FACTORES EXTRALINGÜÍSTICOS DE LA TRADUCCIÓN DE LA LITERATURA INFANTIL

ISABEL PASCUA FEBLES

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Dada la importancia que las ilustraciones han tenido desde hace bastante tiempo para los libros infantiles, y dado el reconocimiento del que son objeto hoy en día, es casi obligado al estudiar la traducción de la literatura infantil, analizar el papel que les corresponde en el proceso de la comunicación escrita que tiene por usuario el niño.

Prueba del reconocimiento actual es que la International Board on Books for Young People (IBBY), ha creado desde 1966, junto con el Premio Hans Christian Andersen para el mejor autor de Literatura infantil o juvenil, otro galardón similar para el mejor ilustrador.

La idea de las ilustraciones en los libros infantiles se remonta al siglo XVII con el *Orbis Pictus*, escrito por Johann Amos Comenius. Este gran pedagogo, conocido también como Comenio o Komensky, escribió el libro entre 1650 y 1654, años en los que trabajó como maestro en una escuela de Hungría. Dicho libro fue publicado en 1658 y ha sido traducido a más de cuarenta idiomas.

Intentaremos aclarar ahora las funciones que las ilustraciones tienen junto a la palabra escrita, sobre todo en lo que se refiere a la literatura para niños. Numerosos investigadores han llegado a la conclusión de que imagen y texto, deberían formar una unidad. La ilustración está llamada a aclarar, enriquecer y completar el mensaje escrito, facilitando muchas veces la comprensión, sobre todo a aquellos niños a los que les es difícil aún la lectura. Al mismo tiempo debe educar la sensibilidad estética de los pequeños, estimulando su fantasía y espíritu de observación, y por otro lado, favorecer la comparación entre una prueba visual y la auditiva, tras la lectura ajena o propia.

Asimismo, puede ser también fuente de incentivación e interés por la lectura. Numerosas veces la portada o primera lámina de un libro han servido de reclamo a su lectura. Esta opinión la encontramos también en un artículo de Martínez Llorca al comentar las magníficas y divertidas ilustraciones de *El pequeño Nicolás*:

> Por otra parte su estilo provoca inmediatamente una atracción por el libro (función de reclamo), su simpatía nos incita a la lectura [...] y cada ilustración nos invita a buscar la siguiente, sabiendo que nos depara una situación divertida.[1]

Nobile[2] considera que las ilustraciones, sean dibujos impresionistas, caricaturas, realistas, etc., asumen una función polivalente, mucho más allá de la decorativa. En el

[1] R. Martínez Llorca: «El pequeño Sempé», en *CLIJ*, 54, 1993, pp. 54-57.

[2] A. Nobile: *Literatura infantil y juvenil*, trad. Inés Marichalar, Madrid, Morata, 1992.

La Palabra Vertida. PASCUA FEBLES, Isabel. Factores extralingüísticos de la trad...
Centro Virtual Cervantes

plano psicológico cumplen también una función de descargas emotivas de ansias y miedos, acumulados a lo largo de la narración.

Opinión parecida es la de Keselman;[3] para esta autora, las ilustraciones le sirven al niño para «ver» que no está solo con sus terrores imaginarios, sino que hay alguien más que los comparte, que proyecta los miedos. Esta autora hace una muy buena comparación de diversos tipos de dibujos en el cuento de Caperucita. Por ejemplo, al comparar las ilustraciones de la versión moderna fotográfica de Sarah Moon con las que acompañaron al original de Perrault de Gustave Doré, sugiere que el punto de contacto es que ambas juegan con la idea del claro y lo oscuro, el bien y el mal, lo consciente y lo inconsciente. No coinciden esas visiones con las que se pueden percibir con las ilustraciones muy humorísticas que Quentin Blake realiza para la *Caperu de la Selva* de Roald Dahl, ni tampoco se ve lo mismo si el lobo lleva chaqueta de cuero, como la del francés Jean Claverie; incluso la Caperucita desnuda de Tomi Ungerer; o la que baila rock, de Scouvart.

Según opinión del prestigioso psicoanalista infantil Bruno Bettelheim,[4] de las primeras ilustraciones de este mismo cuento, de Gustave Doré, se puede deducir que la niña presenta un gesto de intriga, curiosidad y fascinación, que está hecha un lío de sentimientos, como lo están todos las niñas a esa edad, en la fase edípica.

Sin embargo, aunque gracias a las ilustraciones él y otros investigadores han podido y sabido interpretar y desentrañar el significado profundo de los cuentos, Bettelheim considera que las ilustraciones en los cuentos, no satisfacen las necesidades de los niños, distraen más que ayudan. Un cuento pierde gran parte del significado personal, pues ya le damos al lector lo que el dibujante quiere, no lo que el niño por sí mismo se imaginaría.

