FACULTAT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ

GRAU DE TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

TREBALL DE FI DE GRAU

Curs 2025-2026

La traducción de la voz infantil en la LIJ: análisis de problemas de traducción en *Celia, lo que dice*, de Elena Fortún (1929), comparación con la adaptación argentina de Inés Field y propuesta de traducción al inglés

Luján Meza Barreto

1634080

TUTOR/A

Laura Pache Carballo

Barcelona, 31 de maig de 2026

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Datos del TFG (castellano)

Título: La traducción de la voz infantil en la LIJ: análisis de problemas de traducción en *Celia, lo que dice*, de Elena Fortún (1929), comparación con la adaptación argentina de Inés Field y propuesta de traducción al inglés

Autora: Luján Meza Barreto
Tutora: Laura Pache Carballo
Centro: Universitat Autònoma de Barcelona
Estudios: Traducció i Interpretació
Curso académico: 4º

Palabras clave
Traducción literaria, literatura infantil y juvenil, voz infantil, problemas de traducción, adaptación, referentes culturales, Elena Fortún

Resumen del TFG

El presente trabajo analiza los problemas de traducción que plantea *Celia, lo que dice* (1929), primera entrega de la saga infantil de Elena Fortún, desde una doble perspectiva: la comparación con la adaptación al español de Argentina realizada por Inés Field y la elaboración de una propuesta de traducción propia al inglés británico. Se trata de una obra que jamás ha sido traducida a ningún idioma de forma oficial, y cuyo carácter profundamente costumbrista y su arraigo a la cultura española de los años 20 la convierten en un objeto de estudio de gran riqueza traductológica. El trabajo se estructura en dos partes. La primera constituye el marco teórico, que aborda la definición y las particularidades traductológicas de la literatura infantil y juvenil, los conceptos de adaptación, domesticación y extranjerización, la figura y el contexto histórico-literario de Elena Fortún, y una descripción de la adaptación argentina. La segunda parte recoge el análisis de diez problemas de traducción seleccionados, clasificados según la tipología de Hurtado Albir (2001) en lingüísticos, extralingüísticos, pragmáticos e instrumentales, y que incluyen fenómenos como el léxico arcaico, las onomatopeyas, el *code-switching*, los juegos de palabras y los sociolectos.

Dades del TFG (català)

Títol: La traducció de la veu infantil a la LIJ: anàlisi de problemes de traducció a *Celia, lo que dice*, d'Elena Fortún (1929), comparació amb l'adaptació argentina d'Inés Field i proposta de traducció a l'anglès

Autora: Luján Meza Barreto
Tutora: Laura Pache Carballo
Centre: Universitat Autònoma de Barcelona
Estudis: Traducció i Interpretació
Curs acadèmic: 4t

Paraules clau
Traducció literària, literatura infantil i juvenil, veu infantil, problemes de traducció, adaptació, referents culturals, Elena Fortún

Resum del TFG

Aquest treball analitza els problemes de traducció que planteja *Celia, lo que dice* (1929), primer lliurament de la saga infantil d'Elena Fortún, des d'una perspectiva doble: per una banda, la comparació amb l'adaptació a l'espanyol d'Argentina realitzada per Inés Field i, per altra, l'elaboració d'una proposta de traducció pròpia a l'anglès britànic. Es tracta d'una obra que mai no ha estat traduïda a cap idioma de forma oficial, i el caràcter profundament costumista i el seu arrelament a la cultura espanyola dels anys 20 la converteixen en un objecte d'estudi de gran riquesa traductològica. El treball s'estructura en dues parts. La primera constitueix el marc teòric, que aborda la definició i les particularitats traductològiques de la literatura infantil i juvenil, els conceptes d'adaptació, domesticació i estrangerització, la figura i el context historicoliterari d'Elena Fortún, i una descripció de l'adaptació argentina. La segona part recull l'anàlisi de deu problemes de traducció seleccionats, classificats segons la tipologia de Hurtado Albir (2001) en lingüístics, extralingüístics, pragmàtics i instrumentals, i que inclouen fenòmens com el lèxic arcaic, les onomatopeies, el *code-switching*, els jocs de paraules i els sociolectes.

Final Year Project Information (English)

Title: The translation of the child's voice in children's and young adult literature: analysis of translation problems in *Celia, lo que dice*, by Elena Fortún (1929), comparison with the Argentine adaptation by Inés Field and proposal of translation into English

Author: Luján Meza Barreto
Tutor: Laura Pache Carballo
Institution: Autonomous University of Barcelona
Degree: Translation and Interpreting
Year: 4th

Key words
Literary translation, children's and young adult literature, children's voice, translation problems, adaptation, cultural references, Elena Fortún

Final Year Project Summary

This paper analyses the translation problems posed by *Celia, lo que dice* (1929), the first instalment of Elena Fortún's children's saga, from a dual perspective: a comparison with the Argentine Spanish adaptation by Inés Field, and the development of an original translation proposal into British English. The work has never been officially translated into any language, and its deeply costumbrista nature and its strong ties to the Spanish culture of the 1920s make it a particularly rich object of translation study. The paper is divided into two parts. The first provides the theoretical framework, covering the definition and translation challenges of children's literature, the concepts of adaptation, domestication and foreignisation, the historical and literary context of Elena Fortún, and a description of the Argentine adaptation. The second part presents the analysis of ten selected translation problems, classified according to Hurtado Albir's (2001) typology into linguistic, extralinguistic, pragmatic and instrumental categories, encompassing phenomena such as archaic vocabulary, onomatopoeia, code-switching, cultural references, wordplay and sociolects.

Índice

1. INTRODUCCIÓN..... 1
2. MARCO TEÓRICO..... 4
2.1. Aproximación teórica a la literatura infantil y juvenil.....4
2.1.1. Definición y delimitación conceptual..... 4
2.1.2. Primeras concepciones de infancia y el surgimiento de la LIJ.....5
2.2. Elena Fortún y su contexto histórico-literario..... 6
2.3. Celia como personaje y proyecto literario..... 8
2.4. Problemas de traducción.....9
2.4.1 Definición de problema de traducción..... 9
2.4.2. Problemas vs. dificultades de traducción..... 10
2.4.3. Clasificación de problemas de traducción..... 11
2.5. Técnicas de traducción.....11
2.6. Adaptación vs. extranjerización.....13
2.7. La voz infantil y su traducción..... 14
2.7.1. Adaptación y traducción en la LIJ..... 16
2.8. Adaptación argentina de Celia, lo que dice.....17
3. Estudio traductológico de Celia, lo que dice: problemas, soluciones en la variante argentina y propuesta al inglés (UK).....19
3.1. Comparación lingüística y propuesta de traducción.....19
3.2. Clasificación y análisis de los problemas de traducción seleccionados y de las soluciones propuestas presentes en Celia, lo que dice, y comparación con la versión Argentina de Inés Field..... 21
4. Conclusión.....42
5. Bibliografía..... 44
6. Anexos..... 50

1. INTRODUCCIÓN

Celia, lo que dice es la primera entrega de la célebre saga protagonizada por Celia, una niña de siete años perteneciente a la alta sociedad madrileña cuya voz narrativa, caracterizada por su inocencia, perspicacia e ironía, convierte esta obra en un documento literario de primer orden. A pesar de su fuerte relevancia dentro de la literatura española del siglo XX, la obra jamás ha sido traducida a ningún idioma de forma oficial. La ausencia de traducciones para esta saga es digna de mención, pues el conjunto de la obra ha sido objeto de estudio en numerosas ocasiones, y el libro en sí ha representado un hito dentro de la LIJ española al romper con el tono moralizante tradicional propio de los libros infantiles de la época. Es posible que sea su carácter profundamente costumbrista e intensamente arraigado a la cultura española lo que haya dificultado su traducción a otras lenguas, y son precisamente algunos de los problemas traductológicos que trae consigo este aspecto de la obra los que se van a analizar a continuación, proponiendo asimismo una traducción al inglés británico de diez fragmentos seleccionados con su respectivo análisis.

La obra cuenta, sin embargo, con una adaptación al español de Argentina realizada por Inés Field y publicada en este país durante la época de exilio de Fortún. Esta adaptación ajusta el texto original al léxico, morfosintaxis y cultura argentinas, y llegó a gozar de popularidad únicamente durante los dos primeros meses desde su publicación; tras ese período, las ventas decayeron, por lo que puede afirmarse que su relevancia literaria no es comparable a la de la versión original en español peninsular. La comparación entre ambas versiones, la original y la argentina, constituye otra de las líneas de estudio del presente trabajo, motivada por el hecho de que hasta la fecha no se han realizado estudios sistemáticos que las confronten. Este análisis comparativo permite observar con claridad que, de la misma forma que ocurre con las traducciones, las adaptaciones también requieren de una toma de decisiones consciente y pueden llegar a modificar profundamente el texto, incluso cuando técnicamente se trata del mismo idioma, pues el contexto cultural del público meta desempeña un papel determinante capaz de producir una pérdida considerable de riqueza literaria y narrativa respecto al original.

El presente trabajo se estructura en dos partes principales. La primera es el marco teórico, que aborda la definición y delimitación conceptual de la LIJ, su surgimiento histórico y sus particularidades traductológicas, con especial énfasis en los conceptos de adaptación, domesticación y extranjerización, así como en los problemas específicos que plantea la traducción de la voz infantil. En este apartado se trata también el contexto histórico-literario que rodea a la figura de Elena Fortún y la relación entre su biografía y el personaje de Celia. Se describen asimismo los tipos de problemas de traducción existentes y se categorizan las posibles técnicas a las que se puede recurrir para solventarlos. Por último, se dedica un apartado a la obra adaptada al público argentino, y se explican algunas de las características principales que la diferencian de la versión española. En la segunda parte se recoge la selección de quince problemas relevantes encontrados en el texto, diez de los cuales se analizan en profundidad. El análisis se estructura de la siguiente manera: primeramente se contextualiza el problema dentro de la obra, a continuación se desarrollan los motivos por los que supone un problema de traducción; seguidamente se explica la decisión de Field en su adaptación y, por último, se justifica la propuesta traductológica al inglés británico.

Se plantean tres hipótesis para el siguiente trabajo: en primer lugar, se hipotetiza que *Celia, lo que dice* es una obra de gran dificultad traductológica debido a su carácter profundamente costumbrista. La densidad de referencias culturales propias de la España de los años 20 convierte cada fragmento en un reto para quien lo traduce, y esta dificultad se ve amplificada por el hecho de tratarse de literatura infantil, un género que impone restricciones adicionales en cuanto al registro, la comprensibilidad y la recreación de una voz narrativa creíblemente infantil. En segundo lugar, se plantea que la adaptación de Inés Field se habrá visto obligada a adaptar la mayoría de los referentes culturales presentes en el original, debido a que su transferencia literal al español de Argentina habría resultado, en su mayoría, incomprensible para el lector argentino. En tercer lugar, y en lo que respecta a la propuesta de traducción al inglés británico, se parte de una inclinación hacia la extranjerización por lo que, siempre que sea posible, se optará por mantener los referentes culturales del original antes que sustituirlos por equivalentes de la cultura de llegada, con el objetivo de preservar la especificidad histórica y cultural de la obra de Fortún.

La elección de esta temática responde, finalmente, a dos motivaciones principales. Por una parte, nace de un interés personal hacia la literatura de la Generación del 27, más concretamente de aquella escrita por mujeres (colectivo conocido popularmente como Las Sinsombrero), así como hacia la literatura infantil. La elección de Elena Fortún se justifica por tratarse de una autora de

este tipo de literatura que ha sido injustamente relegada a los márgenes del canon literario español, con una obra que merece una proyección internacional que hasta ahora no ha tenido. Por otra parte, el trabajo pretende demostrar que la traducción de literatura infantil constituye un reto considerable, y que su estudio riguroso contribuye a una comprensión más profunda tanto de la obra original como de las culturas que la reciben.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Aproximación teórica a la literatura infantil y juvenil

2.1.1. Definición y delimitación conceptual

La literatura infantil y juvenil (LIJ) es un género que no ha quedado exento de debate en lo que respecta a su definición. A pesar de que su concepción extendida sea la de literatura para niños, diversos autores han cuestionado el significado y las propias limitaciones del término. Entre ellos, K. Jones (2006) propone en su obra *Getting rid of Children's Literature* el concepto de «generational literature» para hacer referencia a que dicha literatura ha sido escrita por una generación de adultos que una vez fueron niños y que se dirige a una generación de niños que un día serán adultos. Con esta propuesta, la autora subraya que la infancia desempeña un papel simbólico dentro de este género literario y que no puede entenderse únicamente como un rango de edad delimitado.

Asimismo, Nodelman destaca en su ensayo *The Hidden Adult* (1990) la importancia del «adulto oculto» como participante activo en las obras dirigidas a niños, ya sea como lector o mediador entre la obra y el niño, por lo que defiende que la figura del adulto no puede separarse de las obras infantiles. Croce (1936), en su biografía escrita por Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E., afirma que «la literatura infantil no es jamás la que los escritores escriben, sino la que los niños al leer aceptan y hacen propia, la que eligen o la que preeligen.»

Si bien con estas posturas analíticas sobre la LIJ podemos observar cómo los límites de su definición no siempre quedan claros, en el presente trabajo vamos a entender la literatura infantil y juvenil como el conjunto de obras dirigidas a un público no adulto, es decir, a niños y a jóvenes. Más concretamente, se considerará como literatura infantil aquella que abarca desde los primeros años de vida hasta aproximadamente los catorce años.

