson-Wohlgemuth 1998: 13)

La gran mayoría de los expertos coinciden en la importancia de cultivar el placer por la lectura en los niños. Para conseguirlo, es sumamente importante que se respete ese «nivel más emocional» (Oittinen 2005: 47) al que leen los niños. Y es que «el implicarse al leer —el disfrute y el placer— es la clave para adquirir un hábito de lectura duradero.» (*ibid.*)

Como quedó apuntado en el apartado 2.2., la relación entre la literatura infantil y la educación ha sido convulsa. Ha habido etapas en las que el factor moralizante o educativo ha primado sobre el disfrute y el juego, y a la inversa. Una de las principales fuentes de las que se nutre la literatura infantil es la tradición folclórica. Los cuentos se transmitían de forma oral y su principal propósito era divertir al público. Con el paso del tiempo, y sobre todo a partir del s. XIX, «bastantes de las producciones literarias para niños están impregnadas de fuerte didactismo y moralismo, hasta el punto de eclipsar en gran medida sus valores literarios...» (Ruiz Campos 2000: 23). Es precisamente esta última visión la que ha prevalecido en los últimos tiempos:

Hasta hace pocos años la Literatura Infantil presentaba, en efecto, características bien distintas a lo que hoy entendemos por Literatura para niños. La mera intención moralizante se superponía de modo absoluto al gusto estético por la palabra, a la imagen atrevida y sugerente, todo sentido oculto existía en función y al servicio de la idea que se apeteciese inculcar. El esfuerzo que se pretendía por parte del auditorio se limitaba a la asunción de máximas morales y no tanto al goce con el texto. (*ibid.*: 24)

Muchos expertos entienden la literatura infantil como un juego. Es el caso de Alberto Manuel Ruiz Campos, para quien ambos conceptos, el de literatura infantil y el de juego, están íntimamente relacionados. De hecho, piensa que cualquier libro infantil es un juego, pues este tipo de textos plantean retos lúdicos al lector y la única forma de descubrir la solución es por medio de la imaginación y de la fantasía.

La situación ha cambiado y, actualmente, la lectura lúdica ha recuperado el terreno perdido. Los padres, los maestros, los escritores (¿y también los traductores?),

tienen que desembarazarse de la obsesión moralista y educativa que quieren imprimir a todas las actividades que realizan los niños:

Obsesionados porque el niño pase la mayor parte de su tiempo en situación de aprendizaje, le quieren imprimir un sentido educativo (finalista) a cualquier actividad infantil, incluso al juego, que es, como se sabe, actividad esencial y definitoria de la personalidad de los niños [...]. El juego deber ser únicamente juego. (*ibid*)

### **2.3.2. Multiplicidad de lecturas: el traductor como lector**

Hasta ahora se ha hablado de dos lectores diferentes (el niño y el adulto) y de dos tipos de lecturas (la estética y la eferente), pero ¿y si hubiera un tercer, un cuarto o incluso un quinto lector? Ya no sería una lectura doble, sino una lectura múltiple.

El traductor podría ser un tercer lector; un tercer lector muy especial ya que realiza ambos tipos de lectura. Podría parecer que son el prototipo de persona analítica; sin embargo, esto no es así. En primer lugar, el traductor realiza una lectura estética con la que se empapa del encanto de la historia y se limita a vivirla:

La primera lectura, la estética y en la que se implica, hace que el traductor se fascine con la historia porque le resulta emocionante lo que lee o, por el contrario, puede odiarla desde el principio. (Oittinen 2005: 48).

En segundo lugar, realiza una lectura eferente en la que sí que entran en juego todos los mecanismos analíticos que el traductor ha ido adquiriendo con el tiempo:

En la lectura eferente, más profunda y crítica, el traductor traduce leyendo para detrás y para delante, analizando y sintetizando todo lo que lee. El traductor estudia el texto con detenimiento para cerciorarse de que su interpretación es lo más legítima y coherente posible. (*ibid*).

El traductor traduce como adulto para un público infantil. Su mente de adulto está configurada para entender las relaciones lógicas de la historia, descubrir los significados ocultos y captar las referencias camufladas, pero al mismo tiempo no se olvida de su lector meta, el niño. Por ello es muy importante que empatice con él y que se vuelva a zambullir en su propia infancia. Solo así podrá traducir literatura infantil.

Aparte, es necesario recordar que el destinatario de la literatura infantil no solo es el niño, sino también sus padres, quienes, al fin y al cabo, son los que eligen los libros que sus hijos van a leer. Es más, también entran en juego otros intermediarios como los editores o los críticos. Y, de hecho, la lectura que realizan los editores, y sobre

todo las grandes editoriales, se caracteriza por tener un objetivo principal: conseguir el mayor beneficio posible (o, por lo menos, no verse perjudicados). Como consecuencia, los editores prefieren no arriesgarse y optan por autores de renombre a la hora de publicar un libro. También aplican la misma estrategia a la hora de elegir a los traductores (Thomson-Wohlgemuth 1998).

¿Y cuál es el papel de los críticos? Pues bien, leen teniendo en cuenta tanto la calidad como los intereses de la audiencia a la que se dirige el libro. Las listas de libros recomendados que elaboran, así como los premios que otorgan, condicionarán tanto a padres, como a editores y profesores. También es importante destacar que no es lo mismo hacer una crítica de una traducción que de un original. Cuando se comenta una traducción, los críticos «should make allowances for cultural differences and translation problems» (Thomson-Wohlgemuth 1998: 50-52). Lógicamente es más complejo hacer una crítica de una traducción que de un original porque hay que tener en cuenta un mayor número de factores.

La conclusión que se extrae de lo anterior es que el resultado de las lecturas que realicen tanto los editores como los críticos tendrá una gran influencia en el mercado y, sobre todo, en la oferta de libros. Ellos, sobre todo los editores, son los que llevan las riendas del panorama literario y quienes determinan la publicación de las grandes tiradas.

### **2.3.3. La lectura de Herbert Kohl**

Existen tantas lecturas como lectores. No se podría concluir este apartado dedicado a los diferentes tipos de lecturas sin comentar la lectura, especialmente crítica, que el escritor, profesor y educador Herbert Kohl, ha realizado de los libros de Babar. Kohl ha plasmado todas sus conclusiones en el artículo *Should We Burn Babar? Questioning Power in Children's Literature*, con el que trasciende la inocencia y el encanto naturales de Babar y se centra en un aspecto más crudo: las relaciones de poder.

### 2.3.3.1. Las relaciones de poder

#### - *El colonialismo*

Está presente desde las primeras páginas del libro, desde el momento en el que aparece el cazador vestido con el uniforme colonial. Es una figura que atemoriza incluso más por el hecho de que el lector no conoce su identidad:

The hunter is dressed in full colonial regalia, pith helmet and all. He has a double-barreled shotgun and is faceless. All we see of him is his heavy, imposing body, the back of his head, and the side of his face. He is an impersonal force, and his hidden face makes it impossible for children to identify him. (Kohl 1995: 5)

Sin lugar a dudas, el cazador tiene el poder... así como la señora mayor. Esta es infinitamente más dulce y bondadosa que el primero, pero sigue siendo superior a los elefantes. Representa al colonizador que, en lugar de someter por la fuerza a los colonizados, los civiliza. Esto es, precisamente, lo que hace con Babar: le da dinero para que se compre ropa elegante, le hace ir a clase para convertirse en un elefante instruido y le proporciona un coche. Es el dinero lo que otorga poder a la señora mayor y es el dinero lo que pone de relieve «the powerlessness of Babar» (*ibid.*)

A medida que la historia avanza, se puede observar cómo Babar se va convirtiendo poco a poco en una persona; y lo que es más, se puede ver también cómo él acaba siendo la fuente de poder. Es el propio Babar el que hace que sus primos empiecen a llevar ropa y coman pasteles. Es el propio Babar el que le entrega su sombrero a Cornelius cuando lo nombra general para diferenciarlo del resto de elefantes. Y es el propio Babar el que vuelve a la selva vestido con bombín, traje y polainas (imagen que contrasta con la desnudez del resto de elefantes) y se convierte en rey de la selva porque «il revient de la ville, il a beaucoup appris chez les hommes.» (Brunhoff 2015: 38). En definitiva, Babar pasa de colonizado a colonizador.

En *Histoire de Babar*, el elemento que hace explícita la colonización de los elefantes es la ropa o la falta de ella...

The concept of nakedness is introduced here in a dramatic way. In the first page of the book, when we see Babar being rocked to sleep in a hammock by his mother, the elephants seem natural. Of course they have no clothes since elephants don't wear clothes. When Babar becomes dressed, there are no elephants around, so there is no thought of naked elephants. But as soon as the civilized Babar encounters naked



elephants the question of deficiency arises. Babar is normal where he is living and the other elephants are deficient. (Kohl 1995: 10)

También en este artículo, Kohl se plantea qué es lo que pensaría, por ejemplo, un lector africano al leer *Histoire de Babar*. Él mismo responde a la pregunta con las palabras de un amigo suyo de Ciudad del Cabo:

He told me that if children in his community saw that hunter, dressed in safari clothes with his White pith helmet, their response would not be sympathy with Babar and sadness or the death of his mother so much as hatred of the colonial with a gun. [...] In addition, he said that the analogy between the naked elephants and African people was so transparent and insulting as to make the book overtly racist and without redeeming factors from his perspective. (*ibid*: 28)

- *Desigualdad de género*

A lo largo de su historia, la literatura infantil ha servido como transmisor cultural de los modelos femeninos y masculinos. De hecho, hasta hace relativamente poco tiempo, los libros se dividían en libros para niñas y libros para niños. Existen numerosos estudios que confirman que la discriminación de género ha estado (y está) presente en los libros infantiles (Colomer 1999: 45). Kohl también parece estar de acuerdo con esta afirmación, pues dice lo siguiente: «almost without exception, females were portrayed in the books as passive, dependent and best when most domesticated» (Kohl 1995: 12).

En lo que se refiere al sexo masculino, actualmente continúa primando el protagonismo masculino en la literatura infantil y en la juvenil. Por parte, el género femenino está muy presente en los libros pensados para los más pequeños y su gran representante es la figura materna, que suele ser acogedora y sobreprotectora. También es muy frecuente recurrir a la mujer, en este caso a las ancianas, para «encarnar la sabiduría ancestral de la intuición y el contacto con la naturaleza» (Colomer 1999: 54).

En Babar se ve perpetuado el ideal de que la mujer tiene que someterse a la autoridad del hombre. Al igual que la relación de poder se ve claramente en la siguiente imagen, también la desigualdad queda patente en la ilustración en la que Babar reposa su brazo sobre los hombros de Celeste, al mismo tiempo que esta baja la cabeza sumisa:

Con su análisis, Kohl desbarata por completo el hechizo de la obra de De Brunhoff. El educador se plantea si el público infantil debería seguir leyendo a Babar.

