

- Lewis, C. S. 1996. *Las crónicas de Narnia. Libro V. El caballo y su niño*. Chile: Andrés Bello.
- McNish, Cliff. 2003. *El Hechizo*. México: Ediciones Destino.
- Page, M. & Ingpen, R. 1996. *Enciclopedia de las cosas que nunca existieron*. Madrid: Anaya.
- Propp, V. 1981. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Rowling, J. K. 2001. *El prisionero de Azkaban*. Barcelona: Salamandra.
- Tolkien, J. R. R. 1990. *El señor de los anillos III*. México: Minotauro.

RETOS Y CLAVES PARA LA TRADUCCIÓN, ADAPTACIÓN Y ESCENIFICACIÓN DE CUENTOS TRADICIONALES PARA NIÑOS. UNA EXPERIENCIA MULTICULTURAL¹

Catalina Iliescu Gheorghiu
Universidad de Alicante
iliescu@ua.es
Carmen Valero Garcés
Universidad de Alcalá
mcarmen.valero@uah.es

Resumen

Este artículo relata una experiencia multicultural conjunta llevada a cabo por las universidades de Alcalá y Alicante. Se trata de la realización del proyecto "Teatricuentos – Teatro Infantil Integrador", desarrollado en 2003-2004. Nuestro punto de partida fue la convicción de que la integración y la convivencia igualitaria y no discriminatoria pasan por la comprensión de la realidad del "otro", resultante, a su vez, de un proceso de comunicación intercultural que trate no de "asimilar" al ser diferente, sino de intercambiar con él vivencias y experiencias, enriqueciéndose mutuamente. Con el fin de llevarlo a la práctica, realizamos la dramatización de cuentos de distintas culturas y lo pusimos en escena representado por actores procedentes de estas culturas en escuelas y centros culturales. Creemos haber abierto un canal comunicativo para el diálogo entre culturas y el (re)conocimiento de uno mismo y del "otro".

Palabras clave: interculturalidad, teatro infantil, traducción, adaptación LIJ

Abstract

Our schools are getting an ever stronger multicultural colour. It is necessary thus organize activities that should be able to contribute to mutual knowledge with the aim of helping cohabitation and children's harmonious development. This is the frame in which an intercultural experience has been carried out in the universities of Alicante and Alcalá during the academic year 2003-2004.

¹ Authors would like to thank Dr. Joan Borja from the University of Alicante and the Romanian team who made this experience possible: Bogdan Cioaba (director), Cristina Ciucu (scenography), Luminita Cazan, Florin Dumitru, Ionut Adascalitei and Aura Lamba (actors).
Las autoras desean dar las gracias al Dr. Joan Borja de la Universidad de Alicante y al equipo rumano que han hecho posible esta experiencia: Bogdan Cioaba (director), Cristina Ciucu (escenografía), Luminita Cazan, Florin Dumitru, Ionut Adascalitei y Aura Lamba (actores).

Our intention in this paper is to describe the process of selection of three traditional tales from those areas showing the most prominent presence in our country presently (Latin America, Maghreb and Romania) and to analyse the difficulties (linguistic, cultural, of place and time and related to the type of addressee) that were encountered when translating the original text into the languages of the performance (Spanish, Catalan and Romanian). We also intend to tackle the question of adaptation within the process of producing a dramatized version of these children tales to be played by Romanian actors who had no knowledge of Spanish or Catalan whatsoever before they started the rehearsals. The challenges that such an experience sets from its very beginning and the effort made by the director and actors for its staging are multiple and very complex but the ulterior success indicates that the project was a rewarding experience which is worth trying again for the sake of mutual cohabitation and approach of languages and cultures.

Key words: interculturality, children's theatre, translation, adaptation of children's literature

1. Introducción

Por fin, la sociedad española parece haber empezado a tomar conciencia de que dentro de las fronteras de su país ya no viven sólo españoles, sino que hombres y mujeres de Latinoamérica, África, Asia o Centro y Este de Europa pueblan hoy en día el paisaje de una España que se ha vuelto con o sin su voluntad, multicultural.

El miedo inicial de que pueda cundir (además del ejemplo) el desempleo parece haber disminuido a la vista de que los inmigrantes, en su mayoría, sólo realizan aquellos trabajos no deseados por la población receptora, la misma suerte que corrían los españoles en Suiza o Alemania no muchas décadas atrás. Pero hoy las sociedades receptoras parecen entender que la migración no es un fenómeno nuevo y que la persona que decide abandonar su hogar, su tierra y a su gente debe verdaderamente haber agotado todas las demás opciones vitales cuando emprende un viaje, en muchos casos sin retorno próximo/posible. La primera razón para las migraciones es, con distancia, la económica, seguida de las de orden político, religioso o de realización personal, familiar, etc. Muchas parejas buscan un país de adopción donde ofrecer a sus hijos un futuro menos tétrico que en su lugar de origen, pero no quieren renunciar a su especificidad y en el fondo, el sueño europeo, a diferencia quizá del sueño americano, es el de regresar un día a casa.

Volviendo a nuestra idea inicial, parece que la sociedad española empieza a aprender y a solidarizarse con los problemas de los inmigrantes y a acostumbrarse a ver en sus pueblos y ciudades rostros de facciones distintas, oír por sus calles otras lenguas y leer (o mejor dicho, "visualizar") carteles de tiendas en chino, árabe, ruso y otras lenguas indescifrables para la mayoría de los españoles. En los puestos de radio y televisión locales se emiten anuncios publicitarios en las lenguas de las poblaciones

minoritarias; existen líneas aéreas y terrestres de transporte de pasajeros (por ejemplo con Rumanía) a diario; existen ya folletos y hojas informativas en las lenguas de las poblaciones inmigrantes en hospitales e instituciones públicas (con la esperanza de que el siguiente paso sea la contratación de intérpretes sociales) y hace unos días hemos visto, en un pueblo de Valencia que celebraba sus fiestas locales, un panfleto que las anunciaba en varias lenguas del centro y del este de Europa).