Aun considerando lógicas las observaciones de Bettelheim, somos de la opinión de que lo más importante es la capacidad del ilustrador de penetrar en el sentido del cuento, su fidelidad a la intención del autor y a la mentalidad del lector.

Un buen ejemplo de ello son las maravillosas ilustraciones de *Alicia* que realizó el propio autor o quizá las aún más acertadas y bellas de John Tenniel, o Arthur Rackham; o los cuentos de los Grimm o Andersen del mismo dibujante Rackham; o *Peter Rabbit* de Beatrix Potter; o las de nuestro *Pinocho* de Bartolozzi.

En toda la ingente cantidad de cuentos de Calleja, tenían más importancia los ilustradores que los autores, prueba de lo cual es que sus nombres aparecían casi siempre, no sucediendo lo mismo con los escritores.

Por todo esto consideramos que un buen ilustrador debería convertirse en un usuario más del cuento, pero un usuario especial, pragmáticamente orientado no sólo a la intención del autor sino, como decíamos anteriormente, hacia ese lector especial que es el niño.

Casi desde los orígenes de la literatura infantil ha existido esa preocupación por las ilustraciones en los textos. Como ya apuntamos al comienzo de nuestra exposición,

---

[3] G. Keselman: «*Caperucita*: Un cuento que se las trae», *Padres Hoy* (1994), pp. 23-25.

[4] B. Bettelheim: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. Furió Silva, Barcelona, Crítica, 1990.

La Palabra Vertida. PASCUA FEBLES, Isabel. Factores extralingüísticos de la trad...
Centro Virtual Cervantes

todo este interés ha tenido su valoración en la creación de premios en diversos países: los norteamericanos crearon en 1938 la Caldecott Medal; en Suecia la medalla Nils Horgerson desde 1950; en 1956 en Inglaterra, la medalla Kate Greenaway, en recuerdo a la gran ilustradora inglesa del modernismo y en España en 1958 el premio anual Lazarillo, en reconocimiento a los ilustradores de libros infantiles españoles. Con motivo de la celebración del 24 Congreso de IBBY en Sevilla en octubre de 1994, la Junta de Andalucía convocó el Premio Iberoamericano de Ilustración de la Literatura Infantil y Juvenil, que premió los mejores libros ilustrados desde 1992 a 1994.

Veamos lo que sucede en el campo que nos ocupa en estos Encuentros, el de la traducción. Toda la trascendencia e importancia de las ilustraciones en la traducción, la problemática entre texto original, ilustración, traductor y texto terminal, lo desarrolla Riitta Oittinen,[5] al enfocar las teorías sobre el «diálogo» en la traducción de la literatura infantil.

Según su teoría existe un verdadero diálogo entre ilustración y texto, que influye notablemente en el momento de la lectura. Cuando a un poema se le compone música, se establece inmediatamente un diálogo entre el texto y la música; cuando se hace una película hay un diálogo entre texto, música, movimiento y dibujo; asimismo, cuando se ilustra un libro, y casi todos los libros infantiles están acompañados de ilustraciones, se establecerá también un diálogo entre texto y dibujo. Según Oittinen, una vez que el lector haya entrado a formar parte de ese diálogo, es imposible separar los elementos.

Como ya han comentado muchos estudiosos del tema, la imagen visual influye en el mensaje verbal, y todo ello enriquece la interpretación que el lector hace de los personajes y de los hechos. Las ilustraciones, sin ninguna duda afectan la respuesta del lector. La autora, como ilustradora y traductora, afirma concentrarse por igual en el texto que en las ilustraciones.

Pone un ejemplo muy significativo basado en su experiencia. Comenta que cuando tuvo que traducir el libro de Sarah Fox-Davies's, *Little Beaver and the Echo*, le fue muy útil haber visto las ilustraciones originales, ya que no habría puesto atención a los problemas de traducir *duck* al finés. Sin las ilustraciones podrían ser posible dos versiones: *ankka* y *sorsa*, sólo al ver las ilustraciones tuvo que escoger *sorsa*. Oittinen sigue los principios de la traductora y dibujante de su país Kirsi Kunnas que traduce los dibujos y, basándose sólo en ellos, crea nuevos juegos de palabras, canciones, chistes, etc.[6]

Creemos que esta última tendencia corre el peligro de desvirtuar demasiado el texto y que no debe irse tan lejos. Sería mejor traducir considerando los dos factores, el texto y las ilustraciones, como otro tipo de interpretación del mismo texto.