Concluye que sí, que los niños pueden seguir leyendo a Babar siempre que sus padres les expliquen las implicaciones y los temas ocultos tras la trama principal. Solo de esa manera los niños podrán aproximarse a este tipo de libros.

The challenge parents face is how to integrate encounters with stereotypes into their children's sensibility and help their children become critical of aspects of the culture that denigrate or humiliate them or anyone else. The challenge is also how to let children feel free to develop their own evaluation of cultural practices. Instead of prohibiting things that tempt children, this means allowing them the freedom to explore things while trusting them to make sensible and humane judgments. (Kohl 1995: 12)

## **2.4. LA ILUSTRACIÓN**

Un escritor y un ilustrador pueden desarrollar una narración para transmitir una historia, pero eso no parece muy interesante si no eligen y combinan las piezas de manera que el conjunto se convierta en una oferta artística, en un objeto lingüístico y plástico que produzca una experiencia más intensa y más compleja. (Colomer y Silva-Díaz 2002: 83)

Las imágenes desempeñan un papel fundamental en la literatura infantil, tanto o más que el propio texto. Así pues, resulta interesante para poder entender mejor la literatura infantil analizar factores como su evolución o sus principales componentes.

### **2.4.1 Historia**

A lo largo de los siglos, se ha recurrido a las imágenes para educar a la población analfabeta. Este es el caso de los capiteles o de los frescos románicos, así como de los retablos de las iglesias. Las ilustraciones se comenzaron a incluir en los libros con el mismo propósito.

La evolución de las imágenes en el mundo de la literatura infantil ha venido determinada por la «vigilancia pedagógica» (Colomer 1999: 98). Aunque las técnicas de impresión avanzaron y cada vez las posibilidades plásticas eran mayores, las ilustraciones de los libros infantiles permanecieron fieles a los cánones tradicionales y tardaron en introducir estos avances. Los adultos, los intermediarios entre los libros y los niños, supusieron un freno para la evolución de la ilustración porque preferían las ilustraciones tradicionales, es decir, aquellas que mejor se adaptaban a los dictados de la educación moral infantil.

Durante el siglo XIX predominó un tipo de ilustración realista. Se consideraba que las imágenes eran una especie de fotografía:

La ilustración mantenía un punto de vista único, fijo y limitado al marco y se concebía como si fuera la “fotografía” de un momento congelado de la historia, acentuando, por otra parte, su papel de adorno al separarla del texto, a través, incluso, de un marco gráfico. (*ibid.*: 99)

A principios del siglo XX empiezan a producirse cambios en los paradigmas de la ilustración. Surgen dos nuevos tipos de representación, la de los animales humanizados y la de los muñecos. Es la época, por ejemplo, de la ilustradora inglesa Beatrix Potter. El punto de inflexión se produce tras la primera guerra mundial. En este momento se rompe con la tendencia realista del siglo XIX y se generaliza el uso de la esquematización. De este modo, la ilustración se libera de los marcos y se funde con el texto. Una de las obras más representativas de este cambio son los libros de Babar, de Jean de Brunhoff.

A partir de la segunda guerra mundial, la televisión y la creciente importancia del factor visual hicieron que las imágenes ganasen protagonismo, hasta el punto de «invalidar el discurso educativo que predominaba en la imagen y acentuar la autonomía de la ilustración respecto del texto» (*ibid.*: 101). Es el momento en el que surgen los cómics y los álbumes sin palabras.

#### **2.4.2. Componentes de la ilustración**

Para analizar las imágenes, es preciso entender su lenguaje, o sea, la forma en la que se combinan los diferentes componentes o códigos:

- Códigos de posición y tamaño

La posición que ocupan los personajes en la página es relevante. Así pues, la sensación del lector no será la misma si el personaje principal se sitúa en la parte superior de la página o en la inferior. Cuanto más abajo esté, mayor sensación de tristeza y abatimiento. En lo que se refiere a izquierda y derecha, «un personaje mostrado del lado izquierdo de la página tenderá a estar en un espacio más seguro, potencialmente confinado, que uno mostrado a la derecha, que probablemente está adentrándose en una situación riesgosa o de aventura.» (Muñoz-Tebar, Silva Díaz and Paz Castillo 1999: 108).

Respecto al tamaño, cuanto más grande se presente a un personaje, mayor es su importancia. Por el contrario, si es de tamaño reducido, tenderá a estar en una situación de desventaja o de menor relevancia.

- Códigos del marco

Mientras que las ilustraciones enmarcadas proveen «una mirada limitada “dentro” del mundo» (*ibid.*: 109), las que no tienen marco «constituyen una experiencia total» (*ibid.*), imágenes sin fronteras que se fusionan con el texto.

- Códigos de línea y capilaridad

El grosor de las líneas, así como el trazo, también transmite sensaciones diferentes. Las que son más gruesas y borrosas se utilizan para describir una situación de parálisis o estancamiento; las que son más delgadas y nítidas sugieren movimiento. En lo que se refiere a los trazos, cuanto más angulosos sean, mayor tensión se crea. Por el contrario, cuanto más redondeadas y suaves sean las líneas, el ambiente será más tranquilo.

- Código de color

Tradicionalmente, los colores se han relacionado con diferentes estados de ánimo o sentimientos: los colores vivos, «con la euforia y el descubrimiento» (Muñoz-Tebar, Silva Díaz and Paz Castillo 1999: 108), y los colores oscuros «con la insatisfacción y la preocupación» (*ibid.*). Las asociaciones aceptadas culturalmente son las siguientes: «el negro [...] es el color del duelo, el blanco el de la inocencia, el verde el de la vida y la esperanza, el rojo el del peligro o la violencia.» (Colomer y Silva-Díaz 2002: 112)

### **2.4.3. La técnica**

Cuando se estudian las imágenes de los libros ilustrados también es importante prestar atención a la técnica y a los materiales utilizados. Aunque en el pasado lo más habitual era utilizar una técnica u otra (acuarela, tinta, pastel o guache), actualmente es muy frecuente combinarlas. Por otro lado, es importante seleccionar la(s) técnica(s) adecuada(s) para cada libro:

Lo más corriente es que se elijan las técnicas según el tipo de efecto comprobado en la tradición de su uso. Por ejemplo, si se desea una ilustración de gran tamaño, es difícil que nos sirva un dibujo de siluetas en tinta negra, mientras que la tinta a pluma permite muchos detalles o el lápiz y sus sombreados facilitan la representación realista. (Colomer y Silva-Díaz 2002: 110)

La tinta a pincel se presta a un efecto inacabado, como de borrador y, en cambio, la tinta a pluma resulta límpida y estilizada y permite muchos detalles. El lápiz y su trabajo de sombras puede colaborar en una obra realista, mientras que el resultado translúcido de la acuarela puede optar por un tono más ligero o más pesado según las capas empleadas (Colomer 1999: 180)

## 2.5. EL ÁLBUM ILUSTRADO

Todos los libros-álbum narran cuentos. Y todos los cuentos comenzaron como cosas contadas por un cuenta-cuentos. [...] El ilustrador reemplaza al cuenta-cuentos, y las imágenes se convierten simbólicamente en la voz que comunica algunas de las propiedades especiales del significado que con frecuencia no puede hacer el lenguaje. (Muñoz-Tebar, Silva Díaz and Paz Castillo 1999: 10)

El libro que se ha traducido, *Histoire de Babar*, es un álbum ilustrado. Puesto que para realizar esta tarea es importante tener en cuenta las convenciones de este género concreto, a continuación se estudia el concepto de álbum ilustrado y se presenta una brevemente su desarrollo.

### 2.5.1. Definición

Como se explicaba en el apartado 2.4., las ilustraciones desempeñan un papel muy importante en la literatura infantil. No obstante, el grado de importancia de estas con respecto al texto depende del tipo libro que se tenga entre manos:

Puede ser que el texto sea comprensible por sí mismo y que las imágenes simplemente lo “ilustren”. [...] Pero puede tratarse de un cuento en el que una parte de la “información” se halle en el texto y otra parte esté contenida en las ilustraciones. Y también puede ocurrir que las ilustraciones que acompañen un texto —autónomo o no— “vuelen solas” y ofrezcan información extra, no estrictamente necesaria para comprender la historia. (Colomer y Silva-Díaz 2002: 19-20)

Tradicionalmente, texto e imagen expresaban la misma información; en la actualidad, tanto uno como otro son necesarios para entender el mensaje en muchos

géneros. (Colomer 1999). Este es el caso del álbum ilustrado, donde la información se encuentra repartida entre los elementos textuales y los visuales:

Texto e imagen colaboran juntos para establecer el significado de la historia, de manera que para contar lo que allí sucede tenemos que recurrir tanto a lo que dicen las palabras, como a lo que “dicen” las ilustraciones. (Colomer y Silva-Díaz 2002: 20)

Se trata de un tipo de libro pensado especialmente para los primeros lectores, niños que son capaces de entender historias complejas de forma oral, pero no en soporte escrito. De ahí radica la importancia de las imágenes.

### **2.5.2. Historia**

El álbum ilustrado cuenta con historia propia. Aunque sigue existiendo debate acerca de quién fue el inventor de este género, si Comenius o Caldecott, la balanza se decanta por el segundo. Mientras que el primero es el autor de la obra *Orbis Pictus*, un libro de texto ilustrado, el segundo creó libros que «presentaban dibujos vivaces acompañados por textos sencillos creados para entretener, no para instruir» (Muñoz-Tebar, Silva Díaz and Paz Castillo 1999: 8).

La etapa victoriana fue el primer periodo de esplendor del libro álbum. Durante este tiempo destacaron autores como Randolph Caldecott, Walter Crane y Beatrix Potter. La segunda época de oro tuvo lugar en el periodo de entreguerras; destacan autores como Jean de Brunhoff, autor de los libros de Babar, André Hellé o Edy Legrand (Brunhoff 2015: 10). A estos y a otros autores franceses se les atribuye la reinención del libro ilustrado entre finales del siglo XIX y principios del XX.

Autores contemporáneos de los anteriores fueron William Nicholson y Edward Adizzone, quienes se centraron en la armonización de la ilustración y la narración; como resultado de su trabajo, surgió la técnica de la litografía a color en *offset* (la técnica que utilizan las impresoras digitales).

Por último, algunos autores representativos del género del álbum ilustrado moderno son Maurice Sendak, escritor e ilustrador de *Donde viven los monstruos*; Mitsumasa Anno, experto en libros de imágenes; Quentin Blake, ilustrador de los libros escritos por Roald Dahl y Eric Carle, autor de *La oruga muy hambrienta* (Muñoz-Tebar, Silva Díaz and Paz Castillo 1999: 38-54). Todos ellos recurren a técnicas muy variadas

que abarcan des el *collage* de Clarke hasta la acuarela de Sendak, pasando por el detalle de Anno.