2.1.2. Primeras concepciones de infancia y el surgimiento de la LIJ

Para abordar el estudio sobre literatura infantil, es imprescindible hablar primero sobre la infancia y sobre cuándo se empieza a tener una concepción de esta como una etapa de la vida diferenciada a la edad adulta. Ariès (1962) nos explica que, antes de la reforma que tuvo lugar en el siglo XIX, la concepción que se tenía de los niños era muy distinta, pues estos eran vistos como «pequeños adultos», y no como un colectivo con necesidades específicas. Hasta ese momento, puede decirse que «el niño oyó y leyó siempre lo que el mundo adulto oía y leía» (Lópes Tamés, 1990). Asimismo, Tamés indica que la obra *Cuentos de la infancia y del hogar*, escrita por los hermanos Grimm en el año 1812, suele ser considerada la primera obra de literatura infantil de la historia, pese a que sus autores no la escribieran pensando en el niño como receptor, sino con intención de ahondar en el pasado y en la identidad germanas. A partir de la aparición de esta obra, la producción de libros infantiles crecería en gran medida impulsada por la entrada del niño como nuevo nicho de mercado, y estaría motivada también por factores como el desarrollo de la imprenta, la instalación de la burguesía como clase dominante y la escolarización obligatoria.

En España, el sector editorial empezó a desarrollarse a finales del siglo XIX. El editor Saturnino Calleja se convirtió en una figura clave debido a que empezó a publicar cuentos infantiles en masa, con la intención de hacer llegar así la lectura a los niños de forma asequible. En la editorial de Calleja triunfaron las traducciones de cuentos traídos de otros países europeos, como las obras de Andersen y Perrault, o *Gianetto* de Parravicini, que pasó a ser *Juanito* en español. Barcelona destaca como la ciudad que gozó de mayor éxito editorial, especialmente en lo referente a libros infantiles. Se editaban libros tanto en castellano como en catalán, e incluso se exportaban a países latinoamericanos. Un ejemplo del éxito editorial que tuvo la ciudad catalana fue la revista *En Patufet*, la cual se publicó durante 34 años (1904-1938) con gran éxito en el mercado, incluso para una sociedad donde la alfabetización era limitada.

A finales del siglo XIX surgió también la Institución Libre de Enseñanza, que contaría con gran influencia en la literatura infantil producida a partir de la fecha. Dicha institución se encargó de promover la modernización de las ideas educativas en las obras dirigidas a niños, para que estas no fueran únicamente una fuente de entretenimiento, sino también de enseñanza. En esta época destacaron autores como Antoniorrobles, con obras como *Hermanos monigotes* (1935) y Elena Fortún, con su célebre saga de cuentos sobre Celia.

2.2. Elena Fortún y su contexto histórico-literario

Encarnación Aragoneses Urquijo nació en la calle Bailén de Madrid el 17 de noviembre de 1886, en el seno de una familia acomodada. Más tarde adoptaría el pseudónimo por el que es más conocida, Elena Fortún, de una de las obras de su marido, *Los mil años de Elena Fortún* (1922). Hija única, pasó gran parte de su infancia aislada de otros niños a causa del proteccionismo excesivo de su madre. Debido a que pasaba una gran cantidad de tiempo sola, desarrolló una gran pasión por las historias fantásticas, los libros y el espiritismo, intereses que la seguirían acompañando incluso en la edad adulta. Fortún no logró concluir sus estudios y se casó años más tarde con un primo segundo, Eusebio de Gorbea Lemmi, teniente de infantería que escribía ocasionalmente sus propias obras. Juntos, tendrían dos hijos: Luis y Manuel.

La escritora Carmen Baroja la describía así: «Era Encarnación pequeñita, de ojos grandes negros, ocultista, teósofa y espiritista, muy simpática, excelente persona, vegetariana, y un poco chiflada». (Baroja Nessi, 1998)

Antes de consolidarse como escritora de literatura infantil, Fortún ya había cultivado el género periodístico en revistas como *Crónica*, *Cosmópolis* y *Semana*. Un evento marcaría de forma decisiva su vida y su obra literaria: la muerte de su hijo de diez años, Manuel de Gorbea Aragoneses, apodado Bolín. Para sobrellevar el dolor que sentía tras el trágico suceso, pasó dos años en Tenerife con amigos suyos, y serían los hijos de los mismos quienes inspirarían el mundo infantil tan presente en los cuentos de Celia.

Encarnación Aragoneses reflejó constantemente sus propias inquietudes y visiones del mundo a través de sus personajes, lo que resulta especialmente evidente al analizar la figura de Celia, la protagonista de las obras que llevan su nombre, y la de su madre, Pilar de Montalbán. El éxito literario le llegó a la autora de forma tardía, y la frustración que le produjo este hecho se refleja en una de sus obras, *Celia, novelista*, en la que Celia no consigue cumplir su objetivo de ser novelista al llegar a la adultez. Vemos otro paralelismo entre la vida de la autora y sus personajes en la vinculación de la madre de Celia con el Lyceum Club Femenino, lugar al que asistía la propia Fortún junto a otras mujeres intelectuales de la época, conocido por promover valores progresistas y feministas. Sería en este mismo club donde conocería a personas muy importantes que le ayudarían a impulsar su carrera y éxito literarios, como María de la O Lejárraga y Asunción

(Asita) Madariaga. Se dice que su fuerte amistad con María de la O inspiraría el personaje de Celia.[1]

La pertenencia a este club fortaleció las propias convicciones ideológicas de Fortún y contribuyó a que fuesen reflejadas también en los personajes de su autoría. Celia es una niña rebelde, curiosa y que cuestiona constantemente el mundo adulto y, en ocasiones, incluso aspectos considerados incuestionables, como la religión católica. Pilar de Montalbán, por otro lado, rompe con el ideal de la época de la mujer como «ángel del hogar» al ser una mujer culta, crítica y consciente de las propias limitaciones de una sociedad patriarcal. La madre de Celia rechaza el trabajo doméstico y, contando con una clase económica privilegiada, relega la función de educar y cuidar de la niña a personas a su servicio. Constantemente busca liberarse de la carga impuesta por el matrimonio y la familia pasando el tiempo fuera, y es por este motivo que el Lyceum club se vuelve un espacio importante para ella, así como lo es para la propia autora. La figura de Pilar refleja la idea de «mujer moderna» que ya había explorado anteriormente Emilia Pardo Bazán, donde la institución del matrimonio relega a la mujer al papel de madre y esposa, limitando así su capacidad de desarrollar el «yo propio».

Fortún, de fuertes convicciones republicanas, tuvo que exiliarse terminada la guerra civil española. Marchó primero a Francia y posteriormente a Argentina, donde continuaría su carrera como escritora. La instauración del franquismo en España resultó en la censura de algunas de sus obras protagonizadas por Celia: «Aparte de ser razonadora y habladora, Celia tiene otros rasgos que chocan frontalmente con la concepción franquista de la niña modelo. Primero, no le gusta nada la costura, segundo […] sus gustos literarios son poco ortodoxos, y por último es fundamentalmente libertaria en su forma de enfrentar la vida […]» (Craig, 2021). En este contexto, las obras *Celia institutriz en América* y *Celia en el colegio* serían metidas en la categoría de «inconvenientes» por el Consejo Superior de Mujeres de Acción Católica, y quedaría así prohibida su difusión. *Celia, lo que dice* (1929) fue metida en la categoría de «aceptable», logrando pasar la censura.[2]

[1] Información extraída de las reflexiones de Carmen Martín Gaite (2002) sobre Elena Fortún, mencionadas por María Folguera en el prólogo de *Celia, lo que dice* para la editorial Renacimiento (2020).

[2] La serie de Celia al completo se compone de las siguientes obras: *Celia, lo que dice* (1929), *Celia en el colegio* (1932), *Celia novelista* (1934), *Celia en el mundo* (1934), *Celia y sus amigos* (1935), *Celia madrecita* (1939), *Celia institutriz en América* (1944), *El cuaderno de Celia* (1947), *Celia se casa* (1950) y *Celia en la revolución* (1987).

La represión que la obra de Aragoneses sufrió durante el franquismo y el prolongado silencio editorial posterior no impidieron que las obras protagonizadas por Celia se siguiesen publicando y siguiesen gozando de gran popularidad; además, cabe resaltar que en las últimas décadas se ha producido una recuperación progresiva de la figura y la obra de Fortún. Podemos observar este fenómeno, por ejemplo, en la creación de la Biblioteca Elena Fortún dentro de la editorial Renacimiento, dedicada a la reedición y difusión de sus obras. También es digna de mención la adaptación televisiva de la saga de Celia de los años 1990, escrita por Carmen Martín Gaite y producida por José Luis Borau. Esta adaptación contribuyó a acercar el personaje a nuevas generaciones y a consolidar su relevancia dentro de la cultura literaria española contemporánea.

Una característica común de las obras publicadas durante el franquismo fue la autocensura a la que se sometían los autores para que sus obras pudiesen ser publicadas. Entre las obras escritas por la autora durante su exilio en Argentina, cabe destacar una en concreto, *Celia en la revolución* (1943), obra en la que una Celia ya adolescente relata en primera persona los acontecimientos más importantes que ocurren en Madrid durante la guerra civil española: la primera ola revolucionaria, la violencia represiva y la Batalla de Madrid. La novela fue escrita con evidente subjetividad y parece tratarse de una crónica de las experiencias que sufrió la propia Fortún. Fue escrita en el año 1943, y no se publicaría en España hasta cuarenta años después, en 1987.

2.3. Celia como personaje y proyecto literario

Podemos considerar que Elena Fortún nace a la vez que Celia Gálvez de Montalbán. La primera aparición de esta célebre niña rubia madrileña tiene lugar en el año 1928 en *Gente Menuda*, suplemento infantil de la revista *Blanco y Negro*. Sus primeras historias son cuentos breves, escritos con cierta continuidad para atrapar a los lectores habituales de la revista. En diciembre del 1933, el editor Manuel Aguilar le daría la oportunidad a Fortún de publicar una recopilación de las historietas cortas de Celia en un solo volumen titulado *Celia, lo que dice*.

Las obras que protagoniza esta niña son consideradas costumbristas, pues reflejan la situación que vivía España durante principios del siglo XX. No se trata, sin embargo, de una novela costumbrista tradicional: en las novelas vemos la clara influencia de los valores transgresores y progresistas presentes en la Segunda República y de los cuales Fortún era ferviente defensora.

En Celia se introduce un personaje infantil que narra sus vivencias en primera persona. Se reflejan características muy típicas de la infancia: la curiosidad, las deducciones erróneas, el humor involuntario… y es una de las primeras veces en la literatura infantil en la que el personaje no tiene una función principalmente moralizante, sino que busca que sus lectores, en su mayoría, niños, puedan sentirse identificados con los relatos de la protagonista.

Celia se siente a menudo incomprendida, triste y sola, y será esta misma soledad la que impulsará la imaginación que vemos tan presente en sus relatos. Como señala María Folguera (2020), existe «falta de una frontera entre el prosaico mundo real de Celia y el prodigioso de su fantasía. La niña se abstrae continuamente de su espacio doméstico y se sumerge en una ficción que le permite rectificar una realidad que con frecuencia le es hostil» (p. 15). La protagonista muestra también una clara visión crítica del mundo adulto, que se diferencia de cómo ha sido representado en la literatura infantil hasta el momento. En el personaje de Celia existe una evidente falta de simpatía hacia el mundo de los adultos: la niña cuestionará en todo momento su supuesta autoridad inquebrantable, llamándoles «tontos» en numerosas ocasiones. Fortún defiende en todo momento la figura del niño y se pone de su parte, casi como si ella misma no fuese adulta. A través del personaje de Celia, la autora consigue darle voz a un colectivo hasta entonces silenciado: el de los niños.

2.4. Problemas de traducción

2.4.1 Definición de problema de traducción

En su obra, *Traducción y traductología: introducción a la traductología* (2001, p. 286), Hurtado Albir describe los problemas de traducción como dificultades de carácter objetivo con los que puede encontrarse el traductor a la hora de realizar una tarea traductora. Mediante esta afirmación, la autora nos da a entender que, como traductores, las dificultades que encontramos a la hora de traducir un texto no dependen de nuestro grado de conocimiento, sino que son más bien inherentes al propio texto y comunes para todo aquel que tenga la tarea de traducirlo.

En el campo de la psicolingüística, surgieron a mediados de los años 80 varios especialistas que se dedicaron a investigar el campo de los problemas de la traducción desde una perspectiva empírica. Entre los autores más destacados, encontramos a Krings (1986), Lörscher (1986, 1991)

y a Bell (1991). Para ello, hicieron uso del método TAP (*Think-Aloud-Protocols*). A través de este método, pidieron a varios participantes, entre ellos, estudiantes de traducción y lingüística, que tradujesen un texto en voz alta mientras verbalizaban los pensamientos que les surgían durante el proceso. Para indicar estos problemas, los participantes expresaron explícitamente que no sabían cómo traducir dichos fragmentos, omitieron los fragmentos problemáticos o corrigieron al final la opción que habían dado inicialmente, entre otros.

Gracias a este tipo de estudios, los especialistas pudieron detectar y clasificar lo que hoy conocemos como «problemas de traducción».

2.4.2. Problemas vs. dificultades de traducción

La traductóloga Christiane Nord diferencia los problemas de las dificultades de traducción, y propone una definición para cada uno de ellos. Según Nord (1991), la diferencia radica en la idea de que un problema de traducción es objetivo, es decir, cualquier persona que tenga el encargo de traducir un texto encontrará dichos problemas. En cambio, una dificultad de traducción es algo subjetivo para cada traductor y dependerá de sus condiciones de trabajo.