También parecen verse menos noticias y reportajes en los medios de comunicación que construyan una imagen deliberadamente negativa del "otro". Todo ello es alentador. Naturalmente, queda mucho por hacer. Queda por transformar el mosaico multicultural en una sociedad intercultural, madura y sin complejos, queda por dejar de lado las actitudes folcloristas que cumplieron su función de acercamiento inicial a las culturas migrantes por parte de una sociedad de acogida, aparentemente monocultural (o que ha absorbido a sus migrantes de antaño), pues es hora de que la comunicación real sustituya el comportamiento exotizante hacia el "diferente", o la condescendencia frente a los "ghettos". Y queda manifiesto, cada día más, que el verdadero diálogo entre culturas se puede alcanzar sólo a partir del conocimiento del "otro".

2. Premisas

Al igual que muchas universidades españolas, Alicante y Alcalá de Henares se preocupan por el fenómeno migratorio y sus consecuencias. Además de numerosas jornadas y seminarios en torno a la cuestión de la integración de las poblaciones inmigrantes en la sociedad de acogida, celebrados en cada una de las dos instituciones, ha habido iniciativas pioneras, como por ejemplo el Curso de Postgrado para traductores e intérpretes sociales (con especialidades en lenguas de "actualidad" como el árabe o rumano) que se viene organizando con éxito en la Universidad de Alcalá desde hace unos años, o el "Curso de mediadores sociales e interculturales" organizado por la Universidad de Alicante en 2002-2003, con un 80% del alumnado formado por inmigrantes residentes en la provincia. A estas iniciativas se suma el Curso Europeo Intensivo auspiciado por la Universidad de Alicante con financiación de la Comisión Europea en cuyas dos ediciones (2003 y 2004) se reunieron profesores y alumnos de diez universidades y seis países para debatir cuestiones relacionadas con la integración de minorías y la comunicación intercultural. La experiencia acumulada por las universidades de Alcalá y Alicante en este campo fue puesta en común en la realización del proyecto "Teatricuentos – Teatro Infantil Integrador", desarrollado en 2003-2004 y que constituye el objeto de estas páginas.

Como decíamos, la integración y la convivencia igualitaria y no discriminatoria pasan por la comprensión de la realidad del "otro", resultante a su vez de un proceso de comunicación intercultural que trate no de "asimilar" al ser diferente, sino de intercambiar con él vivencias y experiencias, enriqueciéndose mutuamente.

Pensamos que la dramatización de cuentos de distintas culturas y el teatro representado por actores procedentes de estas culturas podrían abrir un canal comunicativo para el diálogo entre culturas y el (re)conocimiento de uno mismo y del “otro”.

3. Retos y público destinatario

Al presentar el proyecto “Teatricuentos” a nuestras respectivas universidades en busca de financiación, hemos partido de la premisa de que el segmento de población más receptivo a nuestro experimento, más libre de prejuicios y abierto a cualquier tipo de comunicación sería el infantil. Por su parte, el cuento, al igual que el mito, abarca un mundo interdisciplinar, entrelazándose con el teatro, la psicología, la pedagogía o la tecnología audiovisual entre otras. Por otro lado, tanto la provincia de Guadalajara como la de Alicante son zonas con una fuerte entrada de poblaciones inmigrantes y, por tanto, la presencia en las aulas de los centros de enseñanza primaria y secundaria de niños procedentes de otras culturas es cada vez mayor y más visible. En un periódico local de Alicante salía la siguiente noticia: “200 niños de primaria se quedaron sin plaza en colegios de la ciudad. Decenas de solicitudes, especialmente de inmigrantes, llegaron fuera de plazo”. Seguramente, esta situación se repite en muchas de las ciudades españolas hoy en día. Sin embargo, la mayoría de las propuestas en el ámbito educativo abordan la diversidad desde una postura poco favorecedora para aquellos que “han de integrarse” (convirtiéndose la palabra “integración” de este modo casi en su antónimo) y los términos con los que se interpreta la diversidad son a menudo problemáticos, cuando no se reducen al factor étnico-racial o de oposición entre la cultura hegemónica y las minoritarias. La diversidad cultural se refiere pues, bajo esta luz, a contextos concretos, incluso a alumnos concretos y por desgracia, éste es a veces el enfoque adoptado por las administraciones educativas o por los mismos profesores en su perspectiva pedagógica.

Con el proyecto *Teatricuentos* las dos universidades colaboradoras pretendíamos contribuir a una definición más completa y profunda de la diversidad que ayudara a evitar procesos como la “focalización de la idea de “otredad” en colectivos concretos o en la presencia física del diferente, por medio del reconocimiento de la propia heterogeneidad cultural así como la observación de las similitudes que nos aproximan a (y no de las diferencias que nos separan de) aquellos con los que convivimos. Y qué mejor forma de hacerlo sino a través del arte, más exactamente, de la literatura infantil y del teatro para niños.

De hecho, precisamente en el campo de la literatura infantil se ha notado desde los 90, según señala Pascua (1998:17), cierta tendencia hacia el “internacionalismo”, sobre todo en lo que a la traducción se refiere. Se trata de una corriente que pretende acercar a todos los niños del mundo a través de los libros escritos para ellos, como en un “pueblo” universal, lo cual en términos traductológicos significaría decantarse (dentro de la conocida dicotomía

“domesticating – foreignizing”) por la segunda opción, todo lo contrario a lo que se venía haciendo en la traducción de literatura infantil, muy deudora a la “adaptación” como estrategia e incluso como género. Sin embargo, la nueva tendencia permitirá, según Pascua, que los niños «se respeten unos a otros, gracias a un conocimiento mutuo cada vez mayor y [acepten] “lo diferente” de cada uno [para] así aceptar al “otro”, sin presionar ni obligar a su integración cultural y social» (ibid.).

