

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

***DER STRUWWELPETER, ¿UN
CUENTO PARA NIÑOS?***

**DE LA DIFICULTAD DE LA TRADUCCIÓN
LITERARIA EN VERSO**

Sofía González Ruiz

Silvia Roiss

Salamanca, 2018

Resumen y palabras clave

Resumen: Este trabajo abarca una doble función: un análisis sobre la traducción de *Der Struwwelpeter* y una nueva propuesta de traducción. Se ha escogido este libro infantil por lo polémico que resulta en la actualidad y porque hoy observamos un cambio de receptor: ahora va destinado a los adultos. Para realizar este análisis, en primer lugar, se exponen los aspectos teóricos que nos ayudarán en nuestra tarea y asimismo se exponen las dificultades de traducción a las que haremos frente. La finalidad consiste en demostrar que se ha producido un cambio de receptor, dado que ahora se destina al público adulto, así como ofrecer una propuesta original de traducción que no recurre a la invención de aspectos que no se mencionan en el cuento original.

Palabras clave: traducción literaria, cuento infantil, adaptación, propuesta de traducción.

Abstract and key words

Abstract: This work covers a double function: an analysis of the translation of *Der Struwwelpeter* and a new translation proposal. This children's book was chosen because of the controversy it has nowadays and because today we are witnessing a change of receiver: it is now intended for adults. In order to carry out this analysis, first of all, we present the theoretical aspects that will help us in our task, as well as the translation difficulties that we will face. The aim is to demonstrate that there has been a change of receiver, since it is now intended for the adult public, and to offer an original translation proposal that does not involve the invention of aspects that are not mentioned in the original story.

Key words: literary translation, children's story, adaptation, translation proposal.

Índice

1.	Introducción.....	1
2.	Consideraciones teóricas	2
2.1.	Agentes del proceso traductor.....	4
2.2.	La <i>Skopostheorie</i> y el funcionalismo	5
2.3.	Traducción literaria	6
2.4.	Culturemas	9
2.5.	La literatura infantil	12
2.6.	Método de análisis	19
3.	Metodología.....	20
4.	Análisis y comparación de las traducciones	21
4.1.	<i>Die Geschichte von den schwarzen Buben</i>	31
4.2.	<i>Die Geschichte vom Daumenlutscher</i>	41
5.	Conclusión.....	51
6.	Bibliografía.....	54
	Anexo.....	57

Vale más una buena traducción en prosa que una mala traducción en verso. Y una buena traducción en verso vale más que una buena traducción en prosa. ¡Pero qué difícil, casi siempre, una buena traducción en verso! ¡Y qué difícil también, para un poema, una buena traducción en prosa!

García Yebra 1994, 21

1. Introducción

El presente Trabajo de Fin de Grado tiene como objetivo comparar dos traducciones de la obra alemana *Der Struwwelpeter*, para después ofrecer nuestra propia propuesta de traducción. Por un lado, emplearemos la traducción publicada por la editorial Impedimenta, que realizó una edición especial que coincide con el 170 aniversario del libro (año 2015), llamada *Pedro Melenas y compañía* y que viene, además, acompañada de diez nuevas historias y de una carta escrita por Hoffmann (*Alegorías de la oveja negra*), en la que explica el nacimiento del libro. El traductor de esta edición es Víctor Canicio. Por otro lado, usaremos una edición de 2013 realizada por Tintenfaß, cuya traducción también fue realizada por Víctor Canicio. Se han escogido estas dos ediciones porque, a pesar de compartir traductor, se han observado diferencias en la toma de decisiones respecto a cuestiones ortográficas y de estilo, así como diferencias en decisiones de traducción. Nótese que no se han incluido los libros en los anexos por cuestión de espacio; si se desea pueden consultarse los libros en la biblioteca pública de Salamanca, en la Casa de las Conchas.

El motivo que me ha llevado a escoger este tema ha sido la experiencia previa que he tenido en la asignatura sobre traducción literaria de inglés a español que pude cursar en la facultad de Traducción y Documentación en el curso 2016/2017. Ha sido un tema que siempre me ha interesado y, de hecho, este tipo de traducción fue la que me llevó a escoger esta carrera en primer lugar. Por otro lado, escogí esta obra como propuesta de la profesora Silvia Roiss, ya que en un primer momento pensé que sería muy buena idea hacer una traducción de los cuentos de los hermanos Grimm. Ella, sin embargo, propuso hablar de un libro mucho menos conocido y mucho más polémico, *Der Struwwelpeter*. Sus historias en verso, su rico lenguaje y su crueldad fueron lo que me llevaron a decantarme por hacer este trabajo.

La primera parte de este TFG está compuesta por una serie de consideraciones teóricas, que pretenden establecer una base para poder realizar un buen análisis de las diferentes traducciones. Así, en la segunda parte haremos un análisis conjunto de toda la obra y también destacaremos las diferencias más significativas en las dos versiones de traducción escogidas. A continuación, se realiza un análisis más pormenorizado de dos cuentos concretos de la obra (*Die Geschichte von den schwarzen Buben* y *Die Geschichte vom Daumenlutscher*), que nos lleva a identificar las dificultades de traducción. Así, en

este mismo apartado, ofrecemos nuestra propuesta de traducción de aquellos versos más complicados, junto con una explicación de nuestra decisión. La traducción completa de los dos cuentos, junto con la versión original, podrá consultarse en el anexo (página 57).

Para finalizar el trabajo ofreceremos las conclusiones a las que hemos llegado gracias al análisis y a la tarea de traducción realizada, también presentaremos la bibliografía de los trabajos citados e incluiremos el anexo que contiene los dos cuentos de los que se realiza un análisis más profundo en versión original junto con nuestra propuesta de traducción.

2. Consideraciones teóricas

En este apartado trataremos las cuestiones teóricas que nos ayudarán a lo largo del trabajo a hacer nuestro análisis y a realizar nuestra propuesta de traducción. En primer lugar, trataremos la cuestión de la equivalencia y realizaremos una pequeña evolución a lo largo de la historia hasta llegar a la noción de cultura.

Dentro del ámbito de la traducción, aún existen perspectivas que afirman que el traductor debe aspirar a la equivalencia y así convertirse en un ser invisible. En palabras de Vidal (2010: 16), «detrás de esta búsqueda de la equivalencia absoluta hay un cierto resquemor a ser infieles al texto original, a manipular y moldear lo que se nos ha dado, y una total determinación a respetarlo, aunque sea imposible, hasta extremos impensables».

Durante los años sesenta y sobre todo durante la década de los ochenta, se empezó a entender la traducción de forma totalmente distinta, como una actividad descriptivista y visible. Gracias a Holmes se desecha la idea de «la ciencia de la traducción». Este cambio significa que ya no existe una única traducción, sino que podemos encontrar tantas traducciones válidas como traductores, como comprobaremos a lo largo de este trabajo. Holmes fundó en Bélgica la escuela de los Países Bajos, que en los años sesenta se convirtió en un núcleo fundamental en teoría de la traducción; podemos destacar a los siguientes discípulos: Susan Bassnett y André Lefevere.

Bassnett, en 1980, publica un libro llamado *Translation Studies*, donde sigue la teoría descriptivista de la traducción. Así comienza a hablar de la cultura como unidad de traducción, cuando antes la unidad era la palabra. Esto significa que lo que en realidad traducimos son culturas. Por su parte, Lefevere utiliza el término *reescritura* para hablar sobre la *manipulación* del discurso.

Según Hermans, otro de los discípulos de Holmes (en Vidal 2010, 18), esto tiene tres consecuencias: en primer lugar, ninguna traducción puede llegar a ser el equivalente del original; en segundo lugar, las traducciones nunca serán definitivas; y, por último, en tanto las traducciones son repetibles, provisionales y nunca definitivas, cada una tiene una posición, que es la del traductor.

La pregunta, pues, a estas alturas de los Estudios de Traducción, tal vez no sea tanto si la Equivalencia existe o no (ya está claro que la equivalencia absoluta es imposible en traducción) sino hasta qué punto debe ser equivalente una traducción, de qué tipo de equivalencias estamos hablando y sobre todo quién decide estas cuestiones. (Hermans en Vidal 2010: 31)

Por otro lado, ofreceremos la definición que nos da Eco (2008: 13): «decir lo mismo en otra lengua». Aunque, como indica este mismo autor (2008: 13), esta definición resulta bastante problemática, ya que no podemos establecer qué significa «decir lo mismo», tampoco sabemos qué es exactamente el «lo» y mucho menos lo que significa «decir». Por lo tanto, lo que tenemos que intentar hacer es «decir *casi* lo mismo» (Eco 2008: 14), lo que nos lleva de nuevo a la cuestión de hasta qué punto tiene que ser equivalente una traducción.

Así pues, traducir quiere decir entender tanto el sistema interno de una lengua como la estructura de un texto determinado en esa lengua, y construir un duplicado del sistema textual que, *según una determinada descripción*, pueda producir efectos análogos en el lector, ya sea en el plano semántico y sintáctico o en el estilístico, métrico, fonosimbólico, así como en lo que concierne a los efectos pasionales a los que el texto fuente tendía. «Según una determinada descripción» significa que toda traducción presente unos márgenes de infidelidad con respecto a un núcleo de presunta fidelidad, pero la decisión sobre la posición del núcleo y la amplitud de los márgenes depende de las finalidades que se plantea el traductor. (Eco 2008, 23)

Podemos sacar como conclusión que resulta imposible llegar a un equivalente absoluto en traducción y que nuestra labor como traductores, también para la traducción que nos ocupa, radica en trasladar el significado de una cultura a otra, es decir, somos traductores de culturas, no de lenguas: «(...) Traducir es interaccionar culturas cuya relación entre sí es, la mayoría de las veces, asimétrica, dado que la actividad traductora se produce en un universo ampliamente jerarquizado y desigual» (Vidal 2010, 37).

En este punto debemos plantearnos qué entendemos exactamente por cultura. Dentro de sus posibles acepciones, la concepción que nos interesa es la de Vermeer. Para ello, vamos a tomar la definición de Heinz Göhring (en Snell-Hornby 1988, 60):

Cultura es todo lo que se necesita saber, dominar y sentir con el fin de juzgar cuándo el comportamiento de las personas se ajusta o desvía de lo que se espera de ellas, y también para ajustar nuestro comportamiento a las expectativas de esa sociedad —a menos que se esté dispuesto a aceptar las consecuencias del comportamiento que se aparta de la norma.

Por lo tanto, para poder traducir cualquier texto, el traductor debe estar familiarizado con las dos culturas. De hecho, para Vermeer (en Snell-Hornby 1988, 67-68), la traducción es eminentemente un trasvase de culturas, por lo que el traductor debe ser bicultural o pluricultural, para lo que es necesario el dominio de varias lenguas.

2.1. Agentes del proceso traductor

Algunas cuestiones que debemos tener en cuenta para poder realizar nuestro posterior análisis son los agentes que intervienen en el proceso de la traducción, ya que esto va a condicionar el texto meta. Así, procederemos a establecer una lista (basándonos en *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained* de Nord, 1997, 20-22) de los participantes de esta acción *intencional*, que tenemos que tener siempre muy en cuenta.

- El **cliente** o **iniciador**: Holz-Mänttari (en Nord 1997, 20) distingue en este caso entre el *initiator* (o *Bedarfsträger*), que es la persona que necesita el texto meta, y el *commissioner* (*Besteller* o *Auftraggeber*), que es el que realiza el encargo al traductor para que produzca un texto meta para un propósito y destinatario en particular.
- El **traductor**: su papel es totalmente fundamental en el proceso. Es, obviamente, el experto en la acción traductora y debería ser responsable tanto de realizar el encargo como de asegurarse del buen resultado del proceso.
- El **productor del texto origen**: se trata del agente que ha producido el texto que será objeto de la traducción.

- El **receptor al que va dirigido el texto meta**: es el destinatario de la traducción y por eso se convierte en un factor decisivo en la producción del texto meta.
- El **usuario del texto meta** o *Applikator*, según Holz-Mänttari (en Nord 1997, 22), es el agente que le da un uso al texto meta, como material formativo o como fuente de información, entre otros posibles usos.

Además de estos importantes agentes, siempre tendremos que tener en cuenta todos los conceptos descritos anteriormente en este marco teórico y los que explicarán a continuación, ya que todos van a influir en nuestra traducción. Por otro lado, es importante que no olvidemos el texto origen, cuya relación con el texto meta dependerá del tipo de traducción.

2.2. La Skopostheorie y el funcionalismo

La teoría del escopo (o *Skopostheorie*) es una teoría general de la traducción que fue formulada por el lingüista Hans Vermeer y que se puede aplicar también a la traducción literaria. *Skopos* es una palabra griega que significa «propósito». Y, según la *Skopostheorie* (es decir, la teoría que aplica el concepto del *Skopos* a la traducción), «the prime principle determining any translation process is the purpose (*Skopos*) of the overall translational action» (Nord 1997, 27).

Siguiendo con las explicaciones de Nord (1997, 27-28), podemos distinguir tres propósitos distintos en el ámbito de la traducción: el propósito general que persigue el traductor durante el proceso de traducción, el propósito comunicativo que persigue el texto origen en la situación origen y el propósito que persigue una estrategia o procedimiento de traducción concreto.

Lo que quiere decir esta teoría, de forma un poco más simple, es que, en traducción, el fin justifica los medios. Es decir, el traductor no puede ofrecer la misma cantidad de información ni tampoco el mismo tipo de información que ofrece el autor del texto origen, ya que ya hemos aclarado que esto es totalmente imposible. Por lo tanto, lo que hace el traductor es ofrecer la información de otra forma. Lo que ofrezca el traductor dependerá, por supuesto, del tipo de texto que tenga que traducir. En nuestro caso, al tener que enfrentarnos a un texto de literatura infantil escrito en verso, el fin que justificará nuestros medios será el componente estético, ya que se trata de un texto expresivo. Así, nuestro objetivo último será producir un texto análogo.

2.3. Traducción literaria

La traducción literaria es, pues, como la escritura literaria original, empresa siempre imperfecta, siempre limitada, de éxito relativo, pero también siempre valiosa, si alcanza altura bastante para llegar al reino del arte.

García Yebra 1994, 20

Dentro del ámbito de la traducción, uno de los tipos de texto más estudiados a lo largo de los años son los textos literarios, tal vez por la gran cantidad de dificultades que presenta su traducción y que veremos a lo largo de este trabajo.

La traducción literaria es una actividad que muchas veces nos resulta algo decepcionante, porque no siempre se hace bien. Y, en este tipo de traducción especializada, «the translator is expected to transfer not only the message of the source text, but also the specific way the message is expressed in the source language» (Nord 199, 89). Además, también siguiendo a Nord (1997, 89), el texto traducido debería ser una obra de arte paralela e independiente y debería reproducir la estructura literaria del original, es decir, mismo género, valor artístico y belleza lingüística.

Es importante que sistematicemos los problemas que más a menudo se presentan a la hora de realizar una traducción literaria. Según García Yebra (1994), los problemas pueden aparecer tanto en la fase de comprensión del texto original como en la fase de expresión del texto meta. En la fase de comprensión nos encontraremos sobre todo con problemas de ambigüedad en el plano léxico, morfológico y sintáctico. En la fase de expresión también aparecerán problemas de ambigüedad, ya que el traductor los creará sin querer, además de problemas originados por la limitación de la capacidad expresiva del traductor en la lengua meta, aunque sea su lengua materna, y el problema de decidir si se quiere extranjerizar la traducción o hacerla más «nacional». También se plantea un problema que resulta muy útil para nuestro trabajo: ¿debemos traducir en prosa o en verso? García Yebra termina concluyendo que hay que analizar cada caso concreto, por lo que, en nuestro caso, al ser el verso la principal característica de la obra, debemos mantenerlo en nuestra traducción.

También, según Morales López (2008), los problemas fundamentales de este tipo de traducción se derivan de la característica principal de la literatura: la combinación de forma y contenido, además de las diversas diferencias culturales, así como las distintas

variantes lingüísticas, dialectos, sociolectos, el argot de las distintas edades o el lenguaje técnico o especializado.