Esta teoría ha sido criticada por autores como Muñoz y Olalla, quienes sostienen que no es posible trazar una línea entre lo objetivo y lo subjetivo en la traducción y que, por tanto, todos los problemas son subjetivos y dependen de los conocimientos del traductor. En *Translating is not (only) problem solving* (2022), estos autores hacen también una clasificación de los problemas de traducción dentro del campo de la psicología cognitiva, distinguiéndolos entre «problemas bien definidos» y «problemas mal definidos». Dentro de los «problemas bien definidos» conocemos el punto inicial del problema y el objetivo final, y también sabemos la metodología que hemos de usar para resolverlo. Los «problemas mal definidos» son aquellos que provocan confusión en cualquiera de estos tres aspectos. Asimismo, Muñoz y Olalla defienden la idea de que los problemas de traducción no residen en el texto en sí, sino en los procesos cognitivos de cada traductor.

2.4.3. Clasificación de problemas de traducción

Hurtado Albir (2001) divide los problemas de traducción en cuatro categorías: lingüísticos, extralingüísticos, instrumentales y pragmáticos. Es importante destacar, sin embargo, que un mismo problema de traducción puede clasificarse de más de una forma dado que el lenguaje opera simultáneamente en varias dimensiones, y un mismo fragmento puede presentar dificultades lingüísticas y culturales a la vez, o implicar tanto una cuestión de equivalencia formal como una función pragmática concreta. Es por ello que varios de los problemas analizados en el presente trabajo aparecen clasificados bajo más de una categoría.

- Lingüísticos: Problemas de carácter normativo presentes en la lengua de salida en sus diferentes planos (gramática, léxico, tipología textual, …) en comparación a la lengua de llegada.
- Extralingüísticos: Remiten a cuestiones culturales, temáticas o enciclopédicas.
- Instrumentales: Causados por la dificultad a la hora de documentarse y usar herramientas informáticas.
- Pragmáticos: Problemas que radican en la intención del autor y en el propio encargo de traducción.

Esta clasificación resultará especialmente útil para detectar y resolver los problemas presentes en *Celia, lo que dice*.

2.5. Técnicas de traducción

Para resolver los problemas de traducción descritos, la persona que traduce puede recurrir a diversas técnicas. A continuación, se presentan algunas de las más relevantes, que servirán posteriormente como herramientas de análisis. La selección se ha realizado siguiendo las propuestas que realiza Lucía Molina en *Técnicas / estrategias de traducción* (2022, pp. 6-8), y los ejemplos han sido extraídos de la asignatura «Teoría de la Traducción», y se han seleccionado en inglés al ser esta la lengua de estudio para la traducción de *Celia, lo que dice*:

- Adaptación: consiste en reemplazar un elemento original en el TO por un elemento propio de la cultura receptora.
  TO: Hasta la vista, *baby*
  TT: *Sayonara*, *baby*

- Amplificación: introducir precisiones no formuladas en el TO. Incluye notas del traductor.
  TO: ناضمر رهش (Ramadán)
  TT: Ramadán, el mes de ayuno para los musulmanes

- Amplificación lingüística: añadir elementos lingüísticos sin necesidad.
  TO: *No way!*
  TT: ¡De ninguna de las maneras! (podría haber dicho, simplemente, *¡En absoluto!*)

- Compresión lingüística: traducir con menos palabras que en el TO.
  TO: *Yes, so what?*
  TT: ¿Y? (Podría haber sido: Sí, ¿y qué?)

- Reducción: no formular en el TM elementos de información presentes en el TO.
  TO: *Paella, a typical spanish dish.*
  TT: Paella.

- Calco: traducir literalmente un elemento léxico extranjero que expresa un concepto nuevo.
  TO: *Apply (for a job)*
  TT: Aplicar (a un trabajo)

- Compensación: introducir en un lugar distinto en el TT una información o un elemento estilístico que no se ha podido incluir en el mismo lugar que en el TO.
  (En un videojuego protagonizado por pájaros) **TO:** *Anything would be better than another day of thumb-twiddling.*
  TT: Cualquier cosa sería mejor que quedarnos cruzados de alas.

- Creación discursiva: establecer una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto. *Es común su uso en títulos de libros o películas.*
  TO: The Sound of Music
  TT: Sonrisas y Lágrimas

- Descripción: reemplazar un término o expresión por una descripción de dicho término en cuanto a su función o a su forma.
  TO: *Tras la cena sacaron a la mesa un panettone.*
  TT: Tras la cena sacaron a la mesa un bizcocho tradicional que se come en Nochevieja en Italia.

- Equivalente acuñado: utilizar un término o expresión que sea reconocido, por un diccionario o por el uso lingüístico.
  TO: *They are as like as two peas.*
  TT: Son como dos gotas de agua.

2.6. Adaptación vs. extranjerización

Al traducir obras de LIJ, una dificultad que surge con frecuencia es la decisión de si adaptar o extranjerizar el texto. Este debate fue formulado por primera vez por Schleiermacher (1813), quien planteó dos posibles enfoques en la traducción: acercar el receptor al texto original, es decir, respetar la especificidad cultural del autor y ser fiel al texto de partida; o acercar el texto original al receptor, adaptándolo a los conocimientos y expectativas del público meta. Esta distinción, que sigue siendo uno de los pilares teóricos de los estudios de traducción, fue retomada y actualizada por Venuti en su obra *The Translator's Invisibility* (1995), donde la reformuló utilizando los términos «extranjerización» y «domesticación» respectivamente, consolidándola como marco de referencia en la traductología contemporánea. En *La traducción de literatura infantil: Temas centrales y nuevas vías de investigación* (2020, p. 93), García del Toro afirma lo siguiente: «Si se adaptan todos los referentes culturales no se contribuye al conocimiento del mundo del joven lector. Si no se adaptan y se mantienen en su forma original, el lector/a puede no entenderlos, lo que podría implicar desde el rechazo por parte de los lectores hasta pérdidas económicas para el editor o editora, por ejemplo. Por esta razón, bajo la adaptación subyace generalmente una decidida postura ideológica.»

Detrás de la decisión de si adaptar o extranjerizar, suelen encontrarse factores como la propia ideología o propósito del autor, el encargo de traducción y la visión de la infancia que posee el traductor. Más adelante hablaremos con más detalle sobre la técnica de la adaptación y sus implicaciones en la LIJ.

2.7. La voz infantil y su traducción

La traducción de la voz infantil constituye una de las mayores dificultades a la hora de traducir este tipo de literatura. Afortunadamente, el campo de la investigación de la traducción de LIJ ha experimentado un creciente auge en los últimos años, pasando así de ser un ámbito de investigación marginal a posicionarse como un campo de estudio emergente (García del Toro, 2020). El motivo principal de este fenómeno han sido las diferentes investigaciones sobre el tema hechas por profesionales como Shavit (1986), O'Sullivan (2000) y Oittinen (2000), que han contado con un fuerte impacto y se han convertido en la base de nuevas investigaciones en el sector.

Para el análisis de la voz infantil y su traducción, este trabajo toma como referencia principal los planteamientos de Riitta Oittinen en *Translating for Children* (2000), obra que será citada en numerosas ocasiones por su pertinencia y aplicabilidad a nuestra tesis. En primer lugar, cabe mencionar que, según ella, la voz infantil no es un reflejo del habla real del niño, sino una construcción adulta de la misma que recrea el traductor valiéndose de decisiones creativas, las cuales afectan a la oralidad, el humor, la perspectiva y la ideología del texto original. Es importante entender que las características de la voz infantil y los supuestos «problemas de la lengua» que comporta están escritos así de forma intencionada, no se trata de «accesorios» del lenguaje, sino que comportan una parte fundamental del texto, lo que hay que tener en cuenta a la hora de traducirlos.

De este modo, el propio lenguaje infantil supone un problema de traducción complejo en sí mismo, debido a que suele caracterizarse por varios factores que no podemos obviar a la hora de traducir: onomatopeyas, juegos de palabras, errores en el lenguaje, humor involuntario, frases hechas… A esto se suman otras características relevantes como neologismos, nombres propios y rasgos culturales. No siempre va a ser posible traducir con la mayor fidelidad algunas de estas

características, como las frases hechas o los juegos de palabras, especialmente porque muchos de estos problemas están enraizados a la cultura e idioma del texto original. Para ello, como aconseja Lathey en su obra *Translating Children's Literature* (2015) es esencial recordar que podemos recurrir a algunas de las estrategias de traducción que hemos visto anteriormente, como la compensación o la adaptación.

Es imprescindible para un traductor tener en cuenta que en los libros, especialmente en los infantiles, todas las partes que lo conforman tienen el propósito de otorgar una sensación particular al receptor. Por lo tanto, no es casualidad que en libros como, por ejemplo, *Gerónimo Stilton en el Reino de la Fantasía* se haga un uso excesivo de colores, tipografías variadas, ilustraciones e incluso olores asociados a espacios a los que viaja el protagonista: todos estos detalles pretenden influir en la experiencia del niño. Por tanto, no hemos de pasar por alto el aspecto que juegan las ilustraciones dentro de este género literario a la hora de traducir LIJ. Estas no son un simple añadido estético, sino que es a través de ellas y de la narración que se hace posible la obra final. Las ilustraciones constituyen un peso considerable en la literatura infantil, y su importancia en la obra podría equipararse o incluso superar en algunos casos la del texto escrito. En este sentido, resulta imprescindible reivindicar también la autoría de quienes han dado forma visual a los personajes de la LIJ, figuras que con frecuencia han permanecido en un segundo plano a pesar de su contribución fundamental a la obra. En el caso concreto de Celia, la imagen icónica de la protagonista fue creada por el ilustrador Molina Gallent, cuyas ilustraciones contribuyeron de manera decisiva a la popularización del personaje entre el público infantil español.

La habilidad de saber leer imágenes es, de esta forma, imprescindible para poder traducir literatura infantil. El traductor de una obra de LIJ debe tener en cuenta tanto la interpretación del ilustrador como la del autor para poder realizar una traducción de calidad. A este tipo de traducción se la conoce como «traducción intersemiótica» (Jakobson, 1959, p. 233).

En muchas ocasiones, el traductor podrá escoger si mantener las ilustraciones del texto original, de ediciones posteriores o crear sus propias traducciones. Si decide mantener las ilustraciones originales, debe saber que esto puede condicionar su traducción.

Otro de los factores a tener en cuenta a la hora de traducir LIJ es la oralidad presente en las historias infantiles, lo que la diferencia de otros géneros literarios. Como señala Oittinen, «I see

children's literature as literature read silently by children and aloud to children.» (2000, p. 4) El traductor debe ser consciente de esto y asumir a su vez el papel de lector, ya que muchas de estas están pensadas para ser leídas en voz alta. Para crear un texto vivo y lograr que la experiencia de leerlo sea placentera, este debe prestar especial atención a componentes de oralidad como las repeticiones, aliteraciones, pausas, acentuación y duración de las frases.

Dado que la literatura infantil se define por el público al que está dirigido, muchos traductores acostumbran a rebajar su nivel de exigencia y calidad para acercar su obra al público infantil. Subestimar la capacidad de comprensión y asimilación del texto que tienen los niños es precisamente uno de los errores que los traductores de LIJ tienden a cometer con más frecuencia. Esto lleva a que, en muchas ocasiones, el traductor simplifique o sobreexplique conceptos con la idea de que, de otra manera, el niño no los entendería. Esta idea surge precisamente de la posición de poder que poseen los adultos frente a los niños. Es conveniente volver a la idea que presenta Nodelman en *The Hidden Adult*, donde nos recuerda el papel fundamental que juegan los adultos dentro de la LIJ. El adulto siempre será quien tome las decisiones por el niño en todos los procesos que conforman este género literario, desde la propia autoría hasta la decisión de comprar el libro para que el niño lo lea. Como afirma Oittinen (2000, p. 69), «Children themselves do not decide on how their literature is defined; neither do they decide on what is translated, published, or purchased for them. Children's literature as a whole is based on adult decisions, adult points of view, adult likes and dislikes.»

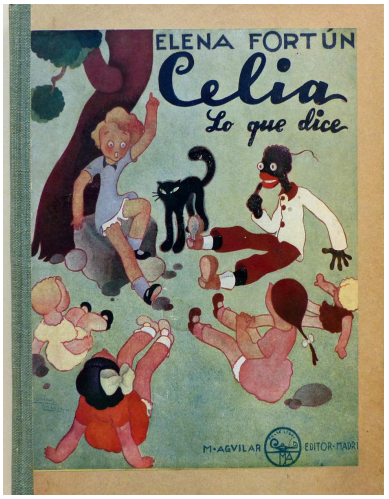
2.7.1. Adaptación y traducción en la LIJ

La teoría de Zohar Shavit (1986, p. 112) afirma que la traducción de libros infantiles permite al traductor tomarse más libertades que, por ejemplo, un traductor de novelas dirigidas a adultos. Shavit explica que esto se debe a la posición periférica en la que se encuentra la literatura infantil dentro del polisistema literario. Esto significa que, al no ser un género considerado como el canon dentro del sistema, los miembros del proceso editorial (uno de ellos, el traductor) pueden manipular la obra sin que esto tenga una gran repercusión. De esta forma, pueden modificar partes enteras del original siempre y cuando el motivo esté justificado y respete los dos principios en los que la autora considera que se basa este tipo de traducción. Estos son, en primer lugar, el ajuste del texto para que se adecúe a lo que la sociedad considere correcto para el niño en lo que respecta a su educación; y, en segundo lugar, el ajuste de la trama, la descripción y el lenguaje

para que encaje con la percepción que tiene la sociedad de las capacidades de lectura y la comprensión que posee el niño. Esto explica la existencia de tantas adaptaciones dentro de la literatura infantil. Asimismo, cabe mencionar que algunos libros originalmente dirigidos a adultos se asocian hoy en día con los niños gracias a las adaptaciones, como en el caso de *Robinson Crusoe*. A menudo se entiende también la traducción de la LIJ como una forma de adaptación. Un buen traductor debe saber adaptar su obra al público al que esta se dirige, siguiendo los principios de la teoría del escopo, la cual indica que se ha de traducir con un propósito. Tal y como indica Nord (1991), «The function of the target text is not arrived at automatically from an analysis of the source text, but is pragmatically defined by the purpose of the intercultural communication». Es decir, que a la hora de traducir no hemos de tener en cuenta solo el texto, sino también el receptor. Para Oittinen (2000, p. 75), adaptar es también traducir: afirma que ambas son formas de reescritura, edición y colaboración y dibujar una línea divisoria entre ambas resulta una tarea compleja.