La misma idea aparece sugerida en Gómez Couso (1993:90), donde se pone de manifiesto el poder del cuento tradicional de mostrar al niño el sentido de la vida, de contribuir a su orientación ante el mundo, de hacer que comprenda su entorno adecuadamente.

4. Selección de obras y sus características

Puesto que las culturas con una presencia no sólo más numerosa, sino también más activa socialmente en ambas provincias implicadas en el proyecto eran las procedentes de Latinoamérica, Magreb y Rumanía, decidimos seleccionar cuentos de estos tres marcos culturales para su posterior dramatización, traducción y representación.

De Latinoamérica optamos por el conocido autor de literatura infantil argentino de origen uruguayo Horacio Quiroga, en concreto por el cuento “La tortuga gigante” de su libro *Cuentos de la selva* sobre el cual Pastoriza (1962:160) opinaba: «Parecía imposible que este hombre extraño, solitario y misántropo, que escribió sus novelas bajo el dictado de su corazón atormentado, haya sido el autor de los *Cuentos de la selva*, donde la ternura, la piedad y la justicia son los pilares sobre los que se sustenta la acción de esos ocho relatos».

“La tortuga gigante” trata con exquisita sensibilidad del amor de un animal por su prójimo, un humano que se encuentra en una situación extrema. Llega a experimentar sentimientos tan humanos como la caridad y el sacrificio último. El hombre vive en la selva por un tiempo y salva la vida de la tortuga matando al tigre que se la iba a comer. A su vez, la tortuga le salva la vida al hombre, llevándolo a Buenos Aires tumbado encima de su caparazón cuando su enfermedad le deja casi inerte. Tras un momento de desespero, cuando parecía que ambos iban a morir, ven el horizonte de luces de Buenos Aires. La tortuga consigue salvar al hombre y sobrevivir ella misma. Llegan a la ciudad, ambos se recuperan y el hombre visita a la tortuga en el zoo de Buenos Aires, donde permanece bajo los cuidados del médico amigo del hombre.

Según Pastoriza (1962:161) «[...] Horacio Quiroga tiene el mérito de haber sabido combinar de manera admirable sus observaciones de la vida y costumbres de los animales de la zona dentro de una línea argumental netamente infantil, como es la de hacer hablar y actuar a los animales movidos por pasiones humanas [...]». En efecto, el cuento de animales se basa en el animismo infantil, que responde a su vez a un sueño ancestral del hombre de fusionarse con el animal, que tiende a personificar también piedras, plantas, astros u objetos, pero sobre todo animales, según señala

Held (1981:82), porque el animal es el tótem de las sociedades primitivas convertido con el tiempo en personaje de leyenda. En los cuentos, el animal es "receptor", se dialoga con él, se le comprende y se utiliza su lenguaje, pero también "hablante" y este papel del animal "humanizado" es lo que más atrae al niño, según Held (1981:84).

Para representar el mágico espacio del Magreb, escogimos el cuento "Los siete hermanos y el lago de la luna" de la colección *Cuentos en la 'Yemá el-Fná*² firmada por M^a Dolores López Enamorado, estudiosa de la cultura marroquí que a lo largo de varias décadas ha recopilado tradiciones orales, cuentos populares e historias narradas por la gente del lugar. Partiendo de estas experiencias y de los núcleos narrativos iniciales, M^a Dolores López Enamorado crea los cuatro cuentos que forman la colección, de los cuales el que seleccionamos para la dramatización es un cuento popular con algunos elementos maravillosos, según la clasificación binaria de la autora que contempla **cuentos populares** con personajes humanos y situaciones cotidianas en las que no suele intervenir prodigio alguno y los **cuentos maravillosos** de seres con poder sobrenatural y elementos mágicos donde ocurren fenómenos inexplicables (véase López Enamorado, 2000:24).

Por la clasificación binaria opta también Bortolussi (citada en Pascua, 1998:20), no trazando división alguna entre el cuento tradicional, popular o maravilloso (que se remonta a los pueblos primitivos, es de tradición oral y se transmite mediante recopilaciones), pero sí lo distingue del cuento literario (con precursores como Boccaccio o Don Juan Manuel).

Volviendo a nuestro cuento marroquí, consideramos que se trata de un cuento popular porque sus personajes son humanos y sus protagonistas son dos mujeres antagónicas, si bien aparecen en la historia elementos maravillosos como un pájaro parlante, un lago embrujado y un camello capaz de solidarizarse con la víctima. El tema es la envidia, la codicia, la maldad (asociadas, como dicta la tradición, con la fealdad); esto ocurre, según señala Cervera (1991:159), también en otros terrenos de la literatura infantil, como en el teatro de títeres. El personaje bueno, por el contrario, emana hermosura, paciencia, mesura y lealtad, siendo la víctima del engaño, pero sobreponiéndose al final a las fechorías de la contraprotegona. Zaya es una sirvienta fea, maliciosa, que envidia la felicidad de los demás. Por una artimaña suya los siete hermanos se van de casa cuando su madre está a punto de dar a luz una hermosa niña que ellos amarían y cuidarían si supieran de su existencia. La niña, Núnut, parte en busca de sus hermanos acompañada de Zaya, que descubre los poderes del lago encantado (el embrujo del lago consiste en el intercambio de papeles en la vida); la repugnante sirvienta adopta el aspecto de Núnut y viceversa, recibiendo una el cariño y agasajos de los siete hermanos y la otra duras tareas de Cenicienta.