Dentro de este ámbito es muy importante que hablemos de las restricciones y de la libertad a la hora de traducir. ¿En qué medida podemos traducir libremente? ¿Cuándo es imprescindible la literalidad? Estas son las cuestiones que se plantea Rocha Barco (1994), que distingue la traducción literaria de la no literaria o técnica (fiel, exacta, rigurosa). Afirma que en traducción literaria «es necesario captar la fuerza y la belleza con que se dice el contenido y por eso no puede limitarse a la mera reproducción de las ideas» (1994, 401). Es decir, el traductor literario está obligado únicamente a comunicar un contenido y a reproducir una forma y el grado de fidelidad va a depender de la importancia que tenga el elemento en el texto original:

Cuando el peso del contenido fuese muy grande [...] una cierta libertad en la reproducción de la forma podría ser excusable, si no obligada. Y viceversa: cuando lo fundamental de un poema se encontrara en su dimensión formal, el atenimiento escrito a la literalidad de lo que el poema dice podría no tener importancia primordial. (Rocha Barco 1994, 401)

En el caso de Víctor Canicio, traductor de *Der Struwwelpeter*, vamos a comprobar a lo largo del trabajo que ha optado en la mayor parte de ocasiones por darle prioridad a la dimensión formal, excepto en aquellos casos en los que el contenido era verdaderamente la esencia de la historia.

Lo que haremos ahora será analizar los agentes de los textos literarios siguiendo las pautas establecidas en los apartados anteriores y centrándonos sobre todo en las indicaciones de Nord (1997).

En primer lugar, tenemos que tener cuenta al expedidor del texto literario, que normalmente coincide con el autor o el productor del texto. También en muchas ocasiones, este autor es una persona conocida como escritor en el contexto literario de la cultura origen (Nord 1997, 80). Y su intención, en palabras de Nord, «is usually not to describe the ‘real world’ (as it is seen and acknowledged in the culture community) but to motivate personal insights about reality by describing an alternative or fictional world» (1997, 80).

En segundo lugar, encontramos a los receptores de este texto, tanto el original como el meta. Estos, según Nord (1997, 80), tienen unas expectativas determinadas que vienen condicionadas por su experiencia literaria.

El medio por el que se transmiten estos textos literarios es, en nuestras culturas actuales, el medio escrito. Y el lugar, el tiempo y el motivo desempeñan también un importante papel, ya que expresan las características culturales específicas tanto de la cultura origen como de la cultura meta (Nord 1997, 81).

Y, por último, tenemos el mensaje y el efecto (poético o estético) que este produce en el lector. Por un lado, el mensaje, según Nord (1997, 81), podría definirse como «fictional objects or phenomena whose relationship with reality is not one-to-one». En este mensaje vamos a encontrar habitualmente un lenguaje literario, marcado por características connotativas, expresivas y estéticas; aunque también podemos encontrar textos literarios sin estas características típicas, que son los que reproducen el registro oral. Y por otro, el efecto que la traducción tiene en los lectores debería ser el mismo que tuvo el texto original en sus lectores originales, si bien los efectos pueden ser distintos en cada lector.

Nord (1997, 83-84) nos resume estas ideas: tenemos una situación (marcada por un tiempo, un lugar y un motivo), y en esta situación el receptor recibe (lee) el texto producido por el expedidor (escritor), que tiene una intención particular. Este texto está marcado como literario en referencia a un código literario. Por eso el receptor interpreta el contenido del texto como ficticio e interpreta también la intención del expedidor por las características estilísticas y estructurales. Al leerlo, el texto produce un efecto en él, que puede ser el efecto pretendido por el expedidor o no.

Siguiendo con las ideas de Nord (1997, 84-88), podemos establecer una serie de relaciones entre los distintos agentes, que por supuesto van a condicionar el proceso de traducción. Enumeraremos a continuación las más interesantes:

- La relación entre la intención del expedidor y el texto: este solo va a conseguir el efecto que pretende sobre el lector si verbaliza el texto de forma adecuada. En la traducción de un texto literario, es el traductor el encargado de verbalizar esa intención. El traductor, como un lector más, va a tener su propia interpretación del texto y eso es exactamente lo que va a traducir; por eso un mismo texto literario puede tener tantas

traducciones distintas, ya que depende de cómo lo interprete cada traductor. Por lo tanto, lo que se traduce es la interpretación que hace el traductor de la intención del expedidor, porque «translators should have the right to translate *their* interpretation of the text» (Nord 1997, 90).

- La relación entre la intención del expedidor y la expectativa del receptor: el productor de un texto debe ser siempre consciente del conocimiento cultural de sus lectores. Lo ideal sería que el autor anticipase este conocimiento y así pudiese verbalizar mejor su intención en el texto. En el caso de una traducción, para que esto también se cumpla, el traductor debe interpretar correctamente la intención del productor y debe verbalizar el texto de manera que los receptores metan puedan interpretarlo; por último, el conocimiento y las expectativas de los destinatarios origen y meta deben ser idénticas y si no el traductor debe encargarse de que lo sean.
- La relación entre el texto y los receptores: el autor del texto origen decide qué elementos de los códigos literarios (como el ritmo, prosodia, sintaxis, metáforas, macroestructura, personajes, ideas, atmósfera, etc.) va a incluir en su texto. Esto significa, en una traducción, que estos mismos medios estilísticos solo podrán conseguir el mismo efecto en caso de que el trasfondo literario coincida.

2.4. Culturemas

En nuestro texto tendremos que tener muy presente, por su importancia y su frecuencia de aparición, las diferentes referencias culturales, realia o culturemas.

El término realia fue acuñado por la escuela de Leipzig, en concreto por los lingüistas Sergej Vlahov y Sider Florin en 1970 (Schäpers 2011, 44), que lo definen como «elemento textual que denota color local e histórico» (Molina 2001 en Schäpers 2011, 44). Establecen que los realia se pueden dividir en cuatro categorías:

- 1) geografía y etnografía;
- 2) folclore y mitología;
- 3) objetos cotidianos;
- 4) referencias sociales e historia.

Por otro lado, Mayoral (1999, 3) cita a Cartagena para ofrecernos una definición que nos resulta más completa: «por Realia entendemos *latu sensu* fenómenos culturales

y económico-sociales e instituciones que son propios de un orden económico-social determinado o de una cultura determinada».

El término *culturema*, por su parte, es un concepto que cada vez se usa más en los estudios de traducción y no tiene un origen claro. Hay quien se lo atribuye a Nord, a Vermeer o a Oksaar (Luque Nadal 2009, 95). Como definición establecemos la que nos ofrece Nord, que en realidad se atribuye a Vermeer: «un fenómeno social de una cultura A que es considerado relevante por los miembros de esa cultura y que, cuando se compara con un fenómeno social correspondiente en la cultura B, se encuentra que es específico de la Cultura A» (en Luque Nadal 2009, 95).

Por lo tanto, queda claro con estas definiciones que es el trasvase de los *culturemas*, los elementos culturales, el que va a causarnos más problemas de traducción y, para poder traducir estos elementos en nuestros textos, debemos seguir las estrategias de traducción adecuadas para poder tomar decisiones coherentes. Aunque también es cierto que, según Schäpers (2011, 38), suponen tal problema de traducción que algunos autores han llegado a afirmar su intraducibilidad.

Sin embargo, los *culturemas* supondrán solamente un problema mayor cuando no coincidan entre los distintos países. Es decir, «en el estudio de los *culturemas* se advierte de inmediato que existen *culturemas* específicos de un país junto a *culturemas* que se comparten entre distintos países y lenguas. Se trata, en este último caso, de zonas culturales que comparten unas tradiciones históricas, religiosas, etc» (Luque Nadal 2009, 101). Así, al ser nuestro texto un texto alemán, sabemos que no existe una gran brecha cultural entre ambos países.

También sabemos que los *culturemas* van aumentando en la sociedad a medida que pasa el tiempo. Y como ejemplo relacionado con nuestro encargo de traducción podemos establecer la necesidad de educar pronto a los niños.

Sin embargo, es necesario establecer una serie de criterios que nos permitan determinar si un elemento de nuestra traducción puede denominarse *culturema*. Luque Nadal (2009, 105-107) ofrece una serie de criterios que hemos resumido en este trabajo para que nos sean útiles en nuestra posterior tarea de traducción: vitalidad, figuratividad y motivación; productividad fraseológica del *culturema*; frecuencia de aparición en alusiones textuales, variaciones, explotaciones, chistes; y complejidad estructural y simbólica. Un ejemplo común de *culturemas* son los refranes.

También es Luque Nadal (2009, 116) la que nos ofrece una explicación de la importancia de los culturemas y por qué es tan necesario que los tengamos en cuenta en el proceso de traducción:

La suma de los culturemas de una lengua, junto con otros elementos ideológicos de la misma, forman una red de ideas, valores, principios de acción, consejos, explicaciones de cómo y por qué es el mundo, anticipaciones, etc. Todo ello contribuye a configurar una visión del mundo.

Los culturemas más importantes que vamos a encontrar en *Der Struwwelpeter* son los nombres propios. Respecto a ellos, las opiniones son muy dispares, dado que hay autores que afirman que no pertenecen a los elementos culturales. No obstante, la mayoría de los autores los incluye dentro de los «realia». Pero coincidimos con Schäpers cuando cita a Cartagena (2011, 48), reivindicando que lo mejor es encontrar un punto intermedio.

Cartagena (en Schäpers 2011, 48) llega a la conclusión de que los nombres propios no tienen ni significado ni connotaciones y afirma que el problema es en realidad terminológico y de perspectiva, aunque desarrolló un inventario de técnicas de traducción de nombres propios del alemán al español, demostrando que sí es posible su traducción. Schäpers afirma también que muchos autores coinciden en que los nombres propios no se traducen, ya que la solución será la adaptación fonética o gráfica. No obstante, en el ámbito de la traducción literaria vamos a encontrar un gran número de excepciones. En nuestro caso concreto, vamos a tener que adaptar los nombres fonéticamente a nuestro idioma para así facilitar la rima.

Además, podemos encontrarnos dos categorías de nombres propios, establecidas por Hermans en 1998 (en Schäpers 2011, 48-49):

- *Conventional*: aquellos que no tienen significado propio.
- *Loaded*: son los nombres literarios que se han creado por un motivo en concreto. Pueden ser nombres expresivos, apodos, nombres ficticios o no que han dado lugar a asociaciones históricas o culturales dentro de una determinada cultura.

A la hora de traducir estos dos tipos diferentes de nombres propios, cada cultura va a seguir sus propias estrategias. Por ejemplo, Franco Aixela (en Schäpers 2011, 50), afirma que «hasta los años cincuenta, en España se solían traducir al castellano los

nombres en inglés, a diferencia de otras culturas como la anglosajona o la alemana que no solían traducir los nombres. Hoy en día, la tendencia en castellano es admitir más nombres extranjeros». Aunque, por otro lado, Virgilio Moya (en Schäpers 2011, 50) defiende la traducibilidad de los nombres propios.

La estrategia que nos recomienda Schäpers (2011, 52) para los nombres sin equivalentes en otros idiomas es transcribirlos. En caso de que el nombre estuviese incluido en el título de la obra literaria (2011, 53), nos recomienda, siguiendo a Cartagena, adaptarlos, como por ejemplo *Carlota* por *Lotte im Weimar*. Así, en general, en caso de que tengamos alguna duda, la estrategia preferida por Schäpers es la transcripción. Si nuestro encargo de traducción no fuese un texto en verso, seguramente seguiríamos la tendencia dominante en la actualidad en español, que consistiría en admitir los nombres extranjeros en la traducción; sin embargo, esto no va a ser posible al tratarse de un cuento en verso en el que podemos aprovechar los nombres en español para crear nuevas rimas. Precisamente por esto, los nombres, con su importante carga semántica, tienen que atraer, por lo que, a continuación, hablaremos sobre la traducción de literatura infantil.

2.5. La literatura infantil

Si nuestro TFG versa sobre la traducción literaria, y más concreto de un libro infantil, convendría preguntarnos en este punto, ¿qué se entiende por literatura infantil? Llunch¹ (2005) nos propone una definición de literatura infantil:

Sería, por un lado, la comunicación literaria que se establece entre un escritor adulto y un lector infantil; por otro, la literatura que, además de proponer un entretenimiento artístico al lector, busca crear competencias (lingüísticas, narrativas, literarias, ideológicas...); una tercera acepción estaría relacionada con la perspectiva editorial: todo aquello que se publica en colecciones infantiles y juveniles (lo que decide el editor y el comprador).

Por otro lado, según Isabel Pascua (en Domínguez Pérez 2008, 9) las cinco formas más empleadas para delimitar este concepto son las siguientes:

- Textos que se consideran convenientes como lectura para niños y jóvenes.
- Literatura especialmente escrita para niños y jóvenes.
- Producción literaria de niños y jóvenes.

¹ <http://revistababar.com/wp/analisis-de-narrativas-infantiles-y-juveniles/>

- Textos de literatura para adultos que los niños han hecho suyos.
- Todo aquello que es efectivamente leído por los niños.

Además, estas características pueden aplicarse no solo a las obras infantiles en su lengua origen, sino también a las obras traducidas.

De hecho, como afirma Morales López (2008, 22), al igual que con la literatura infantil, la traducción de este género literario ha ocupado una «posición marginal en los foros y estudios traductológicos». Y esto resulta un tanto paradójico, ya que los lectores de literatura infantil y juvenil leen muchos más libros traducidos que originales en español. Como ya sabemos, los estudios siempre se han centrado en la traducción literaria de obras para adultos y, según Morales López (2008, 23), hay autores que llegan incluso a afirmar la imposibilidad de la traducción de literatura infantil. Establecen que estas obras están tan marcadas por su cultura que no es posible que los niños de otros países lleguen a entenderlas. Sin embargo, estamos de acuerdo con Morales López cuando hace referencia a Lindgren (en Morales López 2008, 23), ya que ambos coinciden en que este tipo de traducción existe y es posible, a pesar de ser muy compleja, porque los niños son capaces de aprender a vivir nuevas situaciones si les ayuda un buen traductor.

Dado que se trata de un tipo especializado de traducción, encontramos diversos problemas dentro de la traducción de obras infantiles. El principal, según Morales López (2008, 47), es formular el texto meta en un nivel lingüístico que se adecúe a las características de la edad del público meta, lo cual supone un gran esfuerzo. Además, por supuesto, siempre tenemos que tener en cuenta que los libros infantiles suelen venir acompañados de imágenes, por lo que la interacción entre estos dos elementos es también muy importante.

En una situación ideal, el texto literario traducido no debería introducir ningún tipo de modificación con respecto al TO, ya que, como hemos señalado, la forma y el contenido se condicionan entre sí. En teoría, el traductor literario debería encontrar en la lengua meta (...) la misma combinación de recursos expresivos estilísticos y de contenido utilizados y pretendidos por el autor original, de modo que se logre el mismo efecto en los receptores de la traducción que en los receptores del TO. Al mismo tiempo, los elementos estilísticos y de contenido de la traducción deben ser idénticos a los del TO. (Mórales López 2008, 26)

Pero esta idílica situación no es posible, tal y como comprobaremos a lo largo de este trabajo, ya que será necesario que hagamos modificaciones a nuestra traducción de la obra infantil *Der Struwwelpeter*.

La literatura infantil comienza con «libros dedicados a enseñar las normas de conducta que los niños de clase alta debían cumplir para integrarse socialmente» (Llunch 2003, 117). Podemos reconocer estos libros no por el tema que tratan, sino por cómo tratan estos temas. El primer libro dedicado expresamente para niños fue, según Carlos Vacacela², *Orbis sensualium pictus* (1658), de Amos Comenio. En esta primera época de la literatura infantil, al igual que ahora, los libros se caracterizaban por un valor pedagógico, es decir, se escribían pensando en el receptor. Sin embargo, el tratamiento era totalmente distinto al actual, ya que las historias antiguamente transmitían un contenido mucho más cruel y violento, lo que en la actualidad sería inconcebible. Vemos ejemplos de ello en cuentos como *La Sirenita* que, en la versión original, no se casa con el príncipe, sino que acaba convertida en espuma de mar. El objetivo de este cuento y de otros, como *Caperucita Roja* o *Blancanieves*, era conseguir que los niños se portasen bien y se alejasen de los peligros. Era la forma que tenían de educar a sus hijos, por lo que lo único que hacía el libro era reflejar la moralidad de esta sociedad. Actualmente, sabemos que este tipo de historias se alejan mucho de lo políticamente correcto y no podemos ni pensar en educar a los niños mediante este tipo de historias llenas de amenazas. Sin duda, uno de los mejores ejemplos de este tipo de literatura es *Der Struwwelpeter*, la obra que se va a analizar en este trabajo.