2.8. Adaptación argentina de *Celia, lo que dice*

Existe una poco conocida adaptación argentina de *Celia, lo que dice*, publicada en el contexto del exilio de Fortún a Argentina. Esta versión es un ejemplo de adaptación del libro, que pone en práctica algunos de los ejemplos mencionados anteriormente y sirve como guía para la traducción de la obra al inglés. Surge por dos motivos principales: el elevado precio que tienen sus obras en el país y la dificultad de los niños argentinos para entender el español que se habla en España. Será la profesora argentina y amiga de Fortún, Inés Field, quien ayudará a la autora a adaptar el léxico, los modismos y los aspectos culturales a los presentes en la cultura argentina. La introducción del libro de la editorial Renacimiento, escrita por M. J. Fraga (2020, p. 17-40), y la copia disponible en la página web de la Biblioteca Nacional de Maestros (BNM) han facilitado la comparación que se realizará posteriormente entre las dos versiones existentes de la obra.

Versión argentina	Versión española
Figura 1. Ilustraciones de Andrés Damesón, imp. Linari, Buenos Aires (Argentina) 1940.	**Figura 2.** Ilustraciones de Molina Gallent, editorial Aguilar, Madrid (España) 1929.
	

Algunas de las características que más destacan de esta versión en comparación a la española:

1. Supresión del capítulo «Promesas sin cumplir» y cambio de título de la mayoría de restantes, sin que se explique el motivo.
2. Dos notas a pie de página en la pág. 126.
3. Ausencia de todo lo referente a Madrid y a otras ciudades españolas mencionadas en la versión original.
    - Madrid → la ciudad
    - San Sebastián y Santander → la playa
    - Vizcaya → Córdoba (Argentina)
    - Se evitan topónimos europeos
    - No se mencionan los nombres de calles/parques. Gran Vía → centro, Parque del Retiro → Parque
4. Los nombres de monedas que aparecen en el original se unifican a solo «monedas» o «pesos».
5. Supresión de interjecciones («¡anda!», «¡quita!»), onomatopeyas, expresiones vulgares («so panoli») o coloquiales («callandito»).

Todas estas modificaciones resultan en un texto mucho más formal y uniformado que el original. Se sabe también, gracias a la correspondencia que la autora mantenía con su hijo, que tanto las ilustraciones como las correcciones de la nueva edición argentina desagradaron a Fortún: «A algunas escenas [he tenido] que quitarles toda la gracia y la frescura del idioma que tenían». (M. J. Fraga, 2020, p. 40).

3. Estudio traductológico de *Celia, lo que dice*: problemas, soluciones en la variante argentina y propuesta al inglés (UK).

3.1. Comparación lingüística y propuesta de traducción

A continuación, se presentará una tabla comparativa estructurada en tres partes: la primera servirá para identificar el problema de traducción presente en el texto original; la segunda lo contrastará con la solución adoptada en la versión argentina y la tercera ofrecerá una propuesta de traducción al inglés británico. Se ha escogido esta variedad del inglés en específico debido a su afinidad histórica y cultural con el contexto de la obra, así como por la vasta tradición de textos paralelos de literatura infantil británica que existen, los cuales han facilitado en gran medida la búsqueda de equivalentes para lograr construir el cronolecto de Celia en las traducciones que serán presentadas.

Posteriormente, se efectuará un análisis exhaustivo de los problemas escogidos, en el que se clasificará cada uno según la categorización que propone Hurtado en su obra *Traducción y Traductología: Introducción a la traductología* (2001). De la misma manera, se aplicará la teoría sobre técnicas traductológicas presentes en el marco teórico para examinar la solución que ofrece Inés Field en la versión argentina, así como para argumentar y desarrollar las propuestas de traducción al inglés británico. De los quince problemas seleccionados, se han escogido los diez más relevantes para su posterior análisis.

Texto original	Solución en la versión argentina	Propuesta de traducción al inglés
—¿Tú qué has de ser? —dijo el ama, que está muy gorda y es casi tonta—. Tú no eres nada ni nadie…, eres inclusera…	—¿Tú qué has de ser? —dijo el ama, que está muy gorda y es casi tonta—. Tú no eres nada ni nadie…, eres inclusera…	—»Oh, so that is what you think!» said the housekeeper, who is very fat and almost dumb. «You are nothing and nobody… you are just a foundling.»
—¿Cómo hace el tren? Piiiii ¿Y el gallito? Quiquiriquí	—¿Cómo hace el tren? Piiiii ¿Y el gallito? Quiquiriquí	—What sound does a train make? Tooot! And the little cockerel? Cock-a-doodle-doo!
—Entonces, ¿lo pasáis bien con este viejo chocho?	—Entonces, ¿estaréis bien con este viejo chocho?	—So, are you having fun with this old buffer?
—*¡Oh! What a spoiled child!*	—¡Oh! *What an spoiled child!*	—Oh! *Quelle enfant gâtée!*
—Yo estar furiosa con Julieta por lo diablo que es. Yo querer que aprenda gramática.	—Yo estar furiosa con Julieta por lo diablo que es. Yo querer que aprenda Gramática.	—Me mad with Julieta because she is handful. Me want her to learn grammar.
—Porque soy el rey, y tengo que tocar la cuerna antes de que amanezca.	—Porque soy el rey, y tengo que tocar la trompeta antes de que amanezca.	—Because I'm the swineherd, and I must blow the horn before dawn.
—Pues aprendes. En saliendo a la carretera verás un atajo a mano zurda… y to seguío. Allí está la cabra atá a una estaca. Te la traes pa casa… ¡Espabila, muchacha, que paece que estás atontá!	—Pues aprendes. Al salir al camino, verás un atajo a mano izquierda… y de ahí derecho. Allí está la cabra atada a un estaca. Te la traes para casa… ¡Avívate, chica, que parece que estás atontada!	—Well, you'll learn soon enough. Once you're out on the road, you'll see a shortcut on the left-hand side… and righ'on. There you'll find the goat, tethered to a stake. C'mon, girl, buck up! You seem proper daft!
—Al fin se sienta en un banco, y nosotras jugamos al retrato, al pim-pom o al escondite.	—Al fin se sienta en un banco, y nosotras jugamos al escondite, a la maneba, o a la piedra libre.	—Finally, she ends up sitting on a bench. Meanwhile, we play hide-and-seek, statues, and tag.
—El abuelito, cuando era rey, y príncipe y emperador… Otras veces era cardenal, con estos zapatos colorados; y también don Juan Tenorio, vestido de raso verde.	—El abuelito, cuando era rey, y príncipe, y emperador… Otras veces era cardenal, con estos zapatos colorados; y también don Juan Tenorio, vestido de raso verde.	—Grandpa, when he was a king, and a prince, and an emperor… Sometimes he was also a cardinal, wearing these scarlet shoes, and even don Juan, with a green satin costume.
—Mamá ha dicho al verle que no es decente que yo juegue	—Mami ha dicho, al verle, que no es decente que yo	—After seeing him, Mum told me it is not proper for

con él. Y doña Benita, que se lo encontró en el pasillo, escapó a correr de miedo. La verdad es que Maimón es feillo, y habla de un modo que da risa.	juegue con él. Y doña Benita que se lo encontró en el pasillo, echó a correr de miedo. La verdad es que Maimón es feíto, y habla de un modo que da risa.	me to play with him. Miss Benita found him in the corridor, and got so scared she took to her heels. To be honest, Maimon is a bit odd-looking, and he speaks in a rather funny way.
—A la hora del almuerzo, mis primas se habían quedado dormidas.	—A la hora del almuerzo, mis primas se habían quedado dormidas.	—At elevenses, my cousins had already fallen asleep.
—Ya estoy bueno… pero aburrido, en plan «ostra» [...] —Pues hijo, cómelas en tu casa, no te vaya a pasar lo que en el circo.	*Se omite el fragmento*	—I am quite better, feeling happy as a clam. —I think you'd better eat them at home this time, to avoid what happened at the circus…!
—«Sila, señor y tirando de Roma…»	*Se omite el capítulo*	—«Nicholas II was the last star of Russia…»
—Ellas sí que se ríen de cosas que no tienen gracia. Y además, no saben hablar y dicen *diferiencia* y *haiga*…	—Ellas sí que se ríen de cosas que no tienen gracia. Y además, no saben hablar y dicen *diferiencia* y *haiga*…	—They are always laughing at unfunny things… besides, they don't even know how to speak properly. They say things like *knowed* and *importancy*…
—A la rueda de la patata comeremos ensalá…	*—A la rueda de la batata comeremos ensalada…*	*—Ring a-ring o' roses, A pocketful of posies…*

3.2. Clasificación y análisis de los problemas de traducción seleccionados y de las soluciones propuestas presentes en *Celia, lo que dice*, y comparación con la versión Argentina de Inés Field

Problema nº 1

«—¿Tú qué has de ser? —dijo el ama, que está muy gorda y es casi tonta—. Tú no eres nada ni nadie…, eres inclusera…«»

Tipo de problema: lingüístico

Este problema lo encontramos en el capítulo llamado «Alfredo, el pájaro bueno». Celia empieza el capítulo explicando que sus padres ya no le quieren y que le castigan siempre a comer a su cuarto, a lo que la niña se queja diciendo que la casa es tan suya como de sus padres, que ella también es ama de casa. Es entonces cuando aparece el ama de casa, una de las trabajadoras domésticas que han contratado los padres de Celia para que se encargue de cuidar el hogar. Al escuchar esto, el ama reprocha a la niña que ella no es nada ni nadie, que es *inclusera*.

Es el uso de este término específico el que supone un problema de traducción de carácter lingüístico, debido a que su uso en la actualidad es prácticamente nulo. «Inclusera» es un adjetivo que proviene del sustantivo «inclusa», que el DRAE define de la siguiente manera: «Casa en donde se recoge y cría a los niños expósitos.» En el contexto de la época, es especialmente conocida la Inclusa de Madrid, centro que operó desde el siglo XVI hasta principios del siglo XX y se encargó de la crianza, el cuidado y la manutención de niños abandonados. Los niños criados en la Inclusa, es decir, los «incluseros», cargaban con el estigma de ser conocidos como los «hijos del vicio», al ser concebidos en su mayoría fuera del matrimonio. En muchas ocasiones estaban también destinados a una vida miserable y difícil, y muchos de ellos acababan siendo ahijados por familias humildes a las que las inclusas pagaban una pequeña suma por encargarse de su cuidado. Estos motivos llevaron a que el término cayese en desuso por las connotaciones negativas que comportaba ser «inclusero». En el contexto en el que fue escrita la obra, en 1929, el término ya estaba pasando por un proceso de obsolescencia, pero aun podía entenderse su significado, y más teniendo en cuenta que el ama de casa es una señora bastante más mayor que Celia. Hoy en día, esta palabra ya no se utiliza a excepción de contextos muy específicos o históricos.

Solución en la adaptación argentina

—¿Tú qué has de ser? —dijo el ama, que está muy gorda y es casi tonta—. Tú no eres nada ni nadie…, eres inclusera…

En la adaptación argentina, se ha optado por no modificar esta palabra y dejarla como está en la obra original, a pesar de que en Argentina no exista el término «inclusa» como tal, lo que puede llegar a confundir a los lectores de esta versión. Cabe señalar que Argentina contaba con una

institución equivalente a la Inclusa de Madrid, y esta era la Casa de Niños Expósitos, fundada en Buenos Aires en 1779, que cumplía funciones similares de acogida y cuidado de niños abandonados. Los niños criados en este centro eran conocidos precisamente como «expósitos», término que sí forma parte del vocabulario histórico rioplatense y que habría resultado perfectamente reconocible para el lector argentino. Esta circunstancia hace que la decisión de Field de mantener «inclusera» resulte aún más llamativa, pues existía en la cultura de llegada un equivalente funcional y culturalmente arraigado que habría resuelto el problema de comprensión sin necesidad de recurrir a un término ajeno al contexto argentino.

Solución propuesta al inglés

—»Oh, so that is what you think!» said the housekeeper, who is very fat and almost dumb. «You are nothing and nobody… you are just a foundling.»