### **3. LA TRADUCCIÓN DE LITERATURA INFANTIL**

Traducir para niños conlleva, prácticamente, la mismas exigencias que hacerlo para adultos, es decir, que los problemas que se plantean en ambas básicamente coinciden (Thomson-Wohlgemuth 1998). Sin embargo, el traductor de literatura infantil deberá tener en cuenta, en todo momento, los rasgos definitorios de este género, ya que estos condicionarán el proceso traductor.

#### **3.1. CARACTERÍSTICAS DE LA TRADUCCIÓN INFANTIL**

##### **3.1.1. Adaptación del contexto cultural**

El lenguaje está formado por elementos objetivos y subjetivos. Dentro de los primeros, están, por ejemplo, la gramática y el léxico; de los segundos, el contexto y la cultura. A lo largo de la historia de la traducción, se ha tendido a dejar de lado esa parte subjetiva, pero es tanto o más importante que la objetiva.

The usual linguistic approach has always been the analysis of morphemes – semes – lexemes – in texts – as a genre – situated – in – culture. This should be reversed. The translator does not analyze linguistic objects, he or she is confronted with the voice of an author – in a culture – in a discourse field – as texts – with words – carrying sense. (Gambier and Doorslaer 2010: 144)

El contexto es, por consiguiente, muy importante en la traducción en general y en la traducción de literatura infantil en particular. Klingberg habla de la «adaptación del contexto cultural» para referirse a aquellos cambios que se llevan a cabo con el objetivo de adecuar el texto origen al contexto cultural meta. En el caso de la literatura infantil, es importante recordar que «children are not expected to tolerate as much “strangeness” and “foreignness” as adults» (Thomson-Wohlgemuth 1998: 37). Lo que no significa que el traductor haya de optar en todo momento por estrategias naturalizantes. De hecho, hay una gran cantidad de autores y traductores del ámbito que abogan por exotización y que consideran a esta técnica una forma de enriquecimiento cultural para el niño. El que se opte por una estrategia u otra dependerá del proyecto de traducción en su conjunto. (Gambier and Doorslaer 2010: 23)



### 3.1.2. Manipulación ideológica

Al contrario de lo que ocurre con la literatura para adultos, los libros no llegan directamente a las manos de los niños; antes pasan por un filtro, los padres de estos o sus profesores. Ambos funcionan como intermediarios y condicionan tanto el proceso de creación de las obras literarias como su traducción. Una de las consecuencias de esta intermediación es la «purificación», tal y como la denomina Klingberg.

Purification is only the result of adults trying to create a sham-world, suppressing all taboos like bad manners in children, adults faults, sex, violence, excretion and, also, contentious issues like politics, religion, racial discrimination or frightening events and objects. (Thomson-Wohlgemuth 1998: 61)

Básicamente, se trata de una estrategia que tiene como objetivo satisfacer la necesidad que tienen los padres de asegurar la protección de sus hijos. En el artículo de Cecilia Alvstad, «Children's literature and translation», se mencionan algunas de las consecuencias de aplicar esta técnica: los finales tristes se convierten en finales felices y las palabras malsonantes, el discurso informal y las variaciones dialectales del lenguaje desaparecen. Aparte, Thomson-Wohlgemuth añade que el conservar las variantes dialectales llevaría a localizar a los personajes en ambientes geográficos y sociales concretos, algo que no conviene, entre otros motivos, por razones logístico-monetarias:

Because of financial consideration, translators and publishers also have to take into account the question of where their total readership will be located and, therefore, must avoid linking a protagonist's language too closely to one specific area. Too restricted a locality will result in a smaller circulation for the book and, thus, a financial loss. (Thomson-Wohlgemuth 1998: 61)

Como se explicaba anteriormente, la estrategia de purificación tal vez sea una de las más importantes en literatura infantil debido a la necesidad de «adaptation of material which may be considered unsuitable» (Gambier and Doorslaer 2010: 3), pero no es la única. Se aplican otras como la modernización («old language is brought up-to-date, making the translated text easier to understand» [Thomson-Wohlgemuth 1998: 60]), la reducción o *abridgment* («books are abridged when adult literatura is adapted to become children literatura or when children literatura is simplified and shortened» [*ibid.*: 64]), la supresión y la adición («deletion and addition have their origin in the translator's fear that children might not properly understand what is said in the story; thus, they either delete the passages in question or add explanations» [*ibid.*: 65]).

La mayoría de las estrategias mencionadas con anterioridad se utilizan también en traducción general, pero la de purificación es característica de la traducción infantil. Como explica Yves Gambier en su artículo «Translation strategies and tactics»,

Most of the publications on strategy deal with types of texts and/or types of problems [...]. Thus we have references on how to translate literary texts, plays, operas, poetry, songs, children's books [...]. Authors then list different "strategies" to cope with specific features of a genre. (Gambier and Doorslaer 2010: 413)

### **3.1.3. Doble lectura**

Como se ha explicado en diferentes puntos de este trabajo, los niños no son los únicos lectores meta de la literatura infantil:

Grown-up editors, translators, teachers, librarians and parents also read children's literature, and they are often the ones who make the books available to Young readers by publishing and buying them. (Gambier and Doorslaer 2010: 24)

Esta doble, y en ocasiones múltiple, lectura tiene que estar muy presente en la mente del traductor, que deberá complacer tanto a unos como a otros. Así pues, tendrá que encontrar el equilibrio entre un vocabulario asequible para el niño y que cumpla, al mismo tiempo, con los requisitos educativos de los padres; deberá dosificar la cantidad justa de referencias culturales y de conocimiento para que, por un lado, los niños no se pierdan con tanta información y, por el otro, los adultos estén satisfechos con lo que aprenden los niños gracias a la lectura (Oittinen 2005: 61)

### **3.1.4. Ilustraciones**

Los elementos visuales y verbales van de la mano en las obras de literatura infantil. Tradicionalmente, las ilustraciones servían para representar lo que decía el texto; sin embargo, a partir del s. XIX, esta supeditación desapareció y las imágenes comenzaron a ganar la importancia que se merecían. Ya no se limitaban a ilustrar el texto, sino que también contenían información relevante para que el mensaje escrito se comprendiese.

Aunque a veces las imágenes son una limitación para el traductor, otras muchas le son de gran ayuda, pues «make explicit what it is open or ambiguous in the source text» (Gambier and Doorslaer 2010: 413). Esta y otras muchas son las funciones que desempeñan las imágenes para los lectores meta, los niños.

Through pictures, children learn about their surroundings and the world. [...] Through pictures, they learn about contexts in the text when reading on their own, through pictures, their imagination develops; through pictures, they are given incentives to continue with their reading. (Thomson-Wohlgemuth 1998: 73)

Dada la importancia de las imágenes, el trabajo del autor y del ilustrador, así como el del traductor, tienen que estar compenetrados:

Optimally, autor/translator and artist complement each other and the style of the text corresponds with the style of the illustrations in a book. This means that, in translating a book, translators must take into consideration the illustrator's interpretation, in order to avoid any inconsistencies between their text and the pictures. (*ibid.*)

La sincronización entre imágenes y texto es muy importante, tan importante que, en algunos casos, las traducciones se publican acompañadas de nuevas ilustraciones. Por supuesto, esto no siempre ocurre. De hecho, se utiliza como estrategia comercial: se hace coincidir la publicación de una traducción con la presentación de nuevas ilustraciones. Así se consigue dar una apariencia más moderna al texto. (Gambier and Doorslaer 2010: 25).

### **3.1.5. Oralidad**

La literatura infantil, sobre todo aquella pensada para los más pequeños, se escribe para ser narrada de manera oral. Además de las ilustraciones, también la «música» (Oittinen 2005: 130) es importante.

El sonido, el ritmo, la rima, el sinsentido y los juegos de palabras son elementos con un gran peso en la literatura infantil. Así pues, el traductor tendrá que tener en cuenta no solo transmisión del contenido, sino también la del sonido.

## **3.2. CARACTERÍSTICAS DEL TRADUCTOR DE LITERATURA INFANTIL**

En su tesis, Gabriele Thomson-Wohlgemuth, recopila las características que debería reunir el traductor de literatura infantil y, en realidad, cualquier traductor. Algunas de las más importantes son las siguientes:

1. Tener gran control de la lengua materna

La traducción es una actividad cognitiva compleja que conlleva la comprensión de un texto en una lengua y la producción de otro en una lengua distinta. Además, supone procesos de transferencia y de alternancia entre las dos lenguas (Gambier and Doorslaer 2010: 407). En esta actividad es muy importante que el profesional se maneje a la perfección en su(s) lengua(s) materna(s). Así pues, pueden no tener un control absoluto de las lenguas desde las que traducen, pero es imprescindible que sí lo tengan de su lengua A.

Marilyn Burns, autora de literatura infantil, utiliza la imagen de un mosaico y de un cuadro para describir una traducción poco natural y una más idiomática, respectivamente, en la lengua meta. Una traducción que no fluye es la que resulta de combinar un conjunto de palabras que pueden haberse elegido a conciencia y de forma cuidadosa, pero que no consiguen entrelazarse las unas con las otras. El resultado se asemeja a un mosaico en el que hay resquicios entre las diferentes piezas. Sin embargo, una traducción idiomática, es aquella en la que no existen resquicios y en la que los colores encajan a la perfección, como ocurre con los cuadros. Esta es la clave para producir «not just a string of words but something alive.» (Thomson-Wohlgemuth 1998: 44)

## 2. Ser creativo

El traductor es autor y, como tal, la creatividad tiene que ser una de las características que lo definan. Sin embargo, no podrá excederse ni tomarse demasiadas licencias, pues se arriesgaría a falsificar el estilo del autor (Thomson-Wohlgemuth 1998).

## 3. Ser empático

Debe mostrar sensibilidad y comprensión hacia la forma en la que piensan y sienten los niños. «This does not mean writing childishly but with an eye to the way people and things may appear to a child.» (Thomson-Wohlgemuth 1998: 45)

El traductor de literatura infantil tiene una imagen en mente de su lector meta, lo que se conoce con el nombre de «*superaddressee*», y este tendrá ciertas cualidades que condicionarán la forma de traducir el traductor.

It is a fact that translators are already recipients themselves and, therefore, inevitably interpreters. They are not able to interpret objectively owing, firstly, to their own subjective experiences and, secondly, to the fact that interpretations change over time. (*ibid.*: 48)

### **3.3. PANORAMA PROFESIONAL DE LA TRADUCCIÓN DE LITERATURA INFANTIL**

Las condiciones de trabajo del traductor de literatura infantil son las mismas que las del traductor literario: poco reconocimiento de su trabajo, insuficiente remuneración, incertidumbre constante...

Not only is the social status modest, so too is the salary. Many translators have to work in uncertain conditions, self-employed with little financial security, with commissions which vary from contract to contract, depending on the translator's own negotiating skills or the general market conditions. (Thomson-Wohlgemuth 1998: 48)

Los plazos de entrega también son muy constreñidos en la traducción de obras infantiles. Esto hace que el tiempo dedicado a la tarea de documentación disminuya:

Acquiring information takes time which they cannot actually afford. Translators who work fast will earn more, so, for financial reasons, translators may be more concerned with the quantity than the quality of their translations. (*ibid.*)

Lo anterior repercute, por consiguiente, en la traducción tanto de forma extrínseca, es decir, en cuanto a parámetros externos como el público, los objetivos y los propósitos; como intrínseca, a nivel de forma y contenido (Gambier and Doorslaer 2010: 271).