2.5.1. *Der Struwwelpeter*

Der Struwwelpeter (Pedro Melenas), también conocido como *Lustige Geschichten und drollige Bilder für Kinder von 3 – 6 Jahren (Historias graciosas y estampas aún más divertidas con 15 láminas coloreadas para niños de 3 a 6 años)* es uno de los cuentos alemanes más populares de todos los tiempos. Publicado en 1845, es obra del médico alemán Heinrich Hoffmann (1809-1894). Debido a su gran fama y a todos los ejemplares vendidos, podemos considerarlo un superventas. De hecho, según el diccionario Carpenter (en Llunch 2003, 117), el libro llegó a las 100 ediciones en sus primeros 30 años.

² <https://es.slideshare.net/videoconferenciasutpl/anlisis-de-obras-contemporneas-de-la-literatura-infantil-y-juvenil-29287439>

Las historias que componen *Der Struwwelpeter* son las siguientes: *Der Struwwelpeter*, *Die Geschichte vom bösen Friederich*, *Die traurige Geschichte mit dem Feuerzeug*, *Die Geschichte vom schwarzen Buben*, *Die Geschichte vom wilden Jäger*, *Die Geschichte vom Daumen-Lutscher*, *Die Geschichte vom Suppenkaspar*, *Die Geschichte vom Zappelphilipp*, *Die Geschichte vom Hans Guck-in-die-Luft* y *Die Geschichte vom fliegenden Robert*.

Se trata de diez pequeños cuentos escritos en verso con un sentido del humor bastante negro. Los protagonistas de todas las historias, excepto una, son niños que se portan mal, que tienen algún tipo de vicio, y, por consiguiente, tienen que sufrir las consecuencias de sus actos. Hay quienes lo consideran uno de los libros infantiles más crueles jamás escritos, pero el único objetivo que perseguía Hoffmann con la creación de este libro era conseguir que los niños se portasen bien.

Corría el año 1844 y se acercaba la Navidad. En ese momento, Hoffmann tenía dos hijos: un niño de tres años y medio y una hija de unos pocos días. Estaba pensando en el regalo perfecto que hacerle a su hijo y, como no le gustó nada de lo que encontró, decidió comprar un libro en blanco para así poder escribirle él mismo un libro ilustrado. El motivo que se escondía detrás de esta decisión es que los libros que vio, en su opinión, no le decían nada a los niños. Según él, «el niño se limita a aprender a través de sus ojos, solo comprende aquello que ve» (Hoffman 2015, VI), por lo que el mejor método para que el niño aprenda los conceptos morales es a través de imágenes.

Una vez tuvo listo el libro, vio que le sobraba una página y no sabía muy bien qué hacer con ella. Ahí fue donde decidió dibujar al niño del pelo y las uñas largas. Y por eso en la primera edición el dibujo de Pedro Melenas aparece en la última página y no en la primera, como ocurre en las ediciones actuales. Sin embargo, cuando se publicó el libro, la gente empezó a referirse a él como *Pedro Melenas* por el famoso dibujo y así es como pasó a ser la primera página y también el título del libro, a partir de la tercera edición.

En un principio, Hoffmann no quería publicarlo, pero sus familiares y amigos le animaron a hacerlo. Al final, *Der Struwwelpeter* se convirtió en uno de los libros más vendidos de la literatura juvenil. De hecho, el propio Hoffmann estaba muy sorprendido por el éxito de su libro. En vida de Hoffmann, el libro se tradujo a ruso, sueco, danés, holandés, francés, italiano, español y portugués, entre otros, y tuvo 175 ediciones en

alemán y 40 en inglés. Por todo esto, Hoffmann (2015, XII) se consideraba muy afortunado:

No obstante, quiero decir, por último, que he sido un padre de verdad afortunado, pues no solo mis buenos y bien educados hijos y nietos me han proporcionado millones y millones de alegrías, sino que también los maleducados, malos e irresponsables me han llenado de felicidad. Me refiero, por supuesto, a los que creé sobre el papel.

Es, como ya estamos adelantando, un libro que pertenece a la literatura infantil. Sin embargo, hay quien incluso considera que el libro debería pertenecer al género de la psicoliteratura, es decir, «libros cuyo [sic] finalidad también es la de transmitir una serie de valores y de hábitos de conducta» (Llunch 2003, 118). Por lo tanto, lo que pretendía el libro era transmitir a los jóvenes lectores la visión del mundo que los adultos creían adecuada.

Sin embargo, debido a sus características (la moralización que hace Hoffmann a partir del humor), *Der Struwwelpeter* se encuadraría dentro de la llamada literatura instructiva (Llunch 2003, 118). Sigue con la tradición de usar el verso corto, pero ya no emplea el lenguaje típico de la literatura culta. No obstante, la principal novedad radica en la estructura narrativa:

El argumento se organiza en tres secuencias narrativas muy bien marcadas y cada una cumple una función delimitada. En todos los casos hay una primera secuencia (el inicio de la acción) que presenta al personaje caracterizado por un rasgo de comportamiento contrario a la norma social dominante: no lavarse, maltratar a los animales, encender cerillas, burlarse de otro niño, chuparse los dedos, no comerse la sopa, no estarse quieto en la mesa o ir despistado por la calle y que ya viene señalado por el título de cada cuento. La narración continúa con un hecho que provoca el desenlace, y finaliza con una secuencia que no contiene ningún tipo de moral o de instrucción explícita, es decir, el narrador no se dirige al lector advirtiéndole sobre las consecuencias de su comportamiento. (Llunch 2003, 121)

Según Llunch (2003, 121), el desenlace es el cambio más importante, dado que las historias ya no aconsejan a los niños sobre la conducta que deben seguir, sino que representa directamente las consecuencias que se acarrearán cuando se trasgreda una norma

social. Y esto es lo que crea el humor y la ironía que tanto caracteriza a *Der Struwwelpeter*.

Esta hipérbole de los castigos que sufren los niños se refuerza también gracias al uso de imágenes, que beben de la tradición popular de los cuentos para niños. Cabe destacar que los dibujos de las ediciones actuales son iguales que los del original y, de nuevo, destacan por su crueldad. De hecho, como curiosidad, fue el propio Hoffmann el que realizó las ilustraciones originales y, cuando decidió publicar el libro, él mismo se encargó de que las imágenes fuesen exactas a las que él había dibujado.

Para Garralón (en Llunch 2003, 123), «los libros para niños comenzaron a partir de esta obra a desprenderse de su carga mojigata y excesivamente moral para acercarse a modelos literarios propios [...], mostraban una imagen de los niños menos rígida y artificial: son malos y traviesos, y por primera vez se puede decir que apareció el humor sarcástico».

Según Mateus Aguirre y Ordóñez Prieto (2017, 26), el objetivo principal de este libro era evidenciar cómo el desobedecer genera graves consecuencias y de qué manera la vida castiga a quien no obedece las órdenes de los mayores. Pueden ser divertidas para los adultos cuando las leen, pero en realidad es una literatura destinada exclusivamente a la población infantil. Y aquí es donde se desata la polémica, dado que tenemos que tener muy en cuenta esta cuestión a la hora de traducir: ¿es este un libro para niños?

El libro gustó desde un principio tanto a pequeños como a mayores, dado que los padres pensaban que las historias reflejaban muy bien las ideas educativas de la época. Hoy en día el libro sigue acumulando ventas y lo podemos encontrar tanto en librerías como en bibliotecas, pero los niños ya no son el público mayoritario de esta obra. Es decir, hemos observado un importante cambio de receptor.

En esta cuestión se basa el prólogo de la edición especial de la editorial Impedimenta, del año 2015, que es la que analizaremos en este trabajo. Gustavo Puerta Leisse, editor de esta edición, reflexiona acerca de este asunto y llega a la siguiente conclusión:

Asumimos defensivamente que [las historias] atemorizan al niño, incapaz de apreciar su humor y de entenderlas, que son capaces de herir su sensibilidad y corromper su inocencia, concluimos, en consecuencia, que Pedro Melenas

no es, en definitiva, una lectura apropiada, adecuada, correcta o idónea para el chaval de hoy. (2015, II)

Debido a esta polémica, el libro ha provocado tanto fascinación como rechazo a lo largo de los años. Puerta Leisse afirma en una entrevista realizada en 2015³ que se trata de un libro de gran importancia histórica y por ese motivo decidió reeditararlo, añadiendo esta vez nuevas historias inventadas por ilustradores actuales.

Sabemos que las ilustraciones de *Pedro Melenas* resultan divertidas, pero esto contrasta con la crueldad de las escenas que describen. Por eso choca tanto pensar que, originariamente, este libro estaba destinado a un público infantil, pero hoy en día, en el siglo XXI, casi ningún padre se lo regalaría a su hijo. Al contrario, hoy sería mucho más apropiado para los padres que para los niños.

Según Puerta Leisse (2015, I), Hoffman ideó el libro para reforzar la obediencia infantil, aunque sabemos que las consecuencias y los castigos que reciben los protagonistas de las historias son exagerados. Así, esta exageración le confiere al libro un toque cómico que hace que sea tan atractivo para el público adulto. Hoffmann quería que los niños aprendieran a no jugar con fuego, a cuidar su higiene, a comer bien... Es decir, lecciones que todos los padres quieren enseñar a sus hijos, pero con este toque satírico y humorístico. Si el lector meta fuese un adulto, se reiría al leer las rimas y las historias, al ver cómo los niños sufren las consecuencias de sus actos. Pero, dado que el público meta original es el infantil, ¿seguimos pensando que son más cómicas que didácticas? Los niños no son capaces de entenderlas de la misma manera que los adultos, así que quizá por este motivo pensamos que se trata de uno de los libros más crueles jamás escritos. Como resulta obvio, los padres quieren proteger a sus hijos de la crueldad y de la maldad del mundo, por lo que nos resultaría extraño como poco que un padre calificase este libro como una lectura «apropiada» para sus hijos.

Y lo que el propio Puerta Leisse pretendía con la reedición del libro era hacer un llamamiento al pensamiento crítico de los adultos, para que nosotros mismos seamos los que juzguemos lo que es un libro infantil y la imagen que se tiene de la infancia. Es decir, quería que nosotros, los lectores, nos planteásemos si el libro es en realidad apropiado para niños. En palabras de Puerta Leisse (2015, III): «Puede que el secreto de la

³ <https://www.laprimera Piedra.com.ar/2015/12/entrevista-a-gustavo-puerta-leisse-otra-mirada-a-la-literatura-infantil/>

fascinación y el rechazo que ha despertado *Pedro Melenas*, por motivos distintos, en niños y adultos, radique en su ambigüedad. Resulta realmente difícil aclamarlo sin tener en cuenta sus sombras o condenarlo sin apreciar sus virtudes».

Al igual que todas las grandes obras literarias, *Struwwelpeter* ha sido objeto de críticas a lo largo del tiempo. Algunos se centran en el concepto educativo que ahora se nos antoja un poco anticuado. Otros, por el contrario, critican que estas figuras «malcrían» de alguna manera a los niños y así les animan a seguir los comportamientos poco apropiados, a pesar de que debería ser al contrario. Y, por último, aquellos que reprenden la crueldad de los castigos y la intensidad de las terribles imágenes que podrían traumatizar al niño de hoy en día. Y, a pesar de esto, el gran y prologando éxito del libro habla por sí solo.

2.6. Método de análisis

Como ya se ha comentado, la obra que se va a analizar en este trabajo es *Der Struwwelpeter*, de Heinrich Hoffman, y las traducciones realizadas en los años 2013 y 2015. Para realizar este análisis, se seguirán tres niveles de análisis distintos, recogidos por Vellosillo (2005), quien, a su vez, se inspiró en Llunch⁴:

- Análisis pragmático: incluye desde la contextualización de la narración hasta la ideología.
- Análisis de paratextos: son los catálogos, editoriales, reseñas, portadas, guías de lectura, etc.
- Análisis de la narración: consiste en realizar el análisis literario propiamente dicho. Tal y como nos indica Llunch (en Vellosillo 2005), lo más frecuente en literatura infantil es que los hechos se organicen cronológicamente; además, tienden a identificar al protagonista con el lector. En este tipo de análisis es muy importante que identifiquemos el tipo de narrador, ya que es el que más va a influir en el lector. También tendremos que analizar los personajes, el tiempo y el espacio, así como el lenguaje utilizado, ya que la literatura infantil narra sobre todo hechos y no suele relatar pensamientos ni sentimientos. Se suele emplear sobre todo el discurso directo para narrar la acción de forma rápida.

⁴ <http://revistababar.com/wp/analisis-de-narrativas-infantiles-y-juveniles/>

3. Metodología

A partir de este apartado del trabajo, se procederá a hacer un análisis de la obra alemana *Der Struwwelpeter* y dos versiones de su traducción al español, una del año 2013 y otra del año 2015. Se realizará, en primer lugar, un análisis en profundidad sobre todos los cuentos en su conjunto, siguiendo el método de Nord ya explicado anteriormente, para poder pasar después a comentar las diferencias más significativas entre ambas versiones. A continuación, se pasará a analizar de forma más meticulosa dos cuentos de la obra. Hacemos esto para demostrar tal vez la necesidad de la actualización de la traducción, ya que, como veremos, el traductor recurre a la invención de una serie de aspectos que no aparecen en el original. Además, observaremos la necesidad existente de un cambio de receptor, pero, sobre todo, para demostrar que, en poesía, tendremos tantas traducciones posibles como traductores. Nosotros, al igual que Víctor Canicio, el traductor tanto de la versión de 2013 como de 2015, hemos tomado nuestras decisiones basándonos en un criterio estético, es decir, nuestro objetivo primordial era transmitir el cuento en verso. Por lo tanto, esto ha significado que hemos tenido que realizar variaciones respecto al original. Los cuentos escogidos han sido *Die Geschichte von den schwarzen Buben* y *Die Geschichte vom Daumenlutscher*. No se ha escogido el libro entero por sobrepasar el límite establecido para un trabajo de fin de grado, además del hecho de que todas las historias presentan características similares y queríamos ofrecer un ejemplo significativo de las que más nos llamaron la atención. Con una simple muestra esperamos poder ofrecer una visión general de todo el libro.

Se han escogido estos dos cuentos en concreto por razones diversas. El primer cuento, como se puede advertir por el título, puede resultar muy polémico hoy en día y se ha considerado que es muy interesante analizarlo por lo poco políticamente correcto que resulta. El segundo, por otro lado, se ha escogido por las diferencias de traducción encontradas entre ambas versiones, a pesar de haber sido realizadas por el mismo traductor; pero, sobre todo, por lo interesante que resultaba el compuesto creado en el título original y por la dificultad que ha supuesto su traducción en verso al español.

Después del análisis, se han seleccionado los versos más significativos y los que han planteado más problemas y se ha comentado la traducción ya existente en español. A continuación, ofrecemos un comentario y, en ocasiones, una pequeña crítica de la traducción de Canicio para, acto seguido, presentar nuestra propuesta de traducción, acompañada siempre de una argumentación.

También se comentarán las diferencias más significativas entre las versiones de 2013 y de 2015 de los cuentos ya mencionados y, finalmente, ofrecemos las conclusiones a las que hemos llegado tras realizar este análisis y esta labor de traducción.

4. Análisis y comparación de las traducciones

Para el análisis que se desarrollará en este apartado, se han seleccionado, como ya se ha indicado anteriormente, dos ediciones distintas de la obra *Pedro Melenas*, ambas traducidas al español por Víctor Canicio. Una, editada por Gustavo Puerta Leisse, fue publicada en 2015 por la editorial Impedimenta por la celebración del 170 aniversario del libro; la otra es una edición de 2013 de la editorial Edition Tintenfaß. Por lo tanto, observamos que el tiempo entre ambas traducciones es tan solo de dos años y, aun así, encontramos diferencias significativas que comentaremos. Es importante que tengamos en cuenta que Canicio, escritor, profesor de español en la Universidad de Heidelberg y traductor de Heinrich Böll, realizó la primera traducción de *Der Struwwelpeter* en 1987; nosotros hemos escogido la edición del año 2013 por ser más actual y porque venía acompañada de un prólogo del traductor.