Técnica de traducción empleada: equivalente acuñado

Para la propuesta al inglés, se ha optado por utilizar el término *foundling*. El Cambridge Dictionary lo define como «a young child who is left by its parents and then found and cared for by someone else». Podemos observar que su significado tiene connotaciones bastante similares al de la palabra en español, y cabe destacar asimismo que el propio diccionario define la palabra como *old-fashioned*, es decir, que en inglés británico también es considerada obsoleta. Por otro lado, y paralelamente a la Inclusa de Madrid, en Londres existió desde el siglo XVIII hasta mediados del XX un centro llamado *Foundling Hospital*, con funciones similares al centro español en cuanto al cuidado y atención de los niños abandonados y huérfanos. Vale la pena señalar que el uso de la palabra *Hospital* refiere a que era un centro de hospitalidad hacia estos niños, y no un lugar para cuidar de personas enfermas.

Tal y como pasa con «inclusera», el término *foundling* se relaciona estrechamente con el *Foundling Hospital*, debido a que este centro gozó de gran popularidad gracias a los esfuerzos de Thomas Coram, quien logró que el rey Jorge II de Gran Bretaña aprobase su proyecto tras diecisiete años luchando por la construcción de este hospital. Los niños que crecían en este centro también solían acabar teniendo vidas miserables y llenas de pobreza, debido al gran estigma que sufrían los niños bastardos en la época, situación similar a la que ocurría en España.

Problema nº 2

—¿Cómo hace el tren? Piiiii ¿Y el gallito? Quiquiriquí

Tipo de problema: lingüístico

Este problema se encuentra en el último capítulo del libro, titilado «¡¡Adiós!!», y corresponde a una línea dicha de nuevo por el ama de casa, pero esta vez dirigiéndose a Baby, el hermano pequeño de Celia. En este capítulo, Celia explica que su hermanito ya ha aprendido a andar, y que entiende todo lo que ella le cuenta. En este caso, toma el rol de hermana mayor y le explica la realidad tal y como ella la observa, teniendo en cuenta que su realidad está marcada por la inocencia característica de una niña de siete años. Celia se queja de que, por el contrario, el ama le dice simplezas, al hablarle como si el niño fuera tonto.

El problema de traducción en este caso radica en el uso de las onomatopeyas «piiiii» y «quiquiriquí». Las onomatopeyas son palabras que sirven para designar sonidos específicos, y suponen un problema traductológico debido a que no son transcripciones objetivas, sino que la forma en la que se escriben depende enteramente de convenciones lingüístico-culturales. La transcripción de onomatopeyas suele estar condicionada, asimismo, por las normas fonéticas y ortográficas de cada lengua. Un ejemplo bastante claro lo podemos observar en la onomatopeya para el sonido que emiten los perros en distintos idiomas: en español diríamos «guau, guau»; en catalán, «bup bup»; en inglés, la más extendida es «woof, woof» y en japonés se transcribe como «wan, wan».

Para traducir una onomatopeya, hemos de tener en cuenta que lo que en realidad queremos hacer es adaptar un mismo sonido a las normas fonéticas de la lengua de llegada. Para ello, la técnica que se utiliza en la mayoría de casos es la adaptación, que permite sustituir el elemento del texto original por su equivalente acuñado en la lengua meta, garantizando de esta manera que los lectores lo perciban de forma natural cuando lean esta versión.

Solución en la adaptación argentina

—¿Cómo hace el tren? Piiiii ¿Y el gallito? Quiquiriquí

Para este fragmento, Inés Field ha optado por no realizar ningún cambio y mantener las mismas

onomatopeyas presentes en el original. Esta decisión tiene sentido si consideramos que se trata de una adaptación dentro del mismo idioma, y en este caso, las onomatopeyas se comparten entre ambas culturas, por lo que no es necesario adaptarlas (Zarzuelerías, 2021; RAE-ASALE, 2009).

Solución propuesta al inglés

—What sound does a train make? Tooot! And the little cockerel? Cock-a-doodle-doo!

Técnica de traducción empleada: adaptación

Tal y como ha sido mencionado anteriormente, la técnica más recomendada para la traducción de onomatopeyas es la adaptación, que ha sido a la que se ha recurrido en este caso para realizar la propuesta al inglés. El gallo en inglés cacarea *cock-a-doodle-doo* y existe hasta una canción popular infantil que lo indica: *cock-a-doodle-doo / my dame has lost her shoe*… La existencia de esta canción no reproduce únicamente el sonido que emite este animal, sino que también remite al lector anglosajón a esta canción de corro y aporta el matiz infantil que posee el original.
La traducción que he escogido para la onomatopeya del tren ha sido *Tooot!*, que de nuevo responde a las convenciones fonéticas del inglés. El resultado es que el receptor de este texto reconoce de forma inmediata un sonido cotidiano, el silbato del tren, representado en su propio código cultural.

Con la traducción de onomatopeyas se puede observar la importancia de la teoría del escopo, o de la intencionalidad, a la hora de traducir. En este caso no se traduce la grafía en sí misma, que de por sí no tiene valor lingüístico, sino la función que cumple dentro de la cultura de llegada, y se adapta con la intención de que la traducción escogida se encuentre dentro del contexto cultural de la persona receptora, y así suene natural para ella.

Problema nº3

—Entonces, ¿lo pasáis bien con este viejo chocho?

Tipo de problema: lingüístico y pragmático

Este problema se encuentra en el capítulo titulado «El abuelo de Carlotica». En este capítulo, Celia introduce a su amiga Carlotica y explica que no tiene padres y que vive en un hotelito con su abuelo. Las niñas habían planeado una excursión, pero los padres de Celia finalmente deciden no llevarles, argumentando que más tarde iba a llover. Las niñas se quedan entonces en casa de Carlotica, frustradas, ya que sus planes no habían salido como ellas querían. Echan la culpa de no haber podido ir de excursión al abuelo de Carlotica, a quien le gusta pasar tiempo con las niñas. Sabiendo esto, Celia y Carlotica deciden ignorar al abuelo y empiezan a ojear lo que hay dentro de los baúles de su despacho. Se dan cuenta que están llenos de disfraces, y deciden jugar por un rato, hasta que les pilla una señora llamada «la vieja María» que, por la descripción que hace Celia, parece ser una trabajadora doméstica. María las lleva con el abuelo, y las niñas le explican lo que ha pasado y le acusan de haber sido el causante de que no hayan podido ir de excursión. Entonces, el hombre empieza a llorar, y las niñas se disculpan. Es en ese momento cuando el abuelo pronuncia esta frase, que es donde se encuentra uno de los problemas de traducción de este capítulo.

Concretamente, aquí el problema de traducción lo encontramos en la expresión coloquial «viejo chocho». Según el DRAE, el adjetivo «chocho» designa a alguien que chochea, es decir, que muestra facultades debilitantes por efecto de la edad, y su uso suele ser despectivo. En este contexto, sin embargo, es el propio abuelo de Carlotica quien se autodenomina de esta manera, lo que aporta un matiz de autoparodia cariñosa. Este término es muy informal y su origen parece ser onomatopéyico, designando el balbuceo del habla de las personas mayores que padecen de deterioro cognitivo. Esta palabra supone un problema precisamente por su coloquialidad y, para su traducción al inglés británico, conviene buscar un término igualmente informal que comparta el mismo matiz que la palabra en castellano.

Solución en la adaptación argentina

—Entonces, ¿estaréis bien con este viejo chocho?

Para esta adaptación, la traductora decide mantener el adjetivo «chocho» del original, una decisión que resulta curiosa considerando que el significado extendido que tiene este adjetivo es distinto en el español rioplatense. De hecho, el uso predominante de chocho en Argentina remite a una persona feliz, contenta o satisfecha a causa de una ocurrencia concreta, y no a un anciano con las facultades mentales disminuidas. Así lo recoge, entre otras fuentes, el Diccionario

Argentino, que ofrece asimismo el siguiente ejemplo: «Le regalaron una pelota de fútbol y ahí anda chocho por todos lados». Esta acepción es, además, la única que registra la Academia Argentina de Letras en su lista de nuevos términos del español de Argentina, donde «chocho» aparece definido únicamente como «adj. coloq. Alegre, feliz, satisfecho», sin ninguna referencia a la acepción de senilidad propia del español peninsular. Teniendo en cuenta esto, no queda demasiado claro cuál ha sido el motivo que ha llevado a Inés Field a optar por mantener el adjetivo original. Tal vez ha sido el desconocimiento de la palabra en su acepción peninsular, la consideración de que quizá el contexto sería suficiente para comprenderla, o el deseo de fidelidad al texto original; sin embargo, se puede argumentar que la solución escogida por la traductora resulta algo insuficiente e incluso puede llegar a confundir al lector del texto meta.

Solución propuesta al inglés

—So, are you having fun with this old buffer?

Técnica de traducción empleada: equivalente acuñado

Se ha escogido el término *buffer* al recoger este la acepción principal de «chocho» que interesa en este contexto desde el punto de vista semántico: la de un hombre mayor con las facultades mermadas o el comportamiento torpe e ineficaz propio de la edad avanzada. Además, comparte con el término original un tono coloquial y ligeramente despectivo que, además, admite un uso afectuoso o autoparodiante, como es el caso en el fragmento de Fortún, donde es el propio abuelo quien se aplica el término a sí mismo. Esta capacidad de funcionar como humor autodeprecativo resulta imprescindible para preservar el efecto pragmático del original. Así pues, el abuelo de Carlotica no pretende insultarse a sí mismo al hacer uso de este adjetivo, sino más bien acercarse de esta manera a las niñas y generar un efecto de empatía en ellas haciendo uso de este humor autoparodiante.

Problema nº4

—¡Oh! *What a spoiled child!*

Tipo de problema: extralingüístico y pragmático

Esta frase la dice *miss* Nelly, la institutriz inglesa de Celia, en el capítulo «Corte de pelo». Con motivo de que se acerca el verano, la madre de Celia decide contratar a un peluquero para que le corte el pelo a su hija. Este hecho hace que a la niña se le ocurra cortárselo también a su gata Pirracas, justificando que de esta manera se parecería a Machaquito, el gato de su amiga Solita. Y así lo hace: una vez encuentra unas tijeras, empieza a cortarle el pelo y acaba dejándola pelada. Cuando la madre de Celia descubre la travesura que ha cometido su hija, la regaña, a lo que su padre decide defenderla. Es entonces cuando miss Nelly aparece para llevar a la niña a su cuarto, y pronuncia para sí misma esta frase, queriendo indicar que Celia es una niña demasiado mimada, especialmente por parte de su padre.

El fragmento contiene un cambio de código, o *code-switching*, hecho de forma deliberada: en medio de un texto escrito en español, la institutriz inglesa de Celia se expresa en su lengua materna. Este fenómeno no es accidental, sino que cumple una función narrativa precisa: caracteriza al personaje como hablante nativa del inglés y es, también, un claro marcador del estatus social en el que Celia se encuentra durante sus primeros años de vida, pues se sabe que únicamente las familias acomodadas pueden permitirse contratar a una institutriz privada para sus hijos.

El problema en este caso surge cuando debe trasladarse este fragmento al inglés, lengua de llegada de la propuesta de este trabajo. En la versión original, la frase en inglés produce en el lector una sensación de extranjerismo, en la que se percibe el cambio de lengua y se asocia al hecho de que la institutriz es inglesa. Sin embargo, a la hora de trasladarlo al inglés, si se mantiene el idioma de la institutriz, se perdería el propósito del texto original y del propio personaje de *miss* Nelly en sí. Como el propio texto estaría ya en inglés, dejarlo en el mismo idioma en la traducción no tendría sentido y el personaje perdería su rasgo más característico. Para escoger una solución, es posible que el traductor tenga que considerar la modificación de no únicamente la oración, sino también del propio personaje, para que transmita la misma sensación de extranjerismo que posee el original.

Solución en la adaptación argentina

—¡Oh! *What an spoiled child!*

Para este caso, Field opta por mantener el inglés en la adaptación argentina de la obra. Es una

solución sensata desde el punto de vista funcional, pues en realidad este fragmento no supone un problema en esta versión ya que se trata de una adaptación dentro del mismo idioma. No obstante, en esta versión de la obra se introduce un error gramatical no presente en el original: el uso erróneo del artículo *an* antes de una palabra que empieza por consonante, lo que nos lleva a pensar que, tal vez, Field poseía un conocimiento limitado de inglés en el momento de adaptar los cuentos. Lo que provoca esto es que la institutriz, que es inglesa y debería, por tanto, hablar un inglés correcto y natural, cometa un error básico que puede alterar esta visión del personaje, especialmente para los lectores argentinos que tengan conocimientos de inglés.

Solución propuesta al inglés

—Oh! *Quelle enfant gâtée!*

Técnica de traducción empleada: compensación

La solución propuesta para este fragmento consiste en cambiar el inglés por el francés. Desde el punto de vista traductológico, se trata de una compensación, y en este caso la traducción la requiere. Como ha sido explicado anteriormente, no tiene sentido mantener el inglés si vamos a traducir al inglés, pues esto provocaría que se perdiesen tanto el matiz extranjerizante propio del personaje de *miss* Nelly como el que refiere a la clase social a la que pertenece la familia de Celia.

De la misma forma en la que el inglés es considerada una lengua de prestigio en la España de principios del siglo XX, el francés también se ha visto como una lengua de alto estatus en la Inglaterra de este período. Para comprender esta elección, hemos de observar las razones culturales e históricas por las que el francés ha gozado de esta posición: por una parte, llegó a ser la lengua de la corte inglesa durante la Edad Media, la lengua de la diplomacia europea hasta el siglo XX, y un marcador de educación refinada y distinción social en la Inglaterra de los siglos XIX y XX. La obra de Fortún tiene lugar en los años 20, y la protagoniza una niña proveniente de una familia de clase acomodada. Hacer que *miss* Nelly pase a ser una institutriz francesa es una solución que pretende mantener el efecto de extranjerismo y distinción social que produce el cambio de código en la versión original. Cuando un lector inglés perciba este cambio en la obra traducida, el efecto será similar al del lector de la obra original: en ambas versiones el idioma extranjero que se utiliza refiere a un contexto de prestigio y bienestar económico. Sustituir la lengua nativa de la institutriz de Celia por el francés preserva también la función pragmática del

fragmento, que es la de caracterizar a *miss* Nelly como maestra extranjera nativa de una lengua foránea. Cabe señalar, sin embargo, que la forma *Quelle enfant gâtée* no sigue la concordancia normativa estricta del francés, ya que *enfant* es gramaticalmente masculino independientemente del sexo del referente. Aun así, se ha optado por mantener esta forma para mantener el contexto coloquial en el que se producen los hechos de este capítulo.