² Yema El-Fná: plaza de los contadores de cuentos de Marrakech, declarada Patrimonio Oral de la Humanidad por la UNESCO según señala en el prólogo del libro el que fue Secretario General de la Organización, Federico Mayor Zaragoza.

Gracias a un camello capaz de tener sentimientos humanos y al sabio de la aldea, los siete hermanos descubren la verdadera identidad de su hermana y deshacen el embrujo, castigando a Zaya por su maldad. Es, según vemos, un cuento popular con elementos maravillosos que se somete a la estructura del cuento maravilloso postulada por Propp (1985).

A primera vista, de las treinta y una funciones de Propp se cumplen al menos quince y si procediéramos a un análisis pormenorizado de los hechos narrados, seguramente detectaríamos algunas más, pero éste no es nuestro objetivo aquí, sino el de comprobar que, en efecto, el relato reúne las funciones básicas del cuento maravilloso, guardando además el orden preestablecido. Según señalaba Rodríguez Almodóvar (1993:5), es frecuente que falte alguna función de las incluidas en el esquema del autor ruso, pero el orden sigue inalterado, cristalizando de este modo el arquetipo, que nos permite reconocer luego el cuento en todas sus variantes.

Según la estructura semántico-lógica del cuento maravilloso establecida por Propp (1985:12-21), las funciones³ que abarca "Los siete hermanos y el lago de la luna" serían:

- | | |
|------------------|---------------------------|
| (1) Alejamiento | (23) Llegada de incógnito |
| (2) Prohibición | (25) Tarea difícil |
| (5) Información | (26) Tarea cumplida |
| (6) Engaño | (27) Reconocimiento |
| (8) Fechoría | (28) Descubrimiento |
| (9) Transición | (29) Transformación |
| (11) Partida | (30) Castigo |
| (21) Persecución | |

Como representativo para la cultura rumana, hemos escogido el cuento tradicional "La hija del viejo y la hija de la vieja", escrito por Ion Creangă (autor decimonónico de literatura infantil: cuentos, relatos, anécdotas y el libro en primera persona, que recoge vivencias de su pueblo natal "Recuerdos de mi infancia"). Creangă, al igual que López Enamorado, parte del núcleo tradicional de los cuentos orales para recrearlos como literatura infantil escrita, por lo que los regionalismos y coloquialismos que aparecen se asocian con la zona de Moldavia, su tierra de origen, guardando sin embargo un gran parecido con las variantes de otras fuentes (antologías de folclore, etc.). Este cuento también se clasificaría como popular, puesto que sus personajes son humanos; las situaciones en las que se ven involucrados serían creíbles en el mundo real, aunque a veces intervienen seres con poderes sobrenaturales, pero sin llegar a convertir la historia en una serie de fenómenos inexplicables o hechos extraordinarios. Según sabemos, las clasificaciones que los estudiosos de la literatura

³ Propp en Pascua (1998:24) define la "función" como "acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga".

infantil han elaborado respecto a los cuentos rondan en torno a una división tripartita como es la de Cervera (1991:115): cuentos maravillosos, de animales y de factura diversa (donde se incluyen chistes, anécdotas, relatos y otros). También se menciona el “cuento de costumbres”, que actúa a veces como “contracuento” y que, según Rodríguez Almodóvar (1993:16), guarda la estructura del cuento maravilloso e incluye elementos propios de éste para satirizarlo. La clasificación que este autor utiliza en su estudio sobre el arquetipo es también tripartita: cuento maravilloso, de costumbres y de animales, pudiendo ser considerado éste último como un subsistema común de los dos primeros. Por la división tripartita como la más frecuente opta también Pascua basándose en otros autores (1998:19), si bien la primera categoría no está consensuada entre “cuento mítico” o “cuento maravilloso”, mientras que las otras dos, sin embargo, el “cuento de animales” y el “cuento de costumbres”, no plantean divergencias.

Cabe destacar aquí que el cuento rumano ostenta la cualidad animística (con objetos, plantas y animales que hablan) tan frecuente en la literatura infantil⁴. El viejo y la vieja viven juntos y cada uno tiene una hija (suponemos) de una relación anterior. Es un caso que responde a la tradición maniquea de las dos hermanastras, siendo el lado femenino el de la discordia: la hija del viejo reúne todas las cualidades (bondad, laboriosidad, amor al prójimo, lealtad, modestia) y la hija de la vieja todos los defectos (es fea, holgazana, envidiosa, chismosa, egoísta y avariciosa). La temática es parecida a la del cuento marroquí: la envidia y la avaricia castigadas ejemplarmente al final, en este caso con la intervención de un elemento sobrenatural, a diferencia del anterior, donde la justicia es administrada por los hombres. La hija de la vieja junto con su madre envenenan la mente del viejo en contra de su propia hija, que es repudiada. Ésta emprende un viaje en el que encuentra animales, plantas y objetos (capaces de hablarle) que piden su ayuda y cuidados, los cuales ella generosamente presta a todos. El último encuentro es con la Sfânta Duminičă (Santa Patrona de los Domingos) quien, tras la realización de todas las tareas encomendadas, le ofrece en pago varios cofres entre los cuales ella escoge el más pequeño y menos aparente. En el camino de vuelta es ayudada y agasajada por los elementos a los que había hecho el bien. Vuelve a casa, abre el cofre, que esconde valiosos tesoros, y hace feliz a su padre. La envidiosa hermanastra emprende el mismo viaje, pero niega la ayuda a todos los “seres” necesitados y en casa de Sfânta Duminičă se dedica a holgazanear. Escoge (como es de esperar) el cofre más grande y aparente y de vuelta a casa sufre toda suerte de desgracias y no recibe ni ayuda ni regalos por el camino. Al abrir el cofre, ella y su madre perecen engullidas por las serpientes y monstruos que yacían dentro. Se trata, pues, de un cuento con claro contenido de fábula moralizadora, con estructuras fijas, como las que Lèvi Strauss (citado en Rodríguez Almodóvar,

⁴ El animismo es, además de un rasgo de la literatura infantil, también una característica de la fase psicológica “preoperacional” en el desarrollo del niño. Véase Cervera (1991:24), basado en Piaget.