En primer lugar, se realizará un análisis en general sobre la obra en su conjunto, ya que estaremos hablando de características que comparten todos los cuentos. Para ello, aplicaremos el análisis de Nord (1997), que se explicó en el marco teórico de este trabajo:

- El **cliente** o **iniciador**: como indicamos antes, teníamos que distinguir entre *initiator* y *commissioner*; sin embargo, ahora ambos coinciden: se trata de la editorial que necesita la traducción y por ese motivo contrata a un traductor para que se encargue de la tarea.
- El **traductor**: somos nosotros, los responsables de garantizar el buen resultado del proceso.
- El **productor del texto origen** y el **expedidor**: en este caso sería nuestro autor, Heinrich Hoffmann, que escribió los cuentos en el año 1845.
- El **receptor meta**: como ya se ha comentado anteriormente, aquí podemos observar un cambio muy importante. En la época en la que se escribió la obra, el receptor meta era el público infantil entre 3 y 6 años y así lo indicaba el propio título del libro; era como una especie de libro de los buenos modales del que debían aprender los más pequeños. Sin embargo, hoy día esto resulta totalmente impensable y ningún padre leería este libro

a sus hijos, por la violencia y crueldad tanto de las historias como de las ilustraciones. Aun así, es un libro que, como hemos comprobado, ha seguido editándose y acumulando ventas. Y esto es posible porque se ha producido un cambio de receptor. Ahora *Pedro Melenas* es un libro destinado enteramente al entretenimiento y al disfrute de los lectores adultos. De hecho, la página web de la *Casa del Libro* lo clasifica dentro de la categoría de *Cómic adulto*. Por otro lado, el periódico *El País*⁵, recomienda a los más pequeños la lectura de este libro, en concreto la edición realizada por Puerta Leisse. Aun así, escogeremos el enfoque que asume un cambio de receptor para este libro. Este mismo principio se puede aplicar tanto para los receptores del texto original como del texto traducido.

- El **usuario del texto meta**: de nuevo establecemos que se trata del público adulto, que busca entrenamiento a través de las historias, o incluso que emplea el libro como fuente de documentación sobre la educación en siglo XIX.
- El **medio** a través del cual se ha difundido la obra es el escrito.
- El **lugar**, el **tiempo** y el **motivo**: la obra original fue escrita en la Alemania de 1845 con el motivo de educar a los más pequeños a través de una serie de historias que mostraban las consecuencias (exageradas) de lo que les ocurriría si no se portaban bien. Ahora, para la traducción, tenemos que pensar en la España de 2018. Nuestros valores son diferentes, sobre todo en lo referente a la educación, ya que ya no educamos a los niños así y lo mismo se podría aplicar a la Alemania de 2018. Este importante paso del tiempo es el que ha motivado y ha hecho indispensable y necesario el cambio de receptor.
- El **mensaje** y el **efecto**: el mensaje está caracterizado por el lenguaje literario en verso y no se intenta reproducir el registro oral. Esto va a afectar en gran medida a nuestra traducción, ya que uno de nuestros objetivos principales será mantener esta rima. Por otro lado, el efecto, al igual que el receptor, ha cambiado a lo largo del tiempo. Al principio, a los pequeños lectores les divertirían las historias y sentirían incluso algo

⁵ https://elpais.com/cultura/2015/12/14/babelia/1450105220_512160.html

de miedo por si algo parecido les pasara a ellos. Hoy en día, los adultos pueden sentir también este efecto de diversión y risa, o incluso repulsión. Nosotros, como traductores de esta obra para un público adulto, tenemos que conseguir causar el mismo efecto en nuestros lectores españoles que el que causa la obra en los lectores alemanes. Si bien siempre tenemos que tener en cuenta que los efectos pueden ser distintos en cada lector.

- El **propósito (*skopos*) general de la traducción** que vamos a seguir es el de mantener la rima y el sentido del cuento, es decir, el criterio que nos va guiar y al que tenemos que obedecer es el estético, ya que la rima es la característica más importante de la obra.

Al tratarse de una obra en verso, queríamos comentar, en primer lugar, el tipo de rima que se emplea en las historias. Todos los cuentos tienen la misma estructura: riman en consonante de dos en dos, es decir, tipo ABCDEF y en la versión ya publicada, Canicio ha mantenido esta rima y también los versos octosílabos, un verso muy común en los cuentos infantiles.

A continuación, una vez realizado el análisis, pasaremos a comentar las diferencias más significativas que encontramos entre ambas versiones de traducción. El primer detalle que nos llama la atención es que, tanto el original como la versión de 2013 comienzan con un «Proemio», mientras que la edición de *Impedimenta* comienza directamente con la historia de Pedro Melenas, dejando para el final este pequeño poema y denominándolo, además, «Colofón». Nuestra opinión al respecto es que hubiese sido más adecuado respetar la estructura original. Por lo demás, tanto la versión de 2013 como la de 2015 siguen el mismo orden que el original.

Otra de las diferencias significativas que encontramos es el uso de los signos de puntuación. Nótese que los versos se separan con una barra (/) y que no se indica el número de página en la versión de 2015 debido a que en la edición se dispone así, sin indicar el número de la página:

La tristísima historia de las cerillas	
2013	2015
“¡Qué juguete! ¡Qué bonita!” / dice, al verla, Paulinita: / “Voy a probar a encender / como mamá suele hacer”. [13]	«¡Qué juguete! ¡Qué bonita! / —dice, al verla, Paulinita—: / Voy a probar a encender / como mamá suele hacer.»

<p>“¡Tu papá te lo ha prohibido!” / le dicen, con un maullido: / “¡Miau, mio! ¡Miau, mio!” / ¡Te quemarás! ¡Déjalo...!” [sic]⁶ [13]</p>	<p>«¡Tu papá te lo ha prohibido! / —le dicen, con un maullido—: / ¡Miau, mio! ¡Miau, mio! / ¡Te quemarás! ¡Déjalo...!» [sic]</p>
--	--

Tabla 1: Comparación de las dos versiones de *La tristísima historia de las cerillas*.

En primer lugar, la versión de 2013 emplea las comillas inglesas (“”), mientras que la de 2015 utiliza las comillas españolas («»), que son las que recomienda la Real Academia. Sin embargo, como se podrá observar en los ejemplos situados arriba, en la versión de Impedimenta (2015), el punto aparece escrito antes de cerrar las comillas, lo que es incorrecto en español. Por eso nos resulta extraño que en el segundo ejemplo se olviden de incluir un punto después de las comillas, en ambas versiones. Siguiendo de nuevo a la RAE, sabemos que no es correcto escribir un punto después de un signo de exclamación o interrogación, pero, según la *Ortografía Básica de la lengua española* (2012, 64), es obligatoria la escritura de punto cuando, después del cierre de interrogación o exclamación, aparecen unas comillas de cierre.

Las comillas no son el único tipo de diferencia que vemos respecto al uso de los signos ortográficos, ya que en el análisis también se ha encontrado que ambas versiones marcan los diálogos de forma diferente. Como observamos en los ejemplos anteriores, la versión de 2013 cierra las comillas antes de incluir la aclaración, mientras que la de 2015 no cierra las comillas e incluye las explicaciones entre guiones largos. Esta característica se va a repetir en todas las historias.

Comentaremos a continuación lo que podríamos considerar una falta de ortografía en la versión de 2013:

<p>En el mal momento aquél, / grita y se agarra al mantel. [26]</p>

Como observamos, el demostrativo «aquel» aparece con tilde, cuando desde el año 2010 la RAE ya indicó la eliminación de la tilde diacrítica en los pronombres demostrativos⁷. Además, tenemos que destacar que la falta de ortografía es incluso más grave si tenemos en cuenta que ni siquiera es un pronombre, sino un determinante (si

⁶ Nótese que en este apartado se utiliza el adverbio latino *sic* para indicar la falta de un punto en los casos en los que tenemos un signo de exclamación y, a continuación, unas comillas de cierre.

⁷<https://www.saberespractico.com/ortografia/desaparece-la-tilde-en-los-pronombres-demostrativos/>

fuese un pronombre no tendríamos una coma justo después, ya que sería el sujeto). Esta tilde ya no aparece en la versión de 2015.

Otra de las novedades que la Real Academia incluyó en la edición de 2010 fue la eliminación de la tilde del adverbio «solo». Y de nuevo volvemos a encontrar diferencias entre ambas versiones en *La historia de los niños negros*:

2013	2015
¡Nicolás se enfada tanto / que sólo verlo da espanto! [17]	¡Nicolás se enfada tanto / que solo verlo da espanto!

Tabla 2. Comparación de las dos versiones de *La historia de los niños negros*.

Encontramos también diferencias en la disposición de los versos en *La historia del fiero cazador*. Por ejemplo, tal y como se podrá observar si se comparan los dos libros (ya se ha comentado que por cuestiones de espacio no se incluirán en el anexo), en la versión de 2013, aparecen dos estrofas introductorias, separadas por un espacio; por otro lado, en la versión de 2015 solo hay una estrofa de 6 versos (tenemos que tener en cuenta que en el original las estrofas son 2, una con 4 versos y otra con 2). Además, en la página en la que la liebre apunta al cazador con el rifle, la versión de 2013 incluye una única estrofa en la parte de arriba, con 6 versos, igual que en el original; por su parte, la versión de 2015, en esta página a la que nos referimos, divide esa estrofa en una de 4 versos y en otra de 2 versos, que coloca en la parte de debajo de la página. Por último, la última página del cuento tiene también una distribución distinta; de nuevo, la versión de 2013 reproduce la disposición original de los versos, mientras que la de 2015 establece una distinta.

A continuación, pasaremos a comentar las diferencias de traducción más significativas entre las dos versiones, a excepción de los cuentos *La historia de los niños negros* y *La historia del chupadedos*, ya que se analizarán más adelante con mayor profundidad.

En primer lugar, hablaremos del pequeño cuento *Pedro Melenas*. Hay un detalle que llama mucho la atención y es que en la versión de 2015 faltan dos versos, que sí aparecen en la versión de 2013: «Aquí está nenes y nenas / éste es Pedro Melenas!». También se recoge otra diferencia respecto a la traducción de *garst'ger Struwwelpeter!*, ya que en la versión de 2013 utilizan el adjetivo «asqueroso» y en la versión de 2015, «cochambroso», tal vez intentando suavizar las connotaciones del adjetivo anterior.

Las diferencias entre las dos versiones en *La historia del malvado Federico* no son muy notables:

2013	2015
[...] y sin pensárselo mucho / azota a <u>aquel</u> pobre chucho. [11]	[...] y sin pensárselo mucho / azota al pobre chucho.
[...] hasta que el perro se asusta / y se <u>marcha</u> con la fusta. [11]	[...] hasta que el perro se asusta / y se <u>larga</u> con la fusta.
A Federico el doctor / para calmarle el dolor / le <u>trae</u> una medicina / más amarga que la quina. [12]	A Federico el doctor / para calmarle el dolor / le <u>manda</u> una medicina / más amarga que la quina.
[...] antes de seguir camino / <u>se toma</u> un vaso de vino, [...] [12]	[...] antes de seguir camino / <u>bebe</u> un vaso de buen vino, [...]

Tabla 3: Comparación de las dos versiones de *La historia del malvado Federico*.

Solamente podemos destacar el uso de verbos sinónimos en el contexto («marcha» y «larga», «se toma» y «bebe» y «trae» y «manda», que no son exactamente sinónimos, pero en este contexto no cambia el significado si empleamos uno u otro) y que el traductor añade el demostrativo «aquel».

Ocurre lo mismo en *La tristísima historia de las cerillas*. Observemos el siguiente ejemplo:

2013	2015
[...] la cerilla -¡qué locura!- [...] [13]	[...] la cerilla — <u>ay</u> , ¡qué locura!— [...]

Tabla 4: Comparación de las dos versiones de *La tristísima historia de las cerillas*.

Aquí podríamos señalar el empleo de la interjección «ay» en la versión de 2015, que no aparece ni en la versión de 2013 ni en el original, pero que, por otro lado, es un recurso muy común en los poemas infantiles de la literatura de nuestro país. Además, el verso sigue siendo octosílabo y parece que resulta incluso más musical. Obsérvese también que en la versión de 2013 se usan guiones para marcar los incisos, cuando lo correcto es, según la *Ortografía básica de la lengua española* (2012, 87), usar las rayas para aislar los incisos.

Sin embargo, de esta historia sí podemos comentar más en profundidad la traducción de la siguiente estrofa:

2013	2015
Minta y Maula, <u>las gatitas</u> , / lloran <u>de pena, solitas</u> : / “¡Pobres papás! ¡Miau, mio! / ¿Dónde estarán? ¡Qué sé yo!” [sic] / Y derraman, tristemente, / de lágrimas un torrente. [14]	Minta y Maula, <u>frente a frente</u> , / lloran <u>muy amargamente</u> : / «¡Pobres papás! ¡Miau, mio! / ¿Dónde estarán? <u>¿Dónde? ¿Do?»</u> . / Y derraman, tristemente, / de lágrimas un torrente.

Tabla 5: Comparación de las dos versiones de *La tristísima historia de las cerillas*.

Observamos que las terminaciones que emplean ambas versiones para conseguir la rima son distintas. Como ya hemos indicado, la rima de todos los cuentos es consonante y se realiza por pares; aquí vemos que la versión de 2015 ha hecho que los dos últimos versos rimen con los dos primeros (todos tienen terminación en –ente). Desde nuestro punto de vista, la solución más acertada en este caso es la propuesta en la versión de 2013, ya que es más fiel al original.

Respecto a *La historia del fiero cazador*, podemos comentar que existe una diferencia no demasiado notable en el uso de las comas y para comentarlo observaremos el siguiente ejemplo:

2013	2015
Con el zurrón, la escopeta, / pólvora y verde chaqueta, [...] [19]	Con su zurrón, la escopeta, / pólvora y verde chaqueta, [...]
La liebre con lentes ve / mucho mejor, así que, / carga en el momento justo [...] [20]	La liebre con lentes ve / mucho mejor, así que / carga en el momento justo [...]

Tabla 6: Comparación de las dos versiones de *La historia del fiero cazador*.

La versión de 2015 ha prescindido de algunas de las comas utilizadas en la versión de 2013 y nosotros opinamos, de nuevo, que la versión de 2013 es más correcta. La *Ortografía Básica de la lengua española* (2012, 67) de la Real Academia indica que deben colocarse comas después de los conectores discursivos como «así que».

Compararemos ahora el final de este cuento con la del original:

Original	2013	2015

<i>Doch bei dem Brännchen Heimlich saß / das Häschens Kind, der kleine Has.</i>	Entre el pozo y la <u>casita</u> / <u>asoma la liebre</u> cita, / y aquel café a la infeliz / le chamusca la nariz. [21]	Entre el pozo y la <u>botica</u> / <u>se esconde la liebre</u> chica, / y aquel café a la infeliz / le chamusca la nariz.
---	--	---

Tabla 7: Comparación con el original de las dos versiones de *La historia del fiero cazador*.

Aquí nos daremos cuenta de que tanto la versión de 2013 como la de 2015 han añadido algo de información, en este caso para favorecer a la rima. La de 2013 opta por «casita», mientras que la de 2015 escoge «botica» y, si tenemos en cuenta los dibujos, tal vez «casita» sea lo más acertado, ya que tenemos el dibujo de una casa:



Ilustración 1: *La historia del fiero cazador*.

Por otro lado, respecto a la rima, ambas opciones son perfectamente válidas ya que riman, respectivamente, con «liebrecita» y «liebre chica».

A continuación, comentaremos el siguiente caso que encontramos dentro de *La historia de Gaspar Sopas*:

2013	2015
La sopa se la comía / sin rechistar, hasta el día / en <u>el</u> que <u>empezó</u> a gritar: / “¡ <u>No la quiero ni probar!</u> / ¡La sopa no me la como! / ¡No la como y no la como!” [sic] [24]	La sopa se la comía / sin rechistar, hasta el día / en que se <u>puso</u> a gritar: / «¡ <u>No me la quiero tomar!</u> / ¡La sopa no me la como! / ¡No la como y no la <u>tomo!</u> !».

Tabla 8: Comparación de las dos versiones de *La historia de Gaspar Sopas*.

Observamos solamente un pequeño cambio en la elección de los verbos («empezó» y «se puso», «probar» y «tomar» y «comer» y «tomar»), pero al tratarse de sinónimos no afecta al significado ni al contenido de la historia.