La mayoría de los traductores literarios no reciben una formación concreta, y tampoco lo hacen los traductores de literatura infantil. Autores, traductores y expertos en el género coinciden en que sería muy conveniente que se los instruyese de alguna forma. Es más, Riitta Oittinen llega a afirmar que los traductores de literatura infantil deberían contar con estudios de arte, dada la importancia del elemento visual en este tipo de traducción.

Los traductores también necesitan ser conscientes de la interacción entre los lectores infantiles y los textos ilustrados. Traducir estos cuentos es un campo especial o un lenguaje especial y requiere la especialización en estudios de traducción combinados con arte, por ejemplo. (Oittinen 2005: 135)

## 4. TRADUCCIÓN DE *HISTOIRE DE BABAR*

### 4.1. ANÁLISIS PREVIO A LA TRADUCCIÓN

#### 4.1.1. Resumen

El libro *Histoire de Babar* narra las aventuras de un elefante que, tras la muerte de su madre, huye de la selva y comienza una nueva vida en la ciudad. Con la ayuda de una señora mayor muy amable y generosa, Babar se convertirá en todo un caballero elegante y educado. Aunque está muy feliz en la ciudad, anhela volver a la selva; y la oportunidad perfecta se le presenta cuando sus primos, Arturo y Celeste, le hacen una visita inesperada. Regresa a la selva con ellos, se casa con Celeste y lo coronan rey.

#### 4.1.2. Elementos narrativos

##### 4.1.2.1 Tiempo y espacio

El tiempo narrativo puede ser de dos tipos: interno y externo. Mientras que el tiempo interno se corresponde con la duración de los hechos narrados, el tiempo externo se refiere al momento histórico en el que se encuadra la historia, el tiempo interno.

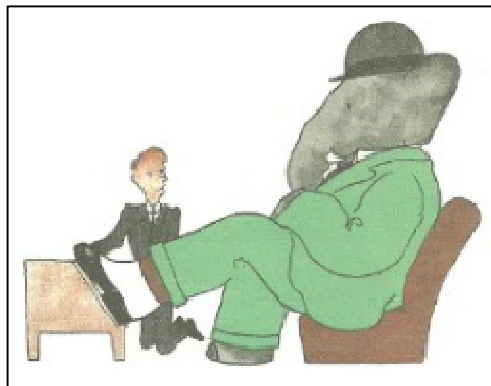
En *Histoire de Babar*, el tiempo interno abarca desde la infancia de Babar hasta la edad adulta y no hay ningún salto temporal. El tiempo externo, así como el espacio, no se indican; el autor no menciona ni el lugar en el que se desarrolla la acción ni tampoco la época. No obstante, el lector adulto puede inferir que la historia tiene lugar durante el periodo colonialista, finales del s. XIX o principios del s. XX, en París. Y se puede llegar a esta conclusión observando las siguientes imágenes:

- La figura del cazador vestido con ropas coloniales



El cazador que dispara a la madre de Babar es una de las pruebas visuales más efectivas para situar la historia en el periodo colonialista. Herbert Kohl destaca algunas de las características básicas: «The hunter is dressed in full colonial regalia, pith helmet and all.» (Kohl 1995: 5).

- El traje de Babar



Hay dos elementos en el atuendo de Babar que son clave para determinar la época en la que está ambientada la historia. Estos son el bombín y las polainas cortas. Según la Wikipedia los bombines comienzan a popularizarse durante la segunda mitad del siglo XIX. Comenzaron a utilizarse cuando un sobrino del primer conde de Leicester, William Coke, encargó a una prestigiosa empresa londinense un sombrero duro para proteger las cabezas de los guardabosques; al parecer, los sombreros de copa alta que estos solían llevar no eran los adecuados para montar a caballo.

Por otro lado, las polainas también se empezaron a utilizar a finales del s. XIX. En la Wikipedia se explica cómo durante los siglos XIX y XX estas tenían una función principalmente ornamental y que su uso estaba muy relacionado con el de la chistera, el bombín o las cadenillas de la cintura para los relojes de faltriquera.

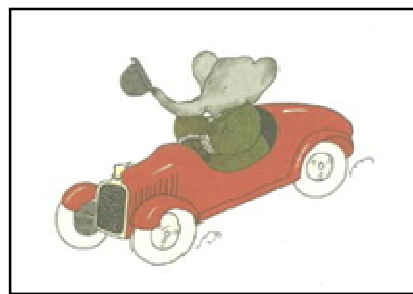
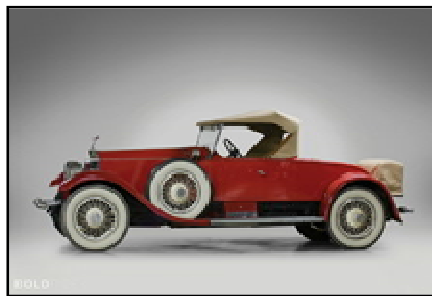
- La cámara de fuelle



La cámara con la que fotografían a Babar es una cámara de fuelle, característica de finales del s. XIX. La Wikipedia contextualiza con mayor precisión el momento en el que se extendió el uso de este tipo de aparatos, concretamente entre el año 1840 y el 1850.

- El coche de Babar y los medios de transporte

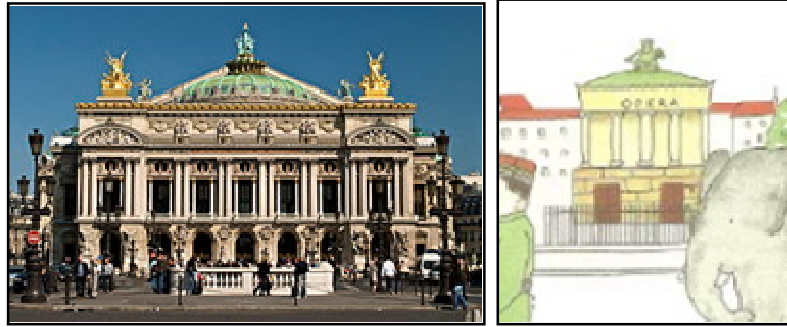
Con el dinero de la señora mayor, Babar se compra un coche. Curiosamente, el dibujo del automóvil de Babar es similar al Rolls Royce Silver Ghost de 1920. En la siguiente imagen se puede apreciar a similitud entre el coche de Babar y el modelo mencionado:



- Edificio de la Ópera de París

La ilustración que aparece en la página nueve es, muy probablemente, una representación del edificio de la Ópera de París. Tanto las columnas como la figura que corona el tejado verde son muy similares en la ilustración y en la fotografía:





#### 4.1.2.2. Narrador

De Brunhoff opta por un narrador en tercera persona omnisciente. Se trata de «la forma más natural, simple y cómoda para relatar una historia» (Colomer y Silva-Díaz 2002: 65) y también del «modo más habitual de las historias [...] la antigua forma de transmisión oral de la literatura» (*ibid.*: 64). No obstante, el narrador también cede la palabra a los personajes al introducir el estilo directo. Y esto tiene efectos concretos en la experiencia lectora:

- Aligerar la lectura: «Es evidente que, incluso visualmente, una página con diálogos aparece como un buen descanso para el esfuerzo del lector.» (*ibid.*: 75).

- Describir a los personajes: «a través de lo que dicen y de los rasgos lingüísticos que reproducen sus palabras el lector puede apreciar como son los personajes y cuál es su propia perspectiva sobre la historia que se está contando.» (*ibid.*).

#### 4.1.2.3. Estructura y trama

La estructura de la historia es lineal; es decir, los hechos se suceden en orden cronológico. No hay saltos en el tiempo ni hacia atrás (*flashback*) ni hacia delante (*flashforward*). Por otro lado, el crítico de literatura infantil Herbert Kohl añade que esta estructura cronológica, junto con la falta de transición entre unas secuencias y otras, hacen que el lector siga leyendo sin cuestionarse nada:

Jean de Brunhoff, the creator of Babar, is a master narrator. His text ignores transitions. One event happens after another with no explanations; no motives or causes are revealed, no actions justified or excused—events are just told. That's it—scene after scene, so that the book reads almost like an animated cartoon in which events follow so quickly after each other that there is no time for reflection or examination. Babar is compelling that way, and effective because it draws the reader on, or, more accurately, it draws the listener on. (Kohl 1995: 5)

El DLE define la trama como «4. f. Disposición interna, contextura, ligazón entre las partes de un asunto u otra cosa, y en especial el enredo de una obra dramática o novelesca.». Al igual que la estructura, la trama de *Histoire de Babar* es sencilla: los problemas que se plantean se resuelven con relativa rapidez, aparecen pocos personajes y no hay saltos en el tiempo.

#### 4.1.2.4. Personajes

El protagonista de la historia es Babar, un elefante que huye a la ciudad tras la muerte de su madre a manos de un cazador. El resto del elenco de personajes está compuesto por la señora mayor adinerada que acoge a Babar, los primos de Babar Arturo y Celeste y Cornelius, la mano derecha de Babar.

Hay un rasgo curioso que une a los elefantes mencionados anteriormente y este es su humanización. En mayor o menor medida, tanto Babar como Arturo, Celeste e incluso Cornelius se civilizan. Esta transformación tiene lugar en el momento en el que se ponen una pieza de ropa. De nuevo, Kohl alza una voz crítica:

The concept of nakedness is introduced here in a dramatic way. [...] In the first page of the book, when we see Babar being rocked to sleep in a hammock by his mother, the elephants seem natural. Of course they have no clothes since elephants don't wear clothes. When Babar becomes dressed, there are no elephants around, so there is no thought of naked elephants. But as soon as the civilized Babar encounters naked elephants the question of deficiency arises. Babar is normal where he is living and the other elephants are deficient. Civilization creates desires which turn into necessities. If Celeste and Arthur are to associate with Babar, they must be dressed. (Kohl 1995: 10)

#### 4.1.2.5. Temas

La historia de Babar aborda varios temas; entre ellos destacan la familia, la educación y las relaciones humanas. Sin embargo, el libro se centra, sobre todo, en describir el entorno que rodea a Babar en las diferentes etapas de la vida: cuando es un pequeño elefante que juega en la selva, cuando es más mayor y vive en la ciudad y cuando vuelve a la selva ya como adulto.

Es importante tener en cuenta una característica fundamental de la literatura infantil, el doble lector. Por un lado, están los niños, para quienes Babar trata sobre los temas destacados anteriormente. Por otro lado, los adultos van un paso más allá y pueden por ejemplo, adivinar no solo la localización espacial y temporal de la historia,

sino también desentrañar temas complejos como son la colonización, la desigualdad de géneros o las relaciones de poder.