1993:15) encontraba en las manifestaciones folclóricas, vínculo observado también por Cervera (1991:69), quien señala que el folclore y lo imaginario tienen como denominador común la ficción (“pasada” en el caso del primero y “presente” o “futura” en el caso del segundo). Tanto el cuento marroquí como el rumano son, pues, cuentos populares con elementos maravillosos. En ambos, el rasgo predominante importado del cuento maravilloso es quizás la presencia de la polarización bien-mal, la cual, por otra parte, domina, según muestra Gómez Couso (ibid: 87), la mente del niño, que no acepta a los personajes ambivalentes y busca siempre una solución en esta confrontación.

De las treinta y una funciones de Propp, el cuento rumano cumple las siguientes:

- | | |
|------------------------------------|-------------------------|
| (1) Alejamiento | (13) Reacción del héroe |
| (5) Información | (22) Socorro |
| (7) Complicidad | (26) Tarea cumplida |
| (8) Fechoría | (27) Reconocimiento |
| (10) Principio de acción contraria | (28) Descubrimiento |
| (11) Partida | (29) Transformación |
| (12) Primera función donante | (30) Castigo |

Según podemos comprobar, el cuento marroquí y el rumano siguen una secuencia parecida de funciones (tanto en número como en contenido) y se someten fácilmente al esquema de Propp, mientras que el cuento de Quiroga, al ser una historia de animales, tiene un desarrollo ligeramente distinto. Su contenido enfoca valores como la amistad, lealtad, sacrificio, solidaridad y su estilo se aleja un tanto del estilo canonizado en el caso del cuento popular, por ejemplo, que, según Gómez Couso (1993:85) ostenta: concisión, lenguaje directo, diálogo vivo, dramatismo, intensidad, entre otros rasgos. “La tortuga gigante”, al contrario, adopta un lenguaje bastante poético, saliendo de la rigidez de los adjetivos “fijos” que se suelen asociar a personas y cosas en la narrativa oral, es más descriptivo, carece de paralelismos, de números, de onomatopeyas, de nombres propios y el narrador es objetivo e invisible como en el relato homodiegético de focalización externa (véase Lluch 2003:64), lo cual contradice la tradición heterodiegética del narrador omnisciente y ausente de la historia, tan enraizada en el caso, por ejemplo, del cuento maravilloso. Sin embargo, la coherencia con los otros dos cuentos con vistas a la dramatización en una única obra teatral queda garantizada por la organización cronológica y la progresión lineal que guardan las tres historias y por el esquema general en el que sí se pueden enmarcar todas y que establece las siguientes fases: situación inicial, inicio del conflicto, conflicto, resolución del conflicto, situación final⁵.

⁵ Para una descripción detallada de cada una de estas etapas véase Lluch (2003:48-54).

5. Dificultades de producción

Los pasos que han de darse para transformar la materia narrativa en materia dramática son, según Cervera (1991:141), los siguientes: selección de cuentos; selección de los elementos adecuados para obtener el juego dramático⁶; labor de ensamblaje de elementos y asociación para un fin determinado; organización de lo escrito que permita la acción convencional repetida.

En el proceso de selección hemos seguido dos criterios. En primer lugar, que los cuentos fueran representativos para cada uno de los tres marcos culturales escogidos y, en segundo lugar, que pudieran someterse a las limitaciones de la dramatización en unas condiciones dadas. Estas limitaciones eran:

- a) Número de personajes, que no debía ser superior a cuatro. Puesto que, al tratarse de actores del Teatro de Pitești (Rumanía), no nos permitíamos el desplazamiento de un equipo más numeroso, el principal problema lo planteaban “los siete hermanos”, pero la escenógrafa lo solucionó, creando una especie de percha con seis cabezas, tres a cada lado del actor que interpretaba a este personaje “colectivo”.
- b) El espacio (real y dramático) fue otro reto en la preparación de nuestro proyecto. Al tratarse de cuentos procedentes de tres culturas, el “espacio real” (definido por Cervera [1991:146] como «el marco donde ocurre la acción primitiva inicial o imaginada»), tenía que identificarse muy bien en cada caso, a fin de poder ser recreado en el “espacio dramático” a través de la expresión plástica y la acción de los personajes. La expresión plástica abarca en la visión del mismo autor (1991:139) tres categorías de elementos: 1) **rasgos naturales** (tamaños, formas, volumen, color, luz); 2) **efectos intencionadamente creados** (pintura, escultura, utilería); y 3) **rasgos del personaje** (atuendo, peinado, maquillaje, máscaras, postizos, etc.). Nuestras limitaciones en este sentido se referían a los **efectos creados**, puesto que la obra se prepararía en Rumanía y los efectos se debían transportar a España, pero también en los teatros de las zonas de Alcalá y Alicante. Optamos, pues, por una escenografía funcional y simbólica, pero suficientemente rica en elementos visuales como para estimular la imaginación del público infantil y su inmersión en el mundo ficticio que le proponíamos. Hay que destacar, por ejemplo, el lago embrujado sugerido con una enorme sábana blanca y focos con filtros azulados, que cubría a las dos mujeres mientras se

⁶ *Juego dramático* es, según Cervera (1991:138), el fruto de la dramatización y puede plasmarse en un texto que recoge y regula el desarrollo posterior de dicho juego, que los actores podrán actualizar mediante la puesta en escena.

cambiaban el ropaje, adoptando cada una el aspecto de la otra; o los dos biombos que adquirirían significados diversos según su ubicación en el escenario o su posición estática o en movimiento, simbolizando el paso del tiempo o el avance en el camino.