En *La historia de Felipe Revueltas*, de nuevo, podemos ver un uso diferente en las comas, como ocurre en el resto de las historias. Observemos el siguiente ejemplo:

2013	2015
“¡Vamos a ver si hoy, por fin, / se está quieto Felipín!”[sic] / fue lo primero que dijo [...] [25]	«¡Vamos a ver si hoy, por fin, / se está quieto Felipín!», / fue lo primero que dijo [...] [25]

Tabla 9: Comparación de las dos versiones de *La historia de Felipe Revueltas*.

En este caso, como resulta lógico y también como nos indica la *Ortografía básica de la lengua española* (2012, 71), la opción acertada es la de la versión de 2015, ya que debe escribirse coma cuando el complemento directo antes del verbo es una cita entre comillas.

Vemos, también en esta misma historia, algunas diferencias respecto a los verbos:

2013	2015
Felipín de aquel aviso / hace siempre caso omiso: / <u>se menea</u> , [...] [25]	Felipín de aquel aviso / hace siempre caso omiso: / <u>se estremece</u> , [...] [25]
La comida, —¡Dios del cielo!— / rueda por el santo suelo: / el vino, el pan, los manjares, / <u>delicias de los hogares</u> . [27]	La comida, —¡Dios del cielo!— / rueda por el santo suelo: / el vino, el pan, los manjares, / los <u>cubiertos familiares</u> .

Tabla 10: Comparación de las dos versiones de *La historia de Felipe Revueltas*.

Como podemos observar en este ejemplo, se trata de nuevo de verbos sinónimos («menearse» y «estremecerse»), que no afectan al contenido del cuento porque además reflejan de forma idiomática en español lo que quería decir el original. Respecto al segundo caso, vemos un muy buen ejemplo de la teoría funcionalista, ya que no traslada exactamente lo que dice el original (*alles ist herabgerissen*), pero es fiel al objetivo de mantener la rima y contar la historia. Observamos de nuevo que en 2013 se utiliza un guion y en la versión de 2015 la raya, que sería lo correcto.

Encontramos el mismo tipo de diferencias en *La historia de Juan Babiaca*.

2013	2015
Juan, camino de la escuela / mirando al cielo se alela. [28]	A Juan cuando va a la escuela, / lo distrae cuanto vuela.
Una mañana, temprano, / con el cartapacio en mano [...] [29]	Cierta mañana, temprano, / con el cartapacio en mano, [...]
Aparecen, al final, / dos hombres y menos mal / que consiguen rescatarlo / de las aguas y avivarlo.[30]	Aparecen, al final, / dos hombres y menos mal / que consiguen aún sacarlo / de las aguas y avivarlo.

Tabla 11: Comparación de las dos versiones de *La historia de Juan Babieca*.

Se trata, como se ve claramente en los ejemplos, de variaciones que no afectan ni a la rima ni a la historia. En el primer caso, que es donde encontramos más diferencias, encontramos dos expresiones sinónimas; ambas resultan correctas ya que transmiten el contenido del original, pero nos resulta más original y más graciosa la propuesta del año 2013 debido al empleo del verbo «alelar». Ocurre lo mismo en los otros dos ejemplos y Canicio consigue de nuevo expresiones idiomáticas en español que transmiten perfectamente la historia.

También es destacable comentar que no hay diferencias de traducción en *La historia de Felipe Volador*.

Por último, queríamos hablar brevemente sobre los nombres empleados en las distintas historias. Hemos comprobado que todos los nombres que aparecen en el original aparecen traducidos (Pedro Melenas, Federico, Paulinita, Minta y Maula, Gaspar, Felipe, Juan y Roberto) y más adelante comentaremos por qué y cuál es nuestra opinión al respecto. Además, hemos encontrado un detalle muy curioso: el traductor inventa algunos de los nombres de los personajes. Por ejemplo, en *La historia del malvado cazador* la mujer del protagonista no tiene nombre en el original y Canicio ha decidido llamarla «doña Juliana». Lo mismo ocurre en *La historia de Felipe Revueltas*, ya que los padres tampoco tienen nombre, pero en la versión española leeremos que se llaman «don Otto» y «doña Gúndula». Pensamos que tal vez el traductor se haya excedido en su ejercicio de la libertad creativa durante la traducción, ya que se ha inventado información que no aparecía en el original. El único caso que comprendemos y que aprobamos es el de «doña Juliana», dado que lo utiliza para que rime con «ventana»; pero si no va a emplear los nombres para conseguir una rima, podría haber optado por una reformulación del verso y no por inventarse información.

Como conclusión y antes de pasar a la siguiente parte de nuestro trabajo, donde realizaremos un análisis más pormenorizado de dos de nuestros cuentos y donde también ofreceremos nuestra propuesta de traducción, resumiremos este apartado. Al principio realizamos un análisis general del libro y después establecimos las principales diferencias entre las dos versiones escogidas, la de 2013 y la de 2015. Estas diferencias se basan esencialmente en los signos de puntuación y en el uso de las tildes; las traducciones son prácticamente idénticas y las pequeñas variaciones que encontramos han sido mínimas, ya que en la mayoría de los casos se trataba de términos sinónimos. Concluimos afirmando que preferimos la traducción de la versión publicada en 2013, pero también optamos por la ortografía de la versión de 2015.

4.1. *Die Geschichte von den schwarzen Buben*

Traducida en español como *La historia de los niños negros*, parece a simple vista una de las historias más liberales del libro. Narra el castigo que recibe un grupo de niños por reírse de un niño de piel oscura: acaban siendo ellos mismos tan negros como la tinta. Lo que vemos es que refleja la moralidad burguesa de la época en la que fue escrita. El castigo, ser negro, nos hace plantearnos que posiblemente que Hoffmann no pretendiese enseñar tolerancia a los más pequeños, sino advertirles de que ellos mismos podrían acabar siendo negros también si se reían de alguien con un color de piel distinta.

Esta historia resulta un tanto problemática en la actualidad, porque no es políticamente correcta. El público adulto puede entender el uso del término «negro» al tratarse de un libro de sátira, pero un niño quizá no llegue a entender por qué ser negro es un castigo. Esta historia es uno de los motivos por los que el libro ya no está destinado a los niños, ya que estamos en una época de tolerancia y no queremos educar a los más pequeños en un mundo en el que ser negro es un castigo. Además, si quisiésemos que fuese políticamente correcta, tal vez lo más adecuado sería eliminar la historia directamente.

Por lo tanto, hemos escogido traducir este cuento no por las dificultades de traducción, ya que entrañará las mismas que el resto de historias de *Struwwelpeter*, sino por estas connotaciones que estamos comentando.

En primer lugar, se ha realizado el análisis pragmático del cuento, del que ya se ha hablado a lo largo del trabajo. Hemos comentado ya el contexto en el que se escribió

la obra, así como de la ideología del autor. Como ya sabemos, la obra se escribió en la Alemania del siglo XIX con el objetivo de educar a los niños.

En segundo lugar, se procedió a analizar los paratextos. El libro no aparece en ninguna colección específica, por lo que el lector lo identifica con los textos breves que resumen en el argumento y que aparecen en la portada o en diversos catálogos (Llunch 2003, 124). Por otro lado, en la página web de *La Casa del Libro* aparece clasificado como lectura para adultos y como lectura básica para aprendices de español. Diversas reseñas consultadas en internet⁸ lo recomiendan incluso para niños no demasiado pequeños y con capacidad de juicio y ya casi a partir de los 15 años..

Por último, nos centraremos en el análisis de la narración. La estructura es la típica de los cuentos de la literatura infantil: tenemos una historia que avanza con una progresión lineal, sin descripciones y centrada en la acción, con un inicio, un nudo y un desenlace. El principio presenta al personaje, «caracterizado por un rasgo de comportamiento contrario a la norma social dominante» (Llunch 2003, 121), en este caso reírse de otro niño. Este hecho provoca el nudo de la acción y nos lleva hasta el desenlace, donde el narrador no aporta ningún tipo de moraleja ni da consejos ni advertencias al lector, sino que se limita a presentar una consecuencia hiperbólica. Esta consecuencia viene reforzada e intensificada por las ilustraciones, que reflejan de forma fiel el contenido de la historia y que siguen siendo las mismas que las creadas por Hoffmann en 1845.

Así, podemos utilizar el mismo cuadro que Llunch (2003, 122) nos aporta para resumir estas ideas:

Rasgo	Inicio	Nudo	Desenlace
Burla	Pasa «un niño color betún»	Se burlan de él por el color de la piel	Los meten en un tintero y se vuelven negros

Tabla 12: Resumen de Llunch (2003, 122) sobre *La historia de los niños negros*.

⁸ Algunos ejemplos de las reseñas consultadas son los siguientes: <http://abcblogs.abc.es/fahrenheit-451/2015/11/02/cuidado-ninos-que-viene-pedro-melenas/>, http://www.canallector.com/23479/Pedro_Melenas_y_compa%C3%B1%C3%ADa y <https://www.amazon.es/Pedro-Melenas-compa%C3%B1%C3%ADa-mapa-tesoro/dp/8415979940>, entre otras.

El narrador que nos cuenta la historia es omnisciente y nos lo narra todo en tercera persona. Por otro lado, encontramos los siguientes personajes:

- El niño negro del que los protagonistas se ríen (que en la versión española se llama Abú Ben);
- Los tres niños protagonistas (Ludwig, Kaspar y Wilhelm), que sufren las consecuencias de sus acciones;
- Nikolas, que mete a los niños en el tintero.

Respecto al tiempo en el que se desarrolla la acción, no podemos indicar nada concreto, ya que no se menciona en el propio cuento. Solo podemos asumir que es un periodo corto. Tampoco conocemos el espacio en el que se desarrolla la acción, pero por las imágenes adivinamos que es al aire libre, aunque esta cuestión se deja abierta para que sea el lector el que decida.

El lenguaje empleado en el original es sencillo y fácilmente comprensible, ya que, como hemos indicado en varias ocasiones, en origen iba destinado a un público infantil. El estilo es fresco, desenfadado y rápido gracias a la rima. En este sentido, los versos fluyen rápidamente y la lectura es amena y, de nuevo, muy fácil y rápida, incluso para un niño. Por lo tanto, tenemos que esperar exactamente lo mismo en la versión traducida. El único punto que tenemos que destacar respecto al lenguaje es el empleo de los términos *Mohr* y *schwarz*, ya que hoy en día, ni en español ni en alemán, resultan políticamente correctos. Pero nuestro público lector entenderá que se trata de una historia del siglo XIX y será lo suficientemente tolerante y sensato como para no dejarse llevar por el juicio de valor establecido por Hoffmann.

Sin embargo, y aquí empezaremos ya con nuestro comentario de traducción, este es un aspecto que ha cambiado en la versión española. Ambas versiones han optado por omitir el sustantivo *Mohr* en muchas ocasiones a lo largo del cuento. En alemán, lo encontramos prácticamente en cada estrofa, y lo que observamos en la versión española es lo siguiente (nótese que en este apartado tomaremos únicamente el ejemplo de la versión de 2013, ya que ambas versiones presentan muy pocas diferencias, y para el alemán emplearemos la edición de 1994; los números que incluimos entre corchetes hacen referencia la página en la que se encuentran):

<i>Es ging spazieren vor dem Tor</i>	Paseaba al buen tuntún
<i>Ein kohlpechrabenschwarzer Mohr. [20]</i>	un niño color betún, [...] [15]
[...] <i>Und laßt den Mohren hübsch in Ruh!</i>	¡Dejad en paz al morito!
<i>Was kann denn dieser Mohr dafür, [...] [22]</i>	¿Qué culpa tiene Abú Ben [...] [16]

Como podemos observar, en el primer caso se ha optado por omitir el sustantivo, mientras que en el segundo ejemplo han decidido incluirlo. No sabemos si se ha hecho por ser políticamente correctos o si más bien la decisión se tomó priorizando la posibilidad de rimar. Nuestra propuesta para el primer ejemplo es la siguiente:

Paseaba entre los baches / un moro negro azabache.
--

En un primer momento se pensó en sustituir «moro» por «niño», para evidenciar que se trata de un niño, ya que más adelante informaremos de que se trata de un morito. Sin embargo, Hoffmann podría habernos indicado en este punto también que era un niño y no lo hizo. Por este motivo, hemos decidido que, como «moro» y «niño» tienen el mismo número de sílabas y no afectaba a la rima, lo mejor era mantener la decisión del autor.

En este cuento encontramos también diversos ejemplos de los culturemas que hemos definido en el *Marco Teórico*. Como ya se indicó, podíamos distinguir entre los de geografía y etnografía, folclore y mitología, objetos cotidianos y las referencias sociales e históricas. En este caso encontramos el ejemplo del *Bretzel*, una especie de galleta o bollo que se consume típicamente en Alemania, que está retorcida en forma de lazo y con un sabor ligeramente salado. Al tratarse de un culturema, no tenemos un equivalente directo en español y solemos referirnos a este alimento con el nombre en alemán. Esto nos complica la tarea de traducción, ya que no podemos rimar *Bretzel* y puede resultar complicado introducirlo en un verso, por la extraña combinación de letras que no es común en español. Por otro lado, tenemos el dibujo en el que aparece esta galleta, lo que limita nuestras posibilidades de invención. Incluimos a continuación la mencionada ilustración:



Ilustración 2: Gaspar con su *Bretzel* en *La historia de los niños negros*.

Observemos lo que ocurrió en la versión ya traducida:

<i>Der Kaspar kam mit schnellen Schritt,</i> <i>Und brachte seine Bretzel mit; [...]</i> [20]	[...] con su rosquilla, al momento llega Gaspar muy contento, [...] [15]
--	---

Sabemos que no es exactamente una rosquilla, pero el traductor actuó teniendo en cuenta que una rosquilla podría tener un aspecto más o menos similar al de un *Bretzel*. Nosotros proponemos lo siguiente:

Con prisa trajo Gaspar / su galleta sabor mar; [...]
--

Limitados por las ilustraciones, tuvimos que priorizar y decidimos aprovechar el sabor salado de la galleta para hacer la rima. Dado que es imposible incluir el nombre alemán, podemos encontrar dos soluciones diferentes, pero ambas igualmente válidas, ya que hemos conseguido trasladar que lo que tiene el niño en la mano es un tipo de bollo, y, lo que es más importante, no hemos modificado el contenido.

No obstante, *Bretzel* no es el único culturema que hemos encontrado en esta historia. Como ya indicamos antes, los nombres propios pueden ser también considerados un tipo de culturema, ya que son marcadores de la cultura a la que pertenecen (Nord 1997, 98). Los que encontramos aquí (y en todo el libro en general) son del tipo *conventional*: Ludwig (o Ludewig, como también se le denomina en el cuento), Kaspar, Wilhelm y Nikolas. Si siguiésemos la tendencia actual, tendríamos que mantener los nombres en su versión alemana y no traducirlos, ya que esto era lo común en España hasta los años cincuenta. Pero este no es un encargo de traducción «al uso», ya que tenemos el problema añadido de la rima. No podemos mantener en español unos nombres con los que no vamos a poder rimar y que, además, van a ralentizar el ritmo de lectura. Coincidimos entonces

con Canicio, dado que él mismo también optó por traducir los nombres propios, y así podemos utilizarlos para construir nuevas rimas. Ofrezco a continuación un ejemplo del original y de la versión ya publicada en español:

<i>Da kam der Ludwig hergerannt, [...] [20]</i>	Luis, el de la bandera, [...] [15]
<i>Der Kaspar kam mit schnellen Schritt, Und brachte seine Bretzel mit; [...] [20]</i>	[...] con su rosquilla, al momento llega Gaspar, muy contento, [...] [15]
<i>Und auch der Wilhelm war nicht steif, [...] [20]</i>	[...] y luego Guillermo, claro, [...] [15]

Respecto a los nombres, hay un último aspecto de la traducción ya publicada que me gustaría comentar. Como se ha podido ver en un ejemplo anterior, Canicio optó por inventarse un nombre para el niño negro, Abú Ben, para así facilitar la rima (comprobaremos a continuación que rima con «también» y con «bien»). Tal y como puede verse en nuestra traducción, no es necesario inventarse nada para que rime, ya que el autor original decidió no darle ningún nombre al niño negro (y tal vez había un motivo para ello, ya que lo único que nos importa de él es que es negro y es moro, nada más). Por lo tanto, vemos que el traductor ha ejercido su libertad creativa, tal vez en exceso. El resultado no es malo en español y, de hecho, funciona perfectamente, pero no está siendo fiel al original. Ofrecemos a continuación los ejemplos de la traducción de Víctor Canicio (esta invención del nombre aparece tanto en la versión de 2013 como en la de 2015, pero el ejemplo que sigue pertenece, como el resto dentro de este apartado, al libro de 2013):

[...] ¿Qué culpa tiene Abú Ben / de no ser blanco también?" [sic] [16]
Aquí están, miradlos bien / aún más negros que Abú Ben; [...] [18]

A continuación, pasaremos a hablar de los versos y la rima. En alemán, Hoffmann emplea versos octosílabos y la rima se produce en pares: es decir, el primer verso rima con el segundo, el tercero con el cuarto, el quinto con el sexto, etc. Aunque hay una excepción: los últimos tres versos de la primera estrofa comparten una misma rima. En español, por otro lado, se ha decidido, al igual que ocurre en la versión ya traducida y manteniendo la decisión original, emplear versos octosílabos. Este tipo de versos es casi el más empleado en español, sobre todo en los poemas infantiles. Además, también se ha decidido mantener la rima consonante que aparecía en el original. En este sentido coincidimos también con Canicio.