Muchas veces la forma externa de un poema, contribuye a la interpretación del contenido. Es el caso de los poemas llamados estructuralistas. El mismo Carroll usó esta técnica en *Alice's Adventures in Wonderland*, en el poema *Two mouse's tales*,

---

[5] R. Oittinen: *I am me-I am other. On the Dialogics of Translating for Children*, Tampere, Univ. of Tampere, 1993.

[6] Ib., p. 331.

La Palabra Vertida. PASCUA FEBLES, Isabel. Factores extralingüísticos de la trad...
Centro Virtual Cervantes

para realzar o avivar la anticipación del lector, intención conservada en la traducción al español, en 1970, de Jaime Ojeda.

Oittinen, que también ha usado esta técnica, nos muestra cómo las ilustraciones influyen en la interpretación de una historia, dando tres versiones distintas de la canción infantil de *Mother Goose*, *Little Miss Muffet*.[7]

En la primera ilustración, una versión algo modificada, ya que Miss Muffet es algo así como una coqueta dinosauria, no se asusta en absoluto de la araña, sino más bien al contrario. En el segundo ejemplo, la araña quiere ver lo que hay en el plato de la niña, es curiosa y tiene sentimientos. En la tercera ilustración, que encontramos en Opie, la araña se está aproximando, siendo, en este caso, las palabras las que nos dicen lo que va a suceder más tarde.

Otros ejemplos de absoluta simbiosis con el texto son la ilustraciones de *Winnie-the-Poo*, entre las que encontramos lo que M. Fernádez considera como «onomatopeya gráfica»:

> Estos recursos que Crystal y Davy estudian dentro de lo que denominan *graphetics* y que podrían considerarse prelingüísticos, no van necesariamente ligados a la ilustración, sino que encierran un simbolismo que va más allá del significado del enunciado.[8]

Sabemos que las ilustraciones no son sólo importantes en los libros para niños, sino también en los de adultos, sobre todo en los folletos y manuales técnicos. La finalidad del dibujo en estos casos, es ayudar a que el lector entienda mejor el mensaje, para que use bien un determinado objeto. En los libros infantiles el objetivo es diferente pudiendo apreciar dos formas diferentes de lectura: la de los adultos con las instrucciones tiene un fin en sí mismo, necesita una información, pero la lectura de los cuentos con ilustraciones es simplemente estética, emotiva.

En palabras de Oittinen:

> *...the translator is more concern about the dialogics of the future reading event in the target language: she/he tries to create a credible whole in the target language.*[9]

Creemos pues en la tremenda importancia que tienen las ilustraciones a la hora de traducir, y por ello consideramos que es descorazonador cuando se tiene que traducir un libro basándose sólo el texto, sin saber nada de las ilustraciones, lo que es aún peor si se trata de la traducción para el cine, sin haber visto la película.

Es probable que esto le sucediera al traductor del bello cuento *El viento en los sauces*, de la colección Ladybird. En esta traducción para los pequeños, al llegar al personaje Rat, el traductor lo traduce por «la Rata» e incluso en una ocasión por «ratita», cuando en todas las ilustraciones se ve claro que es un ratón de agua, con ropas masculinas, pantalones, tirantes, etc. De esta forma se crea cierta confusión entre los peque-

---

[7] Ib., p. 124.

[8] M. Fernández López: *Literatura Juvenil Anglosajona: Traducciones españolas (s. XX)*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 1994, p. 32.

[9] R. Oittinen, o. cit., p. 128.

La Palabra Vertida. PASCUA FEBLES, Isabel. Factores extralingüísticos de la trad...
Centro Virtual Cervantes

ños lectores que ven en el dibujo un ratón con aspecto masculino y leen otro, demasiado femenino.

Otro ejemplo, dado en I. Pascua,[10] son las ilustraciones que aparecen en *El osito Winnie*, de la colección Maravillas Disney de Everest. Las ilustraciones son las mismas que en el cuento original, ni se preocuparon de traducir ciertas notitas en los dibujos. No existe coordinación entre texto e ilustración; en este caso no es que cree confusión en los niños, sino que son menospreciados los lectores españoles, se les ignora, al dejar textos como: *«RNING ALSO»*, *«HUNNY»*, *«RABBIT'Z HOWSE»*, etc., perdiéndose además la gracia que implica que estén mal escritos.

En ambos casos, no ha existido ese diálogo, del que ya hablábamos, entre traductor, ilustración y texto, y por tanto tampoco con el lector.