#### 4.1.3. CONTEXTO Y AUTOR

En *Histoire de Babar* es muy probable que el tiempo narrativo externo coincida con la época en la que de Brunhoff escribió todos los álbumes ilustrados de Babar, en la década de los 30. Como se explica anteriormente, de Brunhoff no localiza explícitamente la historia de Babar en un tiempo y un espacio concretos; es el lector adulto el que, con su conocimiento previo, sitúa la acción narrativa a principios del siglo XX.

Tanto el fenómeno del colonialismo como el horror de la primera guerra mundial, dos puntos clave de la historia de la humanidad, están muy presentes en el libro, sobre todo al principio: la referencia al colonialismo queda patente con la figura del cazador y la de la primera guerra mundial, con la muerte de la madre de Babar.

Sin embargo, no solo el contexto externo influyó a Jean de Brunhoff, sino también su propia realidad personal. De Brunhoff nació en 1899 en el seno de una familia de editores. Su padre era editor de revistas de arte; su hermano fue editor jefe del *Vogue* francés y su cuñado, de la revista *Le Jardin des Modes*. Así pues, no es de extrañar que, finalmente, de Brunhoff se convirtiese en pintor y en ilustrador. Fue, además, un gran maestro de la técnica de los álbumes ilustrados. Se casó con Cécile Sabouraud, una pianista. Y es a ella a quien «se le debe atribuir el mérito de inventarse un buen día de 1931 la historia de un pequeño elefante para sus hijos Mathieu y Laurent» (Brunhoff 2015: 12).

Jean de Brunhoff murió muy joven, a los 38 años, de tuberculosis. Pasó los últimos años de su vida ingresado en un sanatorio de Suiza. Desde allí, escribía y dibujaba las historias para sus hijos. Su enfermedad no le impidió disfrutar de su familia y todo el amor que sentía hacia su familia quedó reflejado en los libros. En definitiva, hay mucho de de Brunhoff en Babar. Por ejemplo, se puede ver claramente cómo

es un padre que escribe para sus hijos y que expresa una preocupación innata por su bienestar, por sus vidas. Al final de Babar en familia, Babar dice: «La verdad es que no es fácil criar a los hijos». (*ibid.*: 17)

Además de sentimientos paternalistas, en las historias de Babar también se pueden descubrir guiños a las aficiones de de Brunhoff. En El viaje de Babar, se dedica una

Estupenda doble página en la que Babar, Celeste y la anciana señora se deslizan alegremente por una pista de esquí suiza (páginas 118-119). Es un dibujo de una gran concentración, y aun así está dulcificado por el placer sensual de este deporte que gustaba tanto a De Brunhoff. (*ibid.*: 21)

## 4.2. TRADUCCIÓN Y COMENTARIO

FRANCÉS	ESPAÑOL
Histoire de Babar	Historia de Babar <sup>1</sup>
Le petit éléphant	El pequeño elefante
Dans la grande forêt, un petit éléphant est né.	En la gran <sup>2</sup> selva ha nacido un pequeño elefante.
Il s'appelle Babar.	Se llama Babar.
Sa maman l'aime beaucoup.	Su mamá le quiere mucho.

---

1 El artículo «El artículo determinado al comienzo de los títulos de los trabajos y de los rótulos de nuestros estudiantes» propone la siguiente regla para determinar si el título de una obra debe o no llevar artículo: «NO se usa el artículo determinado si el título y lo titulado coinciden» (Hidalgo y Timková 2007: n.p.). A este criterio de calidad se añaden uno de cantidad y otro de espacio. El criterio de cantidad se corresponde con la magnitud del objeto de estudio, es decir, si el título y lo titulado tienen magnitudes finitas. Por su parte, el criterio de espacio hace referencia a la disposición del título y lo titulado, o sea, si están en el mismo lugar o no. El resultado de aplicar estos criterios a *Historia de Babar* es el siguiente:

1. Criterio de cantidad: el cuento Historia de Babar es finito. Tiene un inicio, un nudo y un desenlace.
2. Criterio de espacio: tanto el título como lo titulado comparten espacio. Ambos están en el libro (entendiendo como libro un soporte físico).
3. Criterio de calidad: el título y lo titulado hacen referencia a la historia, a la vida de Babar.

Dado que los tres criterios coinciden, lo correcto en este caso es optar por un título sin artículo: *Historia de Babar*.

2 Aunque en español resultaría más idiomático omitir el adjetivo «gran», en este contexto es oportuno conservarlo porque tiene una carga semántica importante. Para los niños, las selvas son lugares sobrecogedores y extensos que están llenos de peligros y aventuras y todas estas connotaciones quedan recogidas en el adjetivo «gran». Siguiendo el principal propósito de esta traducción, que el receptor meta tenga la misma experiencia lectora que el receptor origen, se ha decidido conservar el adjetivo también en español. Por otro lado, conviene destacar que se ha mantenido la clara contraposición entre los adjetivos *grande* y *petit* del original.

Pour l'endormir,  
elle le berce avec sa trompe  
en chantant tout doucement.

Para que se duerma,  
le mece<sup>3</sup> con la trompa  
y le canta con voz dulce<sup>4</sup>.

---

3 El verbo «mecer» pertenece al registro culto. No es una palabra que utilizaría un niño. No obstante, los expertos en literatura infantil recalcan la importancia que diferentes actores, especialmente los padres, otorgan al factor educativo. Al optar por el término «mecer» se busca conseguir no solo la aprobación de los padres, sino también enriquecer el vocabulario del niño. Por otro lado, es preciso tener en cuenta que lo más probable es que los padres lean el cuento al niño o que lo lea el propio niño acompañado por los mismos; de cualquier modo, los adultos pueden explicar al niño aquellos términos que le resulten desconocidos.

4 La expresión *tout doucement* podría traducirse como «dulcemente». Sin embargo, los adverbios terminados en «-mente» son palabras largas que ralentizan el ritmo de la narración. La expresión «con voz dulce» es más adecuada: no solo contribuye a agilizar el ritmo de lectura, sino que también la facilita.

Babar a grandi. Il joue maintenant  
avec les autres enfants éléphants.  
C'est un des plus gentils.  
C'est lui qui creuse le sable avec un  
coquillage.—

Babar se promène très heureux  
sur le dos de sa maman,  
quand un vilain chasseur,  
caché derrière un buisson,  
tire sur eux.

Le chasseur a tué la maman.  
Le singe se cache, les oiseaux  
s'envolent,  
Babar pleure.  
Le chasseur court pour attraper  
le pauvre Babar.  
Babar se sauve

Babar se ha hecho mayor.  
Ahora juega con sus amigos elefantes.  
Es uno de los más simpáticos.  
Es el que está cavando<sup>5</sup> en la arena con la concha.

Babar se pasea feliz  
a lomos de su mamá.  
De repente, un malvado cazador,  
que estaba escondido detrás de un arbusto,  
los dispara<sup>6</sup>.

El cazador ha matado a la mamá de Babar.  
El mono se esconde y los pájaros se echan a  
volar.  
Babar llora.  
El cazador corre  
para atrapar al pobre Babar.  
Babar consigue salvarse

---

5 El presente continuo es más dinámico y ayuda a que el niño se sumerja en la historia más fácilmente. El presente simple («es el que cava en la arena con la concha»), en este caso, resulta menos sugerente.

<sup>6</sup> La relación lógica en esta frase, aunque explícita, no queda clara en el original (*Babar se sauve parce qu'il a peur du chasseur*). Sin embargo, las ilustraciones sirven para explicar al lector por qué consiguió escapar Babar. Si tenemos en cuenta únicamente el texto, es complicado entender desde un primer momento que Babar se salva del cazador porque este le daba miedo y corrió muy deprisa; no obstante, gracias a las imágenes, y a la nube de polvo que genera Babar al correr, la relación causal del texto no da lugar a confusión.

Parce qu'il a peur  
du chasseur.  
Au bout de quelques jours,  
bien fatigué,  
il arrive près d'une ville...  
Il est très étonné  
parce que  
c'est la première fois  
qu'il voit tant de maisons.

porque tiene miedo del cazador.  
Al cabo de unos días,  
muy cansado,  
llega a una ciudad...  
  
Está muy sorprendido  
porque  
es la primera vez  
que ve tantas casas.



Que de choses nouvelles!  
 Ces belles avenues!  
 Ces autos et ces autobus!  
 Pourtant ce qui intéresse  
 le plus Babar,  
 ce sont deux messieurs  
 qu'il rencontre dans la rue.

Il pense:  
 «Vraiment, ils sont très bien habillés.  
 Je voudrais bien avoir aussi  
 un beau costume.....  
 Mais comment faire???»

¡Cuántas cosas nuevas!  
 ¡Qué avenidas más bonitas!  
 ¡Qué coches y qué autobuses!  
 Pero<sup>7</sup> lo que más le llama la atención a Babar  
 son dos señores que se encuentra por la calle.

Y piensa:  
 «Van muy bien vestidos.  
 A mí también me gustaría  
 tener un traje tan elegante...  
 ¿Pero qué puedo hacer para conseguir uno?»

7 Existen varias opciones de traducción para *pourtant*. Dos de ellas son «sin embargo» y «pero». Ambas son conjunciones adversativas y tienen poca carga semántica, simplemente sirven para explicitar una relación adversativa. Dada su escasa relevancia semántica, se ha optado por el más sencillo, «pero».

8 En lo que se refiere a las intervenciones de los personajes, se han tomado como referencia las indicaciones de *La ortografía de la lengua española*, que dice lo siguiente respecto al uso de las comillas para expresar el pensamiento de los personajes:

En las obras de carácter narrativo, se entrecomillan los textos que reproducen de forma directa los pensamientos de los personajes. Cuando estos pensamientos ocupan varios párrafos, se colocan comillas de cierre al comienzo de cada párrafo (salvo en el primero). (Real Academia Española 2010).

En lo referente al tipo de comillas, se han seguido, de nuevo, las recomendaciones de *La Ortografía de la lengua española*:

Clases de comillas		
angulares: latinas o españolas	inglesas	simples
« »	" "	' '

---

En los textos impresos se recomienda usar en primera instancia las comillas angulares, reservando los otros tipos para entrecomillar partes de un texto ya entrecomillado. Las comillas simples se emplearán en último lugar. (Real Academia Española 2010).

Heureusement,  
une vieille dame très riche,  
qui aimait beaucoup  
les petits éléphants,  
comprend en le regardant  
qu'il a envie  
d'un bel habit.  
Comme elle aime faire plaisir,  
elle lui donne son porte-monnaie.

Babar lui dit:

« Merci, madame »

Por suerte, una señora mayor<sup>9</sup> muy  
rica,  
a la que le gustaban mucho los  
elefantes pequeños,  
comprendió, cuando miró a Babar,  
que lo que quería aquel elefante  
era un traje bonito.  
Como a la señora mayor le gustaba  
hacer felices a los demás,  
le dio su monedero.