Así, debido a esta «limitación» que nos imponía la rima, hemos sentido la necesidad de cambiar algunos aspectos del poema en español, todo ello favoreciendo nuestro propósito, nuestro *skopos* principal, que es la rima y el ritmo. Lo mismo le ocurrió a Canicio y hemos hablado ya del caso del *Bretzel*, pero podemos poner otros muchos ejemplos de todo el poema:

<i>Er tunkt sie in die Tinte tief,</i> <i>Wie auch der Kaspar: Feuer! rief.</i> [24]	[...] a la tinta. “¡Qué negruras!” [<i>sic</i>] gritan las pobres criaturas. [17]
---	--

En este caso, Canicio no se ha alejado demasiado, ya que los cambios que ha hecho no afectan al contenido y el significado de la historia no cambia. En el original, Kaspar es el único que grita, mientras que en la propuesta de Canicio son los tres los que gritan. Por otro lado, un aspecto importante de estos versos es lo que dice Kaspar: *Feuer!*, ya que Canicio no ha podido trasladarlo de ninguna forma al español. Nuestra propuesta, en la que también nos ha resultado imposible introducir el *Feuer!*, es la siguiente:

En tinta los hundi6 enteros, / Luis llamaba a los bomberos.

En este caso, observamos que ya no es Kaspar el que grita, sino Luis. Esto se ha hecho para facilitar el ritmo y que así el verso fuese octosílabo y no eneasílabo. Aquí no se ha incluido lo que gritaban los niños, como sí ha hecho Canicio. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, esta propuesta resulta igualmente válida, ya que, en vez de avisar de que hay un fuego, pide ayuda directamente a los bomberos.

Este ejemplo no es el único caso en el que se ha cambiado el nombre a los niños. Víctor Canicio ha optado por utilizar esta estrategia para así aprovechar la rima de alguno de los nombres y para facilitar que fluya el ritmo del poema. Esto es lo que hizo Canicio con dos versos en los que se mencionaba a los tres niños:

[...] <i>Den Wilhelm und den Ludewig,</i> <i>Den Kaspar auch, der wehrte sich.</i> [24]	[...] y a Gaspar, Guillermo y Luis los va arrojando en un tris [...] [17]
--	--

Y esta es nuestra propuesta para este mismo ejemplo:

A Guillermo y a Gaspar / y a Luis que quiso escapar.
--

Lo que hicimos nosotros, simplemente, fue cambiar a Gaspar por Luis, al igual que en el ejemplo anterior, por lo que hemos mantenido la coherencia. Canicio aprovechó el nombre de Luis para poder hacer una rima con «tris» y en nuestro caso hemos utilizado la terminación en –ar de «Gaspar» para poder rimarlo con un verbo en infinitivo de la primera conjugación, en este caso, «escapar».

Ahora ofreceremos un nuevo ejemplo de modificación de la traducción, en este caso gracias al dibujo; porque, en este cuento, los dibujos ayudan a la traducción y, al mismo tiempo, la limitan, ya que el propio cuento hace referencia a las ilustraciones. Primero mostraremos el original y la propuesta de Canicio:

*Der Niklas wurde böös und wild, –
du siehst es hier auf diesem Bild!* [24]

¡Nicolás se enfada tanto
que sólo verlo da espanto! [17]

Su propuesta es bastante fiel al original, aunque no incluye de forma literal que podemos verlo en el dibujo. Sí nos indica que podemos verlo, pero no hace referencia a las imágenes. Nosotros quisimos mantener esto en la traducción, por lo que, debido a la rima, tuvimos que incluir una nueva denominación para Nicolás:

Y así se enfadó el brujo, / ¡miradlo aquí en el dibujo!

Hemos añadido que Nicolás es un brujo para que rime con la palabra «dibujo». No se ha considerado que sea un problema, ya que, si observamos los dibujos, podremos comprobar que Nicolás lleva un sombrero, lo que es un rasgo característico de los brujos y los magos. Además, al no haber personajes nuevos (de nuevo, nos lo indican las ilustraciones), entendemos que solo puede estar hablando de Nicolás. Obsérvese a continuación la ilustración de Nicolás:



[17]

Ilustración 3: Nicolás en *La historia de los niños negros*.

Otro tipo de cambio que ha tenido que realizarse son los tiempos verbales. Como seguramente se ha podido comprobar en los ejemplos expuestos anteriormente, Canicio

ha optado por transformar el *präteritum* alemán en un presente simple en español. Obsérvese el siguiente ejemplo:

<i>Da kam der Ludwig hergerannt, Und trug sein Fähnchen in der Hand.</i> [20]	Luis, el de la bandera, se le acerca a la carrera: [...] [15]
---	--

A continuación, presento nuestra propuesta para el mismo fragmento:

Luis se acercaba saltando / y su bandera agitando.
--

Es cierto que en nuestra traducción no se ha utilizado un pretérito perfecto simple, sino un imperfecto. Lo importante es que se mantiene el tiempo en pasado, con lo que se demuestra que no es necesario trasladar la historia al presente, ya que si Hoffmann hubiese querido usar el presente lo habría hecho. Por lo tanto, hemos decidido que lo adecuado en este caso es respetar la decisión del autor.

Por otro lado, en nuestra propuesta de traducción sí se ha producido una transformación a presente:

<i>Und hätten sie nicht so gelacht, hätt' Niklas sie nicht schwarz gemacht.</i> [26]	Por reírse, ya ves tú, son más negros que el betún.
---	--

Esta decisión se ha tomado porque el propio autor emplea el verbo en presente al principio de la estrofa (*du siehst*), por lo que no se cambia el sentido. Además, así se favorece el ritmo del poema en español.

Por otro lado, hay algún rasgo lingüístico en el cuento original que nos recuerda que realmente es un texto escrito en el siglo XIX. Nos referimos al sustantivo *Bube*, que es un término antiguo que hoy en día podría traducirse como «canalla», «granuja» o, incluso, «travieso». Ambas versiones han optado por traducirlo como «niños» (al igual que antes, el ejemplo que ofrecemos es de la versión de 2013):

<i>Er packte gleich die Buben fest, Beim Arm, beim Kopf, bei Rock und West', [...] [24]</i>	Agarra, de un manotazo, a los tres niños del brazo, [...] [17]
---	---

Nosotros, como se observará en el ejemplo que incluimos a continuación sobre los mismos versos, coincidimos con Canicio, ya que hemos pensado que lo adecuado según este encargo era darle un toque más moderno a la traducción:

Agarró así a los tres niños / de brazos, piernas y piños, [...]

Este afán de modernidad y comicidad es el que nos ha llevado también a utilizar la palabra «piños». Queríamos darle frescura a la traducción, así como conseguir que la palabra rimase con «niño».

Este aspecto nos lleva también a pensar en el título del relato, que se ha mantenido igual en todas las ediciones en español. Por este motivo, para así mantener la coherencia, nuestra propuesta para el título coincide con la ya publicada.

Por último y, para así dar por finalizado el análisis de este cuento, queríamos hacer una pequeña comparación entre la versión de 2013 y 2015. Aparte de las diferencias anteriormente comentadas (uso de las comas, empleo de distintos tipos de comillas), no se encuentran diferencias respecto a la toma de decisiones de la traducción, pero sí podemos observar pequeños contrastes entre ambas publicaciones. Comentemos el siguiente caso:

2013	2015
[...] con su lindo parasol. [15]	[...] con un lindo parasol.

Tabla 13: Comparación de las dos versiones de *La historia de los niños negros*.

El cambio es mínimo y, de hecho, en nuestra versión hemos optado por utilizar «su» en vez de «un». Se trata de una decisión de preferencia personal, aunque nosotros hemos usado «su» porque en alemán se emplea el posesivo. Por otro lado, hemos considerado que «parasol» no era una palabra de uso frecuente en español y por eso la hemos sustituido por «sombriilla» (véase página 57, en el anexo).

Otro ejemplo bastante curioso es el siguiente:

2013	2015
[...] se le acerca a la carrera: [...] [15]	[...] se acerca a la carrera: [...]

Tabla 14: Comparación de las dos versiones de *La historia de los niños negros*.

En este caso, observamos una diferencia bastante significativa, ya que la versión de 2015 rompe totalmente con el ritmo del cuento. Si contamos las sílabas, nos daremos cuenta de que el verso no es octosílabo como correspondería, sino heptasílabo. Por lo tanto, añadir el pronombre «le», como se ha hecho en la versión de 2013, sería lo adecuado para así conseguir un verso octosílabo. Nuestra propuesta para este verso la

hemos comentado ya anteriormente y podrá volver a comprobarse en el anexo (véase página 57).

Si recordamos nuestra propuesta, podemos observar que, en nuestra traducción, Luis no se acerca «a la carrera», sino «saltando». Pero funciona porque el significado es el mismo y nos permite mantener la rima con «agitando», un verbo que suele emplearse con el sustantivo «bandera».

Como conclusión a este apartado diremos que, aunque no sea estrictamente necesaria una «retraducción» del cuento, sí es cierto que hay fragmentos de la versión ya publicada que parece que ralentizan la lectura (como el verso ya comentado: «los va arrojando en un tris / a la tinta. “¡Qué negruras!”»). Somos conscientes de que en español no supone ningún problema el cortar las frases en el verso siguiente, pero, al tratarse de un cuento sencillo, breve y cómico (y originariamente para niños), da la sensación de lentitud y nos detiene en la lectura. Además, hemos corregido los errores relativos a las tildes y a los signos de puntuación que aparecían en ambas versiones, por lo que, en ese sentido, podríamos afirmar que se trata de una versión «mejorada». Por otro lado, hemos demostrado perfectamente que, en un encargo creativo de este calibre, habrá tantas traducciones distintas como traductores, cada uno con su propia versión y su propia interpretación.

4.2. *Die Geschichte vom Daumenlutscher*

Esta historia se ha traducido en español como *La historia del chupadedos* y nos narra la historia de Konrad, un niño que tiene como afición chuparse el dedo. Un día, su madre le va a dejar solo en casa y le advierte de que se porte bien y, sobre todo, de que no debe chuparse el dedo, porque si no llegará el sastre y se lo cortará. El niño, obviamente, desobedece y, en cuanto su madre se va, empieza a chuparse el pulgar. Sin embargo, tal y como su madre le había advertido, aparece el sastre y, como represalia, le corta los dos pulgares. Como podemos observar, lo que Hoffmann quería hacer en este caso era demostrar lo que les podía pasar a los niños si no obedecían a sus padres. De nuevo, esta consecuencia es totalmente hiperbólica y, además, el comportamiento que se castiga en este caso es uno totalmente inofensivo. Sabemos que no es socialmente apropiado que los niños de cierta edad se chupen el dedo, pero con esta conducta el niño no hace ningún daño a nadie. Así que, en este caso, lo que pretendía Hoffmann era enseñar a los niños una norma social.

Al contrario que la historia anterior, esta no resulta tan problemática. En este caso Hoffman no está «atacando» a ninguna raza, sino que intenta educar al niño para que deje de chuparse el dedo. Tampoco presenta problemas respecto a lo políticamente correcto, aunque hoy en día la gran mayoría de la sociedad tampoco la consideraría como «adecuada» para el público infantil. Los niños más pequeños la entenderían, pero, como resultaría obvio, estarían aterrados por la crueldad sin motivo de esta historia. Ahora los padres buscan diferentes métodos para conseguir que sus hijos dejen de chuparse el dedo, dado que ahora ya no recurren a este tipo de cuentos para no espantar a sus hijos. No obstante, desde nuestro punto de vista, no resulta una historia tan descabellada, ya que, al fin y al cabo, es parecida a las historias y amenazas que nos contaban a todos cuando éramos pequeños: nos amenazaban con tirar nuestro peluche favorito si nos portábamos mal, pero esto, por supuesto, nunca ocurría. Esta historia es como un método educativo que sigue empleándose hoy en día. Aun así, dada la extrema protección hacia los más pequeños que existe hoy en día, la seguiríamos clasificando como una historia cómica para el disfrute de los adultos.

Hemos escogido traducir este pequeño cuento por la diferencia que existe entre la versión ya traducida en español y el original en alemán. En una primera lectura nos llamó especialmente la atención el empleo de la interjección «upa» y, sobre todo, ver que no la encontrábamos en el original alemán. Por eso y por el resto de dificultades de traducción que ya se han comentado a lo largo del trabajo, se pensó que sería un gran reto intentar traducir esta historia. De hecho, nos resultó mucho más complicada y nos costó mucho más trabajo traducir esta historia que la anterior.

Antes de centrarnos en la traducción en sí, queríamos comentar un poco los diversos aspectos del análisis del cuento. En la historia anterior realizamos el análisis pragmático, de los paratextos y de la narración. Al tratarse de dos historias incluidas en el mismo libro, ambas coincidirán plenamente en el análisis pragmático (como sabemos, el contexto y la ideología del autor) y el de los paratextos, y es en el análisis de la narración donde empezamos a encontrar las diferencias. Sin embargo, es bien cierto que *Die Geschichte vom Daumenlutscher* es un cuento infantil, por lo que el cuento avanzará progresivamente, con un inicio, un nudo y un desenlace. Como ya se ha indicado antes, nada más comenzar la historia, se nos presenta al protagonista, cuyo vicio en este caso es chuparse el dedo; este hecho nos lleva al nudo de la historia y, posteriormente, al desenlace, que ya hemos comentado previamente. Al igual que ocurría en el caso anterior,

el autor no nos ofrece ninguna moraleja ni advertencia realista, porque sabemos que este castigo no va a ocurrir. Lo único que tenemos al final es una consecuencia exagerada y fortalecida por la crueldad y explicitud de las imágenes, que muestran con todo lujo de detalles cómo el sastre le corta los pulgares a Konrad.

Ofrecemos a continuación un cuadro resumen realizado por Llunch (2003, 122), en el que se indican los principales rasgos del cuento:

Rasgo	Inicio	Nudo	Desenlace
Chuparse el dedo	Konrad siempre se chupa el dedo	La madre lo deja en casa y le prohíbe que lo haga	Se chupa los pulgares y el sastre se los corta

Tabla 15: Resumen de Llunch (2003, 122) sobre *La historia del chupadedos*.

A continuación, pasaremos a comentar el narrador y los personajes. Por un lado, como podemos imaginarnos, nos encontramos con que el narrador es también el mismo para esta historia, es decir, un narrador omnisciente y que nos cuenta la historia en tercera persona. Por otro lado, encontramos tres personajes:

- Konrad, el protagonista, un niño (que en español llaman Conrado) que ya parece algo mayor como para chuparse el dedo.
- La madre, que no tiene nombre en alemán, pero a la que en español llaman «Doña Berta». Es también curioso comentar que, al contrario que a Konrad y al sastre, no se le ve la cara en ninguno de los dibujos, ni tampoco el pelo, ya que lleva colocado un pañuelo. Hoffmann seguramente hiciese esto a propósito, para así conferirle un toque de universalidad y que todos los niños que lo leyesen pudiesen identificar a sus propias madres (de piel blanca). Para aclararlo, incluimos la imagen de la madre que aparece en el cuento:

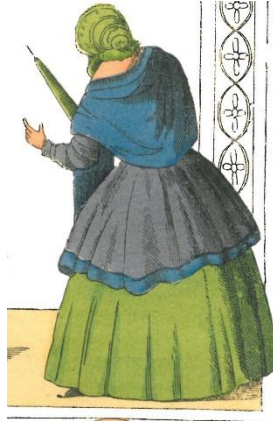


Ilustración 4: Madre de Conrado en *La historia del chupadedos*.