Problema nº5

—Yo estar furiosa con Julieta por lo diablo que es. / Yo querer que aprenda gramática.

Tipo de problema: lingüístico y pragmático

Este problema de traducción aparece en el capítulo titulado «*Miss* Nelly», donde la mayor parte del diálogo la mantiene Celia consigo misma mientras juega con sus juguetes. Celia empieza el capítulo explicando que su *Teddy Bear* se parece mucho a su institutriz inglesa, *miss* Nelly, y a continuación finge un diálogo imaginario entre el peluche y una de sus muñecas. La niña simula que el osito es su institutriz y que su muñeca es Julieta, su hija. En esta conversación, el *Teddy Bear* le «explica» a Celia que Julieta no aprende nada, ni siquiera gramática, y que la gramática sirve para hablar bien; a lo que Celia le responde, con un matiz de ironía infantil, que ella puede saber mucha gramática pero aun así habla muy mal, tal y como observamos en fragmento del diálogo seleccionado.

Este fragmento constituye un problema de doble naturaleza lingüística y pragmática. Los errores gramaticales que aparecen no los comete una persona no nativa en el idioma, sino la propia Celia de forma deliberada al tratar de imitar el modo de hablar de su institutriz extranjera. El fragmento contiene, además, una ironía interna que resulta esencial para entender el humor infantil que caracteriza al personaje de Celia: el osito habla de la importancia que tiene la gramática para poder hablar bien y, sin embargo, al hablar de ello comete errores gramaticales. Para traducir este fragmento, es imprescindible tener en cuenta que los errores están cometidos de forma intencional y que añaden valor narrativo al fragmento, por lo que se debe buscar una opción que permita trasladarlos al inglés y que a su vez mantenga intacto este toque humorístico.

Solución en la adaptación argentina

—Yo estar furiosa con Julieta por lo diablo que es. / Yo querer que aprenda Gramática.

En este caso, Field decide mantener el fragmento exactamente igual que en el original, sin realizar ninguna alteración. De la misma forma que sucede en otros problemas tratados previamente, la no modificación del fragmento no supone una dificultad de comprensión, pues al tratarse de una adaptación dentro del mismo idioma, los errores cometidos deliberadamente en el original son reconocibles también para el público argentino.

Solución propuesta al inglés

—Me mad with Julieta because she is handful. / Me want her to learn grammar.

Técnica de traducción empleada: adaptación

Para resolver este problema de traducción, se ha decidido construir un sistema de errores equivalentes en la lengua de llegada, en este caso, el inglés británico. Lo que se pretende no es traducir de forma concreta o literal los errores, sino trasladar la doble función que cumplen estos en el texto original, que es tanto la de señalar que el personaje a quien imita Celia no domina la lengua que habla como la de aportar el matiz irónico mencionado anteriormente. Utilizar *me* en lugar de *I* como sujeto es un error elemental que denota un dominio incompleto de la lengua, y que en una situación como la de este capítulo cobra sentido puesto que sabemos que la institutriz es inglesa y el español no es su idioma nativo. Se ha optado, asimismo, por prescindir del verbo *to be* que requiere el inglés para que la frase sea gramaticalmente correcta. En inglés, la frase dicha de forma correcta quedaría de la siguiente forma: *I am mad with Julieta. / I want her to learn grammar.* Estos errores preservan también la ironía del fragmento original; en este caso, el *Teddy Bear* está hablando también de forma defectuosa, y Celia puede responderle utilizando la misma lógica que en el fragmento en español. La solución propuesta es, por tanto, eficaz y funcional en este contexto, pues traslada la doble naturaleza de la frase al idioma meta.

Problema nº6

—Al fin se sienta en un banco, y nosotras jugamos al retrato, al pim-pom o al escondite.

Tipo de problema: extralingüístico e instrumental

Este problema de traducción tiene lugar en uno de los últimos capítulos del libro, titulado «El borriquillo». Celia explica que los sábados, si hace buen tiempo, va al Retiro con su anciana canguro, doña Benita. Dice también que sus amigas Carlotica y María Teresa suelen venir con ella y entonces la pasa muy bien. A doña Benita, al ser una mujer mayor, no le gusta andar, y Celia se queja de que tiene que sentarse nada más llegan al parque. Cuando la canguro se sienta, Celia y sus amigas juegan a los juegos que se mencionan en este fragmento.

Los juegos que menciona Celia son los que suponen un reto de traducción en este caso, concretamente de referente cultural. Los tres juegos de los que habla la protagonista forman parte del universo lúdico infantil presente en la España de los años 20, y su traducción plantea una dificultad específica. Por un lado, el escondite posee una popularidad prácticamente universal que comparten diferentes culturas, por lo que puede considerarse el problema más sencillo de trasladar de los tres. Por otra parte, el retrato y el pim-pom son referentes culturales más localizados, cuyo nombre o cuyas reglas pueden no ser reconocibles fuera del contexto peninsular y de la época en la que se sitúa la obra. Es más, existe la dificultad añadida de que a la hora de documentarse sobre estos dos últimos juegos, no hay un consenso claro ni abundancia de fuentes que expliquen con claridad en qué consiste cada uno de ellos.

Para solventar este problema de traducción, es posible optar por dos estrategias: si se decide adaptar el texto, se debe sustituir el nombre de los juegos por equivalentes funcionales en la cultura de llegada, es decir, juegos que el lector meta reconozca de inmediato y con una función lúdica similar. Si, por el contrario, se decide extranjerizar, se debe transferir el nombre original y añadir una pequeña explicación para que los lectores del texto meta puedan entender la dinámica de cada juego; sin embargo, la falta de fuentes fiables hacen que esta segunda opción sea la más complicada de llevar a cabo.

Solución en la adaptación argentina

—Al fin se sienta en un banco, y nosotras jugamos al escondite, o a la maneba, o a la piedra libre.

Field opta por resolver esta dificultad mediante una adaptación cultural, en la que sustituye los nombres de los juegos originales por sus equivalentes populares en el contexto rioplatense. De esta forma, el escondite se mantiene, pero el retrato y el pim-pom pasan a ser la maneba y la piedra libre. Del juego de la maneba no existen fuentes específicas que sugieran , pero su grafía se asimila en gran manera a un juego popular en Argentina llamado la mancha, el que sería el equivalente español del pilla-pilla, juego en el que uno de los participantes persigue a los demás hasta atrapar a uno de ellos. Esto nos hace pensar que tal vez hubo algún error tipográfico o de edición en la versión argentina, debido a que no se han logrado encontrar fuentes documentadas que avalen la existencia de un juego llamado «maneba».

Para la piedra libre, en cambio, sí que existe documentación extensa. Este juego se trata de una variante del escondite popular en Argentina, en la que los jugadores que se esconden deben llegar a la «piedra» sin que la persona que pilla les descubra. El juego recibe este nombre debido a que, cuando un jugador lo logra, debe gritar «¡piedra libre!». Está decisión de Inés Field permite que los lectores argentinos puedan reconocer los juegos de los que habla Celia sin mucha dificultad, al tratarse de juegos populares dentro de la cultura argentina.

Solución propuesta al inglés

—Finally, she ends up sitting on a bench. Meanwhile, we play hide-and-seek, statues, and tag.

Técnica de traducción empleada: adaptación cultural

Al igual que hace Field en su adaptación argentina, la propuesta al inglés opta por una adaptación cultural de los referentes originales a los de la cultura de llegada. *Hide-and-seek* es el equivalente exacto del escondite en inglés, y mediante el uso de este término no se produce ninguna pérdida semántica ni funcional. Para los otros dos juegos, se ha optado por la elección de dos referentes populares dentro de la cultura lúdica inglesa. El *Statues* se conoce en español precisamente como «escondite inglés». En este juego, los niños deben moverse hasta que la persona que pilla se gire, y es entonces cuando deben quedarse quietos como estatuas; de ahí el nombre que recibe en inglés. Por último, el juego del *tag* correspondería a lo que en España se conoce como el pilla-pilla, donde un jugador persigue al resto hasta atrapar a uno de ellos y pasarle así el turno. En conjunto, la solución propuesta posee un doble objetivo: pretende que el lector anglófono reconozca inmediatamente los juegos mencionados, y resuelve asimismo la dificultad que

planteaba la falta de fuentes de documentación para los juegos del retrato y el pim-pom.

Problema nº 7

—Pues aprendes. En saliendo a la carretera verás un atajo a mano zurda… y to seguío. Allí está la cabra atá a una estaca. Te la traes pa casa… ¡Espabila, muchacha, que paece que estás atontá!

Tipo de problema: lingüístico

Este problema lo encontramos en el capítulo «Me pongo a servir», en el que Celia escucha que sus padres han tenido muchos gastos durante el año y quiere empezar a trabajar para poder ayudarles económicamente. Se le ocurre que, para ganarse unas cuantas pesetas, puede ofrecerse como criada y ponerse a servir en casas de gente que lo necesite. Para ello, va hasta el pueblo de al lado ofreciendo sus servicios: sabe dar de comer a las palomas, acunar a un niño y quitar hierbajos. Una mujer la contrata, y en todo el diálogo se observan marcas de su acento pueblerino. Finalmente, Celia se marcha de vuelta a su casa porque no le gusta el trato que le ha dado la mujer, y se da cuenta de que sus padres han estado buscándola toda la mañana.

Estamos ante un problema de naturaleza lingüística con un grado elevado de complejidad. En el fragmento presentado se reproduce el habla de una mujer de pueblo con marcas fonéticas y morfosintácticas que lo identifican como coloquial y popular, y que indican asimismo una escasa o nula formación académica. Algunas de las características que nos permiten identificar este habla son los apócopes («to» en lugar de «todo», «atá» en lugar de atada…), síncopas («paece» en lugar de «parece»), las construcciones arcaicas («en saliendo» en vez de «al salir») y las variaciones dialectales («a mano zurda» en vez de «a mano izquierda»). No se trata de rasgos aislados, pues su conjunto nos permite caracterizar a la mujer como hablante de un registro rural del español, a pesar de que en ningún momento se especifique la región a la que pertenece. El reto traductológico es, en este caso, uno de los más complejos dentro de la traducción literaria: reproducir al inglés un sociolecto que funciona como marcador de clase y de nivel educativo, sin caer en estereotipos ni caricaturizaciones.

Solución en la adaptación argentina

—Pues aprendes. Al salir al camino, verás un atajo a mano izquierda… y de ahí derecho. Allí está la cabra atada a un estaca. Te la traes para casa… ¡Avívate, chica, que parece que estás atontada!

La solución que propone Field para su versión argentina opta por neutralizar completamente el texto, eliminando todos los rasgos del habla dialectal que posee el original. Por tanto, «en saliendo» pasa a «al salir»; «mano zurda» a «mano izquierda»; «espabila» a «avívate», y de esta manera se modifican también los demás rasgos dialectales de este personaje. Al normalizar de esta forma el texto, lo que consigue es un resultado en un español más estándar, eliminando todo rasgo del habla popular presente en la versión original. Esta decisión tiene consecuencias narrativas directas, puesto que uno de los aspectos clave de este capítulo es el contraste entre el habla cuidada de Celia con el de la mujer de habla popular. Otro de los ejemplos que podemos observar si leemos el capítulo y que refuerzan este contraste es que en un momento la mujer dice «haiga» en vez de «haya», y Celia la corrige. Por tanto, lo que consigue Inés Field al neutralizar el texto es aplanar y empobrecer la caracterización de este personaje, así como eliminar el toque humorístico y narrativo que aportaba el diálogo entre ella y Celia en este capítulo.

Es posible que Field haya tomado esta decisión al haberse visto con dificultad para hallar un dialecto rural argentino que tuviese una función sociolingüística equivalente. Es cierto que la normalización es una de las opciones más intervencionistas, pero también es una de las más seguras, pues se elimina por completo el riesgo de caricaturizar un acento regional específico.

Solución propuesta al inglés

—Well, you'll learn soon enough. Once you're out on the road, you'll see a shortcut on the left-hand side… and righ'on. There you'll find the goat, tethered to a stake. C'mon, girl, buck up! You seem proper daft!

Técnica de traducción empleada: adaptación sociolingüística

La solución propuesta presenta una estrategia de adaptación sociolingüística, en la que se reconstruye un sistema de rasgos de habla popular en el idioma meta, en este caso, el inglés

británico, con la intención de que cumpla con la misma función estilística y narrativa que el original. Se ha decidido no adscribir el habla de la mujer a un dialecto del inglés concreto, de la misma forma que en el original no se refleja que esta pertenezca a una geografía específica, así como para evitar caer en la satirización de un acento regional del inglés. Se ha optado por utilizar contracciones como *you're*, *you'll* y *c'mon*, cuyo uso marca el registro coloquial del personaje y lo diferencia del habla cuidada que posee Celia. La expresión *buck up*, calificada por el diccionario Collins como informal, sustituye en este caso al «espabila» de la versión original, y aporta el mismo matiz de habla popular que transmite Fortún en su texto. Asimismo, *proper daft* sustituye al «atontá» del original con un matiz muy similar en la lengua de llegada. La palabra *daft* nos remite a una persona algo tonta y poco hábil, y el adjetivo *proper* actúa en este caso como intensificador.