- c) El tiempo fue otro de los elementos problemáticos; según Cervera (1991:146), hay dos nociones dentro de este apartado: 1) “la época” (que puede ser **real**, indicando cuándo sucedió la acción, o **dramática**, es decir, la reproducción convencional de la época real que se encarga de encuadrar cronológicamente la acción; y 2) “el tiempo”, o lo que llamamos “duración”, que puede ser **real** (de la acción “pasada” o “imaginada”) o **dramática**, es decir, la reproducción convencional de la duración real (sea mayor o menor que ésta).

Nuestro problema residía en obtener tres dramatizaciones que formaran un todo unitario y coherente que preservara la especificidad de cada cuento, que no excediera los 60 minutos de tiempo o “duración dramática” y que, sin embargo, no sacrificara nada del núcleo narrativo y los hechos esenciales acontecidos en los cuentos. Indudablemente, la música y el baile que acompañan casi todas las escenas, el vestuario y atrezzo, así como el juego de luces y las marionetas que intervienen, desempeñaron un papel esencial y compensatorio en la recepción del mensaje con todas sus claves comunicativas.

6. Dificultades y estrategias en el proceso de dramatización y traducción

La dramatización es, según Cervera (1991:138), el proceso mediante el cual se estructura y se manifiesta la acción por la acción misma, a diferencia del cuento, que es sólo el relato de una acción, es decir, su manifestación en palabras. En este sentido, el drama tampoco es la “acción misma”, pero sí una representación directa y visual de ella. Las tres fases en las que interviene la creatividad durante este proceso son: la **dramatización** propiamente dicha (donde se manifiesta la creatividad del autor), la **puesta en escena** (donde los que crean o recrean son el director y los actores) y la **contemplación** del espectáculo (donde los miembros del público, partiendo de las claves ofrecidas, son los creadores de significados).

En nuestro caso, la dramatización la llevó a cabo el director rumano junto con los traductores de las versiones en catalán y castellano. El proceso seguido es interesante como objeto de un posible estudio traductológico por lo inusual en la sucesión de sus fases:

- 1) Primer proceso de traducción (los cuentos marroquí y argentino son traducidos al rumano para un primer acercamiento al texto origen por parte del director de la obra).
- 2) Puesta en común de las limitaciones de producción (número de personajes; espacio-expresión plástica; duración dramática).

- 3) Puesta en común de las limitaciones de dramatización / traducción.
- 4) Dramatización en rumano (y versión final para el espectáculo que se estrenaría en Rumanía).
- 5) Traducción al español y catalán de la dramatización rumana (y versión final para los espectáculos que se representarían en España).

Ya que hemos recordado algunas de las dificultades de producción, veamos a continuación cuáles han sido las limitaciones patentes en la siguiente fase, la de dramatización / traducción. Relacionadas quizás más estrechamente con la fase de dramatización, habría que destacar las limitaciones de orden **lingüístico**.

En primer lugar, la extensión de las réplicas no podía ser excesiva por la dificultad que entrañaba su memorización por parte de los actores, tanto en castellano como en catalán, lenguas que ninguno de ellos conocía de antemano, pero que al estar emparentadas con y ser similares en cuanto a gramática y vocabulario al rumano, no representaban tampoco una barrera insalvable. Sin embargo, se debía tener en cuenta este factor en la dramatización y posterior traducción de los diálogos.

Otra limitación fue de naturaleza **fonética**, la cual separamos de la lingüística basándonos en la misma clasificación propuesta por Cervera (ibid.) de los tipos de expresión dramática :

- a) Lingüístico (palabra oral, escrita o cantada)
- b) Corporal (gesto, mueca, postura, visaje)
- c) Plástica (que hemos descrito más arriba)
- d) Rítmico-musical (que abarca la “fonética de la palabra oral” junto con la música, danza, canto y movimiento del juego escénico).

Con respecto a la “fonética de la palabra oral”, era necesario en nuestro caso evitar aquellos vocablos que dificultaban excesivamente la pronunciación de los actores, distrayéndoles de su actuación, por lo que algunos fueron parafraseados o sustituidos por sus sinónimos. De este modo, “había recorrido” se convirtió en “había ido” debido a la complicación de las “erres” para cualquier no hispanohablante (igual que “acurrucado bajo el cobertizo” se quedó en “cobijado”), mientras que el adjetivo “apesadumbrado” se convirtió en “triste”, más corto y común entre las lenguas romance.

Sin embargo, otras palabras problemáticas desde el punto de vista fonético como por ejemplo “refunfuñando”, o los grupos “lle”/“lli” del catalán – “la lletja es fa bella i la bella es fa lletja” o “ la que es llance com un llop...” – permanecieron en el texto, optando los actores por una vocalización silábica, compensada en el primer caso con gestos humorísticos y simulando en el segundo caso la actitud explicativa que requería tonos pausados al revelar el embrujo del lago o el consejo del sabio.

Otra de las estrategias para paliar las dificultades de la dramatización / traducción fue la de dejar los pasajes más complicados desde el punto de vista léxico-sintáctico o fonético a cargo del “narrador”, encarnado por una “voz en off” de la actriz cuya dicción más se aproximaba a una lectura estándar en castellano y catalán.