- Y, por último, el sastre, que es el antagonista de esta historia, el que le corta a Konrad los pulgares.

Hablaremos ahora también brevemente del tiempo en el que se desarrolla la acción. Como ocurría con nuestro cuento anterior, no podemos afirmar nada con certeza, ya que en ningún momento se nos indica. Lo único que sabemos es que la historia ocurre en un periodo de tiempo muy corto, que comprende la salida de la madre de la casa y la llegada casi inmediata del sastre. Respecto al espacio, afirmamos, gracias a las ilustraciones, que se desarrolla en la casa de Konrad y su madre, un ambiente sin duda burgués.

El lenguaje y el estilo coinciden, de nuevo, con el empleado en la historia que ya hemos analizado. Nos encontramos ante un lenguaje sencillo y que se entiende muy bien y con un estilo fresco, que nos permite leer la historia rápidamente. Los versos fluyen muy bien y la lectura resulta muy agradable y amena. Por lo tanto, como nos ocurría antes, este es el objetivo que tenemos que perseguir en nuestro encargo de traducción: que nuestros lectores españoles tengan la misma sensación que tuvimos nosotros al leer el original alemán.

La rima en alemán coincide con la del cuento anterior, ya que encontramos que los versos vuelven a rimar de dos en dos. De nuevo, nosotros hemos mantenido esta rima y hemos optado por seguir el mismo criterio que antes, el de emplear versos octosílabos.

Comenzaremos nuestro comentario hablando del compuesto que aparece en el título: *Daumenlutscher*. Como ya sabemos, el alemán es un idioma en el que resulta muy habitual encontrarse con este tipo de palabras compuestas y que no siempre podremos traducir de forma literal, ya que seguramente no encontremos en nuestro idioma ningún

equivalente. En este caso, Canicio emplea el término «chupadedos», que no aparece recogido en el DRAE. La solución nos resulta totalmente acertada, sobre todo para el título, pero el problema se nos plantea cuando aparece el compuesto alemán dentro del cuento, ya que seguramente «chupadedos» interrumpa el ritmo y la fluidez del cuento. Obsérvese el siguiente ejemplo del cuento original y la traducción de 2013 (a no ser que indiquemos lo contrario, el resto de ejemplos los hemos sacado también de la edición de 2013):

[...] <i>Springt der Schneider in die Stub</i> ‘ <i>Zu dem Daumen-Lautscher-Bub</i> . [36]	[...] el terrible sastre aquél [<i>sic</i>] que venía en busca de él. [23]
---	---

Este es el único momento en que se emplea este compuesto dentro del desarrollo de la acción y, como podemos observar, Canicio ha optado por omitirlo totalmente y no hacer siquiera mención al acto de chuparse el dedo. Nuestra propuesta es la siguiente:

[...] va el sastre con mala baba / hacia el niño que chupaba.

Hemos intentado mantener al menos la referencia a *Lutscher*, aunque hayamos tenido que prescindir de mencionar los pulgares. Sin embargo, queda bastante claro por el contexto a qué nos referimos.

En este mismo ejemplo observamos que hemos tenido también que omitir, al igual que Canicio, de *in die Stub*. Nuestra omisión ha sido consciente, teniendo en cuenta que ya antes habíamos mencionado que se abre la puerta de la casa y que, en caso de que no quedase claro, tenemos las imágenes para ayudarnos a entender que el sastre entra en la casa. Suponemos que Canicio tomó la misma decisión por motivos similares.



Ilustración 5: El sastre entrando en casa de Conrado en *La historia del chupadedos*.

Ahora hablaremos del culturema de esta historia, que es el nombre del niño. Vamos a seguir exactamente el mismo criterio que en el cuento anterior, es decir, emplearemos el nombre traducido (Conrado) para así ayudarnos con la rima, al igual que en las versiones traducidas de 2013 y 2015. Respecto a los nombres, hay una última cuestión que es necesaria comentar: el nombre de la madre. Como sabremos si observamos el original, la madre no tiene nombre, mientras que, en español, Canicio la ha llamado «doña Berta»:

<i>Als die Mutter kommt nach Haus, Sieht der Konrad traurig aus.</i> [36]	Cuando vuelve doña Berta, lo encuentra, triste, en la puerta, [...] [23]
---	---

La primera vez que Canicio utiliza el nombre es en la segunda estrofa, tal vez para adelantar el nombre propio y así poder utilizarlo en este ejemplo y que así rime con «puerta». Nosotros opinamos que la invención no es necesaria y para ello ofrecemos nuestra propuesta:

Cuando mamá vuelve a casa / ve que al niño algo le pasa.
--

Somos conscientes de que, en este caso, para poder conseguir la rima y el número de sílabas necesario, hemos tenido que omitir el *traurig*, pero consideramos que con nuestra propuesta podemos entender que lo que le pasa al niño es algo malo que le entristece. Además, contamos con la ayuda del dibujo para aclararlo en caso de que sea necesario:

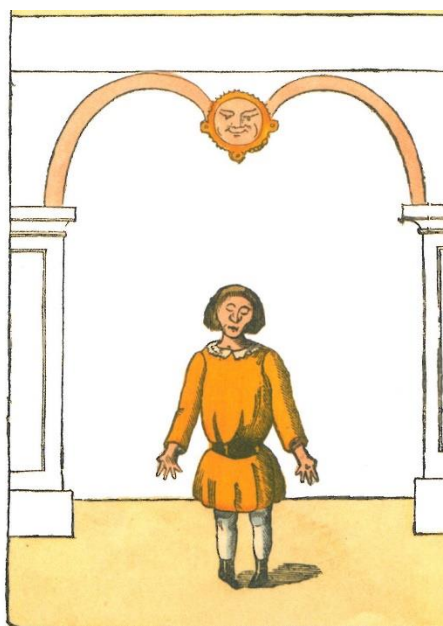


Ilustración 6: Conrado en *La historia del chupadedos*.

A continuación, comentaremos los siguientes versos, ya que la traducción que se nos ofrece en español no nos resultó demasiado adecuada:

<i>Sei hübsch ordentlich und fromm,</i>	[...] sé bueno, juicioso y pio [<i>sic</i>]
<i>Bis nach Haus ich wieder komm',</i> [...] [34]	hasta que vuelva, hijo mio [<i>sic</i>], [...] [22]

La rima no está mal conseguida, aunque «pío» no es una palabra que se emplee de forma habitual en nuestro idioma y seguro que un niño no la entendería (somos conscientes de que el público meta es el adulto, pero aun así nos gustaría mantener, como Hoffmann, el vocabulario sencillo). Los adjetivos que se empelan en el original (*ordentlich* y *fromm*) son muy fáciles de entender, no como «juicioso» y «pío». Por otro lado, otro aspecto que nos llama la atención de estos versos es la falta de tilde tanto de «pio» como de «mio», que se corregirán en la versión de 2015. Esta es nuestra propuesta para estos versos:

[...] volveré a casa en un rato, / no puedes romper ni un plato.
--

Destacaremos, antes de nada, que esta parte fue una de las más complicadas de traducir. Queríamos trasladar la idea de «sé bueno y pórtate bien», pero entonces nos dimos cuenta de que, si hacíamos esto, no íbamos a poder incluir los adjetivos «ordenado», «piadoso» o «devoto». Además de la imposibilidad de encontrar una rima con sentido para estos adjetivos, nos percatamos de que remitían a una época en que la religión desempeñaba un papel más importante en la vida de las personas. Como en este caso no estamos ante un relato religioso, decidimos cambiar el orden y utilizar la idea de «no romper un plato» para indicarle al niño que debía comportarse en ausencia de la madre.

Dado que acabamos de comentar que se ha decidido utilizar un lenguaje más próximo al público infantil, presentaremos a continuación otro ejemplo:

[...] <i>Und die Daumen schneidet er</i>	[...] y te cortará –¡tris, tras!–
<i>Ab, als ob Papier es wär'.</i> [34]	los pulgares, ya verás". [22]

Como vemos, en alemán la marca de que es un cuento infantil se encuentra en el lenguaje sencillo. Pero Canicio opta por añadirle un toque musical típico de las canciones infantiles («tris, tras»), así que aprobamos esta decisión y destacamos su originalidad. Nosotros proponemos lo siguiente:

[...] y cortará en un pispás / tus pulgares, ya verás.
--

Sabemos que puede resultar una traducción algo similar, pero pensamos que incluir los guiones ralentizaba un poco el ritmo del cuento. Además, «pispás» es también un término muy común del lenguaje de los niños, y pensamos que así le daríamos ese toque fresco de los cuentos infantiles. No obstante, hemos tenido que omitir la comparación que hace con el papel en el original. Se intentó incluirla, pero no fue posible encontrar ninguna rima consonante apropiada.

Otra omisión que nos resultó totalmente necesaria, tanto a nosotros como a Canicio, ha sido la del verso que exponemos a continuación:

<i>Mit der großen, scharfen Scheer'!</i> <i>Hei! da schreit der Konrad sehr.</i> [36]	[...] y deja al pobre Conrado, llorando desconsolado. [23]
--	---

Las dos versiones publicadas han omitido la referencia a las grandes y afiladas tijeras para centrarse en el hecho de que el sastre se marcha y deja llorando al pobre niño. Ofrecemos nuestra propuesta a continuación:

Conrado se queja y llora, / ¡adiós, pulgares que adora!

En nuestro caso, observamos que también ha desaparecido la mención a las tijeras. En un principio se intentó incluirla, pero nos resultó una tarea totalmente imposible por no encontrar un verso que encajase bien. Por eso decidimos centrarnos en las exclamaciones del original y trasladarlas a nuestra propuesta de esta manera. La propuesta de Canicio también nos resultó apropiada, pero no quisimos inventarnos la desaparición del sastre, aunque sea obvia, ya que no se explicita en el original.

Otro aspecto interesante de este cuento son las diferentes interjecciones que aparecen en alemán, así que comentaremos, en primer lugar, la solución propuesta por Canicio para el caso de *wupp*:

<i>Fort geht nun die Mutter, und</i> <i>wupp! den Daumen in den Mund.</i> [34]	Sale doña Berta y ¡upa! ¡Conrado chupa que chupa! [22]
---	---

Esta sugerencia nos parece muy buena, ya que resulta muy musical. El único problema que vemos es, como ya hemos mencionado anteriormente, la invención del nombre de la madre. A pesar de que nos haya gustado mucho esta solución, como queríamos innovar, hemos propuesto lo siguiente:

Se va la madre y ya toca, / ¡ya tiene el dedo en la boca!

En este caso, nosotros quisimos acercarnos más al original, aunque no conseguimos mantener la interjección. Por ese motivo añadimos el «ya toca». Puede que no transmita los mismos matices que *wupp*, pero así nos está indicando que el niño no ha hecho caso a su madre y que ha vuelto a chuparse el dedo otra vez.

Es necesario que comentemos que en esta solución no coinciden las versiones de 2013 y la de 2015. El ejemplo que hemos comentado ya pertenecía a la edición de 2013 y ahora ofrecemos la propuesta publicada en 2015:

Sale doña Berta y ¡zas! / ¡Chupa que te chuparás...!
--

Podemos comprobar que se ha seguido manteniendo el nombre inventado de la madre, pero la interjección ya no es la misma. «Zas» tal vez resulte más apropiada por el contexto que «upa», aunque la rima resultaba mucho más divertida en la versión de 2013. No obstante, a pesar de haber cambiado la rima, ha mantenido la forma musical.

El otro caso en que encontramos una interjección es el siguiente:

<i>Bautz! da geht die Türe auf, und herein in schnellem Lauf</i> [...] [36]	Se abre la puerta y de un salto, entra veloz, al asalto, [...] [23]
---	--

Canicio no ha logrado traducirla de forma literal como en el ejemplo anterior, pero sí ha trasladado el significado esencial, que es que se abre la puerta y el sastre va a en busca del niño. Nosotros hemos seguido la misma estrategia:

La puerta se abre de prisa / y, corriendo a toda prisa, [...]

Como vemos, esta omisión es totalmente necesaria, ya que estamos limitados por la rima y por el número de sílabas dentro del verso. La diferencia entre la traducción ya publicada y la nuestra es que Canicio ha omitido el *bautz* y ha indicado directamente que el sastre entra a la casa de un salto, mientras que en la nuestra hemos querido transferir que la puerta se abre rápidamente, casi como un portazo.

Comentaremos también, como en nuestra anterior historia, el caso de los tiempos verbales. Al contrario que en *La historia de los niños negros*, aquí encontramos una mayor variedad, ya que comienza narrándonos el cuento en pasado y, a partir de la segunda estrofa, pasamos al presente. Canicio siguió la misma estrategia y unificó todos los tiempos verbales en presente:

<i>Konrad! sprach die Frau Mama,</i>	“¡Conrado!” [<i>sic</i>] dice mamá:
--------------------------------------	---------------------------------------

<i>ich geh aus und du bleibst da.</i> [34]	“¡Salgo un rato, estate acá; [...] [22]
--	---

Opinamos que en este caso no supone un problema cambiar estos pasados de la primera estrofa por presentes, ya que después el propio Hoffmann empieza a usar el presente. Destacamos en este caso también la falta de la coma después de las comillas de cierre. Nuestra propuesta es la siguiente:

«¡Conrado! —dijo mamá—. / Quédate, yo me voy ya;
--

Vemos que nosotros hemos optado por emplear el pretérito perfecto simple, respetando así las decisiones de Hoffmann. Por otro lado, de este ejemplo podríamos comentar también la puntuación. En la versión de 2013 que acabamos de mostrar, comprobamos que se han empleado las comillas inglesas y que después de la primera intervención no ha utilizado ni coma ni guion; en nuestro caso, como ya indicamos antes en nuestro trabajo, hemos optado por el uso de las comillas españolas y también hemos empleado una coma después de la primera intervención. Esto es lo que ocurre en la versión de 2015:

«¡Conrado! —dice mamá—: / Salgo un rato, estate acá;
--

Así observamos que la propuesta de traducción coincide con la de 2013, pero los cambios aparecen en la puntuación. Según la *Ortografía Básica de la lengua española* (2012, 87), la raya debe emplearse en las citas textuales entrecomilladas para incluir las aclaraciones del transcriptor. Por lo tanto, la versión que preferimos en este caso es la de 2015.

Otro de los cambios que se observa entre ambas versiones es el comentaremos a continuación:

2013	2015
Se abre la puerta y de un salto / entra <u>veloz</u> , al asalto, / el terrible sastre aquél / que venía en busca de él. [23]	Se abre la puerta y de un salto, / entra <u>en su casa</u> , al asalto, / el terrible sastre aquel / que venía en busca de él.

Tabla 16: Comparación de las dos versiones de *La historia del chupadedos*.

Podemos observar, como ya se comentó anteriormente, que una de las diferencias es el uso de la tilde en el determinante «aquel». Dado que estamos siguiendo las normas más recientes establecidas por la Real Academia, coincidimos con la versión de 2015 y no empleamos la tilde. Por otro lado, el segundo verso es el único que presenta las diferencias más llamativas. Antes comentábamos que resultaba complicado incluir *in die*

Stub en nuestra traducción y aquí vemos cómo Canicio ha conseguido trasladarlo mediante un cambio en la versión de 2015. Recordemos que en alemán esta información aparecía justo a continuación del verso *und herein in schnellem Lauf*, por lo que adelantar la información al verso anterior en español nos resulta una solución muy acertada.

Finalmente, para poner punto y final a este pequeño análisis del cuento *Die Geschichte vom Daumenlutscher*, haremos un pequeño resumen sobre los aspectos que hemos tratado. Hemos establecido los motivos por los que esta historia tampoco sería apropiada para el público infantil, a pesar de que resulte mucho menos problemática que el cuento anterior. También realizamos un análisis más meticuloso sobre esta historia antes de pasar al comentario de traducción. Dentro de este comentario hemos seguido la misma mecánica que en el cuento anterior: primero ofrecimos el original junto con la versión ya traducida para a continuación presentar nuestra propuesta. Entre otros, hemos hablado sobre el compuesto del título, sobre las omisiones que han resultado necesarias, sobre los nombres, hemos explicado por qué hemos tenido que alejarnos en algunas ocasiones y también por qué hemos utilizado un lenguaje más «infantil». Por otro lado, hemos comentado las diferencias entre la versión de 2013 y la de 2015, que consistían en una importante diferencia de traducción y cuestiones de ortografía y signos de puntuación. Así que diremos que, de nuevo, se ha podido demostrar la gran variedad de soluciones posibles a un único problema.