En conjunto, en el fragmento podemos observar como se distribuyen las marcas de habla popular en las diferentes decisiones traductológicas tomadas, de manera que el lector del texto traducido puede identificar a la mujer como una pueblerina de habla informal, y contrastarla con el uso más delicado que hace Celia del lenguaje, aportando también el matiz diferenciador de clase entre estos dos personajes, que es clave para comprender este capítulo.

Problema nº 8

—Mamá ha dicho al verle que no es decente que yo juegue con él. Y doña Benita, que se lo encontró en el pasillo, escapó a correr de miedo. La verdad es que Maimón es feillo, y habla de un modo que da risa.

Tipo de problema: pragmático

Este fragmento se encuentra en el capítulo titulado «Maimón, el morito». Celia empieza explicando que su padre tiene un hermano que vive en África, y que la última vez antes de marcharse le prometió que traería al «morito» que le sirve para que juegue con ella. Esta vez ha cumplido su promesa, y lo ha traído con él. Celia lo describe como «un negro de doce años, muy barrigón y con una trenza en la coronilla». Durante todo el capítulo, Maimón es tratado con hostilidad y con algo de ignorancia por Celia y su familia y, en ocasiones, se muestra un trato cpn fuerte carga racista hacia el niño.

La dificultad de este fragmento no reside específicamente en el texto en sí, sino en la carga

ideológica que los personajes muestran a través de su actitud hacia Maimón: la madre de Celia considera indecente que su hija juegue con él, doña Benita huye de miedo al verle, y la propia Celia lo describe como «feíllo» y con una forma de hablar que causa gracia. Si bien es cierto que el texto no presenta ningún término racista en sí, su tono es profundamente racista, y el traductor deberá decidir si desea mantener esta carga ideológica o si la suaviza o explicita en su traducción.

Solución en la adaptación argentina

—Mami ha dicho, al verle, que no es decente que yo juegue con él. Y doña Benita que se lo encontró en el pasillo, echó a correr de miedo. La verdad es que Maimón es feíto, y habla de un modo que da risa.

La versión de Inés Field introduce cambios menores de adaptación dialectal, como la sustitución de «mamá» por «mami», «echó a correr» en vez de «escapó a correr y «feíto» por «feíllo». Estos ajustes son únicamente morfosintácticos y no modifican la carga ideológica del fragmento. La actitud de los personajes hacia Maimón se preserva igual que en el original: la madre sigue aconsejando a su hija que evite jugar con él, doña Benita sigue asustándose al verle y Celia sigue describiéndolo de la misma forma. Por tanto, lo que decide es hacer una transferencia de esta actitud y perspectiva racista hacia el niño, que los lectores rioplatenses recibirán de la misma forma que los lectores españoles.

Solución propuesta al inglés

—After seeing him, Mum told me it is not proper for me to play with him. Miss Benita found him in the corridor, and got so scared she took to her heels. To be honest, Maimon is a bit odd-looking, and he speaks in a rather funny way.

Técnica de traducción empleada: equivalencia, preservando la carga ideológica del original

La siguiente propuesta preserva de forma íntegra la actitud de desprecio que muestran los personajes hacia Maimón y, tal y como ha sido mencionado anteriormente, constituye una decisión traductológica consciente y fundamentada. Por una parte, el uso de *proper* en la frase *it is not proper for me to play with him* aporta la misma connotación que la palabra «decente» en el texto

original y señala la idea de que no es adecuado para una niña de buena familia como lo es Celia el jugar con un niño negro, al que la propia niña y su tío llegan a calificar como «salvaje». Por otra parte, la expresión idiomática *took to her heels* para hablar de como doña Benita echó a correr es correcta y equivalente en inglés, y la sustitución de «de miedo» por *so scared* pretende añadir naturalidad y fluidez a la frase del texto meta. El adjetivo *odd-looking* intenta expresar la misma connotación que el adjetivo «feíllo», en el que se puede ver expresada la inocencia infantil de Celia y la poca sensibilidad que existía en la España de la época frente al tema del racismo. Por último, *he speaks in a rather funny way* recoge el tono condescendiente del original «habla de un modo que da risa».

La decisión de preservar la actitud de los personajes hacia Maimón sin suavizarla ni explicitarla se justifica con dos motivos principales. En primer lugar, se ha de considerar que *Celia, lo que dice* es una obra costumbrista que retrata la sociedad española de los años 20 con sus valores y prejuicios, y alterar esta representación en la traducción supondría una distorsión histórica que acabaría por empobrecer el texto. Por otra parte, y aplicable únicamente a este fragmento, no existen insultos racistas explícitos, sino que son más bien las actitudes sociales de los personajes las que provocan esta carga ideológica, por lo que preservar este texto es algo menos problemático que preservar uno en el que sí existan estos insultos.

Una opción posible para gestionar el conflicto entre fidelidad histórica y sensibilidad contemporánea es la de añadir una nota en la introducción de la posible obra traducida en la que se esclarezcan los motivos por los cuales se ha decidido preservar el tono racista de este y otros capítulos. Lo que se lograría con esta decisión es la capacidad de no modificar el texto y de esta forma no alterar su significado, ni tener que suprimirlo y borrar el aspecto costumbrista que lo caracteriza. En la nota se podría indicar que la obra refleja los prejuicios raciales de la España de los años 20 y que, a pesar de que la sensibilidad sobre estas cuestiones en la actualidad haya cambiado, se ha optado por preservar la forma original con intención de mantener el valor histórico y literario de la obra.

Problema nº 9

—Ya estoy bueno… pero aburrido, en plan «ostra»

[...]

—Pues hijo, cómelas en tu casa, no te vaya a pasar lo que en el circo.

Tipo de problema: lingüístico y pragmático

Este problema de traducción se encuentra en el capítulo «Los planes de Antoñito», donde los padres de Celia premian a la niña por haberse portado bien toda la semana dejándole pasar una tarde en el circo con sus amigas. Antoñito es el hijo de una de las amigas de su madre, un niño muy comilón y de actitud bastante arrogante hacia la protagonista. La tarde en la que Celia va al circo, Antoñito se presenta también con una gran cantidad de bocadillos escondidos en el sombrero, y empieza a comérselos todos durante la función, lo que provoca que acabe empachado y con dolor de barriga. Otro día, Celia se lo encuentra y es entonces cuando mantienen esta conversación en la que, con un toque irónico, Celia menciona esta frase que supondrá el problema de traducción que trataremos a continuación.

Este problema posee una naturaleza lingüística y pragmática. El fragmento contiene un juego de palabras que se basa en la polisemia de la palabra «ostra». Por una parte, nos refiere a la expresión idiomática española «aburrirse como una ostra», que significa que alguien está profundamente aburrido; por otra parte, nos remite también al molusco comestible. Antoñito utiliza esta expresión para designar su estado de ánimo cuando Celia le pregunta como está, pero Celia decide utilizar la otra acepción con intención humorística, refiriéndose al suceso que tuvo lugar en el circo. El humor de este fragmento reside precisamente en el doble significado que posee la palabra en español y en el juego de palabras que provoca, lo que supone un importante reto traductológico en el que, quien lo traduzca, debe hallar una solución en la lengua meta que también contenga esta polisemia, de modo que no se pierda el juego de palabras ni que quede una solución muy literal o forzada.

Solución en la adaptación argentina

Field decide en este caso omitir el fragmento por completo, una decisión drástica que responde probablemente a la dificultad de encontrar una expresión que posea esta doble naturaleza en el español rioplatense. La expresión «aburrirse como una ostra» posee un uso muy extendido dentro del español peninsular, y sin embargo no se ha logrado encontrar fuentes que asocien esta locución al español de Argentina. Por otro lado, la propia mención al alimento carece en Argentina del mismo peso cultural que tiene en España, donde el consumo de marisco está profundamente arraigado dentro de su gastronomía, mientras que en Argentina esta gira

principalmente en torno al consumo de carne. La combinación de ambos factores mencionados convierte este fragmento en uno de los más difíciles de traducir de la obra, y su supresión supone también la eliminación de uno de los momentos más humorísticos del capítulo.

Solución propuesta al inglés

—I am quite better, feeling as happy as a clam.
—I think you'd better eat them at home this time, to avoid what happened at the circus…!

Técnica de traducción empleada: equivalente acuñado con modificación semántica

Para esta propuesta traductológica, se ha procurado buscar una expresión idiomática que contenga también el nombre de un alimento y que pueda funcionar simultáneamente en su sentido figurado y en su sentido literal. La elección final de *happy as a clam* constituye una expresión idiomática, recogida por el Collins Dictionary, que designa a alguien que se siente muy satisfecho. Sin embargo, lo que se produce con esta expresión es también una modificación semántica, que va del aburrimiento a la satisfacción, y que puede estar justificada por el contexto narrativo. En el fragmento, Celia empieza por preguntarle a Antoñito si está mejor, por lo que la respuesta de que está *happy as a clam* resultaría coherente con la situación. En segundo lugar, la palabra *clam* se traduce al español como «almeja», un molusco que pertenece a la misma familia que la ostra. Su uso resulta pertinente puesto que Celia reproduce así un juego de palabras muy similar al del original, donde Antoñito utiliza una expresión con un molusco y la niña finge interpretarla literalmente para producir una pulla irónica.

Problema nº 10

—Sila, señor y tirando de Roma…

Tipo de problema: lingüístico

Encontramos este problema de traducción en el capítulo «Promesas sin cumplir», que resulta clave para entender la dinámica que existe entre Celia y su madre. En este capítulo, Celia le pide ayuda a su madre con sus deberes y, tras excusarse con que tenía muchas cosas que hacer, esta

acaba cediendo a ayudarla con algo de desgana. Hay muchas palabras que la niña no entiende, una de ellas «tirano», y por este motivo le cuesta pronunciarlas. Su madre se dedica entonces a explicarle una por una lo que significan y a corregir su pronunciación. En este capítulo, Celia está muy triste porque siente que pasan muy poco tiempo juntas, y le recrimina que constantemente le promete cosas que al final no cumple, como las veces en las que le ha prometido ir juntas al teatro y al final no ha ocurrido.

Nos encontramos ante un problema de naturaleza lingüística, que recoge el intento fallido de Celia de pronunciar la palabra «tirano», la cual no conoce y cuyo significado debe explicarle su madre. Al intentar reproducirla, la transforma en «tirando», gerundio del verbo «tirar», y el resultado es una expresión con sentido propio que destaca la inocencia propia de una niña de siete años. Para el público, esta construcción resulta humorística porque la palabra en sí no es incorrecta, pero en el contexto en el que Celia la usa es semánticamente absurda y provoca un sinsentido. Esta deformación fonética es compleja de traducir, debido a que el cambio de «tirano» a «tirando» puede funcionar en español, pero trasladar la misma palabra al inglés no provocaría este mismo efecto, pues «tirano» se traduce como *tyrant* y «tirando» como *throwing*. Quien traduzca el fragmento debe, por tanto, buscar un equivalente creativo en inglés que mantenga el mismo efecto que posee el original.

Solución en la adaptación argentina

Field decide tomar una decisión aun más arriesgada que la del problema anterior y opta por la supresión del capítulo entero sin motivo aparente. Lo que provoca esta decisión tan extrema es no únicamente la pérdida de este ingenioso juego de palabras, sino también la de un elemento narrativo clave para entender la relación entre Celia y su madre. La eliminación suprime así un momento emocional con gran peso dentro de la obra y que nos explica un aspecto importante de la personalidad de Celia y del funcionamiento de su familia. Es posible que la decisión de suprimir el capítulo entero se haya dado por la dificultad que supone adaptar su conjunto, pues existen otras referencias culturales presentes que serían difíciles de trasladar (como la mención al Lyceum Club). Lo que está claro es que eliminar el capítulo entero empobrece el resultado final de la obra adaptada desde un punto de vista tanto literario como de caracterización de personajes.

Solución propuesta al inglés

—«Nicholas II was the last star of Russia…»

Técnica de traducción empleada: creación discursiva

Ante la imposibilidad de traducir el juego de palabras original con los mismos elementos, se ha optado por hacer uso de la creación discursiva como técnica de traducción para la solución de este problema. Para ello, se ha seguido un procedimiento similar al del original: se ha buscado una posible palabra complicada para una niña de siete años y que se pueda relacionar con la historia (en este caso *tsar*, «zar», que es el título que recibe el emperador de Rusia) y se ha deformado fonéticamente por *star*, una palabra muy similar y paralela a «tirando». El resultado es *Nicholas II was the first star of Russia*, frase que resulta gramaticalmente correcta en inglés, pero que provoca el mismo absurdo y toque humorístico que en la versión original. El uso de la creación discursiva como método de traducción no pretende reproducir el mismo contenido que en el original, sino preservar el juego fonético que se produce en el fragmento, para que los lectores en la lengua meta puedan recibirlo de forma similar a los lectores de la versión original de Fortún.

4. Conclusión

En el presente trabajo se ha abordado el análisis traductológico de *Celia, lo que dice* (1929) de Elena Fortún desde una doble perspectiva: por una parte, desde la comparación con la adaptación argentina realizada por Inés Field y, por otra, desde la elaboración de una propuesta de traducción al inglés británico. A lo largo del análisis de los diez problemas seleccionados, han emergido una serie de conclusiones que permiten confirmar, desmentir o ampliar las hipótesis realizadas en la introducción, y que se desarrollarán con más detalle a continuación.