Babar le dijo:

— Muchas gracias, señora.

---

9 Para la traducción de *vieille dame* se han barajado dos alternativas: «anciana» y «señora mayor». La diferencia entre ambas reside en que la palabra «anciana» lleva implícita la connotación de debilidad o fragilidad y la *vieille dame* que ayuda a Babar no es ni débil ni frágil. De hecho, tanto en *Histoire de Babar* como en el resto de cuentos, Jean de Brunhoff presenta a la *vieille dame* como una mujer que, a pesar de su edad, está activa y trabaja como profesora, como médica, etc. Por esto, «señora mayor», la opción más neutral, es la más adecuada.

Sans perdre une minute  
Babar va dans un grand magasin.  
Il entre dans l'ascenseur.  
Il trouve si amusant  
de monter et de descendre  
dans cette drôle de boîte,  
qu'il monte dix fois tout en haut,  
descend dix fois tout en bas.  
Il allait continuer  
quand le groom de l'ascenseur lui

Sin perder ni un minuto,  
Babar se dirige a unos grandes  
almacenes<sup>10</sup>.  
Se monta en el ascensor.  
Le gusta tanto subir y bajar  
en esa caja tan extraña  
que sube diez veces hasta arriba del  
todo  
y baja otras diez hasta abajo del  
todo<sup>11</sup>.

10 Durante las próximas páginas, se dan varios problemas de traducción que giran en torno a un mismo tema, la localización temporal. Algunas de las unidades que han planteado problemas de este tipo son: *grand magasin*, *guêtres* y *malle*. Aunque en los dos primeros casos se ha optado por conservar el matiz temporal original, en el último se ha aplicado la estrategia de la modernización.

Para *grand magasin* se han contemplado dos opciones de traducción: «centro comercial» y «grandes almacenes». En la época en la que Jean de Brunhoff escribió *Histoire de Babar* todavía no existían los «centros comerciales», pero sí los «grandes almacenes». Por otro lado, ambos términos hacen referencia a conceptos diferentes:

centro comercial

1. m. Complejo formado por establecimientos dedicados a actividades comerciales y de ocio.

grandes almacenes.

1. m. pl. Gran establecimiento dividido en departamentos, donde se venden productos de todo género.

(Real Academia Española [en línea]. 23ª ed)

Si se hubiese optado por la estrategia modernizante («centro comercial»), no solo se habría cometido una incoherencia temporal, sino que también se habría producido una de tipo textual-visual: las ilustraciones muestran un comercio de la época en la que se escribió el libro y no una macroestructa situada a las afueras de una ciudad.

dit:  
«Ce n'est pas un joujou,  
monsieur l'éléphant,  
maintenant il faut sortir  
pour acheter ce que vous voulez,  
justement  
voilà le chef de rayon.

Iba a hacerlo otra vez,  
pero el botones del ascensor<sup>12</sup> le dijo:  
— Esto no es un juguete,  
señor elefante.  
Ahora tiene que salir  
y hacer sus compras.  
Precisamente aquí  
está el jefe de la sección.

---

11 Puede parecer redundante el escribir «subir hasta arriba del todo» y «bajar hasta abajo del todo», pero lo cierto es que también en el original aparece esta repetición. Además, se trata de expresiones que los niños utilizan con frecuencia.

12 El caso de *groom de l'ascenseur* es similar al de la nota 10, aunque no es exactamente igual. Al tratarse de una figura del pasado que prácticamente ha desaparecido, lo más sencillo es conservar la denominación que recibía: «botones del ascensor». También se consideró una opción menos técnica y más general, «persona del ascensor». No obstante, si se toma como referencia la máxima de esta traducción (el texto original tiene que causar la misma impresión en el lector origen y en el lector meta), preferimos «botones del ascensor». Lo más probable es que el niño francófono no sepa lo que es un *groom*, al igual que el español posiblemente no conozca el término «botones del ascensor».

Alors il s'achète:  
une chemise avec col et cravate,  
un costume d'une agréable couleur  
verte,  
puis un beau chapeau melon,  
enfin des souliers avec des guêtres.  
très content  
de ses achats et satisfait  
de son élégance,  
Babar va chez le photographe.  
Et voilà sa photographie.  
  
Babar va dîner  
chez son amie la vieille dame.  
Elle le trouve très chic  
dans son costume neuf.  
Après le dîner, fatigué,  
il s'endort vite.

Babar se compra<sup>13</sup>:  
una camisa con cuello y corbata,  
un traje de un bonito color verde,  
después un elegante bombín  
y, por último, unos zapatos con  
polainas<sup>14</sup>.

Muy contento con sus compras  
y satisfecho de lo elegante que está,  
Babar va al fotógrafo.  
Y esta es su fotografía.

Babar cena  
en casa de su amiga la señora mayor.  
Ella cree que Babar está muy  
elegante  
con su traje nuevo.  
Después de cenar, cansado,  
se duerme rápidamente.

---

13 El *alors* francés es una partícula que en este caso carece de significado. Por este motivo se ha omitido.

14 El término *guêtres*, al igual que *groom de l'ascenseur*, es un tecnicismo. En esta ocasión, se barajaban dos opciones igual de técnicas: «polainas» y «guêtres». Finalmente se ha optado por el primero por dos motivos:

- Es el término adecuado si se tiene en cuenta el marco temporal. Durante la época en la que Jean de Brunhoff escribió Babar, el término que denominaba a lo que lleva Babar en los pies era «polainas cortas».
- La opción «guêtres» es demasiado específica: se utiliza para nombrar a un tipo de polainas especiales que están pensadas para usarse en la montaña. Se trata, por lo tanto, de un tecnicismo perteneciente al ámbito del alpinismo.

Maintenant  
Babar habite chez la vieille dame.  
Le matin, avec elle,  
il fait de la gymnastique  
puis il prend  
son bain.  
Tous les jours, il se promène en auto.  
C'est la vieille dame qui la lui a  
achetée.  
Elle lui donne tout ce qu'il veut.—  
  
Un savant professeur lui donne des  
leçons. Babar fait attention  
et répond comme il faut.  
C'est un élève qui fait des progrès.

Ahora Babar  
vive en casa de la señora mayor.  
Por la mañana,  
hace gimnasia con ella.  
Después  
se da un baño<sup>15</sup>.  
Todos los días sale a pasear con el  
coche.  
Se lo ha comprado la señora mayor.  
Le da todo lo que quiere.  
  
Un profesor que sabe mucho le da  
clases.  
Babar presta mucha atención  
y responde a las preguntas como es  
debido.  
Es un alumno que va progresando<sup>16</sup>.

---

15 Ha sido necesario hacer un cambio en la disposición de las palabras en este párrafo, y en otros puntos de la traducción. En estos casos, se han aplicado una serie de criterios que se corresponden con lo aprendido en la asignatura de Traducción Audiovisual:

- En términos generales, se puede aplicar lo obvio: mejor dividir después de punto, luego después de dos puntos, luego de coma (se tiende a evitar el punto y coma).
- Se deben dejar completos los sintagmas (del verbo, sujeto, objeto o complemento) siempre que sea posible.
- No se debe separar una preposición de su objeto.
- No se debe separar el determinante del sustantivo (o adjetivo) que le sigue.

16 De las tres traducciones se contemplaban («progresas», «mejora» y «aprende»), se ha elegido «progresas» porque es precisamente la palabra que aparece en los boletines de notas de los niños españoles, si bien es cierto que lo hace en forma de sigla «P.A.».

---

Por otro lado, es importante destacar que, aunque en francés se utiliza un estructura nominalizante (*fait des progres*), en español se prefiere la verbalización y esto es lo que se busca con la traducción «va progresando».



Le soir, après dîner, il raconte  
aux amis de la vieille dame  
sa vie dans la grande forêt.

Pourtant  
Babar n'est pas tout à fait heureux:  
il ne peut plus jouer  
dans la grande forêt  
avec ses petits cousins  
et ses amis les singes.

Souvent, à la fenêtre,  
il rêve en pensant  
à son enfance  
et pleure  
en se rappelant  
sa maman.  
Deux années ont passé.

Por la noche, después de cenar,  
cuenta a los amigos de la señora  
mayor  
cómo era su vida en la selva<sup>17</sup>.

Pero Babar no es del todo feliz:  
ya no puede jugar en la selva  
con sus primos pequeños  
ni con sus amigos los monos.

A menudo,  
en la ventana,  
mira al infinito  
y piensa en su infancia.  
Llora porque echa de menos  
a su mamá.  
Ya han pasado dos años.

---

17 En la primera página de *La historia de Babar* se tradujo *grande forêt* por «gran selva». Esta decisión se justificaba haciendo alusión a la sensación de sobrecogimiento que el adjetivo «gran» causa en el niño. Sin embargo, el contexto en esta página no es el mismo que en la primera. El ambiente es más serio, más adulto. Así pues, en este caso es más oportuno omitir el adjetivo «gran». En definitiva, se trata de pasar de un ambiente infantil a uno más adulto y esto se consigue eliminando elementos propios del registro infantil.

Un jour pendant sa promenade  
il voit venir à sa rencontre  
deux petits éléphants tout nus.  
«Mais c'est Arthur et Céleste,  
mon petit cousin et ma cousine!»  
dit-il stupéfait à la vieille dame.

Babar embrasse Arthur et Céleste  
puis il va leur acheter de beaux  
costumes.  
Il les emmène chez le pâtissier  
manger de bons gâteaux.

Un día, cuando paseaba,  
Babar vio que dos pequeños  
elefantes,  
completamente desnudos,  
corrían hacia él.  
— ¡Pero si son mi primo Arturo y mi  
prima Celeste<sup>18</sup>! —  
le dice estupefacto a la señora mayor.  
Babar abraza a Arturo y a Celeste  
y después les compra ropa elegante.  
Les lleva a la pastelería  
para que puedan comer dulces<sup>19</sup>  
deliciosos.

---

18 Se ha optado por condensar las dos frases del original «Mais c'est Arthur et Céleste,/ mon petit cousin et ma cousine!» en una única «¡Pero si son mi primo Arturo y mi prima Celeste!». Básicamente, se ha eliminado la aposición y se ha incluido la información en el sintagma. Por otro lado, optamos por adaptar los nombres de los dos primos de Babar porque no supone un cambio sustancial y porque le van a resultar más naturales al lector meta.

19 En la ilustración se puede observar cómo Babar y sus primos comen varios tipos de dulces. Puesto que no se puede saber si son pasteles, galletas, bizcochos, etc., se ha preferido la opción más general y se ha utilizado el hiperónimo «dulces». Esta solución permite, además, añadir la aliteración de la consonante fricativa «s» y la líquida «l». La combinación de ambos tipos de consonantes es muy sugerente y recuerda al momento en el que «la boca se hace agua» justo antes de comer algo delicioso.