5. Conclusión

En este trabajo hemos analizado las dos versiones publicadas de *Der Struwwelpeter*, una del año 2013 y otra del año 2015, y ambas traducidas por Víctor Canicio. Se ha realizado este análisis y comparación entre ambas para a continuación ofrecer nuestra nueva propuesta de traducción.

En la primera parte del trabajo se han expuesto las principales consideraciones teóricas que hemos considerado necesarias para la elaboración del análisis y de nuestra traducción. Entre estas nociones encontrábamos: la definición de traducción junto con la cuestión de la equivalencia, la cultura, los diferentes agentes que intervienen en el proceso traductor, la *Skopostheorie* y el funcionalismo, la traducción literaria junto con los principales problemas que plantea y la cuestión de la libertad del traductor, los culturemas y la literatura infantil y su traducción. Todas estas cuestiones nos han llevado a hablar de la obra que nos ocupa en este trabajo: *Der Struwwelpeter*. También en este apartado

hemos establecido sus principales características y hemos hablado de sus versiones ya traducidas. Por último, hemos establecido el método de análisis que hemos seguido en los siguientes apartados del trabajo. Por otro lado, hemos planteado una de las cuestiones fundamentales para este trabajo: ¿es *Pedro Melenas* un libro infantil? Establecimos que en sus orígenes era un cuento para niños, pero ha ido evolucionando a lo largo del tiempo y, debido a su crueldad y a nuestros valores actuales respecto a la educación, ya no podemos considerarlo como apto para un público infantil. Por lo tanto, tenemos un importantísimo cambio de receptor, ya que ahora el libro tiene como finalidad entretener a los lectores adultos.

A continuación, presentamos la metodología y procedimos a realizar el análisis en profundidad de la obra. En este análisis hablamos sobre los agentes que intervenían en nuestro encargo concreto de traducción (cliente, traductor, productor del texto origen y expedidor, receptor meta, usuario del texto meta, medio, lugar, tiempo, motivo, mensaje, efecto y el propósito de nuestra traducción) y también identificamos el tipo de rima y verso del original.

Después procedimos a identificar las diferencias más significativas entre las versiones ya publicadas:

SIGNOS DE PUNTUACIÓN	
2013	2015
Comillas inglesas (“”).	Comillas españolas («»).
Los comentarios del narrador en los diálogos no se marcan con una raya.	Los comentarios del narrador se marcan con una raya.
Tilde a los demostrativos («aquél») y al adverbio «solo».	Los demostrativos y el adverbio «solo» no llevan tilde.
Diferencia en la disposición de los versos en algunas historias (<i>La historia del cazador</i>).	
Diferencia en el uso de las comas.	

Tabla 17: Diferencias en el uso de los signos de puntuación de las dos versiones.

TRADUCCIÓN	
2013	2015
Presencia de todos los versos originales en la historia de <i>Pedro Melenas</i> .	Omisión de dos versos en la historia de <i>Pedro Melenas</i> .

Diferentes verbos y algunos sustantivos, pero los que se emplean son sinónimos.
Las variaciones son mínimas.
Ambas versiones adaptan los nombres fonéticamente al español y también se inventan nombres para algunos personajes.

Tabla 18: Diferencias de traducción en las dos versiones.

Tras realizar este análisis y esta comparación tan minuciosa y, por supuesto, presentando diferentes ejemplos, pasamos a centrarnos específicamente en dos cuentos. Esta es una tabla que resume todas las dificultades de traducción a las que tuvimos que hacer frente:

DIFICULTADES DE TRADUCCIÓN
El verso y el ritmo del original.
Expresión en un lenguaje para el público infantil (aunque el público meta sea adulto, mantuvimos esta característica del original).
Ambigüedad léxica, morfológica y sintáctica tanto en la fase de comprensión como en la de producción.
Problemas que derivan de la limitación de la capacidad expresiva del traductor.
El problema de extranjerizar la traducción o hacerla más «nacional».
Diferencias culturales (culturemas).
Combinación de forma y contenido.
Interacción del texto con las imágenes.

Tabla 19: Principales dificultades de traducción.

En primer lugar, hablamos sobre *Die Geschichte von den schwarzen Buben* (*La historia de los niños negros*). En ese caso realizamos un análisis pragmático, de los paratextos y de la narración sobre esta historia tan problemática y que en la actualidad nos resulta bastante racista. A continuación, comentamos los aspectos más significativos del cuento, analizando la traducción publicada y ofreciendo nuestra propuesta. Seguimos la misma estructura con el análisis de *Die Geschichte vom Daumenlutscher* (*La historia del chupadedos*). En ambos casos comentamos los culturemas, la limitación de las ilustraciones, la rima, aquellos versos en los que tuvimos que alejarnos o hacer omisiones, etc.

Para cerrar este trabajo, concluiremos que las traducciones de Víctor Canicio ya publicadas son bastante buenas y muy aceptables, pero, como hemos podido comprobar

a lo largo de este trabajo, ha recurrido a la invención de nombres y en algunos fragmentos el ritmo resultaba algo difícil de seguir. Corrigió los aspectos relacionados con la ortografía en la edición de 2015, pero cambió las decisiones de traducción que más acertadas nos resultaban. Por lo tanto, como ya indicamos anteriormente, preferimos la traducción de la versión de 2013, pero la ortografía de la de 2015. En este trabajo hemos demostrado la necesidad de la actualización de la traducción para adaptarnos a este incipiente cambio de receptor. Además, también hemos comprobado que hay tantas traducciones distintas como traductores y que es posible hacer frente a los diversos problemas que se nos han planteado, así como realizar una buena traducción (con una buena ortografía) sin necesidad de recurrir a la invención de nombres, ni de romper el ritmo y, a su vez, creando una rima original, con versos divertidos y en un lenguaje fresco.

Como último apunte, quería mencionar que este trabajo me ha ayudado a darme cuenta de lo mucho que me gusta la traducción de poesía infantil. He escrito poemas desde que era pequeña, pero hacer frente a un reto como este ha sido una experiencia llena de baches y obstáculos, pero que, sobre todo, me ha resultado muy gratificante. Espero haber descubierto así un posible y próspero futuro profesional.

6. Bibliografía

- Barrios, Nuria. 2015. «Dinamita para la imaginación». *El País* (periódico). 11 de marzo de 2018.
https://elpais.com/cultura/2015/12/14/babelia/1450105220_512160.html
- Eco, Umberto. 2008. *Decir casi lo mismo* [orig. *Dire quasi la stessa cosa*]. Traducido por Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen, D.L.
- Domínguez Pérez, Mónica. 2008. *Las traducciones de literatura infantil y juvenil en el interior de la comunidad literaria específica española (1940–1980)*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela. 13 de marzo de 2018.
<https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=HFO2tgSGALoC&oi=fnd&pg=PA1&dq=traducci%C3%B3n+literatura+infantil&ots=C19QGrjC5k&sig=3jTfO6eSfblq06bVShgY6XzmX38#v=onepage&q=traducci%C3%B3n%20literatura%20infantil&f=false>
- García Yebra, Valentín. 1994. «Problemas de la traducción literaria». *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción* 1: 9–21. 11 de marzo de 2018.

<https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/9999/Garcia%20Yebra.%20V..PDF?sequence=1>

Gil Bardají, Anna. 2008. *Procedimientos, técnicas, estrategias: operadores del proceso traductor*. Trabajo de investigación de posgrado. Universidad Autónoma de Barcelona. 11 de marzo de 2018. <http://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/8998/TREBALL%20DE%20RECERCA%20ANNA%20GIL.pdf?sequence=1>

Hoffmann, Heinrich. 1994. *Der Struwwelpeter in seiner zweiten Gestalt von Dr. Heinrich Hoffmann Erstmalige Ausgabe des Originals von 1858*. Berlín: Rütten & Loening.

Hoffmann, Heinrich. 2013. *Pedro Melenas: Historias muy divertidas y estampas aún más graciosas* [orig. *Der Struwwelpeter*]. Traducido por Víctor Canicio. Neckarsteinach: Tintenfaß.

Hoffmann, Heinrich. 2015. *Pedro Melenas y Compañía* [orig. *Der Struwwelpeter*]. Traducido por Víctor Canicio, ed. por Gustavo Puerta Leisse. Madrid: Impedimenta.

Lluch, Gemma. 2003. *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/4969/ARC_0007_An%C3%A1lisis_de_narrativas.pdf?sequence=1

Luque Nadal, Lucía. 2009. «Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?». *Language Design* 11: 93–120. 11 de marzo de 2018. http://elies.rediris.es/Language_Design/LD11/LD11-05-Lucia.pdf

Mateus Aguirre, Cristian Camilo y Ordóñez Prieto, Miriam. 2017. *Mirando a través de la inocencia: un acercamiento gráfico a las condiciones Psico-socioculturales de las niñas y niños en el siglo XX*. Trabajo de investigación en creación artística. Universidad distrital Francisco José de Caldas.

Mayoral Asensio, Roberto. 1999. «La traducción de referencias culturales». *Sendeban* 10–11: 67–88.

Morales López, Juan Rafael. 2008. *La exotización en la traducción de la Literatura Infantil y Juvenil: el caso particular de las traducciones al español de las novelas*

- infantojuveniles de José Mauro de Vasconcelos*. Tesis doctoral. Universidad de las Palmas de Gran Canaria. 11 de marzo de 2018. https://acceda.ulpgc.es:8443/bitstream/10553/3437/1/Tesis_Doctoral_Morales_Lopez.pdf
- Nord, Christiane. 1997. *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St Jerome Publishing.
- Real Academia Española, 2012. *Ortografía básica de la lengua española*. Barcelona: Espasa Libros, S.L.U.
- Real Academia Española, 2017. *Diccionario de la lengua española*. 16 de abril de 2018. <http://dle.rae.es/>
- Schäpers, Andrea. 2011. *La Alemania vista por Heinrich Heine en sus Reiserbilder a través de las referencias culturales y su tratamiento en las traducciones españolas*. Tesis doctoral. Universidad Pontificia Comillas de Madrid.
- Snell-Hornby, Mary. 1988. *Estudios de Traducción. Hacia una perspectiva integradora*. [orig. *Translation Studies. An Integrated Approach*]. Traducido por Ana Sofía Ramírez. Ámsterdam: John Benjamins.
- Rocha Barco, Teresa. 1994. «Una posible salida a la tensión entre literalidad y libertad: la traducción como tarea hermenéutica». *Transvases culturales: literatura, cine, traducción* 1: 401–408. 13 de marzo de 2017. <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/10057/Rocha.%20T..PDF?sequence=1>
- Vellosillo, Inmaculada. 2005. «Análisis de narrativas infantiles y juveniles». *Revistababar.com* (revista de literatura infantil y juvenil). 11 de marzo de 2018. <http://revistababar.com/wp/analisis-de-narrativas-infantiles-y-juveniles/>
- Verdile, Laura. 2015. «Entrevista a Gustavo Puerta Leisse: otra mirada a la literatura infantil». *La primera piedra* (blog). 11 de marzo de 2018. <http://www.laprimera piedra.com.ar/2015/12/entrevista-a-gustavo-puerta-leisse-otra-mirada-a-la-literatura-infantil>
- Vidal Claramonte, María Carmen África. 2010. *Traducción y asimetría*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Anexo

Die Geschichte von den schwarzen Buben – La historia de los niños negros.

Alemán	Español
<p><i>Es ging spazieren vor dem Thor ein kohlpehrabenschwarzer Mohr. Die Sonne schien ihm auf's Gehirn, da nahm er seinen Sonnenschirm. Da kam der Ludwig hergerannt, und trug sein Fähnchen in der Hand. Der Kaspar kam mit schnellem Schritt, und brachte seine Bretzel mit; und auch der Wilhelm war nicht steif, und brachte seinen runden Reif. Die schrien und lachten alle drei, als dort das Mohrchen ging vorbei, weil es so schwarz wie Tinte sei!</i></p> <p><i>Da kam der große Nikolas mit seinem großen Tintenfaß. Der sprach: Ihr Kinder, hört mir zu, und lasst den Mohren hübsch in Ruh'! Was kann denn dieser Mohr dafür, daß er so weiß nicht ist wie ihr? – Die Buben aber folgten nicht, und lachten ihm ins' Angesicht, und lachten ärger als zuvor über den armen schwarzen Mohr.</i></p> <p><i>Der Niklas wurde bös und wild, - du siehst es hier auf diesem Bild!</i></p>	<p>Paseaba entre los baches un moro negro azabache. Protegía su carilla con su bonita sombrilla. Luis se acercaba saltando y su bandera agitando. Con prisa trajo Gaspar su galleta sabor mar; Y también Guillermo, claro, que vino con su gran aro. Se burlaron con tesón por la piel como el carbón del niño color tizón.</p> <p>Y Nicolás con esmero llegó con un gran tintero. Les dijo: «¡Escuchadme ya: dejad al morito en paz! ¿Y el moro qué le va a hacer si blanco no puede ser?».» Pero ellos no pararon y del niño se burlaron, Se rieron con un grito del pobre negro morito.</p> <p>Y así se enfadó el brujo, ¡miradlo aquí en el dibujo!</p>

<p><i>Er packte gleich die Buben fest, beim Arm, beim Kopf, bei Rock und West', den Wilhelm und den Ludewig, den Kaspar auch, der wehrte sich. Er tunkt sie in die Tinte tief, wie auch der Kaspar: »Feuer!« rief. Bis übern Kopf ins Tintenfaß tunkt sie der große Nikolas.</i></p> <p><i>Du siehst sie hier, wie schwarz sie sind, viel schwärzer als das Mohrenkind! Der Mohr voraus im Sonnenschein, die Tintenbuben hintendrein; und hätten sie nicht so gelacht, hätt' Niklas sie nicht schwarz gemacht.</i></p>	<p>Agarró así a los tres niños, de brazos, piernas y piños, A Guillermo y a Gaspar y a Luis que quiso escapar. En tinta los hundió enteros. ¡Luis llamaba a los bomberos! Y de pies a la cabeza los sumergió con grandeza.</p> <p>Ya los veis a los negritos, ¡son más negros que el morito! El morito va el primero, le siguen los del tintero; Por reírse, ya ves tú, Son más negros que el betún.</p>
--	--

Die Geschichte vom Daumenlutscher – La historia del chupadedos

Alemán	Español
<p><i>»Konrad!« sprach die Frau Mama, »ich geh aus und du bleibst da. Sei hübsch ordentlich und fromm, bis nach Haus ich wieder komm', Und vor allem, Konrad, hör! lutsche nicht am Daumen mehr; denn der Schneider mit der Scheer kommt sonst ganz geschwind daher, und die Daumen schneidet er ab, als ob Papier es wär.«</i></p> <p><i>Fort geht nun die Mutter, und wupp! den Daumen in den Mund.</i></p> <p><i>Bautz! da geht die Türe auf,</i></p>	<p>«¡Conrado! —dijo mamá—. Quédate, yo me voy ya; volveré a casa en un rato, No puedes romper ni un plato. Escucha, que no me excedo: no te chupes más el dedo. Si no, aunque tú no lo vieras, Traerá el sastre sus tijeras, y cortará en un pispás tus pulgares, ya verás».</p> <p>Se va la madre y ya toca, ¡ya tiene el dedo en la boca!</p> <p>La puerta se abrió deprisa</p>

<p><i>und herein in schnellem Lauf springt der Schneider in die Stub zu dem Daumen-Lautscher-Bub. Weh! Jetzt geht es klipp und klapp mit der Scher die Daumen ab, mit der großen, scharfen Scher! Hei! da schreit der Konrad sehr.</i></p> <p><i>Als die Mutter kommt nach Haus, sieht der Konrad traurig aus. Ohne Daumen steht er dort, die sind alle beide fort.</i></p>	<p>y corriendo a toda prisa, va el sastre con mala baba hacia el niño que chupaba. Con las tijeras tris, tras, los pulgares no verás. Conrado se queja y llora, ¡adiós, pulgares que adora!</p> <p>Cuando mamá vuelve a casa ve que al niño algo le pasa. Ya no tiene ni un pulgar, se los debieron cortar.</p>
---	---