Pero la estrategia indudablemente de mayor eficacia en todo este proceso ha sido la de proporcionar material audio de apoyo a los actores. Una vez finalizados los

textos término para el espectáculo, los traductores de las versiones dramatizadas en catalán y castellano grabamos, con la más clara vocalización y entonación posible, la lectura de estos textos en el laboratorio de idiomas de la Universidad de Alicante, con el fin de que el equipo rumano lo utilizara a modo de guía y modelo para el aprendizaje de las réplicas y la grabación de su “voz en off” como “narrador” para el escenario.

7. Aspectos culturales y su manejo / manipulación

Por último, nos referiremos a algunas dificultades de traducción provocadas por elementos culturales de difícil traslación / adaptación al sistema término.

Partiendo de la clasificación de los aspectos culturales que intervienen en la traducción ofrecida por Valdivieso (con 24 categorías) y por Newmark, inspirado a su vez en Nida, (con 5 categorías), Pascua (1998:62-66) repasa los diversos enfoques sobre la cuestión de las referencias culturales en la traducción, para poder estudiar su tratamiento y manejo por los traductores y adaptadores de literatura infantil.

En esta aproximación nuestra, que de ninguna manera pretende hacer un análisis exhaustivo del caso de traducción / dramatización en discusión, partiremos de las 5 categorías culturales de Newmark (citado en Pascua, 1998:64), esto es, ecología (*flora, fauna, vientos, llanuras, colinas*), cultura material (*comida, bebida, ropa, casas y ciudades, transporte*), cultura social (*trabajo y tiempo libre*), organización, costumbres, actividades, procedimientos, conceptos (*políticos, religiosos, artísticos*) y gestos y hábitos (*costumbres*), para proponer el ejemplo de dos de las múltiples dificultades y limitaciones de tipo cultural que se nos han presentado. Ambos casos se inscribirían en la cuarta categoría, el primero en el apartado de “actividades / procedimientos” y el segundo en el de “conceptos religiosos”.

a) ¿El final feliz de la tortuga gigante?

El cuento de Quiroga termina (como es condición obligatoria en la literatura infantil) felizmente: el hombre y la tortuga sobreviven gracias al tesón y poder de sacrificio de ésta, se recuperan en Buenos Aires y, como no quieren separarse, el animal permanece en el zoológico, donde el hombre va a visitarla todas las tardes.

Al dramatizar los cuentos en rumano, como primera fase del proceso de traslación del texto al escenario (dramatización que serviría como versión final para el estreno en Pitești) nos encontramos con una referencia cultural sino divergente, al menos ligeramente distanciada entre el público infantil español y rumano. Nos dimos cuenta de que, al construir el mismo concepto de manera diferente los receptores de los dos sistemas culturales, el efecto comunicativo sería también distinto, incluso opuesto al deseado por el autor. Si los niños españoles receptores de la obra oyen la voz “en off” del narrador decir “Y como en su casa no había, pues era una tortuga gigante, su amigo prometió cuidarla y así permaneció en el zoo [...]”, no se alarmarían por el nuevo “hogar” de la tortuga, puesto que el desenlace no sufriría cambios frente a lo que ellos esperan que ocurra con los personajes. Si pensamos en

los zoológicos actuales de España, éstos son más parecidos a unas reservas naturales donde cada animal vive en su hábitat y puede desarrollar sus costumbres e itinerarios diarios (si bien el cautiverio influye sin duda en su comportamiento, en sus instintos y probablemente en todas las facetas de su existencia); su visión no es tan traumática como sí es la de un zoo de Rumanía, con animales escuálidos enjaulados, que yacen inertes la mayoría del tiempo. La imagen de la tortuga en el zoológico como final feliz de la historia no coincidiría, pues, en el imaginario colectivo infantil de las dos comunidades receptoras. Optamos por mantener la imagen del zoológico en la versión española y catalana del texto (siempre a través de la voz “en off” del narrador, que permite una formulación más amplia de los hechos sin lugar a dudas acerca del desenlace positivo) mientras que en la versión rumana el texto fue modificado de tal manera que la tortuga “permaneció en Buenos Aires, reuniéndose con su amigo, el hombre, todas las tardes ...”.

Recurrimos así a la estrategia de omisión (obviando el destino exacto) ante la probabilidad de que el público infantil no aceptara la noción de “zoo” como entorno adecuado para la tortuga y, por tanto, sintiera rechazo hacia una historia en la que un personaje entrañable, leal, solidario y capaz de sacrificarse, fuese recompensado con el cautiverio. No sólo no sería un final feliz sino que introduciría la injusticia como opción, lo cual entraría en contradicción con el principio moral del bien victorioso / premiado de la literatura infantil.

b) *Sfânta Duminică, ¿una santa que castiga?*

En este caso la dificultad del referente cultural residía en trasladar el nombre del personaje de la literatura infantil rumana, con toda su carga, a la cultura término. “Sfânta Duminică” significa literalmente “Santa Domingo”, un personaje que aparece con bastante frecuencia en los cuentos populares tradicionales e incluso en algunos cuentos maravillosos rumanos, al igual que “Sfânta Vineri” (Santa Viernes); son en general personajes que ayudan al protagonista cuando debe enfrentarse a alguna prueba, proporcionan objetos mágicos o simplemente aparecen en las encrucijadas ofreciendo sabios consejos al héroe que ha emprendido el viaje iniciático. Suelen ser viejas y de aspecto desagradable, probablemente con el fin de que los niños aprendan a desconfiar de las apariencias. No hay otros días de la semana que presten su nombre a estos extraños personajes femeninos y no vamos a estudiar aquí la composición oximorónica del sintagma, ni la relación que pueda existir entre el pensamiento religioso (reflejado en el apelativo “Santa”) y lo pagano de los nombres de inspiración astrológica (como los días de la semana) que a menudo aparecen en las manifestaciones folclóricas o personificados⁷ bajo diversas formas, pero que por su complejidad merecen un estudio individualizado y minucioso.