La primera hipótesis planteaba que *Celia, lo que dice* es una obra de considerable dificultad traductológica debido a su carácter profundamente costumbrista. Gracias al análisis, se ha podido confirmar con creces esta hipótesis, pues la densidad de referentes culturales, lingüísticos y sociales propios de la España de la época convierte cada capítulo en un gran reto para la persona que deba traducirlos. Esta dificultad se ve amplificada, tal y como se teorizaba, por el hecho de

tratarse de LIJ, pues aspectos como la ironía e inocencia infantil de Celia añaden restricciones adicionales al proceso de traducción, aunque con el análisis se ha podido demostrar también que estas dificultades tienen solución.

En la segunda hipótesis se teorizaba que la versión argentina de Inés Field se habría visto obligada a adaptar la mayoría de los referentes culturales del original para hacerlos comprensibles al lector rioplatense. El análisis de esta adaptación ha confirmado parcialmente la hipótesis, pues si bien es verdad que Field interviene en determinados referentes culturales, también opta en muchos casos por la normalización o incluso por la supresión de fragmentos enteros. De este modo, elimina muchas de las marcas de oralidad, los dialectos y los coloquialismos que en la versión original contribuyen a caracterizar los personajes, una decisión muy probablemente motivada por la dificultad que supone encontrar equivalentes al español de Argentina. Puede concluirse que esta adaptación empobrece el texto y sacrifica referencias culturales y narrativas que resultan imprescindibles para su correcta comprensión, en muchas ocasiones sin una justificación aparente.

En la tercera hipótesis se planteaba una preferencia hacia la extranjerización para las propuestas de traducción al inglés, es decir, mantener los referentes culturales del original siempre que fuese posible antes que sustituirlos por equivalentes en la cultura de llegada. Gracias al análisis, se ha podido matizar esta hipótesis de forma considerable: en algunas ocasiones, se han podido mantener las referencias culturales que aparecen en la versión original, como es el caso de los nombres de los personajes o de la conservación de un referente literario como lo es Don Juan. Sin embargo, ante problemas pragmáticos, el análisis nos ha demostrado que la extranjerización no solamente no es viable sino que además puede resultar contraproducente; por ejemplo, a la hora de traducir juegos muy arraigados a la cultura española o el habla en inglés de *miss* Nelly, la opción más sensata ha sido adaptar estas referencias para que el lector meta pueda recibirlas de forma clara. En algunos casos, siguiendo la teoría del escopo, se ha tenido que priorizar la funcionalidad del texto antes que la fidelidad al original. El equilibrio entre extranjerización y adaptación ha sido el desafío central de esta traducción, y el análisis ha demostrado que ninguna de las dos estrategias es superior a la otra, y que la pertinencia de cada una depende del tipo de problema concreto al que se enfrenta el traductor.

Para finalizar, el presente trabajo supone una primera aproximación a la traducción de *Celia, lo que dice*, una obra que, pese a su relevancia dentro de la literatura infantil del siglo XX, permanece

inédita en cualquier otra lengua. Las propuestas traductológicas al inglés británico pretenden demostrar que, pese a las dificultades que presenta el texto, se trata de una obra traducible que merece una proyección internacional con la que hasta ahora no ha gozado. Para futuras investigaciones, queda pendiente realizar un análisis exhaustivo de la obra completa y de todos los problemas de traducción con los que cuenta. Lo que sí queda claro es que Celia tiene mucho que decir todavía en otras lenguas.

5. Bibliografía

Abós, M. (1998). La literatura infantil y su traducción. En *La palabra vertida: la traducción en la historia* (pp. 433-437). Instituto Cervantes. https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/palabra_vertida/39_abos.pdf

Alba, G. (2023, 19 de octubre). La historia real que evoca a los niños abandonados en la Inclusa de Madrid. *COPE*. https://www.cope.es/actualidad/cultura/noticias/historia-real-que-evoca-los-ninos-abandonados-inclusa-madrid-20231019_2955850

Altabella, J. (1991). *Inclusas y colegios de huérfanos de Madrid*. Comunidad de Madrid.

Asociación de Academias de la Lengua Española. (s.f.). Mancha. En *Diccionario de americanismos*. https://www.asale.org/damer/mancha

Biblioteca Nacional de España. (s.f.). *Fortún, Elena* (1885-1952). Escritores en la BNE. https://www.bne.es/es/autores/fortun-elena

Bravo-Villasante, C. (1985). Elena Fortún (1885-1952) y "Celia". *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, (182), 44-49. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2229667

Centro Documental de la Cuenca Matanza Riachuelo. (s.f.). *Casa de Niños Expósitos de Argentina*. ACUMAR. https://centrodocumental.acumar.gob.ar/items/show/8513

Comunidad de Madrid. (s.f.). *Celia en la revolución*, de Elena Fortún. Portal del Lector: Tesoros Digitales.

https://www.comunidad.madrid/portal-lector/tesoros/celia-revolucion-elena-fortun-0

Coram. (s.f.). *The Foundling Hospital: Our story.* https://www.coram.org.uk/about-us/our-story/

Corrales, M. (2020). *La literatura infantil: una investigación sobre su concepto, consideración social y estatus en la formación de educadores* (Tesis doctoral, Universidad de La Rioja). Dialnet. https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=157927

Diccionario Argentino. (s.f.). *Significado de Chocho.* https://www.diccionarioargentino.com/term/chocho

Elena Fortún: El mito detrás de la escritora española. (2020, 31 de mayo). *La Nación.* https://www.lanacion.com.ar/cultura/elena-fortun-el-mito-detras-escritora-espanola-nid2377790/

Fan Ediciones. (s.f.). El juego de "Piedra libre" en la literatura argentina. https://libreriafan.com.ar/piedra-libre-libro/

Folguera, M. (2020). Prólogo. En E. Fortún, *Celia, lo que dice*. Editorial Renacimiento.

Fortún, E. (1987). *Celia en la revolución*. Editorial Renacimiento. https://www.editorialrenacimiento.com/biblioteca-elena-fortun/3246-celia-en-la-revolucion.html

Fortún, E. (ca. 1935). *Celia, lo que dice* (I. Field, adapt.). Manuel Gleizer. http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/libros/00075540/00075540.pdf

García del Toro, C. (2020). La traducción de literatura infantil: temas centrales y nuevas vías de investigación. *AILIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil)*, (9), 45-58.

García-Maroto, M. (2007). Evolución de la literatura infantil y juvenil en España. *Bookbird: A Journal of International Children's Literature*, 45(3), 12-19. https://www.ibby.org/

Gutiérrez Lanza, M. C. (1998). Leyes y criterios de censura en la España franquista: Traducción y

recepción de textos literarios. En *La palabra vertida: la traducción en la historia* (pp. 341-348). Instituto Cervantes. https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/palabra_vertida/31_gutierrez.pdf

Hatim, B., & Mason, I. (1990). *Discourse and the Translator*. Longman.

Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y Traductología: Introducción a la traductología*. Cátedra.

Inmujeres. (s.f.). *La representación de la feminidad en la literatura infantil*. Instituto de las Mujeres. https://www.inmujeres.gob.es/

Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. En R. A. Brower (Ed.), *On Translation* (pp. 232-239). Harvard University Press. https://web.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf

Jones, K. (2006). Getting rid of children's literature. *The Lion and the Unicorn*, 30(3), 287-305. https://myweb.scu.edu.tw/~jmklassen/scu101/gchlit/gettingridofchildlit.pdf

Kovač, M. (2021). *Traducción de "Celia, lo que dice" al croata con comentario traductológico* (Tesis de grado, Universidad de Zadar). Repozitorij Sveučilišta u Zadru. https://repozitorij.unizd.hr/en/theses/unizd:2433

Lathey, G. (2016). *Translating Children's Literature*. Routledge.

Lázaro, A. (1999). La censura franquista en la literatura para niñas. En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Vol. 4, pp. 67-74). Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_4_008.pdf

López Tamés, R. (1990). *Introducción a la literatura infantil*. Universidad de Cantabria. https://books.google.es/

Martín Gaite, C. (1994). Pesquisa tardía sobre Elena Fortún. En *Elena Fortún: una antología* (pp. 9-23). El Corte Inglés. https://sgfm.elcorteingles.es/

Martínez, L. (2016). Children's literature and translation: The purpose paradigm as a case in point. *Translation Journal*, 19(2). https://translationjournal.net/

Mínguez López, X. (2012). La definición de la LIJ desde el paradigma de la didáctica de la lengua y la literatura. *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, (10), 89-102.

Ministerio de Cultura. (s.f.). Guías de lectura: *Escritoras - Elena Fortún*. Centro de Información Documental de Archivos (CIDA). https://www.cultura.gob.es/

Molina, L. (2006). El otoño del pingüino: *Análisis descriptivo de la traducción de las estrategias culturales*. Universitat Autònoma de Barcelona. https://zenodo.org/records/6370588

Molina, L., & Hurtado Albir, A. (2002). Translation techniques revisited: A dynamic and functionalist approach. *Meta: Translators' Journal*, 47(4), 498-512.

Muñoz Martín, R., & Olalla-Soler, C. (2016). Translating is not (only) problem solving. *The Journal of Specialised Translation*, (25), 102-125.

Nodelman, P. (2008). *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*. Johns Hopkins University Press. https://books.google.com.pe/

Nord, C. (2005). *Text analysis in translation: Theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis* (2.ª ed.). Rodopi.

Oittinen, R. (2000). *Translating for Children*. Garland Publishing.

Opie, I., & Opie, P. (1969). *Children's Games in Street and Playground*. Oxford University Press.

Pelegrín, M. (1984). *Cada cual atienda a su juego: Estudio de folklore infantil*. Cincel.

Piga, A. (2017, 14 de marzo). Elena Fortún, lo que dice. *Jot Down Cultural Magazine*. https://www.jotdown.es/2017/03/elena-fortun-lo-dice/

Raineri, C. (2020). *La voz de Croce en la definición de la literatura infantil* (Trabajo de Fin de Grado,

Universidad de Zaragoza). Zaguan. https://zaguan.unizar.es/record/97799

Ramírez, M. (2022). Traducción de literatura infantil y juvenil y perpetuación de modelos de feminidad y masculinidad. *Revista de Lenguas Modernas*, (36), 145-162. https://www.redalyc.org/journal/6837/683772031008/

Real Academia Argentina de Letras. (s.f.). *Consultas lingüísticas sobre el término "chocho"*. http://www.aal.edu.ar/

Rodríguez, I. (2008). Cosas de niñas: la construcción de la feminidad en la serie infantil de Celia, de Elena Fortún. *Ayer*, (72), 165-190. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2951721

Rovira-Collado, J. (2011). Censura y traducción para niños. *AILIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil)*, (9), 113-128. https://revistas.uvigo.es/index.php/AILIJ/article/view/769/753

RTVE Play. (2009, 20 de abril). *La obra mágica de Elena Fortún: Los cuentos revolucionarios de la pequeña Celia*. RTVE. https://www.rtve.es/play/noticias/20090420/la-obra-magica-de-elena-fortun-los-cuentos-revolucionarios-de-la-pequena-celia/267386.shtml

RTVE. (2026, 18 de marzo). *Cien años del Lyceum Club Femenino: Las mujeres de código rojo*. RTVE Noticias. https://www.rtve.es/noticias/20260318/cien-anos-lyceum-club-femenino-mujeres-codigo-rojo-matar-infieles/16978813.shtml

Schleiermacher, F. (1813). *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* [Sobre los diferentes métodos de traducir]. Königlichen Akademie der Wissenschaften.

Museo ABC. (2016). *Serny: Ilustrador de Celia*. Exposición Histórica. https://museo.abc.es/exposiciones/2016/11/serny/238317

Shavit, Z. (1981). Translation of children's literature as a function of its position in the literary

polysystem. *Poetics Today*, 2(4), 171-179.

Shavit, Z. (1986). *Poetics of Children's Literature*. University of Georgia Press.

Stephens, J. (1992). *Language and Ideology in Children's Fiction*. Longman.

Tomás, J. (2004). De niñas a mujeres: Elena Fortún como semilla del feminismo en la literatura infantil de la posguerra española. *Letras Peninsulares*, 17(1), 183-199.

Traducciones.com. (s.f.). *Las onomatopeyas en diferentes idiomas.* https://www.traducciones.com/las-onomatopeyas-diferentes-idiomas/

University of Oxford. (2023). *In medieval Britain, if you wanted to get ahead, you had to speak French.* Faculty of Humanities. https://www.humanities.ox.ac.uk/

Van Coillie, J. (2020). *The Rhetoric of Character in Children's Literature*. Routledge.

Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge.

Wall, B. (1991). *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction*. Macmillan.

Wang, J. (2012). Probe into translation process based on think-aloud protocols. *Theory and Practice in Language Studies*, 2(7), 1436-1442. https://www.academypublication.com/

Zipes, J. (2006). *Relentless Progress: The Reconfiguration of Children's Literature, Fairy Tales, and Storytelling*. Routledge.

6. Anexos



Figura 3. *Fotografía de Elena Fortún paseando por Mar del Plata con Inés Field.* La Nación, 2020.



Figura 4. *Fotografía de Inés Field junto a otras miembros del Lyceum Club Femenino; entre ellas, Clara Campoamor y María de Maeztu.* RTVE Noticias, 2026.



Figura 5. *Dibujo de Celia del autor Serny para la revista Blanco y Negro.* Museo ABC, 2016