Citaremos un último ejemplo citado en Oittinen, de dos traducciones finlandesas de *Alice's Adventures in Wonderland*. En una escena, Alicia se encuentra con la oruga, que Carroll describe como *«a large* blue *caterpillar»*, pero en las traducciones al finés son «verdes», pues consideraron que todas las orugas son verdes, (evidentemente ésta no, que es muy especial). Sin embargo, en una última edición, los dibujos del ilustrador Jansson, efectuados probablemente sobre el inglés original, nos muestran una oruga de color azul, lo cual no funciona en el contexto, ya que vemos en los dibujos azul y leemos en el texto verde. Como comenta Oittinen, y nos lo podemos imaginar, las reacciones de los niños a los que les leyó el cuento fueron fulminantes: *«Why did you say the caterpillar is green? It's blue in the picture!»* [11]

Otra autora que ha estudiado este problema como algo específico de las traducciones en los libros para niños, es Birgit Stolt.[12] En su artículo, critica las ilustraciones realizadas por Rolf Rettich para la versión alemana del libro *Emil i Lönneberga*, de Astrid Lindgren.

Según Stolt, el problema de las ilustraciones no ha sido estudiado suficientemente, no se le ha dado la importancia que merece, sobre todo en los libros para los más pequeños. En la crítica que realiza la autora Birgit Stolt de la traducción alemana, afirma que los dibujos originales, reflejan un ambiente típico sueco campesino, con líneas firmes y sentido humorístico casi de caricatura, aunque sin llegar a ellas; unos dibujos con los que los lectores de otros países llegan a «respirar cierto aire extranjero».

Esta opinión es la que mantienen ciertos editores ingleses y americanos, y recordamos a Helen Painter:

> *Book editors insist that neither text nor art are Americanised by their companies. Instead, the national characteristic of the book is retained in illustrations as much as possible.*[13]

---

[10] I. Pascua Febles: «Posición periférica de la traducción de la literatura infantil en España», en *Parallèles* (1995), 17, pp. 69-75.

[11] R. Oittinen, o. cit., p. 108.

[12] B. Stolt: «How Emil becomes Michael on the Translation of Children's Books», en Klingberg (ed.): *Children's Books in Translation. The Situation and the Problems*, 1978, pp. 140-145.

[13] H. Painter: «Translation of Traditional and Modern Material», en *Evaluating Books for Children and Young People*, 1968, p. 42.

La Palabra Vertida. PASCUA FEBLES, Isabel. Factores extralingüísticos de la trad...
Centro Virtual Cervantes

Sin embargo, los ilustradores alemanes no opinan igual. Aquel ambiente original campesino se transformó en un medio burgués urbano; incluso el ambiente de un desfile militar se convirtió en una típica feria centroeuropea. En definitiva, las transformaciones han sido tales que, como cita la autora: *«the taste, the aroma of the original is diluted and oversweetened».*[14]

En este caso, esa conjunción, esa fusión entre el autor y el dibujante no se ha podidio producir, y es así como lo apreciamos en los dibujos que nos muestra Stolt en su artículo.

Más de una vez el éxito del libro ha sido debido tanto o más a los dibujos que al texto en sí; en otros casos el estilo del autor y del dibujante se han fundido en perfecta armonía. En nuestra opinión hay algunos ejemplos claros, entre otros muchos, como son Peter Rabbit y Winnie-the-Pooh, cuyos dibujos se han llegado incluso a exhibir, por la calidad artística, en el Victoria and Albert Museum.

Creemos que no es absolutamente necesario usar en las traducciones las mismas ilustraciones que ya existían en los originales, salvo algunos casos tan excepcionales como las mencionadas y famosísimas de Beatrix Potter. Tampoco estamos totalmente de acuerdo con las afirmaciones de Stolt, cuando solicita tanto para el ilustrador como para el traductor, el sometimiento al estilo del original:

> *The same personal modesty is demanded of the illustrating artist as of the translator: to submit to the original.*[15]

Estamos seguros que los dibujos que realiza Riitta Oittinen, que traduce y dibuja del inglés al finés, se ajustan totalmente a esa idea de fusión, al igual que la de otros tantos ilustradores famosos por la sensibilidad con la que han captado el *mensaje* del original.

Como conclusión diríamos que no se puede ya dudar sobre la importancia comunicativa de las ilustraciones, en la literatura infantil en general y en los cuentos para los más pequeños en particular. Este valor comunicativo, no es sólo importante para el lector-niño, sino para el traductor, como segundo lector después del ilustrador, en su etapa interpretativa.

Recordando a Alicia: *«what is the use of a book without pictures or conversations?»*

---

[14] Ib., p. 145.

[15] B. Stolt, o. cit., p. 145.

La Palabra Vertida. PASCUA FEBLES, Isabel. Factores extralingüísticos de la trad...
Centro Virtual Cervantes