⁷ Un ejemplo lo pueden constituir las figuras de los relojes antiguos de campanarios medievales de las zonas sajonas de Rumanía, exhibiendo los símbolos de cada planeta: la Luna, Marte, Mercurio, Júpiter, Venus, Saturno y el Sol.

Volviendo al caso que nos ocupa, para poder trasladar el nombre del personaje “Sfânta Duminică” al castellano y catalán recurrimos a la explicitación por dos razones.

En primer lugar, la terminación masculina que tienen en castellano y en catalán todos los días de la semana (en este caso “domingo” / “diumenge”) hubiera resultado extraña en yuxtaposición con el femenino “santa”. En segundo lugar, porque aún si hubiéramos dispuesto de un nombre femenino como en italiano, tampoco el sintagma hubiera proporcionado al público meta las claves suficientes para etiquetarlo (siendo característicos en la literatura infantil lo transparente y lo denotativo de los nombres propios), ya que este tipo de personaje no tiene equivalente en el sistema cultural de la comunidad receptora, por lo que la explicitación “patrona de los domingos” hubiera sido necesaria de todos modos.

La solución más adecuada, pues, en estas condiciones parecía ser la de mantener el nombre original en rumano acompañado por la amplificación apositiva y dejando al receptor que lo encaje en la historia por sí mismo y decida si este personaje con poderes sobrenaturales y administrador de justicia se corresponde con el concepto de “santa” que prevalece en su cultura. En todo caso, al mantener su nombre original en rumano se conserva, creemos, de alguna manera, el misterio y aura esotérica del personaje.

Referencias bibliográficas

- Cerrillo P. y J. García Padrino (coords.). 1993. *Literatura infantil de tradición popular*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- _____ (coords.). 1997. *Teatro infantil y dramatización escolar*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Cervera, J. 1991. *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao: Mensajero / Universidad de Deusto.
- Creanga, I. 1997. *Povesti, povestiri, amintiri*. Bucarest: Regis.
- Gómez Couso, A. 1993. “La narrativa folclórica en el mundo infantil”, en P. Cerrillo y J. García Padrino (coords.). 1993, 85-92.
- Held, J. 1981. *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*. Barcelona: Paidós.
- López Enamorado, D. 2000. *Cuentos populares marroquíes*. Madrid: Alderabán.
- _____ 2003. *Cuentos en la “Yema El-Fná”*. Sevilla: Fundación Tres Culturas.
- Lorenzo, L., A. Pereira y V. Ruzicka (eds.). 2002. *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil*. Madrid: CIE.
- Lluch, G. 2003. *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Pascua Febles, I. 1998. *La adaptación en la traducción de la literatura infantil*. Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

- Pastoriza de Etchebarne, D. 1962. *El cuento en la literatura infantil*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Propp, V. 1985. *Morfología del cuento*. Madrid: Gredos.
- Quiroga, H. 1918. *Cuentos de la selva para niños*. Buenos Aires: Soc. Coop. Lda. "Buenos Aires".
- Rodríguez Almodóvar, A. 1993. "Los arquetipos del cuento popular", en P. Cerrillo y J. García Padrino (coords.). 1993, 9-22.
- Sánchez Corral, L. 1995. *Literatura infantil y lenguaje literario*. Barcelona: Paidós.

LA HUELLA MEDIEVAL DEL CAMINO DE SANTIAGO EN LA NARRATIVA
JUVENIL ESPAÑOLA

Nieves Martín Rogero
Universidad Autónoma de Madrid
marianieves.martin@uam.es

Resumen

El Camino de Santiago constituye uno de los itinerarios más famosos de peregrinación dentro del mundo occidental; el libro que se convierte en guía y marca la existencia de una ruta ya organizada desde el siglo XII es el denominado *Liber Sancti Jacobi*. Durante la Edad Media adquiere una gran trascendencia política, social, económica y cultural, de ahí el interés por analizar la huella dejada en la narrativa juvenil escrita en castellano publicada a partir de la década de los sesenta del pasado siglo, pues se trata de un período en el que se aprecia un cambio progresivo en el sistema de valores –la ideología transmitida por el autor implícito– que se hará más patente tras el establecimiento de la democracia en España. En este artículo se comprueba cómo las novelas analizadas, pertenecientes al subgénero histórico, contribuyen a la formación del intertexto lector al permitirle vivir una aventura en la que el itinerario marcado por el propio lenguaje le permite afrontar una encrucijada de espacios y tiempos, de voces e historias, de referencias intertextuales que le harán madurar y prepararle para futuras lecturas.

Palabras clave: narrativa histórica juvenil, Edad Media, Camino de Santiago

Abstract

Saint James's Way is one of the most famous pilgrimage itineraries in the Western World: *Liber Sancti Jacobi* is the book that becomes a guide and that signals the existence of a route that was organized as early as the 12th century. During the Middle Ages The Way acquires a great cultural, economic, social and political importance; hence the interest to analyze the traces it has left in young adult Spanish literature written in Castilian and published since the 1960s. The interest of this analysis lies on the fact that in this period a progressive change in the value system (the ideology conveyed by the implicit author) can be unmistakably perceived. In addition, this change will become apparent after the establishment of democracy in Spain. In this article we verify how the analyzed novels –narratives belonging to the historical subgenre– contribute to build a reading intertext. They do so by enabling the reader to live an adventure in which the itinerary marked by the language itself