Pendant ce temps, dans la forêt,  
les éléphants cherchent et appellent  
Arthur et Céleste,  
et leurs mamans sont bien inquiètes.  
Hereusement, en volant sur la ville,  
un vieux marabout les a vus.—  
Vite il vient prévenir les éléphants.  
Les mamans d'Arthur et de Céleste  
sont venues les chercher à la ville.  
Elles sont bien contestes de les  
retrouver,  
mais elles les grondent tout de même  
parce qu'ils se sont sauvés.

Mientras tanto, en la selva,  
los elefantes buscan  
y llaman a Arturo y a Celeste.  
Sus mamás<sup>20</sup> están muy preocupadas.  
Por suerte, un marabú<sup>21</sup> que sobrevolaba  
la ciudad los ha visto  
y corre a avisar a los elefantes.  
  
Las mamás de Arturo y de Celeste  
han venido a buscarlos a la ciudad.  
Están felices de haberlos encontrado,  
pero los regañan de todas formas  
por haberse escapado<sup>22</sup>.

---

20 La traducción de *maman* por «mamá» es una constante en esta traducción. Se prefiere «mamá» a «madre» por una cuestión de paralelismo con el original, ya que este utiliza *maman* y no *mère*, y porque un niño dice con mayor frecuencia «mamá» y no «madre».

21 *Marabout* es un nuevo tecnicismo. Se podría haber aplanado el texto y haber traducido *marabout* por «buitre» o incluso por «cigüeña», ya que el marabú es una mezcla de estos dos animales; sin embargo es una buena oportunidad para ampliar el vocabulario del niño. Además, la imagen funciona como apoyo visual y ayuda al lector a hacerse una idea del tipo de animal que es un marabú, por no mencionar las resonancias tan exóticas que lleva aparejadas la palabra marabú (es importante recordar que esta imagen no se desarrolla en la ciudad, sino en la selva, un lugar sobrecogedor y extenso que está llenos de peligros y aventuras).

22 *Sauver* no solo significa «salvar» en francés, sino que también quiere decir «irse», «escaparse». Es este segundo significado el que tiene el verbo *sauver* aquí.

Babar se décide à partir  
avec Arthur Céleste et leurs mamans,  
et à revoir la grande forêt.  
Aidé par la vieille dame,  
il fait sa malle.  
Tout est prêt pour le départ.  
Babar embrasse sa vieille amie.  
S'il n'avait pas le chagrin de la  
laisser,  
il serait tout à fait heureux de partir.  
Il lui promet de revenir.  
Jamais il ne l'oubliera.

Babar decide irse  
con Arturo, Celeste y sus mamás,  
y regresar a la selva.  
Con la ayuda de la señora mayor,  
prepara el equipaje<sup>23</sup>.  
Todo está listo para el viaje.  
Babar abraza a la señora mayor<sup>24</sup>.  
Si no fuese porque separarse de ella le  
entristece,  
nada ensombrecería su partida.  
Le promete que volverá.  
Nunca la olvidará.

Ils sont partis...  
Les mamans  
n'ont pas de place dans l'auto.  
Elles courent derrière

Se van...  
Las mamás no entran en el coche:  
corren detrás de él.  
Levantán las trompas

---

23 El diccionario Larousse describe *malle* de la siguiente manera: «Coffre de bois, de cuir, etc., de grandes dimensions, où l'on enferme les objets que l'on emporte en voyage.» (Éditions Larousse. Dictionnaire de Français [en línea]). Este mismo diccionario propone como traducción «baúl». Es cierto que, si se hubiese traducido *il fait sa malle* por «prepara su baúl», el lector meta lo hubiese entendido sin problemas. Sin embargo, falla el factor temporal. El niño podría quedarse descolocado porque ya no se utilizan los baúles para viajar. Se ha descartado «maleta» porque, en la época en la que está ambientado el libro de Babar, no se utilizaban maletas, al menos no se utilizaban las maletas de plástico (que es la imagen de maleta que tiene un niño actualmente). Además, esta opción no se correspondería con la ilustración, donde se ve un baúl y no una maleta. Así pues, se ha optado por una solución más neutral y general: «prepara su equipaje».

et lèvent leurs trompes  
pour ne pas respirer  
la poussière.  
La vieille dame  
reste seule;  
triste, elle pense:  
«Quand reverrai-je mon petit  
Babar?»  
Le même jour, hélas, le roi des  
éléphants a mangé un mauvais  
champignon.  
Empoisonné, il a été très malade,  
si malade qu'il en est mort.  
C'est un grand malheur.

para no respirar el polvo.  
La señora mayor  
se queda sola y triste.  
Piensa:  
«¿Cuándo volveré a ver a mi pequeño  
Babar?»  
  
¡Qué mala suerte!<sup>25</sup> Ese mismo día, el  
rey de los elefantes  
se comió una seta venenosa<sup>26</sup>.  
Se intoxicó con la seta<sup>27</sup> y se puso muy  
enfermo,  
tan enfermo que se murió.  
Fue muy triste.

---

25 El *hélas* es una partícula enfática que aporta un matiz muy importante a la frase. Por ello, es importante conservarla. Se barajaron traducciones más literales como «por desgracia» y «desafortunadamente», pero la frase resultante era poco natural en español. Así pues, se ha preferido una solución más alejada del original, pero más idiomática en la lengua de llegada.

26 La expresión idiomática en español que equivale a *mauvais champignon* es «seta venenosa».

27 En español, se utiliza el adjetivo «intoxicado» para referirse a aquel ser vivo que ha resultado envenenado al consumir una seta venenosa. También se barajó el uso del verbo «envenenar», pero no es sinónimo de «intoxicar». Mientras que «envenenarse» es una acción voluntaria, «intoxicarse» no lo es. Obviamente, el rey de los elefantes no se envenenó a propósito...

Après l'enterrement  
les plus vieux des éléphants se sont  
réunis  
pour choisir un nouveau roi.

Después del entierro,  
los elefantes más viejos se reunieron  
para elegir a un nuevo rey.

Juste à ce moment ils entendent du  
bruit ils se retournent.  
Qu'est-ce qu'ils voient! Babar qui  
arrive dans son auto  
et tous les éléphants qui courent en  
criant:  
«Les voilà! Les voilà!  
Ils sont revenus!  
Bonjour Babar! Bonjour Arthur!  
Bonjour Céleste!  
Quels beaux costumes!  
Quelle belle auto!»  
Alors Cornélius  
le plus vieux des éléphants

En ese preciso momento, se empieza  
a armar alboroto<sup>28</sup> y se dan la vuelta.  
¡No pueden creer lo que ven sus  
ojos! A Babar, que llega en su coche,  
y a todos los elefantes que corren  
gritando:  
— ¡Están aquí! ¡Están aquí! ¡Han  
vuelto!  
¡Hola, Babar! ¡Hola, Arturo! ¡Hola,  
Celeste!  
¡Qué trajes tan elegantes! ¡Qué coche  
tan bonito!  
Cornelius<sup>29</sup>,  
el elefante más viejo,

---

28 Tal vez la traducción que se propone para *bruit* («alboroto») se aleje bastante del original, pero la justificación de su uso es el siguiente:

1. Es más idiomática que la traducción literal «escuchan ruidos».
2. Cuadra mejor con la imagen y con el resto del texto. A los ruidos del coche hay que sumarles los gritos de alborozo de los elefantes y el ruido que hace Arturo con su trompeta
3. Las consonantes líquidas de la palabra «alboroto» le otorgan una sonoridad especial. Estas hacen que se la pueda relacionar fácilmente con el ruido, el jaleo o la algarabía de los elefantes de la selva.

Si se suman todos estos factores, es lógico pensar que más que ruido, lo que escucharon los elefantes ancianos fue alboroto, jaleo, bullicio.

29 Omitimos la partícula *alors* porque es una palabra vacía que, en este caso, no aporta información relevante.

dit de sa voix tremblante:

«Mes bons amis, nous cherchons un  
roi,  
pourquoi ne pas choisir Babar?»

dice con voz cascada<sup>30</sup>:

— Queridos amigos, necesitamos a  
un rey.  
¿Por qué no elegimos a Babar?»

---

30 Aunque la traducción literal «con voz temblorosa» sería válida, el adjetivo «cascada» se adapta a la perfección a la voz de Cornelius, el elefante más viejo de la manada. De hecho, si se observan las definiciones que da el Diccionario de la lengua española, se puede ver cómo «cascado/a» se aplica a algo viejo, pero «tembloroso/a», no.

cascado,da

1. adj. Que está gastado, viejo o en mal estado.

2. adj. Dicho de la voz: Que carece de fuerza, sonoridad, entonación, etc.

tembloroso, sa

1. adj. Que tiembla.

(Real Academia Española [en línea]. 23ª ed)



Il revient de la ville  
il a beaucoup appris chez les  
hommes.  
Donnons lui la couronne.»  
Tous les éléphants trouvent  
que Cornélius a très bien parlé —  
Impatients,  
ils attendent la réponse de Babar.

«Je vous remercie tous,  
dit alors ce dernier,  
mais avant d'accepter,  
je dois vous dire  
que, pendant notre voyage en auto,  
Céleste et moi  
nou nous sommes fiancés.  
Si je sui votre roi, elle sera votre  
reine.»

Acaba de volver de la ciudad  
y ha aprendido mucho con los  
humanos<sup>31</sup>. Entreguémosle la corona.  
Todos los elefantes están de acuerdo  
con Cornelius.  
Impacientes,  
esperan la respuesta de Babar.

— Muchas gracias a todos— dice  
Babar—,  
pero antes de aceptar,  
tengo que deciros algo:  
durante el viaje en coche,  
Celeste y yo hemos decidido  
casarnos<sup>32</sup>.  
Si yo soy vuestro rey,  
ella será vuestra reina.

---

31 Al igual que *Déclaration des Droits de l'Homme* se traduce por *Declaración de Derechos Humanos* (y no por *Declaración de Derechos del Hombre*), se ha traducido *hommes* por «humanos» y no por «hombres»: se trata de una denominación mucho más justa que incluye a ambos sexos, el masculino y el femenino.

32 Así como en otros lugares del mundo es común comprometerse antes de casarse, en España no lo es. Por este motivo, es más apropiado utilizar una expresión del tipo «hemos decidido casarnos».

Vive la reine Céleste!  
Vive le roi Babar!!!  
crient tous les éléphants sans hésiter.  
Et c'est ainsi que Babar devint roi —

Babar dit à Cornelius:  
«Tu as de bonnes idées,  
aussi je te nomme général,  
et quand j'aurai la couronne  
je te donnerai mon chapeau.  
Dans huit jours  
j'épouserai Céleste.  
Nous aurons alors une grande fête  
pour notre mariage  
et notre couronnement.»  
Ensuite Babar demande aux oiseaux  
d'aller inviter tous les animaux,  
et charge le dromadaire de lui acheter  
à la ville de beaux habits de noce.  
Les invités commencent à arriver.  
Le dromadaire rapporte les costumes  
juste à temps pour le mariage.  
Après le mariage et le couronnement,  
tout le monde danse de bon cœur.

«¡Viva la reina Celeste! »  
«¡Viva el rey Babar! »  
Gritan todos los elefantes sin  
dudarlo.  
Y así fue como Babar se convirtió en  
rey.  
Babar le dice a Cornelius:  
— Me gustan tus ideas.  
Te voy a nombrar general  
y, cuando tenga mi corona,  
te daré mi sombrero.  
Dentro de ocho días  
me casaré con Celeste y  
haremos una gran fiesta  
para celebrar nuestro matrimonio  
y nuestra coronación.  
Después, Babar les pide a los pájaros  
Que inviten a todos los animales  
y le encarga al dromedario que vaya  
a la ciudad y le compre los trajes  
para la boda.  
Los invitados van llegando.  
El dromedario trae los trajes  
justo a tiempo para la ceremonia.  
Después de la boda y de la  
coronación, todo el mundo baila  
feliz.

La fête est finie,  
la nuit est tombée,  
les étoiles se sont levées.  
Le roi Babar et la reine Céleste,  
heureux,  
rêvent à leur bonheur.

Maintenant tout dort,  
les invités sont rentrés chez eux,  
très contents mais fatigués  
d'avoir trop dansé.  
Longtemps  
ils se rappelleront ce grand bal .—

Au revoir  
Dans un superbe ballon jaune,  
le roi Babar et la reine Céleste  
partent en voyage de noces  
pour de nouvelles aventures.—

La fiesta se ha terminado,  
se ha hecho de noche,  
el cielo está cubierto de estrellas.  
El rey Babar y la reina Celeste,  
contentos,  
piensan en lo felices que van a ser.

Ahora todo duerme,  
los invitados han regresado a sus  
casas,  
muy contentos pero cansados  
porque han bailado demasiado.  
Tardarán mucho tiempo  
en olvidar el gran baile.

Montados en un magnífico globo  
amarillo,  
el rey Babar y la reina Celeste<sup>33</sup>  
se van de luna de miel  
en busca de nuevas aventuras.

---

33 Las palabras «rey» y «reina» son nombres comunes, por lo que han de ir con minúscula. La Real Academia Española. dice lo siguiente al respecto:

6.9. Los títulos, cargos y nombres de dignidad como rey, papa, duque, presidente, ministro, etc., se escriben con minúscula cuando aparecen acompañados del nombre propio de la persona que los posee, o del lugar o ámbito al que corresponden (el rey Felipe IV, el papa Juan Pablo II, el presidente de Nicaragua, el ministro de Trabajo), o cuando están usados en sentido genérico (El papa, el rey, el duque están sujetos a morir, como lo está cualquier otro hombre). (Real Academia Española. 2010).

## 5. CONCLUSIONES

Tras haber realizado el presente trabajo, se han extraído una serie de conclusiones acerca de algunos aspectos de la literatura infantil y de su traducción. A continuación, se comentan las más importantes:

- **Las ilustraciones desempeñan un papel muy importante en las obras de literatura infantil.**

Es fundamental que el traductor tenga acceso tanto al texto como a las imágenes, ya que estas a veces aportan información que no queda recogida en el texto. La situación es similar, aunque no equiparable, a lo que ocurre en traducción audiovisual, donde es imprescindible que el traductor tenga acceso a las imágenes.

- **Al traductor le es de gran ayuda conocer las convenciones del género con el que se trabaja, así como el contexto.**

En términos generales, es muy útil realizar un análisis del texto original en lo que se refiere a convenciones textuales y aspectos contextuales antes de emprender una traducción. Aparte, es importante tener en cuenta otro factor: los traductores tienden a especializarse en un ámbito concreto. Después de hacer frente a un primer encargo, el resto deberían resultarles más sencillos, ya que cada vez va adquiriendo más bagaje. Cuanto más se especialice en un ámbito, más conocimientos tendrá sobre dicho ámbito y menos tiempo deberá emplear en el análisis.

- **La oralidad es uno de los rasgos definitorios más importantes de la literatura infantil.**

El primer contacto de los niños con la literatura es a través de la voz de sus padres, a través de quienes escuchan las historias que ellos no pueden leer. Este primer encuentro tiene que ser especial y tiene que servir para iniciar al niño en el mundo mágico de la lectura. Por este motivo, el texto no deberá oralizarse de manera insulsa y monótona, sino que será necesario imprimirle

emoción y dinamismo. El traductor puede contribuir a ello y es un factor que deberá tener en mente cuando realice su trabajo.

Aunque hubiese sido interesante realizar algún experimento para constatar la importancia de una correcta oralización, esto no ha sido posible debido a los criterios de longitud del presente trabajo. No obstante, en el Anexo II se incluye un documento con algunos consejos de oralización.

- **El traductor deberá tener en cuenta el doble lector de la literatura infantil.**

El hecho de que los libros infantiles estén dirigidos a varios lectores al mismo tiempo no es tan evidente, como tampoco lo es el que muchos de ellos aborden temas polémicos desde un segundo plano. Sin embargo, como se puede comprobar en *Histoire de Babar*, esta doble lectura es una realidad.

- **La literatura infantil no es un género de segunda clase**

Traducir literatura infantil no es ni más complejo ni más sencillo que traducir cualquier otro tipo de literatura. Cada especialidad de traducción plantea unos problemas concretos. En el caso de la literatura infantil estos son, por ejemplo, las limitaciones de los lectores meta (los niños), las exigencias de los intermediarios (los padres) y la necesidad de buscar soluciones creativas, entre otros.

Algunas posturas a las que se hace referencia en este trabajo, responsabilizan a la mujer y a los niños de que la literatura infantil sea un género de segunda clase. No porque haya un mayor número de mujeres escritoras y traductoras o porque el lector meta de esta literatura no se haya desarrollado completamente a nivel cognitivo, la literatura infantil ha de ser blanco del menosprecio. Ambas son razones sin ninguna base científica.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Alvstad, Cecilia. 2010. «Children's literature and translation». En *Handbook of Translation Studies*, ed. por Yves Gambier and Luc van Doorslaer. Amsterdam: John Benjamins Pub. Co., 22-27
- Brunhoff, Jean de. 2015. *Babar*. Traducido por Juan Carlos Silvi. Barcelona: Blackie Books.
- Brunhoff, Jean de. 2015. *Histoire De Babar Le Petit Éléphant*. Paris: Hachette.
- Colomer, Teresa and María Cecilia Silva-Díaz. 2002. *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Colomer, Teresa. 1999. «El álbum y el texto». En *El Libro-Álbum*, ed. por Juan-Ignacio Muñoz-Tébar, Cecilia Silva-Díaz, and María Fernanda Paz Castillo. Caracas: Banco del Libro, 29-33
- Colomer, Teresa. 1999. *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Síntesis Educación.
- Dimitrova Englund, Birgitta. 2010. «Translation process». En *Handbook of Translation Studies*, ed. por Yves Gambier and Luc van Doorslaer. Amsterdam: John Benjamins Pub. Co., 406-411
- Doonan, Jane. 1999. «El libro-álbum moderno». En *El Libro-Álbum*, ed. por Juan-Ignacio Muñoz-Tébar, Cecilia Silva-Díaz, and María Fernanda Paz Castillo. Caracas: Banco del Libro, 35-58
- Éditions Larousse. Dictionnaire de Français [en línea]. Marzo de 2016. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>
- Gambier, Yves. 2010. «Translation strategies and tactics». En *Handbook of Translation Studies*, ed. por Yves Gambier and Luc van Doorslaer. Amsterdam: John Benjamins Pub. Co., 412-417

- Gouadec, Daniel. 2010. «Quality in translation». En *Handbook of Translation Studies*, ed. por Yves Gambier and Luc van Doorslaer. Amsterdam: John Benjamins Pub. Co., 270-275
- Greene, Ellin. 1999. «Los libros-álbum de Randolph Caldecott: la invención de un género». En *El Libro-Álbum*, ed. por Juan-Ignacio Muñoz-Tébar, Cecilia Silva-Díaz, and María Fernanda Paz Castillo. Caracas: Banco del Libro, 13-20
- Hidalgo Alfageme, C. Alonso and Timková, Milada 2007. “El artículo determinado al comienzo de los títulos de los trabajos y de los rótulos de nuestros estudiantes”. redELE 20 de marzo de 2016. [http://www.mecd.gob.es/dctm/redele/Material-RedEle/Revista/2007\\_09/2007\\_redELE\\_9\\_05Hidalgo.pdf?documentId=0901e72b80df3596](http://www.mecd.gob.es/dctm/redele/Material-RedEle/Revista/2007_09/2007_redELE_9_05Hidalgo.pdf?documentId=0901e72b80df3596)
- Kohl, Herbert R. 1995. *Should We Burn Babar?*. New York: New Press.
- Marantz, Kenneth. 1999. «Con estas luces». En *El Libro-Álbum*, ed. por Juan-Ignacio Muñoz-Tébar, Cecilia Silva-Díaz, and María Fernanda Paz Castillo. Caracas: Banco del Libro, 7-12
- Milton, John. 2010. «Adaptation». En *Handbook of Translation Studies*, ed. por Yves Gambier and Luc van Doorslaer. Amsterdam: John Benjamins Pub. Co., 3-6
- Moebius, William. 1999. «Introducción a los códigos del libro-álbum». En *El Libro-Álbum*, ed. por Juan-Ignacio Muñoz-Tébar, Cecilia Silva-Díaz, and María Fernanda Paz Castillo. Caracas: Banco del Libro, 99-114
- Nodelman, Perry. 1999. «Cómo funcionan los libros-álbum». En *El Libro-Álbum*, ed. por Juan-Ignacio Muñoz-Tébar, Cecilia Silva-Díaz, and María Fernanda Paz Castillo. Caracas: Banco del Libro, 115-127
- Oittinen, Riitta. 2005. *Traducir para niños*. [ orig. Translating for Children] Traducido por Isabel Pascual Febles and Gisela Marcelo Wirnitzer. Las Palmas

de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones.

- Real Academia Española. 2010. *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros.
- Real Academia Española. Diccionario de la lengua española [en línea]. 23ª ed., 2014. Marzo de 2016. <http://lema.rae.es/drae>
- Ruiz Campos, Alberto Manuel. 2000. *Literatura Infantil*. Alcala de Guadaira, Sevilla: Editorial Guadalmena.
- Shulevitz, Uri. 1999. «¿Qué es un libro-álbum?». En *El Libro-Álbum*, ed. por Juan-Ignacio Muñoz-Tébar, Cecilia Silva-Díaz, and María Fernanda Paz Castillo. Caracas: Banco del Libro, 129-132
- Stolze, Radegundis. 2010. «Hermeneutics and translation». En *Handbook of Translation Studies*, ed. por Yves Gambier and Luc van Doorslaer. Amsterdam: John Benjamins Pub. Co., 141-146
- Thomson-Wohlgemuth, Gabriele. 1998. *Children's Literature and its Translation. An Overview*. Tesis doctoral. Universidad de Surrey



# **7. ANEXOS**